J.B.METZLER

KLEIST-JAHRBUCH 2005

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

> VERLAG J. B. METZLER STUTTGART · WEIMAR

Anschrift der Redaktion:

Dr. Ingo Brener, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: ingo.breuer@uni-koeln.de Mitarbeit: Philipp Klippel, M.A. – Dr. Dominik Paß – Julia Gutterman, B.A.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

> ISBN-13: 978-3-476-02111-3 ISBN-10: 3-476-02111-4

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.

© 2005 Verlag J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart www.metzlerverlag.de info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt Druck und Bindung: Kösel, Krugzell · www.koeselbuch.de Printed in Germany September/2005

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 2004

Günter Blamberger: Carpe diem et respice finem: Emine Sevgi Özdamars Schattenspiele. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Emine Sevgi Özdamar am 21.11.2004 in Berlin				
Hermann Beil: In einer fremden Sprache zu schreiben, ist eine Reise. Kleist- Preis 2004 für Emine Sevgi Özdmar	8			
Emine Sevgi Özdamar: Kleist-Preis-Rede	13			
Internationale Jahrestagung 2004: »Kleist und die Naturwissenschaften«				
Walter Hinderer: Ansichten von der Rückseite der Naturwissenschaft. Antinomien in Heinrich von Kleists Welt- und Selbstverständnis	21			
Jürgen Daiber: »Nichts Drittes in der Natur?« Kleists Dichtung im Spiegel romantischer Selbstexperimentation	45			
Bernhard Greiner: Sturz als Halt. Kleists dramaturgische Physik	67			
Alexander Honold: Die Sonne steigt, der Apfel fällt. Bewegte Körper und ihre Bahnen auf Kleists astronomischem Theater	79			
Rudolf Drux: Kunigundes künstlicher Körper. Zur rhetorischen Gestaltung und Interdiskursivität eines »mosaischen« Motivs aus Heinrich von Kleists Schauspiel »Das Käthchen von Heilbronn«	92			
Sascha Karcher: (Un-)berechenbare Räume. Topographien in Kleists Novelle >Michael Kohlhaas«	111			
Sibylle Peters: Die Experimente der Berliner Abendblätter	128			
Roland Borgards: Experimentelle Aeronautik. Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschiffkunst in den ›Berliner Abendblättern‹	142			
Monika Schmitz-Emans: Wassermänner, Sirenen und andere Monster. Fabelwesen im Spiegel von Kleists ›Berliner Abendblättern‹	162			

Abhandlungen

Ulrich Fülleborn: ›Amphitryon‹. Kleists tragikomisches Spiel vom unverfügbaren ›Erdenglück‹	185
Jochen Strobel: Adel auf dem Prüfstand. Kleists Prinz Friedrich von Homburg	216
Rolf Selbmann: »Hier endigt die Geschichte«. Erzählstrategie und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen	233
Michael Neumann: »Labyrinth des Luxus«. Kleist und die Mode	248
Stefan Börnchen: Translatio imperii. Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists Hermannsschlachte	267
Horst Häker: Kleist und Berlin	285
Rezensionen	
Rolf Selbmann: Kafkas Spuren um 1800? (über: Dieter Heimböckel, Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprache im Werk Heinrich von Kleists)	207
,	29 I
Anton Philipp Knittel: Frankfurter Bilanzen (über: die Tagungsbände der Frankfurter Kleist-Kolloquien 1996–2000 und Heinrich von Kleist 1777–1811. Leben. Werk. Wirkung – Blickpunktet)	300
Rainer Grübel: Slavische Kleistlektüren der Moderne (über: Andrea Meyer-Fraatz, Die slavische Moderne und Heinrich von Kleist)	310
Siglenverzeichnis	
Verzeichnis der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter	322
Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft	324

VERLEIHUNG DES KLEIST-PREISES 2004

GÜNTER BLAMBERGER

CARPE DIEM ET RESPICE FINEM: EMINE SEVGI ÖZDAMARS SCHATTENSPIELE

Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Emine Sevgi Özdamar am 21.11.2004 in Berlin

Meine sehr verehrten Damen und Herren, liebe Mitglieder und Freunde der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, lieber Hermann Beil, liebe und jetzt zu ehrende Emine Sevgi Özdamar,

ein »Mann [...], der mit fünfunddreißig Jahren gestorben ist, wird dem Eingedenken an jedem Punkte seines Lebens als ein Mann erscheinen, der mit fünfunddreißig Jahren stirbt«. Die These stammt von Walter Benjamin, aus einem Essay von 1936. Auf Heinrich von Kleist, mit 34 Jahren gestorben, trifft sie zu. Fast jeder Biograph schreibt seine Geschichte von ihrem spektakulären Ende her und versucht in den Brandzeichen des Körpers die der Seele zu lesen. Der Selbstmord am Wannsee gilt nur als die finale Katastrophe einer Lebensgeschichte, die sich als permanente Krisengeschichte darstellt, und damit als letzte Konsequenz eines Nonkonformisten, der - einer staatstragenden Familie entstammend - den Militärdienst quittiert, das Studium abbricht, die standesgemäße Verlobung mit einer Generalstochter beendet, erfolglos ist bei den Zeitgenossen als Dichter und gescheitert mit dem großen journalistischen Projekt der Berliner Abendblätter«. Eine einzige Kette von Enttäuschungen und Versagen, die das Selbstopfer erklären soll. Dabei ist es umgekehrt: Aufgrund des rätselhaften Todes stellen die Biographen Kleists ganzes Leben im nachhinein unter Melancholieverdacht und seine Werke gelten ihnen dann als Dokumente des Leidens. Vernünftiger scheint es, ein Leben nicht von seinem Ende, sondern von seinen Anfängen her zu verstehen, nicht aus dem Rückblick, sondern aus der jeweils gegenwärtigen Erlebnisperspektive, quasi ohne zu wissen, was die Zukunft bringt, also die Perspektive des Lebens zu wählen und nicht die des Todes. Fraglich ist, ob Kleist die beiden Perspektiven auseinander halten wollte. Mit sechzehn Jahren zieht er in den Krieg gegen die französische Rheinarmee, in dem »grausam getötet« wird, mit zwanzig Jahren schreibt er an seine Verlobte, dass das »Leben [...] nur der [...] zu großen Zwecken nutzen [könne], der es leicht und freudig wegwerfen könnte«. Dieser Ökonomie des Opfers folgt sein Leben und sein Werk: Die Intensität ist vom Tode her geliehen, an Selbsterhaltung ist Kleist nicht interessiert, sein Freitod ist nur ein letzter Ausdruck dafür, dass er sich dem aller Natur eingeschriebenen Zwang zur Selbsterhaltung ein Leben lang entzogen hat, dass er Freiheit prinzipiell

als einen Akt begreift, der die eigene Selbsterhaltung notwendig verletzen muss. Der destruktive ist zugleich ein schöpferischer Akt, denn ohne die Aufgabe jeglicher Sicherheit ist Neues im Leben nicht möglich und nicht in der Kunst. Man sollte sich Kleist also nicht als einen unglücklichen Menschen vorstellen, er lebt und schreibt nur jeden Tag, als wäre es der erste und der letzte. Martin Heidegger, Militärwetterwart im Ersten Weltkrieg und in seinen Berechnungen dafür verantwortlich, dass die Avantgarde nicht in die Kugeln lief, die von der hinteren Frontlinie aus zur gegnerischen Front geschossen wurden, sprach in Sein und Zeit 1927 davon, dass das Vorlaufen in den Tod nötig sei, um Eigentlichkeit zu gewinnen.

Heute ist Kleists Todestag: Am 21. November 1811 hat er sich zusammen mit Henriette Vogel erschossen. Das ist der erste Grund, warum ich – Sie vielleicht irritierend – so lange vom Tode erzählt habe, wo es doch eine Preisträgerin zu feiern gilt; der zweite heißt: Das Leben ist eine Karawanserei – hat zwei Türen – aus einer kam ich rein – aus der anderen ging ich rauss. Das ist der Titel von Emine Sevgi Özdamars großem autobiographischen Roman aus dem Jahr 1992, mit der eine Lebensgeschichte beginnt, die auf Dutzenden von Anfangsseiten nur vom Sterben und vom Tode handelt, von vielen verschiedenen Toden und Toten. Der Tod ist ein Menschheitsthema und damit ein Romanthema wie die Liebe, dass es die Geburt nicht gleichermaßen ist, darüber wäre nachzudenken. Bei Özdamar aber fallen Geburt und Tod, die Perspektive des Sterbens und des Lebens in eins. Ein Embryo im Mutterbauch beginnt da zu erzählen, der in einem Zug ist, der »schwarzer Zug« heißt, voll ist von Soldaten, deren Mäntel nach 90.000 toten und noch nicht toten Soldaten stinken, und als das Baby geboren ist und so laut schreit, dass die »Berge ihre Plätze wechselten« und die Fingernägel abgehen, raten die Freundinnen der sechzehnjährigen Mutter das Kind lebendig in eine frisch gegrabene Grube auf dem Friedhof zu legen. Wenn das Kind weint, soll es leben, wenn es nicht weint, sterben, die Mutter läuft weg, das Kind macht die Augen zu, »Himmel weck mich nicht, ich schlafe«, erst die Großmutter beendet die Probe und stiehlt dem Tod das Kind. Vom Friedhof und seinen Weisheiten lesen wir weiter, vom Friedhofsnarren Musa, der die grausame Wahrheit sagen darf: »Die Menschen schlafen im Leben, wenn sie tot sind, werden sie wach«. Das Kind, dieses eigensinnige Kind, wird die Weisheit des Narren beherzigen. Ein weiblicher Picaro, eine Picara, wird hier geboren, die ums Überleben kämpft, für die jeder Tag Gerichtstag ist, an dem das Urteil über das Leben gefällt wird wie in einem barocken Schelmenroman. Carpe diem et respice finem, die Gewichte sind allerdings verschoben, wir sind nicht mehr im Barock, nicht vom Jenseitstrost ist in der Folge die Rede, sondern von der Lust des Diesseits, die Intensität aber ist auch bei Özdamar vom Tode her geliehen. Wo es um das Überleben geht, ist das Interesse auf das Materielle und Körperliche gerichtet: auf Schlafen, Essen, Verdauen, Ficken, zugleich werden die hehren Reden und großen Ereignisse der Weltgeschichte aus dieser Perspektive radikal banalisiert, mit Witz verkehrt, bis zur Kenntlichkeit entstellt. Die Naivität ist eine inszenierte Naivität, eine Art poetische Maschine der Inversion, sie führt vor, aber kommentiert nicht, der Leser hat zu denken, das hätte Brecht, Özdamars imaginärem Begleiter in Deutschland, an dieser Courage gefallen. Die Picara ist von nun an immer unterwegs, wird ein »Mensch vom Weg«, in diesem Roman wie in den beiden großen Fortsetzungsromanen ›Die Brücke vom goldenen Horn‹ und ›Seltsame Sterne starren zur Erde‹. Unterwegs bleibt sie in der Türkei wie in Deutschland, das Gepäck ist das der Nomadin, die weiß, dass man auf den Reisen von Karawanserei zu Karawanserei nur das Lebensnotwendige mitnehmen kann und das Überflüssige zurücklassen muss, Bücher gehören zum Notwendigen, aber aus diesen Lehr- und Wanderjahren wird kein bürgerlicher Bildungs- und Entwicklungsroman, in dem man durch Institutionen geschützt zart seine Ideen und seine Individualität entfaltet, sich die Hörner abstößt und mit der Gesellschaft versöhnt, das haben Özdamar und ihre Ich-Erzählerin mit dem immer Hin- und Herreisenden Kleist und dessen Helden gemein, die das Leben auch nur als eine Durchgangsstation betrachten und in der Liebe nicht die ewige Heimat suchen, sondern das ewige Reisen. Julius Hart hat zu Kleists 100. Todestag deshalb einmal etwas blumig von Kleist als einem »nackten Araber« gesprochen.

Bei Özdamar wird die Biographie nicht zur Psychologie, sondern zur Enzyklopädie, Özdamars Erzählerin gibt sich allem Erlebten und allem Gehörten hin, sie wird zur leidenschaftlichen Sammlerin, sie sammelt Geschichten und Wörter, vor allem Sprichwörter. Sprichwörter sind nichts Eigenes, sie sind das allen Gemeinsame. Die Kreativität dieser Autorin ist Beziehungssinn, das ist ein ganz anderer Begriff als der des deutschen Originalgenies, das vom unverwechselbar Eigenen reden und dieses dann absolut setzen will. Ozdamar mag so nicht angehimmelt werden, sie nimmt die Tür zum Ausgang aus der eigenen Originalität. Das Autorschaftskonzept, dem sie folgt, kennen wir aus Peter Shaffers Amadeus-Stück. Salieri und Mozart werden da miteinander verglichen, Salieri will mit Gottes Stimme sprechen, wenn er komponiert, Mozart dagegen mit allen Stimmen der Welt, die Gott hören kann. Wir kennen dieses Autorschaftskonzept auch von Brecht, aus der Keuner-Geschichte Originalitäts, wo Herr K. sich beklagt, dass es heute Unzählige gebe, die »sich öffentlich rühmen, ganz allein große Bücher verfassen zu können, und das wird allgemein gebilligt«. Der chinesische Philosoph Dschuang Dsi dagegen habe noch im Mannesalter ein Buch von hunderttausend Wörtern verfasst, »das zu neun Zehnteln aus Zitaten bestand. Solche Bücher können bei uns nicht mehr geschrieben werden, da der Geist fehlt.« Bei den Schriftstellern heute sei »ein Federhalter und etwas Papier ... das einzige, was sie vorzeigen können! Und ohne jede Hilfe, nur mit dem kümmerlichen Material, das ein einzelner auf seinen Armen herbeischaffen kann, errichten sie ihre Hütten! Grö-Bere Gebäude kennen sie nicht als solche, die ein einziger zu bauen imstande ist.«

Wer zitiert, setzt sich in Beziehung zu anderen, und alles Menschliche ist ursprünglich auf Beziehung gestellt, unsere Sinnesorgane sind Beziehungsorgane und unser Geist ist nichts anderes als ein Beziehungssinn. Was wir den Reichtum, die Sicherheit und die Gefährdung unseres Lebens nennen, hängt davon ab, wie viel an Beziehungen wir emotional, intellektuell und somatisch herzustellen und wahrzunehmen imstande sind. Özdamars Bücher entfalten einen großen Reichtum an Beziehungen, und diese Intensität fällt deutschen Kritikern auf, so z.B. dem sonst so geschätzten Karl Corino, der begeistert ist, dass hier der deutschen Literatur »neues, frisches Blut zugeführt« werde und bekennt, dass dies »vielleicht

ein problematisches Bild« sei. So steht es hinten auf dem Buchumschlag des ›Karawanserei-Romans, und ich bin dafür, dass das Zitat in der nächsten Auflage gelöscht wird. Die Vampir-Metapher ist mehr als nur problematisch. Einerseits verrät sie, dass die deutsche Literatur für tot gehalten wird, andererseits evoziert sie auch das kolonialistische Denken, das Fremdes für das Eigene aussaugt, am Phantasma einer Nationalliteratur festhält, und dann die Blutspenderin doch an den Rand der Nationalliteratur drängt. Wir kennen diese Etikettierungen aus den Rezensionen, Özdamar leidet daran, immer zur Migrantenliteratur gerechnet zu werden, und wehrt sich doch mit Witz von Anfang an gegen die Künstlichkeit solcher Unterscheidungen von Eigenem und Fremden. Im Zug auf der Fahrt nach Deutschland am Ende des ›Karawanserei-Romans‹ nehmen die Mädchen schon mal vorsichtshalber ein Aspirin, sie wissen, dass es in Deutschland zu Kopfschmerzen kommen wird, weil gleich die Unterscheidungen anfangen werden, sie nicht mehr Shakespeare- und Flaubert-Leserinnen sind, sondern nur noch Gastarbeiterinnen, und die Gastarbeiterinnen selbst im Wohnheim noch einmal aufgeteilt werden, in »Zuckers«, in »Esels«, in »Huren«. Diese im doppelten Sinne wahnwitzige Sprach-Ordnung erinnert an Jorge Luis Borges chinesisches Alphabet, wo Tiere klassifiziert werden, in »a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen«. Bevor Özdamars Mädchen »Zuckers«, »Esels« und »Huren« genannt wurden, hat es im Wohnheim der Gastarbeiterinnen noch ausgeschaut wie in den Schattenspielen des traditionellen türkischen Theaters. »Dort kamen Figuren auf die Bühne, jede redet in ihrem Dialekt – türkische Griechen, türkische Armenier, türkische Juden, verschiedene Türken aus verschiedenen Orten und Klassen und mit verschiedenen Dialekten alle verstanden sich falsch, aber redeten und spielten immer weiter, wie die Frauen im Wonaym, sie verstanden sich falsch in der Küche, aber reichten sich die Messer oder Kochtöpfe, oder eine krempelte der anderen ihren Pulliärmel hoch, damit er nicht in den Kochtopf hing.«

»Schattenspiele«. Ein Mensch, dessen Körper aus zerbrechlichem Glas ist, durch den fällt das Licht hindurch, er hat keinen Schatten, zur Schattenbildung braucht es einen festen Körper, eine Identität, das wissen wir aus Chamissos »Peter Schlemihk, der ebenfalls ein Gastarbeiter in der deutschen Literatur war, nur ist es um 1800 in Deutschland noch niemanden eingefallen, so zu unterscheiden. Das Leben ist bei Özdamar nicht nur eine Karawanserei, es ist auch ein Schattenspiel. Die Hauptfigur ihrer Romane träumt davon, Schauspielerin zu werden, die Autorin ist beides geworden, Schauspielerin und Schriftstellerin, und als Schriftstellerin Schauspielerin geblieben: Sie spielt ihr Leben noch einmal nach und kann endlich selbst entscheiden, welche Rollen sie annimmt und wie sie sie gestaltet.

Dass Schauspieler im Fremden das Eigene versammeln und im Eigenen das Fremde, und dass es in diesem *theatrum mundi* vor allem darauf ankommt, gut zu spielen, das weiß Hermann Beil seit langem in Deutschland am besten. Deshalb bekommt Emine Sevgi Özdamar heute hier im Brecht-Theater mit großem Recht den Kleist-Preis und deshalb schuldet die Kleist-Gesellschaft Hermann Beil für dieses Urteil, das er wie immer nach der Tradition des Kleist-Preises alleine zu fällen hatte, großen Dank. Hermann Beils Dramaturgien halten seit langem die Erin-

nerung an Kleist lebendig. Die Inszenierung der Hermannsschlacht von 1983, für die Claus Peymann und er verantwortlich waren, hat das ehemalige Lieblingsstück des Reichsdramaturgen Schlösser erst wieder aufführbar gemacht, und alle nachfolgenden Inszenierungen haben oder hätten sich daran zu messen. Und als Regisseur der Kleist-Preis-Inszenierungen der letzten Jahre hat Hermann Beil jeden Zuschauer zu überzeugen verstanden, dass der jeweilige Kleist-Preisträger den Preis auch verdient hat, auch die Zweifler. Die Texte leuchten hier, auch heute wieder, und dafür gilt auch den wunderbaren Schauspielern und Musikern Dank.

Trotzdem: Auch Kleist-Preise können sterben. Die Kultur-Stiftung der Deutschen Bank hat heuer zum letzten Mal die Preissumme von 20.000 Euro gespendet, der Bund und die Länder Berlin und Brandenburg hoffentlich noch nicht zum letzten Mal die Kosten der Jury und der Miete des Berliner Ensembles. Die Gründe für das Ende der Förderung sind systemimmanent, mit Zweifel am Kleist-Preis hat es nichts zu tun. Wir schulden unseren Sponsoren großen Dank für die Unterstützung der letzten Jahre, brauchen aber, wenn nicht frisches Blut, so doch neues Geld. Bisher gibt es nur vage Aussichten, sicher ist nur, dass wir gerne 2005 hier wieder ins Berliner Ensemble kommen werden, zur Feier von 20 Jahren Kleist-Preis nach seiner Wiederbegründung 1985.

HERMANN BEIL

IN EINER FREMDEN SPRACHE ZU SCHREIBEN, IST EINE REISE

Kleist-Preis 2004 für Emine Sevgi Özdmar

»... und auf der Bühne putzt sogar eine echte türkische Putzfrau« - so ähnlich konstatierte da und dort das deutsche Feuilleton Emine Sevgi Özdamars Auftritt bei der Uraufführung von Thomas Braschs Phantasmagorie über den Dichter Georg Heym LIEBER GEORG(in Matthias Langhoffs und Manfred Karges Inszenierung am Schauspielhaus Bochum anno 1980. Zwar war die Rollenangabe im Programmbuch »Putzfrau«, aber vor 24 Jahren vermochte wohl nicht jeder Theaterkritiker sich vorzustellen, daß eine Schauspielerin eben auch eine Putzfrau spielen kann. Vor allem dann nicht, wenn die Schauspielerin einen türkischen Namen trägt. Doch war für jeden, der es sehen wollte, durchaus zu erkennen, daß diese Emine Sevgi Özdamar auf der Bühne nicht bloß putzte - war es doch ein überaus kunstvolles Putzen, denn Emine spielte in einer hochkomplizierten, theatralisch virtuosen Aufführung so, wie alle anderen ihrer Kollegen eben auch spielten - präzise, intensiv, inspiriert. Mag sein, daß heute ein türkischer oder anderer ausländisch klingender Name auf einem Besetzungszettel beim kritischen Betrachter nicht mehr automatisch eine unkünstlerische Zuordnung zur Folge hat, damals jedenfalls war es so – und Emine amüsierte sich darüber köstlich.

Ich bin kein Wissenschaftler, schon gar kein Kleist-Forscher, ich möchte nur ein einfacher Kleist-Liebhaber sein. Und als solcher, also ganz unsystematisch, studierte ich meine Kleist-Ausgabe, um ein entsprechendes Zitat zu finden, das meine Entscheidung für Emine Sevgi Özdamar akzentuieren könnte, mit einem kleistischen Argument sozusagen.

In den Briefen Kleists – »Gerechte Götter!« (ein Stoßseufzer aus einem seiner Lustspiele) – finde ich zunächst nur eine Negation: »Wenn man es recht untersucht, sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unsrer Bühne schuld, und sie sollten entweder gar nicht ins Schauspiel gehen, oder es müßten eigne Bühnen für sie, abgesondert von den Männern, errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Dramas und niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären.«

In Kontrast zu diesem kuriosen Zerrbild, das doch nur ein persönliches, eingebildetes Schreckbild Kleists sein kann, das über ihn, also nur ihn etwas erzählt, stehen die herrlichsten Frauenrollen, die Kleist für das deutsche Theater erfunden

hat, deren zwei der Schauspielerin Emine wie auf den Leib geschrieben scheinen, Penthesilea und Kunigunde.

Freilich, Emine hat diese Rollen nicht gespielt, weil ihr Lebensplan – bewußt oder unbewußt – sie von der Schauspielerei (und der Malerei) ins Zentrum führte: in die Sprache, in das Schreiben, auch wenn sie gelegentlich noch immer auftritt, so kürzlich in Wien als Großmutter in Alfred Kirchners Inszenierung von Helmut Lachenmanns Oper Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«.

»In einer fremden Sprache zu schreiben, ist eine Reise«, sagt Emine, aber sie sagt auch, »die Reise ist schön, nicht das Ankommen«. Deswegen ist ihr auch der Zug immer ein schönes Zuhause gewesen und das Hin- und Her-Reisen Lebensprinzip, das naturgemäß zur dramaturgischen Struktur ihres ersten in Frankfurt uraufgeführten Theaterstücks ›Karagöz in Alamania‹ inspirierte. Ihr eigentliches, wahres Zuhause ist jedoch die Sprache, eine Sprache, die sie erst erlernen und erfahren mußte, eine Sprache, die für sie nicht ausformuliert, nicht fertig, nicht endgültig ist, eine Sprache, die bei ihr etwas rhapsodisch Schweifendes hat, die mit Lust Bilder aufnimmt und diese Bilder gerade durch das wörtliche Genaunehmen entwickelt. Tatsächlich ist Emine Sevgi Özdamar auf diese Weise, also lernend, zugleich eine intuitive Sprach- und Wortfinderin.

Jeder Satz ist ihr ein Seiltanz, aber da für sie die deutschen Wörter und Sätze »Körper« haben, viele »Körper«, sozusagen sinnlich greifbar sind und darüber hinaus die deutsche Sprache für sie vor allem Freiheit bedeutet, stürzt sie in ihrer schriftstellerischen Arbeit nie ab.

»Flieh und leb dein Leben«, sagte die Großmutter einst zu ihr, als die türkische Militärdiktatur der 70er und 80er Jahre auch für Emine immer bedrohlicher wurde. Emine floh beherzt ins deutsche Theater, und sie floh somit unweigerlich in die deutsche Sprache. Es waren die deutschen Dichter, die ihr Zuflucht und Halt gaben. Auch das Französische lernte sie in Paris durch einen deutschen Dichter, durch Kleist in der französischen Übersetzung des Prinzen von Homburge. Emine sagt, daß sie in der deutschen Sprache glücklich geworden ist, aber sie behält dieses Glück nicht für sich, sie gibt es weiter; ihr Deutsch macht jeden Leser glücklich, sobald er merkt, daß er sich seiner eigenen Sprache bewußt werden kann. Man kann spüren, welche Kraft und welche Farbigkeit, also welcher Reichtum der eigenen Sprache innewohnt, nimmt man sie auch so beherzt genau wie Emine. In dieser ihrer Genauigkeit liegt durchaus Leidenschaft.

Kleist praktizierte seinen Lebensplan, seinen sprunghaften, überaus chaotischen Lebensplan hingebungsvoll glücklos. Emine Sevgi Özdamar hingegen instinktiv traumwandlerisch sicher, wenn ich an ihre Wechsel zwischen Istanbul, Berlin, Paris denke, an ihre wundersame Grenzgängerei zwischen Berlin-Ost und Berlin-West. Die Grenze durch Berlin schreckte sie nicht, sondern entfachte ihre Phantasie. Ihr Blick auf das geteilte Berlin in ihrem Buch Seltsame Sterne starren zur Erdex liest sich geradezu wie ein skeptisches Märchen aus Tausendundeiner Nacht. Ihr fremder Blick bleibt immer ein freundlich neugieriger Blick, eigentlich ein Blick wie der eines Kindes, das alles wissen will, aber es nie besser weiß.

Und es gibt – Fragmente betitelt – ein ganz anderes Kleist-Zitat, das mir tatsächlich wie eine insgeheime Annäherung an die Schriftstellerin anmutet:

»Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus.«

Ich denke, Emine Sevgi Özdamar versteht sich auf beides, würde aber nie einer Klasse angehören wollen (– schließlich ist sie selbst klassel, wenn ich mir diese saloppe Bemerkung erlauben darf). Ihre Romane sind Metaphern auf Liebe, Tod, Haß, Lebensfreude und sind zugleich Formel für Freiheit, für die Freiheit der Phantasie und des Lebens.

Die deutsche Sprache lernte Emine – ja, das ist die Wahrheit! – aus Liebe zur deutschen Dichtung. Erlernt hatte sie sie an einem jener Goethe-Institute, die neuerdings aus kurzsichtiger Sparwut geschlossen werden sollen, obwohl sich die Politiker in der Forderung, jeder müsse deutsch lernen und deutsch können, der hier leben möchte, geradezu überbieten. Emine hatte in Goethes Namen Deutsch gelernt, aber Büchner, Kleist, vor allem Brecht waren ihr Impuls und Inspiration.

Brechts Gedichte, Brechts Theater eröffneten ihr einen poetischen, utopischen Horizont. Brechts Begriff der Verfremdung hingegen schien ihr beängstigend, unverständlich, obwohl sie ihn selbst fröhlich und leichtfüßig praktiziert. Nämlich in ihrer Haltung, auf die Dinge der Welt zu blicken und große historische Zusammenhänge wie ein Spiel zu betrachten. Der Bart ihres kaukasischen Großvaters wächst sich in ihrem großartigen Roman Das Leben ist eine Karawanserei ... zu einem dichten Teppich der Geschichte eines ganzen Jahrhunderts aus, auf dem die Schrecken der Zeitläufe wie in Spielzeugeimerchen hin- und hergetragen, unermüdlich ausgeleert und unermüdlich erneut abgefüllt werden. Diese grandiose zentrale Passage ihres Romans erscheint mir wie ein poetologisches Modell ihrer ganzen schriftstellerischen Arbeit: Das Große ist im Kleinen sichtbar, das Kleine macht das Große sichtbar.

Emine schreibt ihre Romane, Erzählungen und Stücke nicht in ihrer Muttersprache (Mutterzunger, wie sie es selbst so wunderbar konkret nennt), die dann wiederum ins Deutsche zu übersetzen wären. Nein, ihre Texte sind nichts »Übergesetztes« – ein Begriff aus George Taboris Dramolett »Ich versteh nix Deutsche –, sie schreibt in ihrem ganz persönlichen, sehr originellen Originaldeutsch. Dessen Klang ist aber alles andere als das sogenannte Multikultifolkloregetue, aber jenen, die mit dem Schlag-Wort »Multikulti« opportunistisch herumfuchteln, empfehle ich herzlich eine Lektüre von Emines Büchern. Kunst ist nie und nimmer Leit-Kultur, aber sie weiß und kündet vom Leid der Menschen. Zu den Ingredienzen ihrer Geschichten gehört das Vexierspiel, das Rätsel, das Geheimnis, die Emphase und der Märchenton.

Emine spielt mit literarischen Formen, sie spielt mit der Sprache, aber nie praktiziert sie die sprachliche Anpassung »dergestalt, daß wir den Autor als den unsrigen ansehen können«. Sie ist absolut nicht »unsrig«, sie ist viel viel mehr, weil sie ganz eigen ist. So paradox es erscheint, Emine Sevgi Özdamar praktiziert, indem sie *ihr* Deutsch schreibt – auf die vergnüglichste Weise eine der zwei Übersetzungsmaximen Goethes, sie »macht an uns die Forderung, daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen.« Tatsächlich: Ihre Sprache verlockt, verleitet, becirct

uns. Und so integrieren wir uns in ihre Sprachwelt, besonders dann, wenn wir diese Sprache als Bereicherung begreifen, als Bereicherung unserer eigenen Wortphantasie. Das alles aber geschieht spielerisch, mehr noch, musikalisch. Musikalisch in einer ungewöhnlichen Vielstimmigkeit, weil Emine Sevgi Özdamar erzählerisch eine universelle Sammlerin ist. Sie sammelt Leben, das in ihren Texten auf eine horizontale wie vertikale Weise präsent ist und sich zu eindringlichen Momentaufnahmen verdichtet, zum Beispiel in dem Bild vom Küchenspiegel, in dem Tote wohnen, in ihrer Erzählung Der Hof im Spiegek oder in dem Bücher-Bild, das die politischen Erregungen einer ganze Epoche ausdrückt:

Auf den steilen Straßen standen viele Bücherverkäufer. Sie legten ihre Bücher auf die Erde, und der Wind blätterte in ihnen, Bücher von der Russischen und Französischen Revolution oder über Widerständler, die vor 500 Jahren von den Ottomanen geköpft worden waren, Bücher von Nazim Hikmet, Bücher über den Spanischen Bürgerkrieg. Alle getöteten, erwürgten, geköpften Menschen, die nicht in ihren Betten gestorben waren, standen in diesen Jahren auf. Die Armut lief auf die Straße, und die Menschen, die in ihrem Leben dagegen etwas hatten tun wollen und deswegen getötet worden waren, lagen jetzt als Bücher auf den Straßen. Man mußte sich nur zu ihnen bücken, sie kaufen, und so kamen viele Getötete in die Wohnungen, sammelten sich in den Regalen, neben den Kopfkissen und wohnten in den Häusern. Die Menschen, die mit diesen Büchern die Augen zu- und aufmachten, gingen am Morgen als Lorca, Sacco und Vanzetti, Robespierre, Danton, Nazim Hikmet, Pir Sultan Abdal, Rosa Luxemburg wieder auf die Straßen.

Das ist keine ausgeklügelte Schreibweise, das ist aus dem Herzen gedacht und geschrieben. Dieses Wechselspiel von Büchern und Menschen drückt Bedrohung und Hoffnung, Unterdrückung und Befreiung auf einer metaphorisch leuchtenden, kreatürlich unmittelbar fühlbaren Ebene aus.

Der phantasievolle Blick auf die Worte offenbart den Gestus der Sprache und verzaubert und ernüchtert zugleich. Oder spitzt zur Groteske zu:

Sie schauten alle zu dem Mann, der wie eine Eule aussah, und wenn er einen Satz sagte, ging ein anderer in diesen Satz hinein wie eine große Schere, schnitt den Satz in der Mitte durch und vervollständigte den Satz selbst. Dieser Satz wurde wieder von einer anderen Schere zerschnitten. Plötzlich saßen zwanzig große Scheren am Tisch, die sich nach links und rechts drehten.

Ist das nicht eine abgründig genaue Charakterisierung der Talkshowgebetsmühlen, die uns tagtäglich aufgedrängt werden?

Über dieses ihr Buch Die Brücke vom Goldenen Horn, eine Art Reiseroman, der zwischen Traum und Realität changiert und ein europäisches Zeitdokument ist, weil er den politischen Parallelen von Berlin und Istanbul in den 70er Jahren nachspürt, sagt Emine:

Das Land stirbt, alle Menschen werden getötet, man muß das Land fotografieren, bevor es stirbt. Die Geschichte unserer Generation ist plötzlich zum Märchen geworden; eben hatten wir sie noch erlebt, und schon war sie vorbei, weil eine neue Zeit so schnell herangerückt war. Wenn wir dieses Märchen nicht schreiben, bleibt nur die Statistik übrig, in der man lesen kann, daß es uns gegeben hat.

Dichtung erzählt uns eben all das genau, was keine Statistik wird je fassen können, zum Beispiel erzählt Dichtung von Zeitsprüngen, von Verwerfungen und Aufbrüchen, von hoffnungsvollen Bewegungen und tödlichem Stillstand. Davon sind Emines Bücher randvoll.

In einem ihrer Interviews erwähnt sie eine türkische Redewendung: Wenn man mit einem Schiff immer weiter nach Westen fährt, kommt man im Osten an. Läßt sich dieser Satz auch umkehren?

Emine Sevgi Özdamar reist beständig in beide Richtungen. Insofern verdanken wir dieser Schriftstellerin – deren Vorfahren armenisch und kurdisch sind, die in der uralten anatolischen Stadt Malatya geboren ist, eine Stadt, die einst zum Reich der Hethiter gehörte, das viele Götter beherbergte, darunter die Sonnengöttin Arinna und den Wettergott Hatti, deren heutiger türkischer Wohnort, die Insel Cunda, auch mythologische Wurzeln hat, denn Gott Apollo kommt, wie die Sage kündet, von dort, und die hier in Berlin lebt und arbeitet, also zu Hause ist – insofern verdanken wir dieser türkischen Schriftstellerin im wahrsten Sinne des Wortes eine europäische Literatur.

Von welchen Göttern sich Berlin herleitet, vermag ich nicht zu sagen. Vielleicht sind es die Musen der Künste, die diese Stadt beseelen, wenigstens von Zeit zu Zeit. Emine ist eine dieser Musen.

Ganz gewiß ist sie es!

EMINE SEVGI ÖZDAMAR

KLEIST-PREIS-REDE

Verehrte Damen und Herren, lieber Hermann Beil:

Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Meine Kindheit hatte keinen Kleist.

Wenn ich meine Zuhörer jetzt frage, wer als Kind von Kleist gehört hat und wer nicht, denke ich, dass sich nur sehr wenige Finger von Nichtkennern erheben werden. Einer davon ist mein Finger.

Wenn ich als Kind von Heinrich von Kleist gehört hätte, dass er so jung mit eigenen Füßen und Händen in den Tod gegangen war, hätte ich auch ihn in den Kreis meiner Toten aufgenommen, für die ich bis zu meinem siebzehnten Lebensjahr jede Nacht betete. Ich sagte dabei ihre Namen auf, eine lange Totenliste. Es dauerte fast eine Stunde, bis ich alle Namen meiner Toten aufgezählt hatte. Und die Liste wurde immer länger und länger.

In meiner Familie standen die Toten in der Hierarchie ganz oben. Jedesmal, wenn meine Mutter oder Großmutter Wasser tranken, sagten sie: »Das Wasser soll in den Mund unserer toten Mütter fließen.« Mein Vater hob jeden Abend sein Rakiglas auf die Männer, die wegen des Kummers dieser Welt am Rakitrinken gestorben waren. In unserem Istanbuler Haus, etwas krumm und aus Holz, machten die Spinnen überall ihre Betten. Wir töteten sie nicht. Mein Vater nahm oft eine Spinne in die Hand, ließ sie über seinen Arm laufen und sagte zu uns, sie sei unser verstorbener Bruder. In meiner Kindheit ging die Mutter meines Vaters, meine Großmutter, mit mir öfter auf den Friedhöfen spazieren. Sie hatte sieben Kinder verloren. Ihr blieb nur mein Vater. Sie erzählte mir, dass sie zwar nicht ihre sieben Kinder, aber mich dem Tod hatte stehlen können. Als ich ein Jahr alt war, war ich sehr krank geworden. Meine Großmutter wollte den Tod in die Irre führen. Sie war abergläubisch und dachte, dass sie mich erst in die Arme des Todes legen musste, damit der Tod glaubte, dass er mich schon hätte und mich in Ruhe ließe. Großmutter sagte damals zu meiner Mutter: »Weine nicht, bring sie zum Friedhof, leg sie in ein frisch gegrabenes Grab und warte. Wenn sie weint, wird sie überleben.« Meine Mutter ging mit mir zum Friedhof und legte mich in eine frisch gegrabene Grube und wartete. Da sie eine dunkle Frau war, sechzehn Jahre alt, mit schwarzen Haaren, schwarzen Augen, sah sie, als sie so am Grab stand, wahrscheinlich aus wie ein dunkler Friedhofsbaum, der einen Schatten über ein Kind legt. Großmutter erzählte mir später, dass ich geweint hätte.

Meine Großmutter dachte, sie hätte viele Sünden, weil sie, als ihre sieben Kinder starben, aus Kummer viele Zigaretten geraucht hatte. Aber sie glaubte auch, dass, bevor sie wegen dieser Sünden der gerauchten Zigaretten in die Hölle fallen würde, ihre sieben Kinder als Engel zu ihr fliegen, sie auf ihre Flügel setzen und mit ins Paradies nehmen würden. Ich liebte meine Großmutter sehr, und ich wollte auch ins Paradies, wo ich ihre toten Kinder und auch meinen toten Bruder, der als Spinne in unserem Istanbuler Holzhaus wohnte, treffen konnte. »Großmutter, wo ist der Tod?« »Der Tod ist zwischen Augenbrauen und Augen, ist das weit weg?« »Wie kann ich mit dir ins Paradies kommen, Großmutter?« Großmutter sagte, ich sollte die Toten nicht vergessen und für ihre Seelen beten. Sie ging immer wieder mit mir auf den Friedhöfen spazieren, blieb vor jedem Grabstein stehen und betete für die fremden Toten. Meine Großmutter konnte weder lesen noch schreiben. Ich las ihr die Namen der Toten vor und lernte die Namen auswendig. In der Nacht betete ich, zählte die Namen auf und schenkte ihren Seelen die Gebete. Ich schaute jeden Tag in die Zeitung und sammelte daraus die Namen der Toten. Meine Totenliste bestand hauptsächlich aus Armen oder Verrückten, aus Einsamen. Erst hatte ich nur türkische Tote, dann kamen auch andere dazu. Mein Bruder und ich lasen der Großmutter und ihren analphabetischen Freundinnen Romane vor. Zum Beispiel Madame Bovary, um die die alten Frauen weinten. So kam Madame Bovary in meine Liste der Toten, wenig später auch Robinson Crusoe.

Während ich Robinson Crusoex vorlas, fragte meine Großmutter immer: »Wie haben seine Eltern das ausgehalten? Was hat seine Frau gemacht? Was haben seine Kinder gegessen?« Großmutter musste immer an die Familie von Robinson Crusoe denken. Weil sie besorgt war, las ich ihr als Antwort Lügen vor, was seine Kinder aßen, Reis mit Lamm und Mais und Kastanien. Wenn ich ihr damals den ›Prinzen von Homburgt von Kleist vorgelesen hätte, hätte sie auch gefragt: »Wie hat seine Mutter das ausgehalten? Was haben seine Frau und seine Kinder gemacht?« Als ich mit zwölf Jahren im Stadttheater Bursa in ›Bürger als Edelmannt spielte, hörte ich von erwachsenen Schauspielern, dass Molière auf der Bühne gestorben sei. So kam Molière auch auf meine Totenliste. Leider gelangte Kleist nie in meine lange Totenliste: Mit siebzehn verliebte ich mich in einen Jungen und vergaß alle meine Toten.

Meine Kindheit hatte keinen Kleist, meine frühe Jugend hatte keinen Kleist.

In den sechziger Jahren kam ich als junges Mädchen nach Berlin, blieb anderthalb Jahre in Deutschland und lernte Deutsch. In diesen anderthalb Jahren lernte ich Bertolt Brecht, Lotte Lenya, Ernst Busch und Franz Kafka kennen. Ein türkischer Theatermann, linker Brechtianer, nahm mich damals mit zum Berliner Ensemble. Ich sah Arturo Uic in einer für mich bis heute wunderbaren Inszenierung von Peter Palitsch und Manfred Weckwerth. Der türkische Brechtianer sprach mit einem seiner Freunde sehr oft über Brecht. Sie liefen zusammen die Berliner Straßen entlang, es schneite, sie schlugen ihre Jackenkragen hoch, steckten die Hände in die Taschen, sprachen über Brecht und zitierten aus dem Baal.

Als im weißen Mutterschoße aufwuchs Baal War der Himmel schon so groß und still und fahl [...].

Damals in den sechziger Jahren hatte Berlin viele Lücken. Hier stand ein Haus, dann kam ein Loch, in dem nur die Nacht wohnte, dann wieder ein Haus, aus dem ein Baum herausgewachsen war. In den kalten Nächten schob der Wind die einsamen Zeitungsblätter vor sich her zu diesen Löchern, und plötzlich flogen in diesen Ruinen helle Zeitungsblätter in die Luft, stießen zusammen, machten Geräusche, wirbelten gemeinsam weiter. Man sah damals in den Berliner Parks fast nur Frauen, alte Frauen, oft mit kleinen Hunden. Eine der alten Frauen biss manchmal in einen Apfel und kaute ihn sehr langsam, hörte ihrem eigenen Kauen zu, so als ob der Apfel ihr bester Freund wäre und ihr gerade etwas erzählen würde. Berlin kam mir wie ein stark belichteter Schwarz-Weiß-Film vor, den ich mir anschaute, in dem aber ich nicht mitspielte. Wenn die Sonne schien, liefen die Deutschen in Berlin in ihren Unterhemden herum, während die Ausländer, Griechen, Italiener, Spanier, Jugoslawen, Türken, ihre Jacken anbehielten. Sie nahmen die schwache Sonne nicht ernst. Alle Ausländer waren damals nur für ein Jahr nach Westberlin gekommen, und wenn ihre Verträge mit den Fabriken nach einem Jahr ausliefen, wollten fast alle wieder in ihre Länder zurückkehren. Alle hatten, als sie in ihren Ländern an den Bahnhöfen oder Flughäfen von ihren Menschen Abschied nahmen, gesagt, »nach einem Jahr komme ich zurück, nur ein Jahr, das wird schnell vergehen, im nächsten Frühling bin ich wieder hier.« Sie redeten von diesem einen Jahr, für das sie nach Berlin gekommen waren, als ob es nicht zu ihrem Leben gehörte. Vielleicht sah Berlin deswegen nicht nur zwei-, sondern dreigeteilt aus: Westberlin, Ostberlin, Ausländerberlin. Die Ausländer waren für sich selbst die Vögel, die sich auf einer großen Reise mal kurz auf die Berliner Bäume gesetzt hatten, um dann weiterzufliegen. Die Gastvögel schauten sich Berlin von oben an und verstanden die Sprache der Menschen nicht, und die Menschen unten verstanden ihre Vogelsprache nicht. Die Vögel trafen sich am Bahnhof Zoo, ihr Ankunftsort in Berlin, und nach einem Jahr ihr Abfahrtsort aus Berlin. Dort standen die Vögel in Gruppen. Vogelsprachen zwischen den ein- und ausatmenden Zügen. Griechische, italienische, spanische, jugoslawische, türkische Männer liefen durch die Berliner Straßen und sprachen laut ihre Sprache, und es sah so aus, als ob sie hinter ihren Wörtern hergingen, als ob ihre laute Sprache ihnen den Weg frei machte. Wenn sie eine Berliner Straße überquerten, dann nicht, um in eine andere Straße zu gelangen, sondern weil ihre lauten Wörter in der Luft vor ihnen hergingen. So liefen sie hinter ihren Wörtern her und sahen für die Menschen, die diese Wörter nicht verstanden, aus, als ob sie mit ihren Eseln oder Truthähnen durch ein anderes Land gingen. Damals, als ich nach anderthalb Jahren Aufenthalt in Berlin nach Istanbul zurückkehrte, hatte ich in meiner Tasche zwei Schallplatten, eine von Lotte Lenya und eine von Ernst Busch.

Meine Kindheit hatte keinen Kleist, meine frühe Jugend hatte keinen Kleist und auch nach meiner ersten Deutschlandreise hatte ich keinen Kleist.

Ich hörte von Heinrich von Kleist zum ersten Mal in meiner Istanbuler Schauspielschule. Es war zur Zeit der Achtundsechziger Bewegung, die es auch in der Türkei gab. Unsere Schauspiellehrer waren fast alle in der Achtundsechziger Bewegung engagiert, wir Schüler auch. Einer der Lehrer gab uns für jedes Wochenende Fragebögen mit nach Hause. Die Fragen lauteten zum Beispiel: »Was habe ich diese Woche getan, um mein Bewusstsein zu erweitern? Welches Buch habe ich gelesen?« Ich kam nach Hause und fragte meine Mutter: »Mutter, was hast du diese Woche gemacht, um dein Bewusstsein zu erweitern?« Weil sie über meine Frage staunte, übte ich bei ihr meine Achtundsechziger Sprache, die ich bei Berliner Studenten gelernt hatte. »Mutter, wer war zuerst da, die Henne oder das Ei?«

Meine Mutter antwortete: »Du bist das Ei, das aus mir herausgekommen ist, und du findest jetzt die Henne nicht gut?« Als unser Lehrer merkte, dass wir nicht viele Bücher lasen, legte er sich manchmal in der Klasse auf den Boden, und schrie: »Ihr müsst wie Prometheus das Feuer von den Göttern stehlen und den Menschen bringen. Wer von euch kennt Sartre? Heinrich von Kleist? Wer hat ›Michael Kohlhaas gelesen? Michael revoltierte wegen eines Pferdes gegen die Mächtigen. Das ist es! Wegen eines einzigen Flohs muss man eine Bettdecke verbrennen können. Das sind die großen Charaktere, die über ihre Grenzen gegangen sind. Ihr müsst über eure Grenzen gehen. Der Kopf eines guten Schauspielers muss wie ein Trapezartist oder Seiltänzer arbeiten, in jeder Sekunde zwischen Leben und Tod.« Und er erzählte uns schreiend die Geschichte von Michael Kohlhaas. Die Namen Kleist und Michael Kohlhaas blieben damals stark in meinem Kopf, vielleicht wegen der Pferde. In einer der berühmtesten türkischen Legenden rebelliert ein Bauer mit seinem fliegenden Pferd gegen die Großgrundbesitzer, und auch mein Großvater hatte Pferde. Eines davon, das er sehr liebte, hieß September. Als Großvater einmal Streit mit anderen Großgrundbesitzern hatte, entführten sie September und ließen ihn mit Steinen um den Hals im Euphrat ertrinken. Großvater weinte oft um September.

Meine Kindheit hatte keinen Kleist, meine frühe Jugend hatte keinen Kleist und auch nach meiner ersten Deutschlandreise hatte ich keinen Kleist. Jetzt hatte ich Kleist. Ich schaute mir sein Bild an. Er sah aus wie ein Mädchen, das sich als Junge verkleidet hatte, um auf eine gefährliche Reise zu gehen.

1971 putschten die Militärs in der Türkei. Gendarmen und Polizisten kamen in die Häuser und verhafteten nicht nur die Menschen, sondern auch die Wörter. Alle Bücher wurden vorsichtshalber zu den Polizeirevieren gebracht. Damals bedeutete in der Türkei Wort gleich Mord. Man konnte wegen Wörtern gefoltert, erschossen werden. In solchen Zeiten können Wörter krank werden: »Weißt du in welchem Gefängnis er sitzt?« »Ja, in Selimiye. Er wartet darauf, aufgehängt zu werden.« »Heute sind acht Studenten ermordet worden. Ein Vater ist mit einem Sarg gekommen und suchte seinen Sohn.« Ich wurde unglücklich in der türkischen Sprache. Ich lief im Stadtzentrum Istanbuls umher, plötzlich rannten die Menschen, wohin? Das schöne Obst in den Ständen in den Straßen befremdete mich. Was suchten dort die Granatäpfel, was die Weintrauben? Wem sollten sie schmecken? Bei einem Putsch steht alles still, die Baustellen, der Export und Import, die Men-

schenrechte, auch die Karriere steht still, sogar die Liebe kann stillstehen. Ein großes Loch tut sich auf. Man sagt, man verliert in einem fremden Land die Muttersprache, aber in solchen Jahren kann man die Muttersprache auch im eigenen Land verlieren, die Wörter verstecken, vor manchen Wörtern Angst bekommen. Ich wurde damals müde in meiner Muttersprache. Wenn die Zeit in einem Land in die Nacht eintritt, suchen sogar die Steine eine neue Sprache. Dort in Istanbul, in dem tiefen Loch, haben die Wörter Brechts mir geholfen.

Gott sei Dank geht alles schnell vorüber Auch die Liebe und der Kummer sogar. Wo sind die Tränen von gestern abend? Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?

Mein Traum war damals, einmal mit einem Brechtschüler zu arbeiten. Schweizer Freunde schickten mir ein Buch über den Regisseur Benno Besson und sagten mir, er sei der phantastischste Brechtschüler. Also setzte ich mich in den Zug nach Berlin. Meine ersten deutschen Wörter nach zehn Jahren waren, »Herr Besson, ich bin gekommen, um von Ihnen das Brechtsystem zu lernen.« Besson zog die Augenbraue hoch, schaute mich an und sagte: »Willkommen«. Sofort machten meine ersten deutschen Wörter eine gute Erfahrung. Was Brechts Lied mir in Istanbul versprochen hatte, passierte in Berlin. »Gott sei Dank geht alles schnell vorüber, auch die Liebe und der Kummer sogar ...«.

Die Zunge hat keine Knochen. Wohin man sie dreht, dorthin bewegt sie sich. Ich drehte meine Zunge ins Deutsche, und plötzlich war ich glücklich. Dort am Theater, wo die tragischen Stoffe einen berühren und zugleich eine Utopie versprechen. Ich hörte, in den Demokratien gibt es keine Tragödien, nur Komödien, oder Stoffe für Kabarettisten. Aber ich sah die Tragödien im Theater. Auf der Straße sah Deutschland aus, als ob es keine Geschichte hätte, aber im Theater fand ich die Geschichte. Kleist – Büchner. Wir spielten am Bochumer Schauspielhaus >Woyzeck von Büchner. Ich sah Woyzeck auf der Bühne, aber nicht mehr auf den deutschen Straßen. Woyzeck existierte noch auf den türkischen Straßen. Dort sah man Männer, die einen wie Büchners Figur Woyzeck berührten. Ich kam mir vielleicht deswegen nicht emigriert vor. Deutsches Theater war die Verlängerung meines Landes.

Lieber Hermann Beil,

mein erstes Theaterstück entstand im Bochumer Schauspielhaus, wo Sie zusammen mit Claus Peymann das Theater leiteten und als Dramaturg tätig waren. Ich las damals den Brief eines türkischen Gastarbeiters. Ich habe diesen Gastarbeiter nie gekannt, er war für immer in die Türkei, in sein Dorf zurückgekehrt. Das Wort »Gastarbeiter«: Ich liebe dieses Wort, ich sehe immer zwei Personen vor mir, eine sitzt da als Gast und die andere arbeitet. Sein Brief war mit einer Schreibmaschine geschrieben. Er hatte keinen Rand auf dem Papier gelassen. Das zweite, was mir auffiel, war, dass er an keiner Stelle schlecht über Deutschland gesprochen hatte. Er schrieb über seine Frau, die es weder in der Türkei, noch in Deutschland aus-

halten konnte. Sie reiste immer hin und her und jedes Mal war sie schwanger. Ich wollte über ihn ein Drama schreiben und ihn nach Deutschland zur Premiere einladen. Ich wollte ihm zeigen, dass sein Leben ein Roman war, so wie er es auch in seinem Brief behauptet hatte. Ich erzählte Ihnen, dass ich über den unbekannten Mann ein Theaterstück schreiben möchte, und Sie sagten mir: »Emine, wir erwarten auch von Ihnen ein Theaterstück.« Ich danke Ihnen, lieber Hermann Beil, für den Mut, den Sie mir damals gemacht haben. In meinem Stück ›Karagöz in Alemania‹, ›Schwarzauge in Deutschland‹, ist Karagöz ein türkischer Bauer. Er macht sich aus seinem Dorf mit seinem sprechenden Esel auf den Weg nach Deutschland. Der Esel wird auf dem Weg zu einem Intellektuellen, weil er nicht mehr arbeiten braucht, er zitiert Marx und Sokrates, trinkt Wein und raucht Camel-Zigaretten und versucht sich mit einem Opel Caravan über kommende Kriege zu unterhalten ...

Als ich nach Berlin kam, mit dem Traum, mit einem Brechtschüler zu arbeiten, und dieser Traum sich damals verwirklichte, träumte ich eines Nachts 1976 in Ostberlin von Brecht. Im Traum war ich auf einem Schiff, hinter mir sangen türkische Faschisten ihre Lieder, sie wurden bedrohlich, ich bekam Angst. Plötzlich befand ich mich in einem großen Zimmer. Dort lag Brecht in einem Bett. Helene Weigel saß auf einem Stuhl daneben. Ich rannte zu ihr und sagte: »Weck den Brecht, weck ihn«. Helene Weigel sagte mir: »Er ist tot, siehst du nicht, er ist tot.« Ich sagte zu Weigel: »Nein, er ist nicht tot, er schläft, weck ihn.« Brecht wurde wach, und ich sagte zu ihm: »Gib mir etwas von dir, deinen Kopfkissenbezug oder deine Krawatte.« Brecht schenkte mir seinen Kopfkissenbezug.

Hier im Brechttheater, dem Berliner Ensemble, bekomme ich den Kleistpreis, den Preis des genialsten deutschen Dichters. Ich danke Hermann Beil und der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft für diesen wunderbaren Preis.

Wenn ich manchmal im Flugzeug im Himmel sitze, denke ich, wie viele Wörter unter der Erde liegen mögen, die die Toten, die ich liebte, mit sich genommen haben. Ich habe Sehnsucht nach ihren Wörtern. Wie viele Wörter hat Kleist mit sich genommen? Ich trinke dieses Glas Wasser mit dem Wunsch, den ich als Kind von meiner Großmutter und Mutter gelernt hatte: das Wasser soll in den Mund von Heinrich von Kleist fließen.

INTERNATIONALE JAHRESTAGUNG 2004:

>KLEIST UND DIE NATURWISSENSCHAFTEN«

WALTER HINDERER

ANSICHTEN VON DER RÜCKSEITE DER NATURWISSENSCHAFT

Antinomien in Heinrich von Kleists Welt- und Selbstverständnis

Ι

In dem bekannten Brief an seinen Lehrer Christian Ernst Martini im März 1799 will Kleist, wie er gleich zu Anfang betont, möglichst vollständig seine »Denk- und Empfindungsweise« darstellen (SW9 II, 472).1 Er erinnert zunächst an eine Streitfrage, die beide, Lehrer und Schüler, aus Zeitgründen unentschieden lassen mußten und die offenbar folgendermaßen lautete: »ob ein Fall möglich sei, in welchem ein denkender Mensch der Überzeugung eines andern mehr trauen soll, als seiner eigenen?« (SW9 I, 472). Kleist schließt mit Entschiedenheit »alle Fälle aus, in welchen ein blinder Glaube sich der Autorität eines andern unterwirft«. Ein denkender Mensch, so fordert er, wird jede andere Überzeugung und Meinung »streng und wiederholt prüfe[n] und sich hüte[n], zu früh zu glauben, daß er sie aus allen Gesichtspunkten betrachtet und beleuchtet habe«. Seine Folgerung spitzt er dergestalt zu: »Aber gegen seine Überzeugung glauben, heißt glauben, was man nicht glaubt, ist unmöglich«. Nicht ohne Selbstbewußtsein zieht er aus diesen Einsichten den Schluß, daß man »eigentlich niemand um Rat fragen« müsse »als sich selbst, als die Vernunft«; denn niemand könne »besser wissen, was zu [seinem] Glücke dient, als [er] selbst« (SW9 II, 472). Obwohl Kleist offensichtlich auf seinen Entschluß anspielt, vom Militär seinen Abschied zu nehmen und sich ganz der Wissenschaft zu widmen, unterfüttert er dieses Vorhaben nicht ungeschickt mit einer philosophischen Maxime der Aufklärung, wie sie Kant in dem weniger bekannten Aufsatz >Was heißt: sich im Denken orientieren?, ebenfalls in der >Berlinischen Monatschrift, allerdings zwei Jahre nach dem berühmten Beitrag ›Was ist Aufklärung?« publiziert, in einer Anmerkung auf folgenden Punkt gebracht hat: »Selbstdenken heißt den obersten Probierstein der Wahrheit in sich selbst [d.i. in seiner eigenen Vernunft] suchen; und die Maxime, jederzeit selbst zu denken, ist die

Wenn Kleist seinem ehemaligen Hauslehrer auseinandersetzt, daß niemand besser wissen könne als er selbst, was seinem Glück diene und »welcher Weg des

¹ Werke und Briefe Kleists zitiert nach SW⁹ mit Band- und Seitenangabe in Klammern.

² Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt ⁴1968, Bd. 5, S. 283.

Lebens unter den Bedingungen [seiner] physischen und moralischen Beschaffenheit für [ihn] einzuschlagen am besten sei« (SW9 II, 472f.), so scheint er indirekt die von Kant empfohlene Probe zu praktizieren. Kant beschreibt sie auf diese Weise: »sich seiner eigenen Vernunft bedienen will nichts weiter sagen, als bei allem dem, was man annehmen soll, sich selbst fragen: ob man es wohl tunlichst finde, den Grund, warum man etwas annimmt, oder auch die Regel, die aus dem, was man annimmt, folgt, zum allgemeinen Grundsatz seines Vernunftgebrauchs zu machen?«3 Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß Kleist seinem ehemaligen Hauslehrer die Gründe für seinen Entschluß nur deswegen vorlegt, weil Martini sich gehütet hatte, diesen sofort zu kritisieren oder zu unterstützen. Obwohl Kleist durchaus zugibt, daß seine Begriffe von Glück und Tugend, Zentralwerte der Aufklärung, noch auf »unvollkommenen Vorstellungen« beruhen (SW9 II, 475), schließt er seinen Lebensplan kurz vor der Jahrhundertwende an das klassische Humanitätsideal an, wie es im 18. Jahrhundert Christoph Martin Wieland, Lenz, Goethe, Schiller und andere Autoren detailliert formuliert hatten. Kleist will nach der »möglichst vollkommenen Ausbildung [seiner] geistigen und körperlichen Kräfte« streben und damit die Bedingung der Möglichkeit von Glück erfüllen, die für Kleist außerdem im »erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens« liegt (SW9 II, 476). Wenn er Glück als menschlichen Grundwert versteht, so befindet er sich damit noch ganz auf dem Boden der Aufklärung. Im Juli 1801 blickt er in einem Brief an Adolfine von Werdeck nicht ohne Wehmut auf die Zeit zurück, wo die Sympathien« Wielands dazu beitrugen, seine »ersten Gedanken und Gefühle« zu entwickeln (SW9 II, 673). Wielands Schriften scheinen in der Tat eine Art Initialerlebnis gewesen zu sein, das er ein paar Jahre später so beschreibt: »Mir wars, als ob ich vorher ein totes Instrument gewesen wäre, und nun, plötzlich mit dem Sinn des Gehörs beschenkt, entzückt würde über die eigenen Harmonieen« (SW9 II, 673).

Über die Werke Wielands, seien es nun die Sympathiens, Theagess, das Lehrgedicht Die Natur der Dinge oder Die vollkommene Welts oder der Roman Agathons, scheint sich Kleist in der Tat die im 18. Jahrhundert verbreitete Ansicht, wdaß die Vervollkommnung der Zweck der Schöpfungs sei, angeeignet und zu einer – wie er selbst erläutert – Religion ausgebaut zu haben (SW⁹ II, 633). Bildung war ihm auf dieser Stufe »das einzige Ziel, das des Bestrebens, Wahrheit der einzige Reichtum, der des Besitzes würdig ist« (SW⁹ II, 633). Dieser religiös konnotierte Bildungsglaube war zu diesem Zeitpunkt, wie er seiner Braut mitteilt, das Herzstück der »Geschichte [seiner] Seeles. In seinen amüsanten Beiträgen zur Geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzenss hatte Wieland das Bildungsprogramm der Epoche bereits 1770 auf diesen Nenner gebracht: »Der Mensch, so wie er der plastischen Hand der Natur entschlüpft, ist beinahe nichts als Fähigkeit. Er muß sich selbst entwickeln, sich selbst ausbilden, sich selbst die letzte Politur geben, welche Glanz und Grazie über ihn ausgießt, – kurz, der Mensch muß gewissermaßen sein eigener zweiter Schöpfer sein«.⁴ In dem Kapitel

³ Kant, Werke (wie Anm. 2), Bd. 5, S. 283.

⁴ Christoph Martin Wieland, Werke, hg. von Fritz Martini u.a., Bd. 3, München 1967, S. 231.

Ȇber das Wort und dem Begriff Humanitätα definierte dann Herder, der Apostel des Sturm und Drangs und der Klassik, in den neunziger Jahren Humanität als den Charakter des menschlichen Geschlechts und erläuterte: »[E]r ist uns aber nur in Anlagen angeboren und muß uns eigentlich angebildet werden. Wir bringen ihn nicht fertig auf die Welt mit, auf der Welt aber soll er das Ziel unsres Bestrebens, die Summe unsrer Übungen, unser Wert sein«.5 Wie seine zehn Jahre früher entstandenen ›Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheitα beweisen, war diese Bildungsidee der Epoche auch früh ein Lieblingsgedanke Herders.6 Während die Natur dem Menschen »das Vermögen zur Menschheit erteilte«, so wird es dann entsprechend in Schillers ›Über ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefenα heißen, ist ihr Gebrauch »unserer eigenen Willensbestimmung« überlassen. Dem Akt der Vervollkommnung wird hier der Schönheit zugesprochen, die Schiller dann nach seiner Argumentation eine »zweite Schöpferin« nennt,7 während Herder nachdrücklich »alle Wissenschaften und Künste« aufruft, den Humanisierungsprozeß zu befördern.

Wie die Briefe an seine Braut zur Genüge illustrieren, wird Kleists Bildungsglaube zu einer Art fixen Idee. Stehen in dem Schreiben an Martini noch die Wissenschaften an erster Stelle seines Bildungsprogramms, vor allem »Mathematik und Philosophie« (SW9 II, 479), so scheint er sich in einem Brief an die Halbschwester Ulrike (12. November 1799) auf die Seite Schillers geschlagen zu haben. Nach angestrengter abstrakter Beschäftigung, die zweifelsohne der Ausbildung seines Geistes zugute gekommen sei, möchte er nun das Gefühl ins Leben zurückrufen. »Das Glück kann nicht, wie ein mathematischer Lehrsatz bewiesen werden«, so meint er jetzt, »es muß empfunden werden, wenn es da sein soll« (SW9 II, 494). Er empfiehlt deshalb, »wenigstens täglich ein gutes Gedicht [zu] lesen, ein schönes Gemälde [zu] sehen, ein sanftes Lied [zu] hören - oder ein herzliches Wort mit einem Freunde reden, um auch den schönern, ich möchte sagen den menschlicheren Teil unseres Wesen zu bilden« (SW9 II, 494). Kunst als Korrektur einer barbarischen Kultur, die unter der einseitigen Herrschaft des Verstandes steht, ist nicht nur ein zentrales Thema in Schillers ›Briefen über ästhetische Erziehungs, sondern auch im Entwurf des sogenannten sältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus (1795/96) – wahrscheinlich eine Gemeinschaftsarbeit von Hegel, Hölderlin und Schelling - wird der »höchste Akt der Vernunft« insofern als ein ästhetischer Akt definiert, als er alle Ideen umfasst. Nach diesem Konzept sind »Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert«.8 Fast um die gleiche Zeit, am 4. November 1795, brachte Schiller in einem Brief an Charlotte von Schimmelmann den Sachverhalt auf diesen Nenner: »Die höchste Filosofie endigt mit einer poetischen Idee, so die höchste Moralität, die höchste Politik. Der dichterische Geist ist es, der allen Dreien das Ideal vorzeichnet, welchem sich anzunähern ihre höchste

⁵ Herders Werke in fünf Bänden, Berlin und Weimar 1964, Bd. 5, S. 103.

⁶ Herders Werke (wie Anm. 5), Bd. 4, S. 147.

Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 20, Philosophische Schriften. Erster Teil, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann, hg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 378.

⁸ In: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, hg. von Jochen Schmidt, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1994, S. 576.

Vollkommenheit ist«.⁹ Auch für die Verfasser des Systemprogramms ist der ästhetische Sinn die *conditio qua non* nicht für die Philosophie des Geistes, sondern auch, wie der Anfang des fragmentarischen Programms nicht ohne Herausforderung formuliert, für eine »Physik im Großen«, eine »Physik mit Flügeln«.

Spricht Kleist in dem Brief vom Mai 1799 mit beschwörenden Worten von der Notwendigkeit eines Lebensplans als dem Garanten einer festen Bestimmung, der einen davor bewahrt, »ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksals« zu werden (SW9 II, 490), so scheint sich ein paar Monate später diese Perspektive schon verändert zu haben. In seinem Brief an Martini gehören die Wissenschaften, vor allem Mathematik, Philosophie und Physik zu den wichtigsten Voraussetzungen des projektierten Bildungswegs, während er ein halbes Jahr später offensichtlich die Erfahrung macht, daß das Herz bei »dem ewigen Beweisen und Folgern [...] fast zu fühlen verlernt« habe (SW9 II, 494). Er merkt geradezu sentenzhaft an: »Das Glück kann nicht, wie ein mathematischer Lehrsatz bewiesen werden, es muß empfunden werden, wenn es da sein soll« (SW9 II, 494). Die sogenannte Kant-Krise wirft hier zweifelsohne schon deutliche Schatten voraus. Der unkritische Wissens- und Bildungsglaube wird schrittweise der Skepsis ausgesetzt. Was Kleist eben noch als Diskrepanz von Wissen und Empfinden monierte, führte bereits im Februar 1801 zum grundsätzlichen Zweifel an der Wissenschaft und damit auch an dem fetischisierten Lebensplan. »Wissen« so schreibt er an Ulrike, »kann unmöglich das Höchste sein – handeln ist besser als wissen« (SW9 II, 629). Wenn Kleist hier auch einen offensichtlichen Grundsatz seines Freundes Brockes reproduziert (vgl. Brief vom 31. Januar 1801 an Wilhelmine; SW9 II, 620), so signalisiert er deutlich genug, daß die auch von seinem Freund artikulierte Diskrepanz von Verstand und Herz, ohnedies ein zentrales Thema von Sturm und Drang und Empfindsamkeit bis hin zur Romantik, zu einer Kritik an seinem idealistischen Konzept, dem Vernunftglauben, geführt hat. Gelehrsamkeit als Ziel genügt ihm nicht mehr, er sieht sich mit der Alternative von Tasso und Antonio, von Talent und Charakter, Innen- und Außenlenkung konfrontiert und weiß so wenig wie Goethes Tasso, wie er beide Wege vereinen und für welchen Weg er sich entscheiden sollte. In diesem Zusammenhang fällt die bezeichnende Klage: »[A]ch, es ist so traurig, weiter nichts, als gelehrt zu sein« (SW9 II, 629).

Kleist nimmt hier schon die Kritik an der »zyklopischen Einseitigkeit«¹⁰ von Philosophie und Wissenschaft vorweg und führt diese Bezeichnung Kants aus der ›Anthropologie in pragmatischer Hinsicht gegen die Naturwissenschaft seiner Zeit ins Feld. In dem ausführlichen Brief an Adolfine von Werdeck (28./29 Juli 1801) spricht er nicht nur deutlich von seinem Ekel, was diese Einseitigkeit betrifft, sondern er veranschaulicht dies auch noch an für die damalige Zeit durchaus unkonventionellen Beispielen. Ich beschränke mich hier auf zwei Kostproben. Kleist erzählt pointiert: »Ich glaube, daß *Newton* an dem Busen eines Mädchens nichts anderes sah, als eine krumme Linie, und daß ihm an ihrem Herzen nichts merk-

⁹ Friedrich Schiller, Briefe, Kritische Gesamtausgabe, hg. und mit Anmerkungen versehen von Fritz Jonas, 7 Bände, Stuttgart 1892–1896, Bd. 4, S. 315.

¹⁰ Kant, Werke (wie Anm. 2), Bd. 10, S. 546ff.

würdig war, als sein Kubikinhalt. Bei den Küssen seines Weibes denkt ein echter Chemiker nichts, als daß ihr Atem Stickgas und Kohlenstoffgas ist« (SW⁹ II, 679). Es spiegelt sich in diesem Bericht die Enttäuschung über spezifische Vorlesungen, die Diskrepanz von Wissenschaft und Wirklichkeit, Begriffswelt und Welt der Empfindungen. An einer vorausgehenden Stelle seines Briefes fragt Kleist nach dem Ort des Genusses. Er entscheidet gegen den Verstand und optiert dergestalt poetisch für das Herz:

Ich *will* es nicht mehr binden und rädern, frei soll es die Flügel bewegen, ungezügelt um seine Sonne soll es fliegen, flöge es auch gefährlich, wie die Mücke um das Licht – Ach, daß wir ein Leben bedürfen, zu lernen, wie wir leben müßten, daß wir im Tode erst ahnen, was der Himmel mit uns will! (SW⁹ II, 678)

Das liest sich fast wie das Bekenntnis eines modernen Werthers, der die Fragestellungen sowohl von Wielands >Sympathien(und >Theages(als auch von Shaftesbury hinter sich gelassen hat, die in seinem eklektischen Aufsatz für Rühle um 1799 noch im Vordergrund standen. Tugend wird hier als die Bedingung der Möglichkeit von Glück ausgerufen, eine Vorstellung, die um diese Zeit bereits Patina angesetzt hatte, und Menschenhaß im Sinne Wielands und Shaftesburys als das Böse im Wertsystem der Empfindungen denunziert. Die Wertvorstellungen der ersten Phase der Aufklärung, von Liebe und Haß, Altruismus und Egoismus, Tugend und Laster bilden den Rahmen von Kleists erstem Versuch einer Selbstund Weltorientierung, dem aber merkwürdigerweise der deutliche Bezug zur Wissenschaft fehlt, der in dem Brief an Martini eine dergestalt entscheidende Rolle spielt. Wissenschaft ist hier durch den Hinweis auf Geschichte ersetzt, gewissermaßen als Heilmittel gegen den Menschenhaß, von dem der Freund befallen gewesen zu sein scheint. Statt der gefährlichen großen »Überschwemmung von Romanen«, die offenbar die »Phantasie« Rühles »einst unter Wasser gesetzt« hatte, wie Kleist anmerkt, empfiehlt er eben als Antidot Geschichte als Lektüre. Die erdichteten idealen Welten sollen durch reale ersetzt werden. Der Aufsatz spiegelt eine spezifische Lektüre Kleists wider und bietet kaum eigene Gedanken. Am ehesten läßt der Hinweis aufhorchen, daß ein »gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt« walte (SW9 II, 308). Diese Gleichsetzung wiederholt er bekanntlich in den Essays >Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden und in dem Allerneuesten Erziehungsplan. Obwohl man sie ähnlich auch im wissenschaftlichen Diskurs von der Philosophie der Ärztec bis zu Gotthilf Heinrich Schuberts Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften finden kann, bedeutet das noch keineswegs, daß Kleist davon beeinflußt gewesen ist. Schuberts Vorlesungen erschienen außerdem erst 1808. Sie hatten sich allerdings zum Ziel gesetzt, die Geschichte der Naturwissenschaft, die aus der Trennung des Menschen von der Natur hervorging, wieder mit der »Geschichte unseres Geschlechts« zu vereinen¹¹ und als Ganzes darzustellen, als »Ein Grund, Ein Gesetz, und Eine allgemeine Geschichte alles Lebens und Daseyns«.12

¹¹ Gotthilf Heinrich Schubert, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Nachdruck der Ausgabe von 1808, Karben 1997, S. 11, 18.

¹² Schubert, Ansichten (wie Anm. 11), S. 23.

 Π

Wenn man den Brief Kleists vom 29. Juli 1801 mit dem vom 16. November 1800 an Wilhelmine vergleicht, so fällt sofort auf, daß hier noch durchaus positive Beispielgeschichten von namenhaften Wissenschaftlern und Entdeckern erzählt werden, nämlich von Newton, Galilei, Kolumbus und dem Ballonisten Pilâtre. Kleist verfolgte mit ihnen eine didaktische Absicht: Sie sollten seiner Wilhelmine zeigen, »daß nichts in der ganzen Natur unbedeutend und gleichgültig und jede Erscheinung der Aufmerksamkeit eines denkenden Menschen würdig ist« (SW9 II, 592). Dabei bemerkt er freundlich bis herablassend, daß er von ihr freilich nicht verlange, daß ihre »Beobachtungen die Wissenschaften mit Wahrheiten bereicher[n]« würde, und belehrt sie, daß er die Sittenlehre in Buchform durch die Natur ersetze, und gibt ein bezeichnendes Beispiel für eine Inspiration, die er dem »Winke der Natur« verdankt habe (SW9 II, 593). Mag in diesem Hinweis auch indirekt eine Empfehlung Wielands aus seinem Theages eingegangen sein: Die Natur ist das, was uns fähig macht den Endzweck unseres Daseins zu erfüllen«¹³ – wichtiger scheint mir hier der Einfluß des erfolgreichen Buches seines Frankfurter Lehrers Christian Ernst Wünsch zu sein, bei dem er an der Viadrina ab April 1799 außerdem Physik studiert hatte. Dieses bot ebenso anschaulich wie leicht verständliche Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkenntnißt, wie der Titel der 2. Auflage von 1791 lautete, aus der Kleist gerne zitierte und überdies geeignete Referenzen auch in didaktischer Absicht zur naturwissenschaftlichen Bildung von Wilhelmine benutzte. Ihm selbst hat sicher die dialogische Darstellungsweise und die thematische Vielseitigkeit von Wünschs Buch zugesagt. Er konnte auch einer Unterhaltung im 2. Buch entnehmen, wie wichtig Naturbeobachtungen für den Gelehrten sind und daß man »den Wirkungen der Natur« nachspähen müsse, um »unsere dadurch erlangten geringen Kenntnisse zu unserem Nutzen anzuwenden«.14 Bereits in seiner Einleitung lenkt der Lehrer Philalethes die Aufmerksamkeit seiner jungen Freunde Amalia und Karl »auf den Lauf der Gestirne, auf die Betrachtung des Weltgebäudes, und auf andere bewundernswürdige Begebenheiten der Natur«, denn an solchen »erhabenen Betrachtungen« erkennt »der Geist des Menschen [...] in der ewig unveränderlichen und Schönen Harmonie der Gesetze [...] einen unendlich weisen Schöpfer«. 15 Die Meßkunst oder Mathematik, deren fundamentale Funktion für die Wissenschaft auch Wünsch betont, wird Kleist selbst nach der Desillusionierung seiner idealistischen Weltinterpretation nicht fallen lassen. Wünsch, das erkannte schon Ernst Kayka in seiner Studie aus dem Jahre 1906, hat Kleist nicht nur eine Fülle von Einzelkenntnissen vermittelt, sondern vor allem »die induktive Methode und die Kunst des Sehens«.16 Noch in der eigenen Selbsterziehung und in den brieflichen Erziehungsversuchen seiner

¹³ Wieland, Werke (wie Anm. 4), S. 191.

¹⁴ Christian Ernst Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkenntniß, Bd. 2, Leipzig ²1794, S. 645.

¹⁵ Christian Ernst Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für junge Freunde der Naturerkenntniß, Bd. 1, Leipzig ²1791, S. 2f.

¹⁶ Ernst Kayka, Kleist und die Romantik, Berlin 1906, S. 38.

Braut, der er nicht von ungefähr ein Exemplar von Wünschs ›Kosmologischen Unterhaltungen‹ dediziert, folgt er dessen empirischen »Grundsätzen der Selbstund Naturbeobachtung«.¹⁷

Wünsch hat sicher in der geistigen Entwicklung Kleists eine ähnliche Rolle gespielt wie Abel in der von Schiller. Er vermittelte seinen Schülern und Lesern die repräsentativen naturwissenschaftlichen und philosophischen Diskurse und Einsichten seiner Zeit. Was die Methode der Beobachtung für die zeitgenössischen Wissenschaften im Hinblick auf wissenschaftlichen Fortschritt bedeutete, so könnte hier Wünsch der Genfer Johann Senebier mit seiner Studie ›Die Kunst zu beobachten (1776 in der Übersetzung von keinem Geringeren als Johann Friedrich Gmelin auf Deutsch erschienen) beeinflußt haben. »Der Beobachter der Natur weiß«, so heißt es hier beispielsweise ganz im Sinne von Wünsch und Kleist, »daß alle Gegenstände der Natur, die in seine Sinne fallen können, nur seine Bemühungen erwarten, wenn er sie durchdringen will: die Natur ist also das Buch, in welchem er lesen muß«. 18 Noch genauer erläutert Senebier das Verfahren im nächsten Kapitel. Er führt hier aus: »Es ist nicht genug, die Natur zu versuchen, um sie zu enthüllen,« man muß von »allen Seiten in sie hinein dringen, durch vernünftige Schlüsse aus Beobachtungen die Erscheinungen bis auf denjenigen Punkt entwickeln, wo sie gezwungen sind, sich selbst zu erklären, alle ihre nahen oder entfernten Verhältnisse mit den bekannten Erscheinungen kennenlernen, und von allen Punkten, die sie erleuchten können, das Licht auf sie fallen lassen«.19 Auch Kleist betont nachdrücklich, in den Spuren von Senebier und Wünsch, in dem Brief an Wilhelmine vom November 1800, daß er ihr durch die angeführten Beispiele zeigen wolle, »daß nichts in der ganzen Natur unbedeutend und gleichgültig und jede Erscheinung der Aufmerksamkeit eines denkenden Menschen würdig« sei (SW⁹ II, 592).

Es sei in diesem Zusammenhang wenigstens angemerkt, daß Senebier noch ausführlicher als Wünsch das Genie als Bedingung der Möglichkeit großer wissenschaftlicher Entdeckungen beschreibt. In einem eigenen Kapitel führt er im Hinblick auf den Wissenschaftler auch die Notwendigkeit des Zweifels ein; denn »die Leidenschaften bemeistern sich der Seele so stark, daß sie nichts anders sehen, denken oder glauben lassen, als was den Begriffen angemessen ist, die sie ihr einflößen«.²⁰ Der Zweifel ist für Senebier die »Handlung des Verstandes, da er sein Urtheil aufschiebt, um mit Überlegung entgegengesetzte oder noch nicht fest gegründete Begriffe zu erwägen, die ihm bestimmen können, die wahrscheinlichsten auszulesen, die Stärke der Gründe, welche den andern den Schein geben, zu vermehren, und durch diese Prüfung das Wahre von dem Falschen oder von dem Wahrscheinlichen sicher zu unterscheiden«.²¹ Diese kritische Methode der mehrfachen Reflexion berührt sich mit dem »Allerneuesten Erziehungsplan«. Kleist stellt

¹⁷ Kayka, Kleist und die Romantik (wie Anm. 16), S. 17.

¹⁸ Johann Senebier, Die Kunst zu beobachten, aus dem Französischen übersetzt von Johann Friedrich Gmelin, 2 Bände, Leipzig 1776, Bd. 1, S. 16.

¹⁹ Senebier, Die Kunst zu beobachten (wie Anm. 18), S. 20.

²⁰ Senebier, Die Kunst zu beobachten (wie Anm. 18), S. 49.

²¹ Senebier, Die Kunst zu beobachten (wie Anm. 18), S. 51.

hier seine frühere Tugendlehre nicht gerade auf den Kopf, aber auf ein »Gesetz des Widerspruchs«, das bedeutet, daß man sich mit seiner Meinung »immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber« werfen sollte (SW⁹ II, 330). Er überträgt hier in der Tat physikalische Eigenschaften und Reaktionen – als Beispiel dient »die entgegengesetzte Elektrizität« (SW⁹ II, 329) – auf moralische Verhältnisse insbesondere und das Erziehungssystem im allgemeinen. Mit anderen Worten: Nach dem Gesetz der Experimentalphysik will Kleist in dieser Rollenprosa nicht ohne Ironie eine Lasterschule – nach dem gegensätzlichen Prinzip von Minus und Plus – zur Beförderung der Tugend begründen. Ich habe an anderer Stelle versucht nachzuweisen, daß Kleist bei seinen Überlegungen von Adam Müllers ›Lehre vom Gegensatz« und Kants ›Versuch den Begriff der negativen Größen in der Weltweißheit einzuführen« (1763) angeregt wurde.²²

Gewissermaßen auf dem Rücken seiner naturwissenschaftlichen Einsichten überträgt er den gesetzlichen Kalkül, um hier einen Begriff Hölderlins zu verwenden, auf sein ästhetisches Verfahren, das man als eine Ästhetik der Negation bezeichnen könnte, die Kleist in der Tat nicht selten in seinen Dramen und Erzählungen praktiziert. Selbst in Kleists Essays läßt sich ein allgemeines ästhetisches Annihilationssystem beobachten, ein Vorgang, den Novalis in seinem Allgemeinen Brouillon folgerdermaßen erläutert: »Eine Größe kann verschwindender, als die Andre seyn - je nachdem die Heterogeneïtaet der Constituenten größer oder kleiner ist - So entstehen relative Größen - relativer Gehalt - das Nichts hat Grade und in Beziehung der verschiedenen 0en auf einander bekömmt jede einen relativen Gehalt, sie wird zur re[lativen] Zahl, zur re[lativen] Größe, zum re[lativen] Etwas«.²³ Auch Novalis überträgt mathematische und experimentalphysikalische Begriffe auf die Einbildungskraft oder das Vorstellungsvermögen. Die Formulierung eines seiner Fragmente könnte von Kleist stammen. Sie lautet: »Experimentieren mit Bildern und Begriffen im Vorstellungsvermögen ganz auf eine dem physikalischen Experimentieren analoge Weise«.24 Kleist faßt diesen Gedanken in einem Fragment gewissermaßen anthropologisch, indem er bekanntlich die Menschen in zwei Klassen einteilt: »in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn« (SW9 II, 338). Man braucht nicht eigens zu betonen, daß Kleist von sich glaubt, »sich auf beides [zu] verstehn«, wofür er in der Tat - wie natürlich neben Schiller und Goethe auch eine Reihe von Romantikern bis hin zu Georg Büchner - viele Beispiele liefert. Was Schiller in seiner Selbstdefinition an Goethe am 31.8.1794 als Nachteil notiert (wenn man diese Stelle nicht als diplomatische Strategie gegenüber Goethe auslegen will), nämlich seine linkische Zwitterstellung »zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem

Walter Hinderer, Immanuel Kants Begriff der negativen Größen, Adam Müllers Lehre vom Gegensatz und Heinrich Kleist Ästhetik der Negation. In: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen, hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001, S. 35–62.

²³ Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2, Darmstadt 1999, S. 526.

²⁴ Novalis, Werke (wie Anm. 23), S. 685.

Genie«,25 wird sowohl bei Novalis als auch bei Kleist als Vorteil verstanden. Wenn Schiller bereits in den Jugendschriften »Bilder und Begriffe« verbindet oder genauer: begriffliche Inhalte mit literarischen Strategien zu veranschaulichen sucht, so enthüllt Adam Müller in seiner ›Lehre vom Gegensatz« deren notwendige Wechselwirkung als ein Grundmodell der Wirklichkeit. »Wie Arithmetik und Geometrie«, so argumentiert Müller, »nur durch unendliche Entgegenstellung und Wechselwirkung der Zahlheit und Stetigkeit entstanden, so gestaltet sich die Welt, alle Erkenntnis, alles Gefühl nur durch gegensätzische Wechselwirkung des Bildes und des Zeichens«. Auf diese Weise ergänzen sich Kunst und Wissenschaft, und Müller faßt pointiert zusammen: »Die Wissenschaft stetigt die Zeichen, die die Kunst trennt, die Kunst vereinigt die Bilder, die die Wissenschaft trennt«.

III

Ähnlich wie bei Senebier wird nicht nur bei Kleist, sondern auch bei Müller die Beobachtung eine Bedingung der Möglichkeit sowohl von Kunst als auch von Natur. Mit anderen Worten: »Kunstbetrachtung (Kunstproduktion) und Naturbetrachtung (Naturproduktion)« sind »nicht eine ohne die andere und beide nur durcheinander möglich«.27 Müller führt den »Begriff des Negativen«, angeregt von dem wenig beachteten Aufsatz Kants, »als notwendige, alles durchdringende und umfassende Formel in Philosophie, Welt und Leben« ein.²⁸ Der »Gegensatz« wird bei ihm, wie er es ausdrückt, zur »Seele aller wahren Mathematik« und zur Grundlage der neueren Naturwissenschaft. Novalis forderte sogar ein paar Jahre vorher (1798/99) in den Freiberger Studiens, daß walle Wissenschaften [...] Mathematik werden« sollten, und buchstabierte die Forderung gleich disziplinweise dergestalt durch: »Die Mathematik der Kräfte ist die Mechanik. Die Mathematik der Gestalten ist die Geometrie. Die Mathematik des Lichts ist die Optik. Die Mathematik des Ohrs ist der Generalbaß. Die Mathematik des Gesichts – die Perspektive«.29 Fast klingt es wie ein Echo von Novalis, wenn Kleist, allerdings in anderer hierarchischer Anordnung, Musik als »Wurzel« oder schulgerechter »als die algebraische Formel aller übrigen« Disziplinen definiert und die Überzeugung vertritt, »daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten« seien (SW9 II, 875). Ob Wissenschaft, Musik oder Dichtung, es kann keine Frage sein, daß trotz verschiedener skeptischer Äußerungen, sowohl für Kleist als auch für Novalis der naturwissenschaftliche Diskurs zum ästhetischen gehört. Novalis erklärt sogar, daß die »vollendete Form der Wissenschaften [...] poëtisch seyn« müsse, und zielt ähnlich wie Kleist in dem zitierten Fragment auf Metapher und Formel

²⁵ Johann Wolfgang Goethe, Briefwechsel mit Friedrich Schiller, Zürich ²1964, S. 20.

²⁶ Adam Müller, Kritische/ästhetische und philosophische Schriften, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Bd. 2, Neuwied und Berlin 1967, S. 228.

²⁷ Müller, Schriften (wie Anm. 26), S. 231.

²⁸ Müller, Schriften (wie Anm. 26), S. 204f.

²⁹ Novalis, Werke (wie Anm. 23), S. 443.

(SW⁹ II, 338) auf eine »Einheit des *Verstandes* und der *Einbildungskraft*«. Novalis nennt deshalb auch Philosophie assoziativ ein »Poém des Verstandes«.³⁰

Meiner Ansicht nach läßt sich für diesen Zusammenhang sowohl bei Novalis als auch bei Kleist der Einfluß Schillers orten, dessen Ästhetik ja ebenfalls vom wissenschaftlichen und philosophischen Diskurs der Zeit geprägt war. Wenn Kleist gegenüber Adolfine von Werdeck (November 1801) die Defizite neuer Kunst auf die Tatsache zurückführt, daß »der ganze Gang unsrer heutigen Kultur« dahin gehe, »das Gebiet des Verstandes immer mehr und mehr zu erweitern, das heißt, das Gebiet der Einbildungskraft immer mehr und mehr zu verengen« (SW9 II, 703), so stimmt das fast wörtlich mit Schillers Beobachtung im zweiten Brief über ästhetische Erziehung überein. Dieser angebliche Kantianer meint hier nicht ohne Besorgnis, daß selbst »der philosophische Untersuchungsgeist [...] der Einbildungskraft eine Provinz nach der andern« entreißt und sich »die Grenzen der Kunst verengen [...], je mehr die Wissenschaft ihre Schranken erweitert«.31 In seiner Schrift plädiert Schiller nicht nur für eine Ausgewogenheit der beiden Territorien, sondern für eine Vereinigung von Verstand und Einbildungskraft. Interessanterweise bestimmt er im fünften Brief über ästhetische Erziehung den Gegensatz oder das Gegensätzische, wie Kleist es nach Müller nennt, als Voraussetzung für eine produktive Entwicklung der »mannichfaltigen Anlagen im Menschen«. Schiller bezeichnet den »Antagonism der Kräfte« als »das große Instrument der Kultur«, allerdings bloß als Instrument. Die differierenden Kräfte dürfen nach Schiller nicht auf Kosten der Totalität ausgebildet werden, und er formuliert eindeutig: »[W]enn auch das Gesetz der Natur noch so sehr dahin strebte, so muß es bey uns stehen, diese Totalität in unserer Natur, welche die Kunst zerstört hat, durch eine höhere Kunst wieder herzustellen«.32 Es versteht sich von selbst, daß Kunst hier semantisch auf eine Leistung zielt, die den analytischen Verstand mit seiner trennenden Funktion und die synthetisierende Einbildungskraft vereint. Das Ziel wäre eben die chiastische Harmonisierung von Realität und Formalität oder wie Kleist in dem Fragment sagt: von Metapher und Formel.

Doch ist hier nicht Vorsicht geboten? Läßt sich das Selbst- und Weltverständnis Kleists wirklich so ohne weiteres an Schillers Positionen annähern, vor allem nach Kleists Krisenbericht vom 22. März 1801, in dem er von einer philosophischen und wissenschaftlichen Desillusionierung spricht. Sein »höchstes Ziel« sei gesunken, so vernehmen wir, ihn »ekelt [...] vor den Büchern« und »vor allem, was Wissen heißt« (SW⁹ II, 634, 636). Was hat diese Krise ausgelöst? War es wirklich die plötzliche Enttäuschung, Grundgedanken der »Kantischen Philosophie« betreffend? Warum wurden in den radikalen Zweifel an der sogenannten idealistischen Philosophie, die ihre Sache so prononciert auf den »eigenen Verstand« gestellt hat, auch noch alle möglichen Arten von Wissen, einschließlich der Naturwissenschaft, einbezogen? Zweifelsohne löste die Krise »inneren Ekel«, Verzweiflung, Ziellosigkeit, Sinnverlust und Arbeitsunfähigkeit aus. Ludwig Muth hat dafür die Lektüre des

³⁰ Novalis, Werke (wie Anm. 23), S. 318, 321.

³¹ Schillers Werke (wie Anm. 7), S. 311.

³² Schillers Werke (wie Anm. 7), S. 326ff.

zweiten Buches der ›Kritik der Urteilskraft‹ verantwortlich gemacht, wo Kleist die Kantische Maxime lesen konnte, »daß wir alle Objekte, da wo ihre Erkenntnis das Vermögen des Verstandes übersteigt, nach den subjektiven, unserer (d.i. der menschlichen) Natur notwendig anhängenden, Bedingungen der Ausübung ihrer Vermögen denken«.33 Daß die »teleologische Betrachtungsweise [...] in der Naturlehre nur eine Maxime der Beurteilung«34 sei, hätte meiner Ansicht nach, wäre Kleist mit der Kritik der reinen Vernunfte wirklich bekannt gewesen, nicht dergestalt blitzartig seine idealistische Weltanschauung oder Ideologie erschüttern können. Mit der Metapher von den »grünen Gläsern« veranschaulicht Kleist eigentlich nur, was Kant in der Beschreibung der Leistung und Beschränkung des menschlichen Erkenntnisapparates dargestellt hatte. Als Gegenstand menschlicher Erkenntnis wird in der Kritik die Erfahrung, das heißt die Erscheinung postuliert. Da sie auf Gegenstände der Erfahrung beschränkt bleibt, sind Noumena oder Dingean-sich für Kant nur negativ bestimmbar: als Gegenstände einer nichtsinnlichen Anschauung, als »Grenzbegriffe der Erfahrung«. Erkenntnis beruht also als eine Bedingung der Möglichkeit auf den notwendigen Formen der sinnlichen Anschauung. Die Frage bleibt in diesem Zusammenhang allerdings ungeklärt, warum diese später von den Naturwissenschaften so zentrale Entdeckung der Konnaturalität menschlicher Erkenntnis dergestalt die Grundfragen von Kleists Selbst- und Weltverständnis zerstören konnte.

In Kants Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft hätte Kleist außerdem für seinen mathematischen Ausgangspunkt seiner Bildungspläne durchaus eine Bestätigung finden können. Kant behauptet hier, »daß in jeder besonderen Naturlehre nur so viel eigentliche Wissenschaft angetroffen werden könne, als darin Mathematik anzutreffen ist«.35 Es mag zwar »eine reine Philosophie der Natur [...] auch ohne Mathematik möglich sein«, so räumte er zunächst ein, um gleich darauf zu insistieren: »aber eine reine Naturlehre über bestimmte Naturdinge (Körperlehre und Seelenlehre) ist nur vermittelst der Mathematik möglich«. Für Kant enthält Naturlehre nur so viel eigentliche Wissenschaft, »als Mathematik in ihr angewandt werden kann«. Das würde selbst dem Wissenschaftsverständnis, wie es Kleist um 1799 in Briefen beschreibt, nicht widersprechen. Er scheint außerdem den zeitgenössischen Verlockungen der Naturphilosophie, die nach Schelling »das Ideelle [...] aus dem Reellen« zu erklären sucht, 36 im Gegensatz zu seinen romantischen Zeitgenossen nicht erlegen zu sein. Doch genau genommen ist es auch nicht der Wissenschaftsbegriff oder die Epistemologie, die Kleist desillusioniert, sondern vielmehr die Relativität und Unerkennbarkeit der Wahrheit. Wie die Briefe an Wilhelmine und Ulrike beweisen, ist es vor allem »die Spitze des Gedankens«, daß wir »hienieden von der Wahrheit nichts, gar nichts, wissen« (SW9 II, 636), daß wir nicht entscheiden können, »ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint« (SW9 II, 634). Daß ausgerechnet der erklärte

³³ Kant, Werke (wie Anm. 2), Bd. 8, S. 520.

³⁴ Ludwig Muth, Kleist und Kant. Versuch einer neuen Interpretation, Köln 1954, S. 60.

³⁵ Kant, Werke (wie Anm. 2), Bd. 8, S. 14f.

³⁶ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Schriften 1799–1801, Darmstadt 1975, S. 272.

frühe Bewunderer von Wielands Sympathien die darin ausgesprochene Relativität von Wahrheitsvorstellungen überlesen haben soll, läßt sich nicht ohne weiteres verstehen. Der Biberacher Pfarrerssohn perspektiviert den Wahrheitsbegriff dort dergestalt: Es kann etwas von einem »Menschen mit der innigsten Überzeugung als wahr empfunden und erkannt werden, was ein anderer mit gleich starker Überzeugung für Irrtum und Blendwerk hält«.³⁷

Man könnte vermuten, daß sich Kleist an diese und ähnliche Stellen in Wielands Werk erinnert hat, wenn er eine dramatis persona in der Familie Ghonoreze das Irren als den »einzge[n] Weg zur Wahrheit« (SW9 I, 766) bezeichnen läßt und in den >Fragmenten« pointiert formuliert: »Es gibt gewisse Irrtümer, die mehr Aufwand von Geist kosten, als die Wahrheit selbst« (SW9 II, 338). Zugegeben, Kleist schreibt den Perspektivismus Wielands gewissermaßen in eine Lehre vom Gegensatz« um. Er wertet den Minuspol gegenüber dem Pluspol insofern auf, als er den ersteren experimentalphysikalisch zur Bedingung der Erfahrung des letzteren macht. Während Wieland, der deutsche Shaftesbury, an der spekulativen Philosophie kritisierte, daß ihre Gegenstände nicht »die Dinge selbst« seien, »sondern nur unsere Vorstellungen, Meinungen, Einbildungen, Würkliche und vermeintliche Erfahrungen, daraus gezogene Schlüsse, oder zu ihrer Erklärung erfundene Hypothesen und Systeme«,38 scheint Kleist die undialektische Philosophie der Aufklärung eine zeitlang affirmativ zu seinem Lebensprogramm gemacht zu haben. Vor der Desillusionierung konnten ihn offenbar weder seine naturwissenschaftlichen Kenntnisse noch die Lektüre der Werke des Skeptikers Wieland bewahren. Jedoch sollte man nicht übersehen, daß Kleist bereits sechs Tage nach dem Brief, in dem er seine ideologische Erschütterung mitteilt, seine Braut fast wieder zu beschwichtigen scheint, wenn er sie belehrt: »Aber der Irrtum liegt nicht im Herzen, er liegt im Verstande und nur der Verstand kann ihn heben« (SW9 II, 638). Er versucht das Problem zu rationalisieren, also nicht wie sein Freund Brockes vom »Gefühlsblick« her zu lösen und malt schon wieder Studienpläne aus, bei denen wiederum Mathematik und Naturwissenschaft im Vordergrund stehen (SW9 II, 620, 642).

Wenn auch diese Stimmung nicht anhält, sondern gleich wieder umschlägt in eine »gegensätzische Bewegung«, eine Fluchtbewegung vor »allem Wissen« (SW⁹ II, 643), so fangen alsbald wieder andere Suchbewegungen an, um aus diesen ständigen Widersprüchen und Wirrungen einen Ausweg zu finden. Bei allem Zweifel kehrt er immer wieder zurück zu seinem rationalen Ausgangspunkt, bezeichnenderweise in einem Brief, in dem er sowohl Wielands Perspektivismus als auch die experimentalphysikalische Polarität zu einem durchdachten Argumentationszusammenhang gegen und für die Wissenschaften verbindet (SW⁹ II, 680–685). Auf der einen Seite fragt er, was »die Werke Rousseaus, Helvetius', Voltaires« denn genutzt hätten und wohin die Naturwissenschaften uns führen, auf der anderen bricht er eine kräftige Lanze für das Bedürfnis des Menschen nach Aufklärung. Seine Ausführungen klingen so, als wäre die sogenannte Kantkrise bloß eine unbedeutende Episode in seiner Mentalitätsgeschichte gewesen. »Ohne Aufklärung«, so

Wieland, Werke (wie Anm. 4), S. 416.

³⁸ Wieland, Werke (wie Anm. 4), S. 495.

heißt es hier geradezu sentenzhaft, ist der Mensch »nicht viel mehr als ein Tier. Sein moralisches Bedürfnis treibt ihn zu den Wissenschaften an, wenn dies auch kein physisches täte. Er wäre also, wie Ixion, verdammt, ein Rad auf einen Berg zu wälzen, das halb erhoben, immer wieder in den Abgrund stürzt. Auch ist immer Licht, wo Schatten ist, und umgekehrt. Wenn [...] die Wissenschaften uns in das Labyrinth des Luxus führen, so schützen sie uns vor allen Greueln des Aberglaubens« (SW⁹ II, 682). Er vermengt die griechischen Mythologeme von Ixion und Sisyphos, um die paradoxe oder absurde Situation ähnlich wie im 20. Jahrhundert dann Albert Camus zu veranschaulichen, und signalisiert mit einem Zitat aus Goethes »Götz« ein dialektisches Denken, mit dem er die erfahrenen Widersprüche und Gegensätze einer komplexen Wirklichkeit in sein Weltverständnis einbezieht.

Deutlich setzt eine Neuorientierung nach der Krise ein, welche die mehr oder weniger schlichte eindimensionale Aufklärungsposition von 1799 durch ein gegensätziches Denken ersetzt. In dem Brief an Wilhelmine (15. August 1801) aus Paris bringt er sein neues Weltverständnis auf diese Formel: »Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen andern, und oft die schlechteste erzeugt die beste« (SW9 II, 683). Schon aus diesem Grund mußte er sich durch Kants >Versuch den Begriff der negativen Größen in der Weltweisheit einzuführen (1763) und der späteren Umschrift in der ›Lehre vom Gegensatz (1804) seines Freundes Adam Müller bestätigt finden. Gegen die Metaphysik führt Kant nicht ohne Polemik die Applikation der mathematischen Methode und ihrer Axiome in die Philosophie ein und begründet ein naturwissenschaftlich fundiertes Denken in Gegensätzen, wie es eben auch Kleist entweder über den Rekurs auf seine wissenschaftliche Bildung, oder über Anregungen von Wünsch und Kant entdeckt hat. Wenn Kant beispielsweise definiert: »Irrtümer sind negative Wahrheiten [...], eine Widerlegung ist ein negativer Beweis« oder »Untugend« ist eine »negative Tugend« und »Haß eine negative Liebe«,39 so läßt sich das fast wörtlich in den Texten von Kleist finden. Gleich Kant betont auch Müller in seiner ›Lehre vom Gegensatz‹, daß »Mathematik [...] die Geschichte des Positiven und Negativen« sei.40 Kleist bezog allerdings in solche Überlegungen außerdem die Grundgesetze der Elektrophysik ein, mit denen ihn sein Lehrer Wünsch bekannt gemacht hatte.

In der 21. Unterhaltung im zweiten Band seiner Kosmologischen Unterhaltungen« führte Wünsch in die Lehre von der Elektrizität ein und läßt unter anderem den Experten Philalethes den Unterschied von »positiv oder bejahend elektrisch« und »negativ oder verneinend elektrisch« erläutern.⁴¹ Die Bewegung zwischen zwei Körpern, »die nahe genug bei einander hangen«, wird dann folgendermaßen protokolliert: »so stoßen sie einander von sich, da sie doch im Gegentheile einander anziehen, wenn sie entgegen gesezt elektrisch werden, oder auch wenn man bloß den einen, den andern hingegen gar nicht, elektrisiert«.⁴² Nicht von ungefähr ver-

³⁹ Kant, Werke (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 794f.

⁴⁰ Müller, Schriften (wie Anm. 26), S. 222.

⁴¹ Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen (wie Anm. 14), S. 658.

⁴² Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen (wie Anm. 14), S. 662.

mutet Heinrich Heine in seinen Aphorismen und Fragmentene: »Man entdeckt in der Natur dieselben Gesetze, die auch in unserem Menschengeiste walten, vermenschlicht sie (Novalis), man entdeckt in dem Menschengeiste die Gesetze der Natur, Magnetismus, Elektrizität, anziehende und abstoßende Pole (Kleist)«.43 Wie Kleist nun diese Gesetze auf die dramatische Handlung seiner Figuren überträgt, dafür finden sich anregende Hinweise vor allem im dritten Kapitel von Herminio Schmidts Studie über ›Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip bei Heinrich von Kleist«.44

Das Phänomen des elektrischen Tanzes, 45 das Wünschs Sprachrohr Philalethes beschreibt, läßt sich außerdem auf Kleists Schrift ›Über das Marionettentheater« beziehen, in der es sich allerdings nicht um »ausgeschnittene papierene Puppen«, sondern um mechanisch bediente Gliederpuppen handelt, deren Vorteil darin besteht, daß sie antigrav sind. Elektrophysik und Mathematik bilden in der Tat die Grundlage von Kleists ästhetischen Reflexionen. Obwohl der Gedanke der Aufklärung als specifica diffentia zwischen Mensch und Tier sich auch bei Wünsch findet, übernimmt Kleist nach 1801 nicht mehr die theologischen und teleologischen Fundamente seines Lehrers,46 der ihn übrigens früh auf das Phänomen der sogenannten Kleistschen Flasche⁴⁷ aufmerksam machte, das dann Heinrich von Kleist in seinem Essay über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Redenc beschreiben (SW9 II, 321-326) und für seine Zwecke verwerten wird. Er vergleicht dort den »Geistesbankerott« einer Person mit dem elektrischen 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« (SW9 II, 321). Kleist knüpft hier eindeutig an Ausführungen seines Lehrers Wünsch an, die diesen Vorgang zum Thema haben. 48 Da Wünsch sich mit den Schriften Kants beschäftigte, ist nicht auszuschließen, daß er Kleist auch zur Lektüre des Königsberger Philosophen angeregt hat. Kleist hat relativ früh zumindest Teile von Kants ›Anthropologie in pragmatischer Hinsicht« (1798) gelesen, wie der didaktische Brief an Wilhelmine vom 30. Mai 1800 beweist, in dem er drei zentrale Fragen Kants von § 56 näher erläutert. Die drei Fragen zielen auf die drei Fakultäten und lauten in der ›Anthropologie‹ folgendermaßen: "was willst du?" (fragt der Verstand), "worauf kommt es an?" (fragt die Urteilskraft), »worauf läuft das hinaus?« (fragt die Vernunft). Die Erläuterungen Kants schreibt Kleist für die Braut und im Hinblick auf die Funktion von Frau und Mann in der Ehe um (SW9 II, 505ff.). Was die Denkübungen für seine – wie er

⁴³ Zitiert bei Herminio Schmidt, Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip, Bern und Stuttgart 1978, S. 66.

⁴⁴ Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 43), S. 57–95.

⁴⁵ Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen (wie Anm. 14), S. 655.

⁴⁶ Vgl. dazu Muth, Kleist und Kant (wie Anm. 34), S. 46–49. Vielleicht werden Wünschs theologisch-teleologischen Fundamente noch deutlicher in seiner allerdings erst 1817 publizierten Schrift Esoterika oder Ansichten der Verhältnisse des Menschen zu Gotta (Frankfurt a.d. Oder 1815).

⁴⁷ Ein Kondensator, den Ewald von Kleist 1745 erfunden hatte.

⁴⁸ Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen (wie Anm. 14), S. 658.

damals noch hoffte – künftige Frau betrifft, so greift er dabei nicht selten auf literarische, philosophische und naturwissenschaftliche Quellen zurück. Als beste Anleitung zum Selbstdenken, ein Begriff, den er ebenfalls dem § 56 von Kants Anthropologies entnahm, empfiehlt er Wilhelmine nachdrücklich am 18. November 1800 Wünschs Kosmologische Unterhaltungens und zitiert dabei gleich relevante Beispiele,⁴⁹ die er oft in allzu deutlich didaktischer Absicht für seine Zwecke umformuliert hat (SW⁹ II, 596).

Auch nach dem Krisenbrief, in dem sich seine Weltsicht verändert und er in Abständen eine Schillersche Synthese von Verstand und Gefühl, Reflexion und Einbildungskraft sucht, bildeten trotz seiner zeitweiligen Desillusionierung die Wissenschaften sein festes Ideenreservoir. Ob es sich um den Plan zu einer Wurfoder Bombenpost (SW⁹ II, 385ff.), »die [...] auf Flügeln des Blitzes reitet« und »vermittelst des Elektrophors und des Metalldrahts, Nachrichten mitteilt«, um aeronautische Sachkenntnis und seine engagierte Anteilnahme an der Luftschifffahrt seiner Zeit (SW⁹ II, 388ff., 391ff.) oder um den imponierenden, detaillierten Vorschlag zu einem Hydrostaten, einer Art U-Boot, handelt (Brief an Ernst von Pfuel, SW⁹ II, 754–758), überall demonstriert Kleist eine Art Erfindungsgeist und Experimentierfreudigkeit, die sich nicht zuletzt auch in seinen essayistischen und literarischen Werken nachweisen lassen.

IV

Im Folgenden möchte ich mich auf drei Essays beschränken, um zu zeigen zu versuchen, wie Kleists naturwissenschaftliche Vorstellungen seine ästhetischen geprägt haben. Es handelt sich um zÜber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Redens, zÜber das Marionettentheaters und den anonymen Text, den Kleist in seinen zBerliner Abendblätterns (1811) in drei Fortsetzungen unter folgendem Titel veröffentlicht hatte: zWissen, Schaffen, Zerstören, Erhaltens.

Wenn Rudolf Köpke überliefert, daß Tieck nach einer Begegnung mit Kleist im Jahre 1808 in Dresden folgendes Urteil abgegeben habe: »Er hält sich für einen großen Kantianer und hat offenbar keine Anlage zur Philosophie«,⁵⁰ so kann man dieser Aussage immerhin entnehmen, daß sich Kleist auch nach seiner erkenntnistheoretischen Krise, was immer die Ursachen dafür gewesen mögen, weiterhin mit

⁴⁹ Sie verarbeitet er auch in anderen Briefen. So schreibt er beispielsweise am 5.2.1801 an Ulrike von Kleist: »Ich weiß wohl, daß es bei dem Menschen, wie bei dem Spiegel, eigentlich auf die eigne Beschaffenheit beider ankommt, wie die äußern Gegenstände darauf einwirken sollen« (SW⁹ II, 628). Wünsch erklärt aus den Naturgesetzen (wie Anm. 14; S. 570–585), »daß uns die Bilder der sichtbaren Gegenstände allemal eben so weit hinter einem ebenen Spiegel erscheinen müssen, als uns die Gegenstände selbst vor demselben erscheinen, wie auch, daß wir diese Bilder in einem solchen Spiegel weder vergrößert noch verkleinert sehen können, und endlich, daß ein ebener Spiegel wenigstens halb so hoch seyn muß, als der Mensch, der sich darin bespiegelt, wenn dieser sich seiner ganzen Länge nach in ihm sehen will« (S. 574£).

⁵⁰ LS 271 (Nach Tiecks Erzählung: Aufzeichnung Rudolf Köpkes). Vgl. auch Ulrich Gall, Philosophie bei Heinrich von Kleist, Bonn 1977, S. 166.

Kants Philosophie beschäftigte. Obwohl er mit Novalis die naturwissenschaftlichen Interessen teilt und auch keineswegs den Erfolg spekulativer Ideen scheut, scheint ihn die philosophische Mode der Naturphilosophie, die um die Jahrhundertwende verstärkt einsetzt, nicht angezogen zu haben. Da hielt er es lieber mit Kant, in dessen Philosophie die Brücke zu den exakten Wissenschaften, wie sie Kleist verstand, zumindest sichtbar blieb. Die Erweiterung von Kants Kritik der teleologischen Urteilskraft durch Schellings System des transzendentalen Idealismus (1800) dürften ihn nach 1801 wenig überzeugt haben, da die Skepsis gegenüber idealistischen Lösungsversuchen bei ihm eher zu- als abnahm. Wenn überhaupt, so hat er es eher mit Schillers Anmerkung im dreizehnten Brief über ästhetische Erziehung gehalten, die folgendermaßen lautet:

Eine der vornehmsten Ursachen, warum unsre Natur-Wissenschaften so langsame Schritte machen, ist offenbar der allgemeine und kaum bezwingbare Hang zu teleologischen Urtheilen, bey denen sich, sobald sie constitutiv gebraucht werden, das bestimmende Vermögen dem empfangenden unterschiebt. Die Natur mag unsre Organe noch so nachdrücklich und noch so vielfach berühren – alle ihre Mannichfaltigkeit ist verloren für uns, weil wir nichts in ihr suchen, als was wir in sie hineingelegt haben, weil wir ihr nicht erlauben, sich gegen uns herein zu bewegen, sondern vielmehr mit ungeduldig vorgreifender Vernunft gegen sie hinaus streben.⁵¹

Daran schließt sich eine Kritik an menschlicher »Formierung« an, die thematisch auf die ethische Methodenlehre in Kants ›Metaphysik der Sitten‹ (1797) vorausweist, welche Kleist mit großer Wahrscheinlichkeit gelesen hat. Nicht nur sind seine Denkübungen für seine Braut von den dortigen Beispielen eines »moralischen Katechismus« angeregt,⁵² sondern er bezieht sich auch in dem Essay ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ nachdrücklich auf diese Schrift des Königsbergers, wie schon Hugo Zartmann 1907 festgestellt hatte.⁵³ Kant unterscheidet hier zwischen akroamatischer Lehrart, bei der die Schüler nur Zuhörer sind, von der erotematischen oder dialogischen, welche über die Fragekunst unterrichtet. Kant beschreibt letztere so: »Der Lehrer leitet durch Fragen den Gedankengang seines Lehrjüngers dadurch, daß er die Anlage zu gewissen Begriffen in demselben durch vorgelegte Fälle bloß entwickelt (er ist die Hebamme seiner Gedanken)«.⁵⁴

In seinem Essay setzt sich Kleist kritisch mit Prüfungsverfahren auseinander und überbietet die von Kant diskutierte »Hebeammenkunst der Gedanken« noch insofern, als er betont, »daß selbst der geübteste Menschenkenner«, der in dieser Kunst »auf das Meisterhafteste bewandert wäre, hier noch, wegen der Unbekanntschaft mit seinem Sechswöchner, Mißgriffe tun könnte« (SW⁹ II, 324). Kleist sprach hier aus eigener Erfahrung, wie der Brief vom März 1799 an Martini veranschaulicht. Er verstand einen mathematischen Beweis nicht, den sein Lehrer demonstrierte, und bekannte: »[A]ber was ich nicht verstehen kann, wenn ich lese,

⁵¹ Schillers Werke (wie Anm. 7), S. 350.

⁵² Kant, Werke (wie Anm. 2), Bd. 7, S. 620ff.

⁵³ Hugo Zartmann, Heinrich von Kleist und Kant. In: Euphorion 14 (1907), S. 790f.

⁵⁴ Kant, Werke (wie Anm. 2), Bd. 7, S. 618.

verstehe ich noch weit weniger, wenn ich es höre« (SW9 II, 481). Ohne es auszusprechen, wäre in diesem Fall die erotematische und dialogische Lehrmethode für ihn die adäquate gewesen, derzufolge »Lehrer und Schüler einander wechselseitig fragen und antworten«.55 So aber mußte er zu Hause durch systematisches Selbststudium sich aneignen, was der Lehrer durch seine Demonstrationen ihm nicht beibringen konnte. Kleist kommt es diesem Zusammenhang darauf an, daß sowohl beim Unterricht als auch bei Prüfungen ein Scheitern unumgänglich ist, »wo [die] Vorbereitung des Gemüts gänzlich fehlt« (SW9 II, 323). Seine These in dem Rühle gewidmeten Aufsatz ist dies: »Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß« (SW9 II, 323). Zum Denkprozess gehört, so argumentiert er, eine »gewisse Erregung des Gemüts«. Mit anderen Worten: an der Hervorbringung von Gedanken sind maßgeblich die »dunkle[n] Vorstellunge[n]« beteiligt (SW⁹ II, 319). Kleist knüpft hier an einen Begriff von Leibniz⁵⁶ und der zeitgenössischen ›Experimental-Seelenlehre‹ an, um die Entwicklung von Gedanken über verschiedene Stadien von einem psychischen Zustand, der noch als eine Art Halbbewußtsein zu bezeichnen wäre und in dem die Vorstellungen noch verworren sind, bis zum Endergebnis zu verfolgen. Das Resultat seiner >Erfahrungsseelenkunder als Voraussetzung einer Epistemologie bedeutet, daß unbewußte Vorgänge an der Entstehung von Gedanken und deutlichen Vorstellungen ebenso beteiligt sind wie das Bewußtsein. Es ist zwar nicht die Rede davon, daß Träume manchmal Einsichten zutage fördern, »die uns im Wachzustand verborgen sind«,⁵⁷ aber die verschiedenen Beispiele, die er anführt, wenn er über einer »algebraischen Aufgabe« sitzt, laufen darauf hinaus, daß die Hervorbringung der Gedanken am günstigsten aus einem Zwischenzustand geschieht, in dem die dunklen Gedanken plötzlich zwanglos zu deutlichen werden. Seine Schwester, die weder »das Gesetzbuch, [...] den Euler, oder den Kästner studiert« hat, brachte ihn allein durch ihre Gegenwart, durch ihre Echofunktion, als >sounding-board« zu der notwendigen Erkenntnis, die er »durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde« (SW9 II, 319).

Ein anderer Kunstgriff bei der Fabrikation seiner »Idee auf der Werkstätte der Vernunft«, die Kleist anführt, ist die Erforschung des Gesichtspunkts, aus dem etwa ein verwickelter Rechtsfall »zu beurteilen sein möchte« (SW⁹ II, 319f.). Es folgt darauf die erstaunliche Mitteilung: »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«. Das erinnert an eine Stelle in der ›Lehre vom Gegensatz«. Adam Müller behauptet hier, daß nur »durch die Annahme einer entgegengesetzten Richtung [...] eine bestimmte Richtung möglich« wird, und formuliert programmatisch: »[D]ie Linie, die der Pfeil vom Auge nach dem Ziele beschreibt, kann nicht entstehen ohne die Antilinie des Lichtstrahls vom Ziele nach

⁵⁵ Kant, Werke (wie Anm. 2), Bd. 7, S. 618.

⁵⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz, Philosophische Schriften, Bd. 1, hg. und übersetzt von Hans Heinz Holz, Frankfurt a.M. 1996, S. 33ff.

⁵⁷ Jakob Friedrich Abel, Theses philosophicae (1780). In: Ders., Eine Quellenedition von Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782), hg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1995, S. 495.

dem Auge«.58 Man könnte Kleists Lichtpunkt, der sein innerstes Wesen einschließt, auch mit Ausführungen in Karl Leonhard Reinholds »Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens« (1789) parallelisieren. Reinhold geht hier von einer »Analogie zwischen Sehen und Vorstellen« aus und weist darauf hin, daß bei zunehmender Kultur der empirischen Psychologie der »innere Sinn immer mehr als ein Auge des Geistes, und die sogenannte vorstellende Kraft als die Sehkraft desselben gedacht« wurde. Mit anderen Worten: »[V]ieles, was nur vom Auge und vom Sehen gelten konnte«, übertrug man »auf das Gemüth, und das Vorstellen« und nahm es in den »bisher unbestimmt gebliebenen, Begriff der Vorstellung«59 auf. Obwohl es Reinhold auf die Form der Vorstellung ankommt, widmet er der Anschauung und dem Affizieren im Gemüte einen besonderen Paragraphen. Er erläutert den Zusammenhang des Vorstellungsprozesses so: »Das Auge schaut an, wenn es von der Gestalt eines sichtbaren Gegenstandes afficiert, dieselbe dem Gemüthe vergegenwärtiget«.60

Empfindung und Denken bringt Kleist in seinem Versuch ebenfalls in einen Zusammenhang, ein Ergebnis der empirischen Seelenlehre, das auch Schillers ästhetische Schriften geprägt hat. Kleist spricht in seinem Aufsatz außerdem von dem ersten Ansatz, der noch der dunklen Vorstellung angehört, aber im Prozeß des Redens die Aufklärung erfährt. Auch wenn die Adressatin dieser Rede über keinerlei Kenntnisse des Sachverhaltes und Gegenstandes verfügt, wird sie zur »Hebamme des Gedankens«: »Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht«, so erläutert Kleist den Vorgang; »und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben« (SW9 II, 320). Das ist zweifellos ein neuer Aspekt in der epistemologischen Diskussion, den Kleist hier mit der Funktion von Körpersprache und der kommunikativen Situation veranschaulicht. Nicht von ungefähr wählt er als Beispiel die Situation des Redners, der noch nicht weiß, was er sagen wird, aber durch die Umstände, und die »daraus resultierende Erregung seines Gemüts« zu der »nötigen Gedankenfülle« kommt (SW9 II, 320). Bis ins Detail macht Kleist die verschiedenen Phasen dieses Vorgangs an der allmählichen Verfertigung der Rede bei Mirabeau deutlich (SW9 II, 320f.).

Wenn Kleist mehrmals in seinen Äußerungen eine »Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt« postuliert (wobei er hier moralisch ähnlich wie Schiller als das höhere, geistige Vermögen versteht), so liefert er dafür mit einer Anekdote vom »Donnerkeil« des Mirabeau ein Paradigma. Am Zeremonienmeister, der durch die Antwort Mirabeaus einen »völligen Geistesbankerott« erleidet, läßt sich das experimentalphysikalische Gesetz beobachten, »nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischen Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegenge-

⁵⁸ Müller, Schriften (wie Anm. 26), S. 226.

⁵⁹ Karl Leonhard Reinhold, Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens, Prag und Jena 1789, S. 241.

⁶⁰ Reinhold, Versuch (wie Anm. 59), S. 315.

setzte Elektrizität erweckt wird« (SW⁹ II, 321). Kleists Lehrer Wünsch hatte diesen Vorgang im zweiten Band seiner ›Kosmologischen Unterhaltungen« ausführlich beschrieben.⁶¹ Wie in dem elektrisierten Körper der ihm inhärente Elektrizitätsgrad verstärkt wird, so geht auch bei Mirabeau nach der Vernichtung seines Gegners der Rednermut in die »verwegenste[] Begeisterung« über. Mit anderen Worten: Er glich zuerst einer Kleistschen Flasche, über deren Wirkung Wünsch ebenfalls informiert hatte, und wurde, wie Mirabeaus Handlungsweise danach zeigte, nach der Entladung »wieder neutral« (SW⁹ II, 321). Es sei an dieser Stelle wenigstens angemerkt, daß Kleist die elektrischen Vorgänge eigens an Merkmalen der Körpersprache notiert: am »Zucken einer Oberlippe« (überdies ein Manierismus von Odysseus in Kleists ›Penthesilea‹) oder an einem »zweideutige[n] Spiel an der Manschette«, alles körperliche Zeichen, die vielleicht in Frankreich, wie Kleist hier nicht ohne Ironie spekuliert, »den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte[n]« (SW⁹ II, 321).

Mit der für seine Zwecke veränderten Fabel Lafontaines wechselt Kleist den Argumentationszusammenhang, aber nicht das Thema. Er hält bei dem Gleichnis den Vorgang eines Denkens fest, das man in der Tat als »ein wahrhaftes lautes Denken« bezeichnen kann (SW9 II, 322). Der Vorteil besteht darin, daß die Sprache in diesem Fall kein »Hemmschuh an dem Rade des Geistes« ist, sondern »wie ein zweites, mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse«. Doch wie kann das geschehen? Kleist erklärt das mit einer Kongruenz von Vorstellungen, Gemütsakten und den adäquaten sprachlichen Bezeichnungen. Das Problem, das auch schon Schiller in seinen theoretischen Schriften artikuliert, ist der Ȇbergang [des] Geistes vom Denken zum Ausdrücken«, ein plötzlicher »Geschäftswechsel«. Auch wenn jemand von einem Gedanken elektrisiert scheint und »mit einer zuckenden Bewegung [...] die Sprache an sich reiß[t]« (SW9 II, 323), muß er in der Lage sein, seine Vorstellung deutlich und nicht »verworren« auszudrücken. Die Räder von Vorstellung, Erregung des Gemüts und sprachlichem Ausdruck müssen also gewissermaßen synchronisiert werden, um die adäquate Kongruenz von Gedanken und Ausdruck zustande zu bringen. Bei Lichte besehen, nähert sich hier Kleist einer Bestimmung an, die Schiller in \UDGUber naive und sentimentalische Dichtung aus der naiven Denkart entwickelt hat, aus der, wie er es formuliert, »der naive Ausdruck sowohl in Worten als Bewegungen« fließt⁶². Während in einer anderen Denkart nach Schiller »das Zeichen dem Bezeichneten ewig heterogen und fremd bleibt«, springt in der genialen Schreibart eben »wie durch innere Nothwendigkeit die Sprache aus dem Gedanken hervor«. Entscheidend für Schiller und Kleist ist in diesem Zusammenhang die totale Einheit von Gedanke und Sprache.

Zweifelsohne läßt sich auch der Essay sÜber das Marionettentheater (1810) in manchem mit Schillers Schrift parallelisieren.⁶³ Allerdings entwickelt Kleist die

⁶¹ Vor allem in dem Kapitel »Von der Elektricität«, der 21. Unterhaltung, in: Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen (wie Anm. 14), S. 644–704 (hier besonders S. 658, 687ff.).

⁶² Schillers Werke (wie Anm. 7), S. 425; vgl. auch Kayka, Kleist und die Romantik (wie Anm. 16), S. 59f.

⁶³ Andeutungen schon bei Kayka, Kleist und die Romantik (wie Anm. 16), S. 149.

zentralen Argumente hier aus Grundsätzen der Mathematik. Wie in dem Aufsatz bÜber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden Vorgänge der Elektrizität auf menschliche moralische Operationen übertragen werden, greift im Marionettentheater« der Gesprächspartner, ein Herr C., auf mathematische Gesetze und Vorstellungen zurück, um die Bewegung der Puppen zu erklären, die im Tanz alle Merkmale der Grazie zeigen. Es geht einmal um die Bewegung der Marionetten und einmal um den »Mechanismus«, der eben diese Bewegung zustande bringt. Herr C. erläutert dem Ich-Erzähler den Sachverhalt bekanntlich dergestalt: »daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer geraden Linie bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschrieben«, was oft zu einer »Art von rhythmischen Bewegung« führe, »die dem Tanz ähnlich wäre« (SW9 II, 339). Bewegungen sind entweder linear oder krumm, also elliptisch. Während Teile des Dialogs an die Kosmologischen Unterhaltungen von Wünsch erinnern, in denen die Gesprächspartner geradezu positivistisch die Grundbegriffe der Bewegung von Körpern erörtern⁶⁴ und Überlegungen über Centripetal- und Centrifugalkraft anstellen,⁶⁵ tritt in Kleists Text insofern eine unerwartete Wendung in dem mathematischen Erklärungsmodell ein, als die Linienführung »von einer anderen Seite« nunmehr als »etwas sehr Geheimnisvolles« interpretiert wird (SW9 II, 340).

Beschreibt Philalethes bei Wünsch den Weg eines Körpers aus den einzelnen Bewegungspunkten, die alle zusammenhängen und eine Linie bilden, die »entweder gerade oder krumm ist«,66 so springt Herr C. von der mathematisch-geometrischen Argumentation in die psychologische. Die Linie der Marionette ist eben nicht nur gerade oder krumm, sondern der »Weg der Seele des Tänzers« (SW9 II, 340). Mit anderen Worten: Indem sich »der Machinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt«, tangt er. Versucht der Erzähler das mechanistisch zu erklären, so meint Herr C., die Bewegungen der Figur des Maschinisten und die Bewegungen der Puppen verhielten sich »wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel«. Der Weg der Seele ist ja auch genau genommen eine Veränderung der Position dessen, der die Bewegung ausführt: Der Maschinist versetzt sich »in den Schwerpunkt der Marionette« (SW9 II, 340), er tanzt, wird gewissermaßen selbst zur Marionette. Überraschenderweise bejaht nun plötzlich Herr C. die mechanistische Erklärung des Erzählsubjekts, die er eben noch verneint hatte. Er glaubt nun auch, daß der Tanz der Puppen ganz »ins Reich mechanischer Kräfte« hinüberspiele, und versteigt sich sogar zu der Behauptung, daß ein Mechaniker nach seinen Anweisungen eine Marionette bauen könne, mit der er in der Lage wäre, einen Tanz darzustellen, den kein Tänzer ihrer Zeit erreichen würde (SW9 II, 341). Für Herr C. läuft alles auf »Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit« hinaus, selbstverständlich »in einem höheren Grade« und durch eine »naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte«. An dieser Stelle bestimmt Herr C. den Vorteil der Marionette negativ - durch das Fehlen der Ziererei, die eben dann eintrete, wenn sich die Seele, die vis motrix, in einem »andern Punkte befindet, als in dem Schwer-

⁶⁴ Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen (wie Anm. 14), S. 65–125.

⁶⁵ Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen (wie Anm. 14), S. 125, 144, 160f.

⁶⁶ Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen (wie Anm. 14), S. 79ff.

punkt der Bewegung«. Er beschreibt Mißgriffe, die bei professionellen Tänzern zu beobachten seien, und lenkt nun das Thema auf den biblischen Sündenfall, der im philosophischen Diskurs der Zeit von Kant bis Schiller, Fichte, Schelling und Hegel einen besonderen Stellenwert besaß. Während die idealistische Philosophie den Sündenfall als einen Fortschritt in der Geschichte der Menschheit interpretierte, als den entscheidenden Schritt zur Mündigkeit, bedeutet er in Kleists Text den Verlust der Grazie. Nur die Puppe oder Gott haben diese Fähigkeit der Kunst der Grazie, weil sie beide »antigrav« sind.

Nun ist die Reihe an dem Erzähler, mit einer Beispielgeschichte zu veranschaulichen, »welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet« (SW9 II, 343). Sie wird noch von dem Gesprächspartner, Herrn C., ergänzt und verstärkt durch eine andere Geschichte, in der von der instinktsicheren Fechtkunst eines Bären berichtet wird. Herr C. formuliert daraus zunächst folgende Einsicht: »Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt« (SW9 II, 345). Macht Schelling auch die »Anamnese der ungewußten Vergangenheit des Ich« zum Programm sowohl seiner transzendentalen als auch seiner naturphilosophischen Schriften,⁶⁷ so bedeutet für ihn nichtsdestoweniger die menschliche Vernunft die höchste Stufe im Entwicklungsprozeß, auf der auch »die Natur vollständig in sich zurückkehrt«.68 Bei dem Resultat, das Herr C. im Marionettentheaters anbietet, scheint es nicht um eine Depotenzierung des Ich zugunsten einer besseren Erkenntnis des Bewußtseins aus seinem Ursprung zu gehen, sondern im Gegenteil um die positive, strahlende Erscheinung der Grazie, welche eben die Reflexion, die Tätigkeit des Bewußtseins, gefährdet. Doch die folgenden Aussagen des Herrn C. verändern den Sachverhalt insofern, als ein Weg angedeutet wird, auf dem Erkenntnis und Reflexion nicht eliminiert werden müssen, um die Grazie wieder herzustellen. Die Erkenntnis muß allerdings bei einem solchen Prozess - nach dem mathematischen Prinzip, daß sich zwei parallele Linien im Unendlichen schneiden - »gleichsam durch ein Unendliches gegangen« sein (SW9 II, 345). Die Alternative, die hier vorgestellt wird, ist entweder der Gliedermann, die Puppe, die gar kein Bewußtsein hat, oder Gott, der ein unendliches Bewußtsein besitzt. Für den paradoxen Zustand der menschlichen Existenz – zwischen Gliedermann und Gott – bietet dann der letzte Satz des Erzählsubjektes in Frageform einen Lösungsversuch an, der im Grunde folgende Feststellung in Schillers ݆ber naive und sentimentalische Dichtung variiert: »Wir waren Natur [...] und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freyheit, zur Natur zurückführen«.69 Statt von Vernunft spricht Kleist vom »Baum der Erkenntnis« und statt der Natur vom »Stand der Unschuld« (SW9 II, 345). Das »letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« handelt nicht von der

⁶⁷ Vgl. Odo Marquard, Transzendentaler Idealismus. Romantische Naturphilosophie. Psychoanalyse, Köln 1987, S. 158.

⁶⁸ Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Schriften von 1794–1798, Darmstadt 1975, S. 380; ebenso Schelling, Schriften von 1799–1801 (wie Anm. 36), S. 640f.

⁶⁹ Schillers Werke (wie Anm. 7), S. 414.

progressiven Universalpoesie, sondern vom utopischen »Durchgang« des Bewußtseins oder der Reflexion »durch das Unendliche«.

Wie Kleists Allerneuester Erziehungsplank (9.11.1810) wurde auch der Text ›Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten(in den ›Berliner Abendblättern(veröffentlicht - ein für die Einschätzung der Möglichkeiten der Naturwissenschaften erstaunliches Dokument. Wenn Kant noch vorsichtig in seiner Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels (1755) spekuliert, ob die »unsterbliche Seele wohl in der ganzen Unendlichkeit ihrer künftigen Dauer [...] an diesen Punkt des Weltraums, an unsere Erde jederzeit geheftet bleiben« sollte und uns womöglich »in anderen Himmeln neue Wohnplätze« bereitet werden,⁷⁰ entwirft dieser Text ein kühnes Bild von den Möglichkeiten und Zielen einer Naturwissenschaft der Zukunft. Er antizipiert dabei eine wissenschaftliche Entwicklung, die von der Gen- und Klontechnik zu abenteuerlichen Entdeckungen des Erdinnern mit Hilfe der Taucherglocke reicht. In den Berliner Abendblätterne dürfte das alles für die Leser des Jahres 1811 und auch noch später wie phantasievolle science fiction geklungen haben, die aber à tergo nichtsdestoweniger die vielseitigen Kenntnisse dokumentiert, über die der Verfasser ebenso wie sein Redakteur Kleist auf den naturwissenschaftlichen und technischen Gebieten verfügte.

Der Essay beginnt mit einer Skizze der Scheidekunst, der »künstliche[n] Goldmacherei«, und stellt fest, daß trotz verschiedener Einsichten in die chemischen und mechanischen Bedingungen die »künstliche« Herstellung von Gold immer noch nicht gelungen sei.⁷¹ In diesem Zusammenhang merkt er auch an, daß mit

⁷⁰ Kant, Werke (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 395.

⁷¹ Der Aufsatz wird zitiert nach BKA II/8, 178-181, 185-186, 188-190. Die Verfasserfrage ist immer noch ungeklärt. Der Text wurde von Reinhold Steig Kleist zugeschrieben und sowohl in der Edition von Erich Schmidt als auch in Georg Minde-Pouets Nachdruck der ›Berliner Abendblätter« als Kleist-Essay deklariert. Helmut Sembdner hat in seinem mit dem Preis der Grimm-Stiftung ausgezeichneten Buch Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion (Berlin 1939, S. 52-63) durchaus einleuchtend die Autorschaft von Kleist ausgeschlossen. »In kurzen Sätzen, Fragen und Ausreden flott geschrieben«, so heißt es dort gleich zu Anfang, »hat er gar nichts von Kleists verklausulierendem Stil, nichts von Kleists typischen Einschachtelungen und erläuternden Zusätzen« (S. 52). Kleists rhetorische Technik, so ließe sich außerdem behaupten, ist weniger direkt, multivalenter und tritt oft in einer fiktionalisierten Gewandung auf. Wenn allerdings Sembdner behauptet, daß der Aufsatz auch inhaltlich nicht von Kleist stammen könne, so unterschätzt er eindeutig die naturwissenschaftlichen Kenntnisse des Herausgebers der ›Abendblätter«. Sembdner schrieb den Essay aus stilistischen und inhaltlichen Gründen dem Arzt und Naturwissenschaftler Friedrich Gottlob Wetzel zu, der mit Schubert befreundet und von Schellings Naturphilosophie beeinflußt war. Einer der Herausgeber der Brandenburger Ausgabe, Peter Staengle, wies mit Recht darauf hin, daß Sembdner bei seinen Überlegungen die Frage ausgeklammert hat, »in welchem Masse der ›Abendblatt‹-Herausgeber redaktionell in die eingelieferten Manuskripte eingegriffen hat«. In der Tat: »Der gedruckte Text ist nicht, wie Sembdner anzunehmen scheint, zwangsläufig die 1:1-Abbildung des Manuskripts« (E-mail vom 11. Januar 2005). Außerdem sind nicht wenige Parallelisierungen Sembdners, ob es sich um Wetzel, dem angeblichen Autor der ›Nachtwachen‹, und Kleists Werke handelt, zumindest problematisch. Obwohl die Verfasserfrage ungelöst ist, scheinen mir verschiedene Indizien dafür zu sprechen, daß der Text durchaus Gedanken und Formulierungen enthält,

der »künstliche[n] Goldmacherei«, mit der Alchemie für »die höhere Naturkunde, für Erweiterung unserer Einsichten in ihre Ökonomie im Großen [...] doch nur wenig gewonnen« werde. Er hält die »künstliche Erzeugung eines organischen, oder gar lebendigen Körpers« für unendlich lehrreicher und stellt durchaus programmatisch fest: »Der Schöpfer einer Milbe, des verächtlichsten aller Thiere, würde weit über dem stehen, dem es gelänge, den ganzen Ätna in reines Gold zu verwandeln«. Mit anderen Worten: Die Goldmacherei ist eine naturwissenschaftliche Sackgasse, die zu keinem wirklichen Fortschritt führt. Wenn es dagegen gelänge, künstlich »ein einziges keimfähiges Weizenkorn« zu erzeugen, dann erst könnten wir uns rühmen, »hinter den geheimnißvollen Schleier der Werkstätte der Natur« zu blicken.

Der Essay proklamiert ein für die Naturwissenschaft seiner Zeit revolutionäres Ziel: »Thiere oder wol gar den Menschen selbst auf mechanischem und chemischem Wege hervorzubringen«. Gewiß, Goethes Wagner gelingt schon die Erzeugung eines Homunkulus, aber nicht ohne Grund in einer fiktionalisierten Darstellung, während der Verfasser dieses Artikels nicht nur auf die fiktionalen Elemente von Brief- oder Gesprächsform verzichtet, sondern das darin verkündete Ziel auch noch als verhabens apostrophiert. Er durchschaut die politische Bedeutung einer solchen Errungenschaft und prophezeit nicht ohne Ironie: Wer »Menschen wie Besenstiele schnitzen« könnte, dem wäre »die Weltherrschaft [...] gesichert«, ein bestürzender Gedanke, der allerdings den Herausgeber der Abendblätters, Kleist, in diesem Zusammenhang nicht gestört haben dürfte. Der Essay erklärt alle physischen und medizinischen Theorien als Abwege und fordert die Kenntnis der »Elemente des organischen und unorganischen Lebens« und »Art der Zusammensetzung zum Leben«. Es folgt eine Grundsatzkritik an der Richtung der Naturwissenschaft der Zeit, und der Verfasser empfiehlt, doch einmal mit all den vorhandenen »Maschinen ein Loch durch die Erde bis zu den Gegenfüßlern« zu graben, um dort »die Natur in ihrer verborgensten Zeugungswerkstätte« zu belauschen. Bei seinem Lehrer Wünsch hatte er zudem früh lesen können, daß »der ganze Erdball [...] gleichsam ein großes chemisches Laboratorium« sei, worin »alle irdische Materien durch Feuer und Wasser auf eine sehr vielfältige und sehr oft wiederholte Weise von einander geschieden und aufs neue zusammen gesezt worden sind«.72 Diese Vorstellung mag Kleist auch indirekt angeregt haben, einen Hydrostaten zu konstruieren (SW9 II, 755); denn beim »Ausgraben des Loches«, so vermutet auch der Verfasser des Artikels, würde man bald »auf Wasser stoßen«. Deswegen wären Kenntnisse von »Mechanik und Hydraulik« einzusetzen, um eine funktionierende »Taucherglocke« herzustellen, wie sie Kleist projektiert hat.

Im letzten Teil des Aufsatzes ›Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten‹ betont der Verfasser nochmals, wie wichtig es für den Menschen sei, »die Urelemente aller

die Kleist als verwandt berührt haben, wobei es nicht auszuschließen ist, daß er an einigen Stellen auch stilistisch eingegriffen hat. Ich meine außerdem, daß dieser überraschend kritische naturwissenschaftliche Diskurs, den der Herausgeber in seinen Abendblättern veröffentlicht hat, auch in den Zusammenhang von Kleists Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften und der Philosophie seiner Zeit gehört.

⁷² Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen (wie Anm. 14), S. 832.

Körper rein darstellen und beliebig zusammensetzen« zu können. Das ›gegensätzische Denken wird zum Schluß der Überlegungen geradezu zu einer Art Formel für das Welt- und Menschenverständnis. »So sehr der Mensch [...] in seinem Wissen und in der Kunst zu schaffen noch zurück ist«, heißt es hier pointiert, »so weit hat er es in der Kunst zu zerstören gebracht; vielleicht bis zum Höchsten«. Das Resultat, mit dem der Verfasser den Entwurf einer zukünftigen Naturwissenschaft abschließt, ist in nuce eine pointierte Zusammenfassung einer Weltinterpretation. Sie lautet so: »Schaffen und Erhalten ist der Gegensatz von Zerstören. Und doch ist beides sehr nahe mit dem Zerstören verwandt. Denn oft ist Erhaltung nur durch Zerstörung möglich, so wie oft Leben nur aus dem Tode hervorgeht«. Diese Weltinterpretation berührt sich nun in der Tat mit dem gegensätzischen Denken Kleists, das sich durchaus als dialektisches Denken bezeichnen läßt. Es dürfte weder dem Verfasser des Artikels noch Kleist entgangen sein, daß Schubert in den Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft (1808) den Gegensatz von »Schaffen« und »Zerstören« durchaus positiv als »ein ewiges Naturgesetz« verstanden hat. Eine höhere Entwicklung des Lebens ist für Schubert nur durch dessen Zerstörung möglich.⁷³ Auf diese Weise wird auch bei Schubert der Tod zu einem »Triumphgesang« im »Augenblick des Todes« (SW9 II, 884). Der Psyche, so stellt es Schubert dar, »wird [...] diese Hülle zu enge, es vergeht diese Form, damit eine neue höhere aus ihr wiederkehre«,74 und er beendet die 14. Vorlesung über die Ansichten mit einem Satz, der sicher auch im Sinne Heinrich von Kleists in den letzten Monaten seines Lebens gewesen sein dürfte. Dem Satz Schuberts geht zunächst der Hinweis voraus, daß »das Erwachen des brennbaren Wesens, wie im Organischen das Erscheinen des Lichts, überall den Moment bezeichnet, wo die irdischen Dinge sich über die Natur des Planeten erheben, wo sie von diesem frey werden, und in eine höhere Ordnung der Dinge eintreten«.75 Daraus folgt dann der poetische Schluß: »Auch für das menschliche Daseyn scheint sich zuletzt die Befreyung von dem Planeten auf eine ähnliche Weise nach Außen kund zu geben, und vielleicht ist die Geschichte unserer letzten Verwandlung, schon mit dem Erscheinem des Phosphors geendet«. Das wäre allerdings genau genommen noch nicht »das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt«, sondern eher die Vorgeschichte des poetischen Meierhofs in E.T.A. Hoffmanns Goldenem Topf«.

⁷³ Schubert, Ansichten (wie Anm. 11), 68-71.

⁷⁴ Schubert, Ansichten (wie Anm. 11), S. 79.

⁷⁵ Schubert, Ansichten (wie Anm. 11), S. 360.

JÜRGEN DAIBER

»NICHTS DRITTES ... IN DER NATUR?«

Kleists Dichtung im Spiegel romantischer Selbstexperimentation

Im März des Jahres 1799 befindet sich der 21jährige Heinrich von Kleist, Leutnant im 3. Bataillon des Regiments Garde Nr. 15b, Potsdam, in einer ungewissen Situation. Er möchte – gegen den Willen seiner Familie und den Rat seiner Vorgesetzten - aus dem Militärdienst ausscheiden. Kleist plant, an der Universität in Frankfurt an der Oder das Studium der Mathematik und Physik zu betreiben. In einem Brief vom 18. und 19. März an seinen ehemaligen Hauslehrer Christian Ernst Martini legt Kleist die Gründe für seinen Entschluss dar. Das zentrale Motiv, den ungeliebten Militärdienst zu verlassen, ist ein denkbar einfaches. Kleist schreibt: »Ohne die entfernteren Gründe meines Entschlusses aufzusuchen, können wir sogleich bei dem verweilen, aus welchem er zunächst fließt: bei dem Wunsche, glücklich zu sein« (SW9 II, 474). Auf welchem Wege dieses Glück zu bewerkstelligen sei, diese Frage ist dem 21jährigen derart wichtig, dass er kurz nach dem Brief an Martini eine relativ wenig beachtete Studie zu diesem Punkte verfasst, die wesentliche Passagen aus dem Schreiben an den Theologen aufnimmt und ausdifferenziert. Sie trägt den etwas enthusiastischen Titel ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens – ihn zu genießen!«

Bei seiner Suche nach diesem »sichern Weg des Glücks« schlägt der junge Offizier zunächst die Pfade des Zeitgeistes ein. Ganz im Sinne der Aufklärung geht Kleist von einer prästabilisierten Harmonie zwischen dem menschlichen Glücksstreben und den Absichten der Schöpfung aus. Man lebte im Uhrwerkuniversum Newtons, in einem Universum, dessen Gang ein- für allemal festgelegten Gesetzmäßigkeiten folgte. Diese Gesetze gewährten dem Menschen Einblick in Gottes Plan, bestimmten sie doch die Umlaufbahn der Planeten und die Gezeiten des Meeres mit demselben Determinismus wie den Fall eines Apfels vom Baume oder die Bewegung einer Kutsche, vor die Pferde gespannt sind. Eine solche Welt fußte auf dem Prinzip strikter Naturkausalität, ein Kausalnexus, der für Heinrich von Kleist auch in der moralischen Welt wirksam war. In besagtem ›Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden heißt es: »Da waltet ein großes unerbittliches Gesetz über die ganze Menschheit, dem der Fürst wie der Bettler unterworfen ist. Der Tugend folgt die Belohnung, dem Laster die Strafe« (SW⁹ II, 307).

Um diesem ethischen Programm in vollem Umfange Genüge zu tun, wirft sich der junge Kleist in seinem Studien- und Lebensplan für die nächsten eineinhalb Jahre besonders auf die Physik, zu welcher er einen »unerklärlichen Hang« verspürt, und mit nichts weniger als »Erstaunen und Verwunderung an ihre Phänomene« (SW⁹ II, 483) denkt. Die Erwartungen an die Wissenschaft sind – wie fast immer bei Kleist – exorbitant. Noch einmal Kleist in besagtem Brief an Martini: »[I]ch getraue mich, schon jetzt zu behaupten, daß wenn wir, bei der möglichst vollkommenen Ausbildung aller unser geistigen Kräfte, [...] bei der Erhöhung unseres Scharfsinns durch Erfahrungen und Studien aller Art, mit der Zeit die Grundsätze des Edelmuts, der Gerechtigkeit, der Menschenliebe, der Standhaftigkeit, der Bescheidenheit, der Duldung, der Mäßigkeit, der Genügsamkeit usw. unerschütterlich und unauslöschlich in unsern Herzen verflochten, unter diesen Umständen behaupte ich, daß wir nie unglücklich sein werden« (SW⁹ II, 304).

Zehn Jahre später hat die »gebrechliche[] Einrichtung der Welt« (SW⁹ II, 15), wie es im ›Michael Kohlhaas‹ heißt, das skizzierte aufklärerische Ideal buchstäblich in Stücke gerissen. Am 20. November 1811 wird Kleist in einem seiner von der Forschung als »Todeslitaneien«¹ bezeichneten Abschiedsbriefe von jener kommenden Stunde schwärmen, »da unsere Seelen sich, wie zwei fröhliche Luftschiffer, über die Welt erheben« (SW⁹ II, 885). Am 19. September 1783 waren in Versailles die ersten Luftreisenden von einem Heißluftballon der Gebrüder Montgolfier empor getragen worden.² Ein physikalisches Experiment liefert also das Bildmaterial jener technischen Metapher, die sich für Kleist zur bitteren Wirklichkeit wandeln wird. Am 21. November 1811 erschießt Heinrich von Kleist Henriette Vogel und sich am Berliner Wannsee. Das Experiment mit dem vorgeblich »sicheren Weg des Glücks« endet im Freitod.

Taucht in der Kleist-Forschung der Terminus »Experiment« auf – und dies geschieht sehr häufig – wird er in der Regel in metaphorischem Sinne gebraucht. Die Rede ist dann etwa von Kleist als »literarischem Avantgardisten und intellektuellem Experimentator«,³ von »Experimentanordnungen, in denen das ungeschützte und [...] seiner Körperlichkeit ausgelieferte Subjekt [...] sich den Redeordnungen und Zeichensystemen einer durch [...] Wissenschaft und Mächtespiel der Politik bestimmten Gesellschaft aussetzt«⁴ oder aber von »Experimente[n] zum Fallk der Kunst«⁵ im Umfelde von Kleists Auseinandersetzung mit Kants ›Kritik der Urteilskraft«.

Kleist selbst redet einer solchen Anwendung der Übertragungsfigur Metapher durchaus das Wort. So etwa, wenn er in der Studie Über die allmähliche Verfer-

¹ Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 119.

² Es handelt sich dabei um ein Schaf, einen Hahn und eine Ente. Der erste Mensch stieg nach dieser geglückten Generalprobe am 15. Oktober 1783 auf. Vgl. zu Details: Reto U. Schneider, Das Buch der verrückten Experimente, München 2004, S. 23f.

³ Werner Frick, Kleists »Wissenschaft«. Kleiner Versuch über die Gedankenakrobatik eines Un-Disziplinierten. In: KJb 1997, S. 207–240, hier S. 208.

⁴ Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg 1994, S. 9.

⁵ Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Falk der Kunst, Tübingen 2000.

tigung der Gedanken beim Reden« eine »merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt« (SW⁹ II, 321) am Exempel der Wechselwirkung elektrischer Körper und menschlicher Interaktion erläutert oder aber sich 1810 in einem Fragment nach einer größeren Zahl von Individuen sehnt, »die sich auf eine Metapher und [...] auf eine Formel verstehn« (SW⁹ II, 338), sprich: den von seiner Generation erstmals wahrgenommenen Abgrund zwischen den zwei Kulturen zu überbrücken vermögen.

Indes ist der Sachverhalt etwas komplizierter. Denn sucht man bei Kleist selbst nach dem Wort »Experiment« oder dem Kompositum »Experimentalphysik« finden sich lediglich drei Belegstellen. Zwei in der kleineren Schrift ›Allerneuester Erziehungsplan«, eine im Brief an die Schwester Ulrike vom 12. November 1799. In allen drei Fällen rückt Kleist den Begriff ins unmittelbare naturwissenschaftliche Umfeld des Elektrizitäts-Diskurses der Epoche. Erst in einem zweiten Schritt erfolgt dann ein Transfer der per Experimentation gewonnenen Gedankenfigur in die innerpsychische Sphäre hinein. Diesen Prozess zu verfolgen und darzustellen, ist Ziel meiner Studie. Gezeigt werden soll zu diesem Zwecke,

- a) dass Kleist im Umfeld seines Physikstudiums sehr wohl mit den zeitgenössischen Experimenten zu Galvanismus und Elektrizität in enge Berührung kommt und sie nachvollzieht. Interessant dabei ist, dass Kleist dabei sowohl Komponenten einer strikt empirisch orientierten Experimentieranordnung als auch die mit spekulativen Momenten durchzogenen Selbstexperimentationen romantischer Naturphilosophie in seine »Experimental-Physik« integriert.
- b) In einem zweiten Schritt sind die Prozesse der Adaption und Transformation experimenteller Verfahrensbestandteile in die Sphäre der Literatur bei Kleist ins Blickfeld zu nehmen. Beeinflusst von einem Axiom romantischer Naturphilosophie, nämlich der Vorstellung einer Existenz sogenannter Leitprinzipien, die als Bauprinzip von Natur und Geist gleichermaßen Bestand haben, macht Kleist das ursprünglich dem Magnetismus entstammende Leitprinzip der Polarität mittels Analogieschluss zu einer Gedankenfigur seiner Dichtung.
- c) Drittens jedoch bricht Kleist mit einer zentralen Folgerung romantischer Naturphilosophie, welche das Leitprinzip der Polarität impliziert. Dort nämlich, wo bei den Romantikern sich die getrennten Pole der Natur und des Geistes auf einer Metaebene zur Totalität der Einheit verbinden, verweigern Kleists narrative Experimente diesen Schritt. Polarität wird bei ihm nicht zur Voraussetzung von Synthese. Polarität bleibt Polarität. Kleist kreiert stattdessen eine weitere Gedankenfigur, die ich als »das verweigerte Dritte« bezeichne und die als literarisches Narrativ zu einem wesentlichen Gestaltungsprinzip seiner Dichtung wird.

I. Der Experimentator Kleist

Betrachtet sei nun jene, gut ein Jahr zuvor entstandene Schrift vom 29. Oktober 1810, mit der Kleist das 25. Blatt der von ihm herausgegebenen Berliner Abendblätterk einleitet. Der Text, von Kleist als »Aufsatz« bezeichnet, ist mit Allerneuester Erziehungsplank tituliert und setzt mit folgenden Zeilen ein:

Hochgeehrtes Publikum,

Die Experimentalphysik, in dem Kapitel von den Eigenschaften elektrischer Körper, lehrt, daß wenn man in die Nähe dieser Körper, oder, um kunstgerecht zu reden, in ihre Atmosphäre, einen unelektrischen (neutralen) Körper bringt, dieser plötzlich gleichfalls elektrisch wird, und zwar die entgegengesetzte Elektrizität annimmt. Es ist als ob die Natur einen Abscheu hätte, gegen alles, was, durch eine Verbindung von Umständen, einen überwiegenden und unförmlichen Wert angenommen hat; und zwischen je zwei Körpern, die sich berühren, scheint ein Bestreben angeordnet zu sein, das ursprüngliche Gleichgewicht, das zwischen ihnen aufgehoben ist, wieder herzustellen. (SW⁹ II, 329)

Was Kleist hier entwickelt, ist der physikalische Sachverhalt einer Polarisierung von Ladungen durch elektrostatische Influenz. Das beschriebene Phänomen wird in einer Kleist ähnelnden Formulierung in der von Lichtenberg kommentierten sechsten Auflage der Anfangsgründe der Naturlehrex erwähnt, die der Aufklärer Johann Christian Polykarp Erxleben verfasst hat. Dies ist deshalb von Interesse, da Erxlebens Schrift als Lehrbuch den Vorlesungen von Christian Ernst Wünsch, Professor für Naturlehre und Mathematik in Frankfurt an der Oder zugrunde liegt. Bereits in seinem ersten, dem Sommersemester 1799, schreibt sich Kleist mit zehn weiteren Studenten für Wünschs privatim vorgetragene »Experimentalphysik« dort ein.

Es ist wahrscheinlich, dass Kleist über die Lektüre von Erxleben und den daraus destillierten Experimenten in Wünschs Kolleg mit dem Phänomen elektrostatischer Influenz in Berührung kommt.⁶ Jedenfalls scheint Kleist von Wünsch und dem präsentierten Stoff gefesselt gewesen zu sein. Er beschafft sich ein »prächtige[s] Kabinett[] von physikalischen Instrumenten«⁷ und fordert bald darauf auch die Schwester und die Verlobte Wilhelmine von Zenge auf, »ein Kollegium über Experimentalphysik bei Wünsch«⁸ zu besuchen. Wilhelmine, die an den Vorlesungen anfangs nach eigener Aussage »lebhaft Anteil«⁹ nimmt, dürfte später ein wenig der Spaß vergangen sein, als Kleist nach Abbruch seines Studiums den Verstand der Braut mit Quizfragen aus Wünschs »Kosmologischen Untersuchungen« zu schärfen gedenkt. Die Experimentalphysik, von Kleist als »Brunnenkur zum Nutzen und Vergnügen«¹⁰ für die Verlobte gedacht, mutiert zum Bestandteil jener

⁶ Roland Borgards nennt in einer der wenigen Studien, die sich mit Kleist und dem Experiment befassen, zwei weitere mögliche Quellen: Tiberius Cavollos ›Ausführliches Handbuch der Experimental-Naturlehre‹ (1806), sowie Johann Tobias Mayers ›Anfangsgründe der Naturlehre zum Behuf der Vorlesungen über die Experimental-Physik‹ (1801). Ob Kleist die Studien Cavollos und Mayers kannte, kann nicht belegt werden. Roland Borgards, ›Allerneuester Erziehungsplan‹ Ein Beitrag Heinrich von Kleists zur Experimentalkultur um 1800 (Literatur, Physik). In: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, hg. von Marcus Krause und Nicolas Pethes, Würzburg 2005. S. 75–101.

⁷ SW⁹ II, 628 (Brief an Ulrike von Kleist vom 5. Februar 1801).

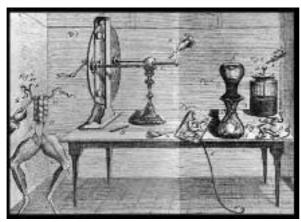
⁸ SW⁹ II, 500 (Brief an Ulrike von Kleist vom 12.11.1799).

 $^{^9\,}$ LS 36 (Brief von Wilhelmine von Zenge an ihren späteren Mann Wilhelm Traugott Krug vom 16.06.1803).

¹⁰ SW⁹ II, 500 (Brief an Ulrike von Kleist vom 12.11.1799).

»unsägliche[n] Liebesbriefe«¹¹, in denen der junge Physikstudent sein emotionales Interesse an der Frau über die Formulierung von Denksportaufgaben zum Ausdruck bringt.¹²

Nicht alle teilen übrigens Kleists Begeisterung für den verehrten Herrn Professor Wünsch. Alexander von Humboldt, der 1787/88 bei Wünsch gehört hatte, erinnert sich später an einen »halbverrückten Gelehrten«, dessen Vortrag »weit entfernt [war], mir Lust zur Botanik einzuflößen«¹³. Goethe schreibt auf die Nachricht vom Tode Wünschs an Zelter, nicht zwingend pietätvoll: »Dergleichen Geister finden sich leicht mit Worten ab und hindern die Fortschritte der Wissenschaft: denn man muß ihnen doch nachexperimentieren und aufklären, was sie verdüstert haben«.¹⁴



Versuchsanordnung Galvanis zur Ermittlung ›tierischer< Elektrizität

Was erregt nun die Zeitgenossen von Goethe an den Experimenten zu Elektrizität und Galvanismus derart? Und inwiefern ist Kleist involviert? Als sich im Januar 1799 Novalis bei der befreundeten Caroline Schlegel nach dem Befinden des Physikers Johann Wilhelm Ritter erkundigt, teilt diese ihm – durchaus gehässig

¹¹ Vgl. Hans-Jürgen Schrader, Unsägliche Liebesbriefe. Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge. In: KJb 1981/82, S. 86–96.

Ein Beispiel: »Wenn Du in der Küche das kochend-heiße Wasser in das kühlere Gefäß gießest, und die sprudelnde Flüssigkeit, indem sie das Gefäß ein wenig erwärmt, selbst dadurch abgekühlt wird, bis die Temperaturen (Wärmegrade) in beiden sich ins Gleichgewicht gesetzt haben – welche vortreffliche Hoffnung ist daraus für uns beide, und besonders für mich zu ziehen, oder worauf deutet das hin?« (SW⁹ II, 595)

¹³ Alexander von Humboldt, Ich über mich selbst. In: Ders., Aus meinem Leben. Autobiographische Bekenntnisse, hg. von Kurt-R. Biermann, München 1987, S. 33.

¹⁴ Goethe an Zelter, Weimar, 5.10.1828. In: Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, hg. von Max Hecker, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1918 (Nachdruck Berlin 1970), S. 77f.

und in Anspielung auf den Experimentierwahn, den die berühmt gewordenen Versuche Galvanis¹⁵ auslösen – aus Jena mit:

Was kann ich Ihnen von Ritter melden? Er wohnt in Belvedere und schickt viel Frösche herüber, von welchen dort Ueberfluß und hier Mangel ist. Zuweilen begleitet er sie selbst, allein ich sah ihn noch nie, und die Andern versichern mir, er würde auch nicht drei Worte mit mir reden können und mögen.

Johann Wilhelm Ritter geht in seiner Studie Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreiche begleitet einen entscheidenden Schritt über Volta und Galvani hinaus. Dies macht ihn für die experimentierenden Literaten seiner Zeit so ungemein interessant.¹⁷ Ritter betrachtet den Galvanismus als

¹⁵ Eher zufällig hatte der italienische Arzt Luigi Galvani um 1780 beobachtet, dass ein präparierter Froschschenkel durch elektrische Entladungen gereizt werden konnte. Galvani startete nach dieser Entdeckung eine Reihe von Experimenten. Er verband zwei Metalldrähte aus Zink und Silber mit den Schenkelnerven des Frosches. Brachte man die beiden Metalle miteinander in Kontakt und schloss damit den Stromkreis (Metall 1 – Schenkelnerv – Metall 2), zeigte der Froschschenkel eine galvanische Aktion: er zuckte im Augenblick der Berührung. Galvani ging nach einer Reihe von Versuchen mit unterschiedlichen Metallen und den dabei beobachteten Konvulsionen des Froschschenkels davon aus, dass »dem Tiere selbst Elektrizität innewohne«. Er bezeichnete dieses Phänomen, einen Terminus des Physiologen Pierre Bertholon aufgreifend, als »tierische Elektrizität«. Der italienische Forscher interpretierte damit das, was aus heutiger Sicht als Kontaktelektrizität bezeichnet wird, irrtümlicherweise als ein Phänomen, welches seinen Ausgangspunkt in den Nervenbahnen des Frosches selbst nahm, die nach Galvanis Vorstellung von einer elektrischen Flüssigkeit durchströmt wurden.

Der Physiker Alessandro Volta, ursprünglich ein Anhänger Galvanis, trat 1792 mit einer Gegentheorie auf. Volta hatte bei Experimenten mit verschiedenen Metallen (Zink, Blei, Eisen, Zinn, Gelbkupfer) herausgefunden, dass diese nicht bloß als Leiter der Elektrizität fungierten, die nach Galvani ja im tierischen Organismus selbst entstehen sollte. Volta sah in der Verbindung der Metalle die eigentliche Quelle der elektrischen Erscheinung, welche anschließend die Nerven des Organismus lediglich affizierte.

Der sich an den beiden gegensätzlichen Theorien Galvanis und Voltas zum Galvanismus entzündende Streit entfachte im letzten Dezennium des 18. Jahrhunderts in ganz Europa eine beispiellose Experimentierwut, die weit über die Grenzen des Faches hinausging. Zahllose Forscher und naturwissenschaftliche Laien vollzogen die Versuche Galvanis und Voltas nach und sorgten auf diese Weise für einen Froschmangel in manchen Regionen Deutschlands.

- Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Richard Samuel u.a., 4 Bände, Darmstadt 1975 (HKA), Bd. 4, S. 518 (Brief Caroline Schlegel an Novalis vom 4. 2. 1799).
- 17 Das Buch erregt die intellektuellen Gemüter der Zeit. In Novalis' Bibliothek finden sich gleich zwei Exemplare der Schrift und permanente Hinweise im Allgemeinen Brouillonk belegen, dass Hardenberg den Text ausgiebig studiert hat. Auch Friedrich Schlegel interessiert sich für die Arbeit und bittet am 20. August 1798 Novalis, ihm »den Ritter mitzubringen«. Goethe muss sich ebenfalls in Ritters Galvanismus-Buch vertieft haben, denn als Schiller ihm am 23. Juli 1798 schreibt, er habe heute Ritters Schrift über den Galvanismus in die Hände bekommen und benötige die Hilfe des Freundes zu einem tieferen Verständnis, zeigt sich Goethe bereits informiert. Vgl. zur Rezeption Ritters durch die

ein »Centralphänomen«, das immer dort auftritt, wo Leben existiert, also längst nicht nur im bloßen Zucken gereizter Froschschenkel.

Der Experimentator Ritter fragt sich nun, ob galvanische Erscheinungen auch in der »toten Natur«, also im anorganischen Bereich auftreten: »Hat auch [galvanische] Action in Ketten, unter deren Gliedern keine Thierischen Teile sind, statt?«,¹¹³ heißt es dazu im ›Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreiche begleite«. Ritter gelingt tatsächlich der experimentelle Nachweis, dass die galvanische Aktion unabhängig davon stattfindet, ob die Glieder der Kette organischer oder anorganischer Natur sind.¹¹¹ Er ergreift zum Beweis seiner Theorie dabei drastische Maßnahmen.

Wenn es sich beim Galvanismus um ein Prinzip handelte, das auf Metalle, Pflanzen und Tiere Einfluss nahm, dann, so folgerte Ritter, mussten sich diese Phänomene und Gesetzmäßigkeiten auch im menschlichen Organismus wieder finden lassen. Sie sollten sich hier sogar noch deutlicher, geläuterter offenbaren, da man mit der höchsten aller Naturformen experimentierte. Die Untersuchung des Menschenkörpers auf galvanische Reflexe hin vermochte Aufschluss über den Analogkörper der Natur im Ganzen geben. Da der Menschenkörper das höchste Glied in der Kette des Lebens bildete, bedeutete sein Bauprinzip zu durchschauen, die Natur zu durchschauen. Bereits Alexander von Humboldt, Fowler und Hunter hatten vor Ritter galvanische Versuche am eigenen Körper praktiziert.²⁰ Neu bei Ritter ist, dass er die Selbstexperimentation bei seinen galvanischen Experimenten an eine äußerste, in der Wissenschaft bis dahin nicht betretene Grenze vorantreibt.

Im Jahre 1800 hatte Volta eine Entdeckung gemacht, die dies ermöglichte: die nach ihm benannte Voltasche Säule.²¹ Mit Hilfe dieser Säule ließen sich weitaus

zeitgenössische Literatur: Jürgen Daiber, Die Suche nach der Urformel: Zur Verbindung von romantischer Naturforschung und Dichtung. In: Aurora 60 (2000), S. 75–103.

¹⁸ Johann Wilhelm Ritter, Beweis, daß ein beständiger Galvanismus den Lebensproceß im Thierreiche begleite, Weimar 1798, S. 23.

¹⁹ Ritter benötigt dazu nicht mehr als eine blankgeriebene Kupfermünze, ein Zinkplättchen und einen Tropfen Wasser. Ritter bringt die drei Körper wiederum so in Kontakt, dass eine Kette entsteht, also das Kupfer das Wasser berührt, dieses das Zink und dieses wiederum das Kupfer. Es zeigt sich ohne Beteiligung eines organischen Körpers folgende Reaktion: Das Wasser färbt sich augenblicklich milchig weiß, das Zink oxydiert zu Zinkhydroxid, am Kupfer entbindet sich (unsichtbar) Wasserstoff. Vgl. zu diesem Experiment Ritters: Walter D. Wetzels, J. W. Ritter and Romantic physics. In: Romanticism and the Sciences, hg. von Andrew Cunningham und Nicholas Jardine, Cambridge 1990, S. 199–213.

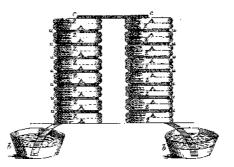
²⁰ Vgl. Karl Eduard Rothschuh, Alexander von Humboldt und die Physiologie seiner Zeit. In: Sudhoffs Archiv 43 (1959), S. 97–113; Franceso Moiso, Theorien des Galvanismus. In: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 5, hg. von Hans Michael Baumgartner u.a., Stuttgart 1994, S. 320–375.

²¹ Bereits 1798 hatte Ritter den Gedanken geäußert, dass für galvanische Ketten ein additives Prinzip gelten müsse. Volta zog aus dieser Überlegung praktische Konsequenzen: Er baute eine Reihe von galvanischen Ketten hintereinander und steigerte so durch einfache Addition Spannung und Stromstärke. Eine Voltasche Säule war dabei nichts anderes als eine periodische Anordnung von Metallscheiben aus unterschiedlichem Material (etwa Zink und Kupfer), die durch salzlösungsfeuchte Pappscheiben voneinander getrennt waren. Metallscheiben und Pappe wurden zu einer Säule aufgeschichtet, wobei die Reihenfolge Kupfer-Pappe-Zink, Kupfer-Pappe-

höhere Stromstärken erzeugen, und die Testergebnisse lieferten entsprechend deutlichere Messwerte.

Ritters Versuchsanordnungen liefen nun folgendermaßen: Er setzte abwechselnd ein bestimmtes Organ seines Körpers dem positiven (Zink) bzw. negativen Pol (Kupfer oder Silber) der Voltaschen Säule aus. So begann er damit, eine Hand in ein Gefäß mit Wasser zu tauchen, das mit dem negativen Pol verbunden war, und schloss mit der anderen Hand den Stromkreis zum positiven Batteriepol auf die gleiche Weise. Ritter notiert akribisch Empfindung und Gegenempfindung. Am Silberpol scheint sich die Hand zu versteifen, am Zinkpol tritt das Entgegengesetzte auf, sie wird beweglicher, wärmer, erscheint ausgedehnter. Macht Ritter denselben Versuch an seiner Zunge, spürt er auf der einen Seite einen bitteren, alkalisch-stechenden, auf der anderen einen milden, sauren, stumpfen Geschmack. Bringt er den Augapfel mit dem Silberpol in Berührung, sieht er einen Blitz, der sich verdunkelt, rötlich ist und äußere Gegenstände vergrößert erkennen lässt. Der gleiche Versuch am Zinkpol verursacht einen bläulich gefärbten Blitz, der die äußeren Gegenstände verkleinert und verschleiert.²²

Belegt werden sollte damit: die Polarität, das dualistische Prinzip als eines der zentralen Gesetzmäßigkeiten des Galvanismus, das Ritter in organischen und anorganischen Ketten beobachtet hatte, lässt sich auch im menschlichen Organismus wieder finden. Es handelt sich um jenen Dualismus, den Schellings Naturphilosophie als beherrschendes Prinzip in der gesamten Natur ansieht.



Historische Darstellung einer Voltaschen Säule

Zurück zu Kleist: Was wir wissen ist, dass Kleist die galvanischen Experimente Alexander von Humboldts gekannt hat. Humboldt – der mit Ritter engen Kontakt hält – wiederholt Ritters galvanische Experimente an Auge und Zunge, wobei er die erzeugte Elektrizität niedriger hält. Humboldt lässt sich zudem mit Blasenpflastern Wunden an den Schulterblättern beibringen, steckt zur Schließung der

Zink usw. einzuhalten war. Vgl. Historische physikalische Versuche, hg. von Hans-Joachim Wilke, Köln 1987, S. 122–131.

²² Vgl. zu Ritters Experimenten die Dissertation von Dorothee Hüffmeier, Johann Wilhelm Ritter und sein Beitrag zur Physiologie seiner Zeit, Münster 1961, S. 44ff., 52ff.; Jürgen Daiber, »Der elektrisierte Physiker«. Zu Johann Wilhelm Ritter. In: DIE ZEIT, 03.09.1998, S. 55.

galvanischen Kette Nadeln hinein und beobachtet die Verwandlung der natürlichen Eiterung zu einer – von ihm so gedeuteten – bösartigen Geschwulstausscheidung.

Dieses galvanische Reizexperiment findet sich nun in variierter Form in Kleists Drama Die Familie Schroffensteine. Hier ist es Johann, des Grafen von Schroffenstein Sohn, der in masochistischem Gestus gegenüber Ottokar äußert:

Denn in die Brust schneid ich mir eine Wunde, Die reiz ich stets mit Nadeln, halte stets Sie offen, daß es mir recht sinnlich bleibe. (SW⁹ I, 80.)

Was wir weiterhin wissen ist, dass Kleist 1801 in Paris durch Wilhelm von Humboldt in die akademische Sphäre Frankreichs eingeführt wird.²³ Ein Brief Kleists an Karoline von Schlieben vom 18. Juli 1801 informiert weiterhin darüber, dass Kleist in Paris auch dem Bruder Alexander von Humboldt begegnet sein könnte, der als Postbote Richtung Dresden fungiert.²⁴

Entweder Kleist tauscht sich in Paris mündlich mit Alexander von Humboldt über dessen galvanische Experimente aus oder aber er rezipiert Alexander von Humboldts 1797 veröffentlichtes Werk »Versuch über die gereizte Muskel- und Nervenfaser nebst Vermuthungen über den chemischen Proceß des Lebens in der Thier- und Pflanzenwelt, dessen zweiten Teil auf Bitten Humboldts wiederum Johann Wilhelm Ritter mit Kommentaren versieht.²⁵ Auf einem dieser beiden Wege könnte Kleist im Umfeld der Lektüre auch auf die Experimente Ritters gestoßen sein. Dies jedoch muss Spekulation bleiben.

Als faktisch gesichert kann gelten: Kleist nimmt am naturwissenschaftlichen Diskurs seiner Epoche zum Galvanismus regen Anteil. Er stürzt sich in seiner Studien-Zeit in Frankfurt an der Oder mit Enthusiasmus auf die Wissenschaften und gerät über das Kolleg bei Christian Ernst Wünsch auch in Berührung mit Experimenten im Umfelde von Galvanismus und Elektrizität. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit vollzieht er sie nach und integriert schließlich in das in dieser Phase (1801–1802) verfasste Drama Die Familie Schroffenstein eine romantische Selbstexperimentation. Zu welchem Zwecke, ist zu fragen?

²³ Vgl. Curt Hohoff, Kleist, Hamburg 1958, S. 41.

²⁴ Vgl. SW⁹ II, 665 (Heinrich von Kleist an Karoline von Schlieben am 18. Juli 1801).

²⁵ Humboldt fordert Ritter im zweiten Band des Werkes zu einer Stellungnahme zu dieser Arbeit auf. August Carl Batsch, Mediziner und Botaniker an der Universität Jena, hatte Humboldt auf seinen vielversprechenden Studenten aufmerksam gemacht. Ritter hatte per Experiment die Vermutung des Chemikers A. N. Scherer widerlegt, dass Knochen kein Kalziumkarbonat enthalten, und damit die Aufmerksamkeit seines Mentors geweckt. Ritter, der sich laut Batsch »unermüdet mit galvanischen Experimenten beschäftigt«, wird Humboldt umgehend »zehen Bogen der interessantesten Bemerkungen« zum Thema senden. Humboldt ist angetan, veröffentlicht einige Passagen aus Ritters Bemerkungen in seinem Buch und verschafft ihm auf diese Weise Zugang zur Öffentlichkeit. Vgl. hierzu die bis heute beste Arbeit zu Biographie und Wirken Ritters: Walter D. Wetzels, Johann Wilhelm Ritter. Physik im Wirkungsfeld der deutschen Romantik, Berlin 1973, S. 18ff.

II. Poetisch experimentelle Transferfiguren

Zurück zu Kleist und seiner 1810 verfassten Schrift Allerneuester Erziehungsplant, in denen sich der wichtigste Beleg zu Kleists Verständnis der Experimentalphysik findet und an dem auch exemplarisch gezeigt werden kann, wie Kleist die Transformierung naturwissenschaftlicher Theoreme in die Sphäre der Dichtung hinein handhabt.

Wenn Lichtenberg in seinem Kommentar zu Erxlebens ›Anfangsgründen der Naturlehrex bemerkt – Kleist entnimmt ihm den Lehrsatz zur elektrostatischen Influenz –, der Verfasser habe mit dem Gesetz einen »Satz, den man mit Recht den ersten dieser ganzen Lehre nennen könntex²⁶ formuliert, so spielt er damit auf ein Leitprinzip an, welches ein zentrales Axiom sowohl aufklärerischer Naturwissenschaft als auch romantischer Naturphilosophie bildet: das Leitprinzip der *Polarität*. Kleist nennt es in seinem ›Allerneuesten Erziehungsplanx »das Polarverhältnis« (SW⁹ II, 332), und fährt im selben Text fort:

Dieses höchst merkwürdige Gesetz findet sich, auf eine, unseres Wissens, noch wenig beachtete Weise, 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 Eigenschaften, gleichviel auf welche Weise, bestimmt sind, in Berührung tritt: sein Wesen sogar wird, um mich so auszudrücken, gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt; er nimmt die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung –, und die Bedingung –, wenn jener von der Bedingung + ist. (SW⁹ II, 330)

Was Kleist tut, ist Folgendes: Er geht von einer Analogie zwischen dem »Polarverhältnis« von anorganischen Körpern im Zustande elektrostatischer Influenz und einem von ihm als »gemeines Gesetz des Widerspruchs« bezeichneten menschlichen Verhaltensmuster aus: Dieses Verhaltensmuster macht laut Kleist die Menschen geneigt, »uns, mit unserer Meinung, immer auf die entgegengesetzte Seite hinüber zu werfen« (SW⁹ II, 330).

Die Forschung hat sich nun bemüht, die theoretische Sicherung einer solchen Übertragung von elektrischen Erscheinungen auf menschliche Verhältnisse hin bei Kleist zu belegen. Adam Müllers 1804 veröffentlichte Lehre vom Gegensatz²⁷

²⁶ Johann Christian Polykarp Erxleben, Anfangsgründe der Naturlehre [...], sechste Auflage, mit Verbesserungen und vielen Zusätzen von Georg C. Lichtenberg, Göttingen 1794, S. 513. Vgl. auch Borgards, Allerneuester Erziehungsplan (wie Anm. 6).

²⁷ Beeinflusst durch Kants frühe Schrift ›Versuch, den Begriff der negativen Größen in die Weltweisheit einzuführen« glaubte Müller in der Gedankenfigur des »Gegensatzes« die »Grundformel des Bewußtseyns«, ja sogar die »Formel des Lebens« selbst, gefunden zu haben. Kleist lernt Müller über die gemeinsame Arbeit am ›Phöbus« kennen und interessiert sich stark für dessen Theorie. Vgl. zu Details: Otto Lorenz, Experimentalphysik und Dichtungspraxis. Das »Geheime Gesetz des Widerspruchs« im Werk Heinrich von Kleists. In: Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften, hg. von Nicholas Saul, München 1991, S. 72–91 (vor allem: S. 80ff.).

und die Schriften des materialistischen Philosophen Claude-Adrien Helvétius wurden dabei als mögliche philosophische Einflussgrößen ins Felde geführt.²⁸

So fraglos diese Einflussgrößen auch sein mögen, ebenso fraglos dürfte Kleists Beschäftigung mit der romantischen Naturphilosophie und ihren Experimentationen bestimmend für die Neigung Kleists gewesen sein, das Phänomen der Polarität als Beleg jener »merkwürdige[n] Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt« (SW9 II, 321) für seine Dichtung zu nutzen. Seine philosophische Legitimation erfährt dieser poetische Transfer des Leitgedankens einer Verschränkung von Natur- und Selbsterkenntnis innerhalb der romantischen Naturphilosophie durch Kants »Kritik der Urteilskraft«.29

Laut Kant weisen die Organismen der Natur und die Werke der Kunst, also auch jene der Poesie, eine Analogie auf. Die Strukturähnlichkeit besteht für Kant in der zweckfreien Eigengesetzlichkeit beider Sphären. Sowohl die Kunst als auch die Schöpfungen der Natur vermögen im Betrachter jenes berühmte »Wohlgefallen [...] ohne alles Interesse« zu erzeugen, welches den Kern der Kantischen Bestimmung des Schönen bildet.³⁰ Diese »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« als

²⁸ Kleist erwähnt Helvétius im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 15.08.1801 (vgl. SW⁹ II, 681). Zu den Spuren von Helvetius im Werk Kleists, primär in dessen Erzählung Der Findlings, vgl. Rudolf Behrens, Der Findling – Heinrich von Kleists Erzählung von den infortunes de la vertus im Spannungsfeld zwischen Helvétius und Rousseau. In: Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert, Tübingen 1985, S. 9–28.

²⁹ Im Gegensatz zu den Aufklärern, für die jede Form des Wissens seine Legitimation ausschließlich durch ein ausgeklügeltes Instrumentarium empirischer Kontrolle, wie sie Experiment, Beobachtung und Messung bereitstellten, erhielt, erfolgt in der Romantik ein Rekurs auf die Philosophie. Die romantische Naturforschung steht dabei im Spannungsfeld solch divergenter Konzeptionen wie der Transzendentalphilosophie Kants, einer vor allem durch die Systeme Schellings und Hegels geprägten spekulativen Naturphilosophie und der empirisch-positivistischen Naturwissenschaft der Aufklärung, von deren verabsolutierter Faktenorientiertheit sie sich zu emanzipieren sucht. Trotz dieser Uneinheitlichkeit lassen sich einige Leitprinzipien romantischer Naturphilosophie herauspräparieren:

a) Das Axiom der Identität von Natur und Geist; die Gesetze des Geistes stimmen mit den Gesetzen der Natur überein. b) Der Glaube an eine Einheit der Natur über die Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt und über die Differenz von anorganischer und organischer Natur hinaus. c) Die Existenz sogenannter Leitprinzipien, die für alle Naturbereiche Gültigkeit besitzen. Genannt seien: Polarität, Analogie, Potenz und Metamorphose. d) Die Auffassung, dass neben dem Verstand auch irrationale Elemente innerhalb der menschlichen Existenz (Glaube, Gefühl, Traum) zur Erfassung der Natur beitragen.

Vgl. zu diesem Thema: Dietrich v. Engelhardt, Die Naturwissenschaft der Aufklärung und die romantisch-idealistische Naturphilosophie. In: Idealismus und Aufklärung, hg. von Christoph Jamme und Gerhard Kurz, Stuttgart 1988, S. 80–97; Dietrich von Engelhardt, Historisches Bewußtsein in der Naturwissenschaft von der Aufklärung bis zum Positivismus, Freiburg und München 1979, S. 103–154; Wolfgang Bonsiepen, Die Begründung einer Naturphilosophie bei Kant, Schelling, Fries und Hegel, Frankfurt a.M. 1997; Die Naturphilosophie im Deutschen Idealismus, hg. von Karen Gloy und Paul Burger, Stuttgart, Bad Cannstatt 1993.

^{30 »}Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen [...] ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.« Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft. In: Ders.: Werke in 12 Bänden, Bd. 10, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 31978, S. 124.

Wesen des Schönen vermag sich laut Kant in der Natur³¹ und im Kunstprodukt³² widerzuspiegeln.³³ Diese grundlegende Beziehung zwischen Natur und Kunst in der Kantischen Ästhetik wird von den frühromantischen Autoren aufgegriffen und nach der Seite der Poesie hin ausgebaut.

Denn Natur und Kunst weisen nicht nur eine analoge Struktur in puncto Zweckfreiheit auf, sondern dieses zweckfreie Spiel vollzieht sich in den Augen der Romantiker auch nach analogen Produktionsregeln. Genauer: Die Kunst konstruiert die Werke der Natur spielerisch nach. Sie vermag dies, weil die Baupläne der Natur identisch mit den Bauplänen des menschlichen Geistes sind und die erfassbare Struktur der empirischen Welt sich in der Struktur des menschlichen Geistes abgebildet findet. Immer wieder finden sich bei den Frühromantikern Passagen, in denen diese analoge Verfahrensweise von Kunst und Natur thematisiert wird. Dazu heißt es etwa bei Friedrich Schlegel: »Es gibt [...] eine Art des Denkens, die etwas produziert und daher mit dem schöpferischen Vermögen, das wir dem Ich der Natur und dem Welt-Ich zuschreiben, große Ähnlichkeit der Form hat. Das Dichten nämlich; dies erschafft gewissermaßen seinen Stoff selbst und ist eine spielende Tätigkeit«34.

³¹ Kant nennt diese Betrachtungsweise der Natur als »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« nicht umsonst eine »formale subjektive Zweckmäßigkeit«. Dies meint, dass auch eine zweckgebundene Betrachtungsweise der Natur denkbar ist. Kant entwickelt ein Beispiel: Gerate ich im Waldesdickicht auf eine Lichtung, um welche die Bäume einen Kreis bilden, erscheint mir die Schönheit dieses Eindrucks als »formal subjektive Zweckmäßigkeit«, eben als Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Anders stellt sich die Sachlage dar, denke ich mir dieselbe Lichtung als einen Platz, der zum ländlichen Tanze dienen soll. In diesem Fall unterlegt mein Bewusstsein der Betrachtung des Naturobjekts eine Zweckmäßigkeit, unterwirft sie der Willkür einer teleologischen Naturbetrachtung.

³² Die »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« in einem Kunstprodukt bedeutet im Sinne Kants keineswegs einen Verzicht auf normative Produktionsregeln. Der Künstler hat Regeln bei der Herstellung seiner Kunst sehr wohl zu befolgen, allerdings laut Kant »ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen schwebt«. Die Zweckmäßigkeit im Produkte der Kunst soll daher zugleich »absichtlich« und »nicht absichtlich« erscheinen. Anders ausgedrückt: »Schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist.« Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft. In: Ders., Kants Werke, Akademie-Textausgabe in 9 Bänden, Bd. 5, Berlin 1968, S. 306f.; vgl. weiterhin: Ernst Behler, Natur und Kunst in der frühromantischen Theorie des Schönen. In: Athenäum 2 (1992), S. 7–32.

³³ Für einen Leser wie Goethe bestand die wesentliche Zielsetzung der ›Kritik der Urteilskraft« eben in dieser Betonung der Zweckfreiheit beider Sphären: »Die Erzeugnisse dieser zwei unendlichen Welten sollten um ihrer selbst willen da sein, und was neben einander stand, wohl für einander, aber nicht absichtlich wegen einander«. Johann Wolfgang Goethe, Einwirkung der neueren Philosophie. In: Ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe (MA), hg. von Karl Richter u.a. Bd. 12, München 1989, S. 96.

³⁴ Friedrich Schlegel, Die Psychologie als Theorie des Bewußtseins. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 12, hg. von Jean Jacques Anstett, München, Paderborn und Wien 1964, S. 371 (KA). Relevanz für die Ästhetik der Aufklärung und Frühromantik erhält der Begriff des Spiels wiederum durch Kant. Kant liefert jene berühmte Definition des Spiels als einer »Beschäftigung, die für sich selbst angenehm ist« (Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft; wie Anm. 32, S. 304). Gleichwohl kommt bei Kant dem Spielbegriff noch keine systematische, sondern lediglich eine metaphorische Bedeutung für die Ästhetik zu.

Ein vertieftes Verständnis der Natur bedeutet für die Romantiker also einerseits, in der Erforschung der Objekte der Natur nach einer Urformel zu fahnden, in deren Bauprinzip nicht allein das Bauprinzip der äußeren Objektwelt, sondern auch das Bauprinzip des menschlichen Geistes beinhaltet ist. Dies ist Ziel romantischer Naturforschung, wie sie ein Physiker vom Schlage Johann Wilhelm Ritters in seinen Experimenten betreibt. In einem zweiten Schritt jedoch geht der Blick nach Innen, richtet sich auf die Erforschung der Natur des menschlichen Bewusstseins, in dem sich umgekehrt die Bauprinzipien der äußeren Objektwelt wiederauffinden lassen sollen. Ziel dieser Stoßrichtung ist eine Rekonstruktion des Schöpfungsprozesses der Natur durch den menschlichen Geist. Der Geist – genauer: die produktive Einbildungskraft³⁵ als seine kreativste Komponente – reproduziert die Schöpfungsprinzipien der äußeren Natur im Innern des Menschen. Dies ist Aufgabe und Zielsetzung der Poesie. Novalis notiert sich zu diesem Verfahren im Allgemeinen Brouillone

Experimentiren mit Bildern und Begriffen im Vorstell[ungs]V[ermögen] ganz auf eine dem phys[ikalischen] Experim[entiren] analoge Weise. Zus[ammen] Setzen. Entstehn lassen – etc ³⁶

Die Poesie stellt unter dieser Perspektive die Erweiterung der Naturforschung dar. Denn der Dichter ist nicht nur Beobachter der Natur, sondern er wird zum Konstrukteur im Geiste der Natur, der die im Außen wahrgenommene Welt in seinem Innern nacherschafft. Diese neue Welt ist offenkundig eine künstliche Welt, ein imaginativ hervorgebrachtes »Machwerk«,³⁷ wie es bei Novalis heißt. Dennoch gibt dieses Machwerk als Selbsterzeugnis des Geistes Aufschluss sowohl über das Wesen der äußeren als auch der inneren Natur. Dies eben deshalb, weil die durch den Dichter erschaffene Struktur dieser inneren Welt sich in den Formen und Erscheinungen der äußeren Welt wiederauffinden lässt. Konstruktion der Natur im Menschen ist gleichzeitig Erforschung der außerhalb des Menschen befindlichen Natur, wie auch umgekehrt die Beobachtung der Natur außerhalb

Eine systematische Reflexion des Zusammenhangs zwischen Spiel und Kunst liefert Schiller in seinen Briefen JÜber die ästhetische Erziehung des Menschen. Laut Schiller müssen die polaren Kräfte im Menschen mittels des Spieltriebs in ein harmonisches Verhältnis zueinander gesetzt werden. Im Spieltrieb verbinden sich Schönheit und Freiheit, das Ästhetische mit dem Ethischen zum eigentlichen Ziel des Menschengeschlechts: »Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.« Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 20, hg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 359.

³⁵ Hardenberg notiert im Allgemeinen Brouillonc »Aus d[er] produk[tiven] Einb[ildungs]Kr[aft] müssen alle innern Ver[mögen] und Kräfte – und alle äußern Verm[ögen] und Kr[äfte] deducirt werden« (Novalis, HKA III, 413). – Manfred Frank hat in einer Studie exakt in diesem Sinne die Einbildungskraft als synthetisierende Einheitskraft gefasst, welche als verbindendes Glied zwischen Anschauung und Vorstellung, zwischen empirischer Welt und geistiger Sphäre, zwischen Zeitlichem und Außerzeitlichem vermittelt. Vgl. Manfred Frank, Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik, Paderborn ²1990, S. 193ff.

³⁶ Novalis, HKA III, 443.

³⁷ Novalis, HKA III, 448.

den Menschen immer wieder auf sein eigenes Bewusstsein zurückverweist. Noch einmal Friedrich Schlegel: »Der Gedanke der Welt und des Ichs [sind] eigentlich ein und derselbe«.³⁸

Fraglos nicht zufällig macht die romantische Naturphilosophie das in Kants transzendentaler Naturphilosophie vorgefundene und von Schelling später verabsolutierte Prinzip der *Polarität* zu ihrem Leitprinzip, dessen Struktur ihrer Auffassung nach allen Dingen der Natur eingeprägt ist, nicht nur dem Bereich der Mechanik. In dieser Struktur, im Dualismus zweier Erscheinungen, die auf einer höheren Ebene zur Übereinstimmung strebten, musste sich die Urformel, in welcher die Einheit von Natur und Geist begründet lag, verborgen halten.

Kant definiert, auf Newtons Gravitationstheorie fußend, in seinen Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschafte das Wesen der Materie durch den Antagonismus zweier Kräfte: der Anziehungs- und Zurückstoßungskraft (Attraktion und Repulsion). Diese Bestimmung der Materie als Wechselspiel zweier auf sie wirkender polarer Kräfte wird für die romantische Naturforschung von entscheidender Bedeutung sein.³⁹ Aus folgendem Grund: Hatte Kant das Polaritätspaar der Anziehungs- und Abstoßungskraft lediglich als die Bedingung der Existenz von Materie dargestellt, so erweitert Schelling die Polarität zum beherrschenden Bauprinzip der gesamten Natur, zum »allgemeinen Weltgesetz«,40 wie es in ›Von der Weltseeles heißt. Elektrizität entsteht aus der Verbindung von positivem und negativem Pol, Chemie aus Mischung und Trennung der Stoffe, Magnetismus aus Verkettung von Nord- und Südpol, Galvanismus aus der Koppelung von Kettengliedern, die negative und positive Ladung tragen.⁴¹ Der Begriff der Polarität, erstmals im Englischen seit der Mitte des 17. Jahrhunderts belegt und ausschließlich auf die Erscheinungsweisen des Magnetismus gemünzt, wird von Schelling damit auf sämtliche Phänomenbereiche der Natur ausgedehnt.⁴²

³⁸ F. Schlegel, KA XII, 351.

³⁹ Goethe notiert in ›Campagne in Frankreich, dass ihm »aus Kants Naturwissenschaft« und ihrem Grundgedanken, »daß Anziehungs- und Zurückstoßungskraft zum Wesen der Materie gehören«, »die Urpolarität aller Wesen« hervorgegangen sei. Goethes Werke, Bd. 10, hg. von Erich Trunz, Hamburg ¹⁰1994, S. 314.

⁴⁰ Friedrich W. J. Schelling, Von der Weltseele. In: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Karl F. A. Schelling, Stuttgart 1856ff., Bd. 2, S. 489. Weiter heißt es bei Schelling: »Es ist erstes Princip einer philosophischen Naturlehre, in der ganzen Natur auf Polarität und Dualismus auszugehen. [...] Daß in der ganzen Natur [...] reell entgegengesetzte Principien wirksam sind, ist a priori gewiß; diese entgegengesetzten Principien in Einem Körper vereinigt, erteilen ihm die Polarität; durch die Erscheinungen der Polarität lernen wir also die bestimmtere Sphäre kennen, innerhalb welcher der allgemeine Dualismus wirkt.« (S. 459, 476).

⁴¹ Vgl. dazu den Sammelband: Natur und Subjektivität. Zur Auseinandersetzung mit der Naturphilosophie des jungen Schelling, hg. von Reinhard Heckmann, Hermann Krings und Rudolf W. Meyer, Stuttgart und Bad Cannstatt 1985.

⁴² Nicht zufällig nennt Jean Paul aus diesem Grunde einmal Schellings ganzes System eine »magnetische Metapher«. Vgl. Jean Paul, Sämtliche Werke, hg. von Ernst Berend, Berlin 1960, III. Abt., Bd. 4, S. 166.

Kleist – so meine These, die zu belegen sein wird – folgt diesem Gedankengang nur in seinem ersten Schritt. Er akzeptiert und integriert die Polarität als Leitprinzip und mögliche Transferfigur zwischen den Sphären von Wissen und Kunst. Die angestrebte Synthese, die Vorstellung, dass sich die getrennten Pole auf einer höheren Ebene vereinigen könnten, verweigert er.

Zunächst einmal findet sich das Leitprinzip der Polarität bei ihm mittels des »Zauberstabs der Analogie«, ⁴³ wie es bei Novalis heißt, in analogen Produktionsregeln zwischen dem Bauplan der Natur und jenem der Dichtung zum Ausdruck gebracht. Beeinflusst von den galvanischen Experimenten und mit hoher Wahrscheinlichkeit auch von Gotthilf Heinrich Schuberts ›Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften«, dessen Vorlesungen Kleist 1807 in Dresden mit größtem Interesse verfolgt, ⁴⁴ schreibt der Dichter im Spätherbst 1807 an Marie von Kleist: »Jetzt bin ich nur neugierig, was Sie zu dem Käthchen von Heilbronn sagen werden, denn das ist die Kehrseite der Penthesilea, ihr andrer Pol« (SW⁹ II, 797). Und noch einmal, an Heinrich von Collin, wenig später, mit einer ähnlichen Formulierung: »[W]er das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie [...] sind ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht« (SW⁹ II, 818).

Was hier stattfindet, ist nichts weniger als eine 1:1-Übertragung des naturwissenschaftlichen Phänomens einer Polarisierung von Ladungen durch elektrostatische Influenz auf die Gestaltungsprinzipien zweier poetischer Texte. Das, was Karl Heinz Bohrer mit einem treffenden Terminus als »elektrische Psychologie«⁴⁵ bei Kleist gefasst hat, nämlich das schnelle Aufeinanderfolgen heftiger Affekte und »ihr häufiges Umschlagen in den entgegensetzten Zustand«⁴⁶ findet sich auch im berühmten Aufsatz »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« wieder. Erneut bemüht Kleist das Experiment zur elektrostatischen Influenz, um anschließend die so entstehende elektrische Reaktion mit dem »Zucken einer Oberlippe« (SW⁹ II, 321) zu analogisieren, das physiologisch kreierte Bewegungsmoment eines Körpers, welches laut Kleist möglicherweise »in Frankreich den Umsturz der Ordnung der Dinge bewirkte« (SW⁹ II, 321).

Der Leitgedanke romantischer Naturphilosophie, dass Polarität nicht nur auf der oberen, mechanischen Stufe der Materie wirkt, sondern in anderer, höherer Gestalt im Wesen des Menschen wiederkehrt, spiegelt sich ebenso vielfältig in Kleists Figurenpsychologie, etwa in den von der Kleist-Forschung hinlänglich untersuchten polaren Charakterzeichnungen seiner Heldinnen und Helden.⁴⁷ Michael Kohlhaas ist einer der »rechtschaffensten [...] und entsetzlichsten Men-

⁴³ Novalis, HKA III, 518.

⁴⁴ Vgl. Uffe Hansen, Der Schlüssel zum Rätsel der Würzburger Reise Heinrich von Kleists. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 41 (1997), S. 170–209 (zu Schubert S. 195f.).

⁴⁵ Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt a.M. 1981, S. 172.

⁴⁶ Bohrer, Plötzlichkeit (wie Anm. 45), S. 168.

⁴⁷ Vgl. etwa Herminio Schmidt, Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip, Bern 1978, S. 65ff.

schen« (SW⁹ II, 9) zugleich, die Marquise von O... »eine Dame von vortrefflichem Ruf«, die einen »den Spott der Welt reizenden Schritt« (SW⁹ II, 104) tut, und zu Beginn von ›Die Verlobung in St. Domingo« lernt der geneigte Leser mit Congo Hoango einen »fürchterliche[n] alte[n] Neger« kennen, »der in seiner Jugend von treuer und rechtschaffener Gemütsart schien« (SW⁹ II, 160). Die Liste polarisierender Ausgangspositionen in Kleists Figurenpersonal ließe sich mühelos erheblich verlängern, und wenn der Schöpfer all dieser Charaktere gegenüber Marie von Kleist bekennt, dass in ›Penthesilea« »der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele« (SW⁹ II, 797) liege, so dokumentiert Kleist, dass ihm der psychische Dualismus seiner Figuren biographisch allzu nahe gelegen haben muss.

Die Belege könnten fortgesetzt werden und würden doch nur immer weiter den Eindruck verstärken, dass Kleist sein aus der Experimentalphysik entnommenes Analogiemodell des »Gegensätzischen«⁴⁸ mit hoher theoretischer Bedachtheit in der Sphäre der Dichtung einsetzt und betreibt. Doch – so meine These – Kleist wäre nicht Kleist, fänden die Analogien nicht ihre Grenzen. Denn obwohl der Dichter Heinrich von Kleist sich das Axiom einer Identität von Natur und Geist aus der romantischen Naturphilosophie partiell zu eigen macht und über das Leitprinzip der Polarität in seine Dichtungen hinein integriert, wird aus der Liaison Kleist/romantische Naturphilosophie keine Liebesheirat. Kleist konsultiert zwar einen »Brownische[n] Arzt«,⁴⁹ der in der von den Romantiker hoch angesehen Tradition der Reiztheorie des schottischen Arztes John Brown, alle Krankheiten in solche mit erhöhter und erniedrigter Reizbarkeit unterteilt (Sthenie und Asthenie) und glaubt, mit diesem Gegensatzpaar alle Probleme der Medizin lösen zu können.⁵⁰

Doch faktisch dämpft der Arzt bei Kleist nur die »ewige[n] Beschwerden im Unterleibe« (SW⁹ II, 758), heilen kann er sie nicht. Das Bild forciert: Die Psyche ist kein materielles Glied einer galvanischen Kette, kaum eine Qual des Geistes löst sich über elektrostatische Influenz auf, und Subjekt und Objekt lassen sich nicht durch »eine Säure oder ein Alkali« (SW⁹ II, 759) voneinander scheiden, auch wenn Kleist sich in dunklen Stunden noch so sehr danach sehnt. Hier – und dies wird in einem letzten Schritt zu zeigen sein – endet die Analogie zwischen Geist und Natur. Und Kleist reflektiert diesen Bruch mit der romantischen Naturphilosophie sehr genau. Er führt ihn zu einer neuen Gedankenfigur.

⁴⁸ Vgl. zu Gesagtem auch Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 1), S. 134f., sowie die Studie von Jürgen Schröder zur Erzählung Der Findlings, in dem das Leitprinzip der Polarität als mögliches Gestaltungsprinzip des Textes durchdekliniert wird. Vgl. Jürgen Schröder, Kleists Novelle Der Findlings. Ein Plädoyer für Nicolo. In: KJb 1985, S. 109–127.

⁴⁹ SW⁹ II, 758 (Brief Kleists vom Juli 1805 an Karl Freiherrn von Stein zum Altenstein).

⁵⁰ Gesundheit entstand demzufolge aus einem Wechselspiel der polaren Größen *Irritabilitit*, d.h. der Fähigkeit der Muskelfaser, auf Reize mit Bewegung zu reagieren, und *Sensibilität*, d.h. der Fähigkeit der Nervenfaser, Reize zu empfinden und diese weiterzuleiten. Vgl. Karl Eduard Rothschuh, Naturphilosophische Konzepte der Medizin aus der Zeit der deutschen Romantik. In: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposion, hg. von Richard Brinkmann, Stuttgart 1978, S. 243–267; Hans Sohni, Die Medizin der Frühromantik, Freiburg 1973, S. 114ff.

III. Die Figur des verweigerten Dritten

»So viel ich weiß, gibt es in der Natur / Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes« (SW⁹ I, 326) lässt Heinrich von Kleist in seiner ›Penthesilea‹ gleich zu Beginn den verunsicherten Odysseus sagen.

Der kann nicht verstehen, dass die Amazone mit ihrem Heer in die einander feindlich gegenüberstehenden Schlachtenreihen der Trojer und Griechen einbricht und beide Parteien gleichermaßen attackiert. Im Sinne des listenreichen und kampferprobten Odysseus wäre es angebracht, dem Prinzip von »Kraft und Widerstand« zu folgen, sprich: aus der Logik eines taktischen Kosten-Nutzen-Kalküls die verfeindeten Parteien sich gegenseitig dezimieren zu lassen, um danach den geschwächten Sieger auszulöschen.⁵¹

Penthesilea weigert sich, oder genauer: ist unfähig, die lachende Dritte im Konflikt der Gegensätze zu sein. Es bleibt nicht die einzige Passage bei Kleist, in denen die Ordnungsphantasie einer Synthese, einer Verbindung zweier getrennter Pole auf höherer Ebene verweigert wird. Das »Versöhnungsgeschäft« (SW9 II, 153), so wird die Gedankenfigur im Erdbeben in Chilik genannt, ist Kleists Sache nicht. Dort, wo Kleist polare Konstellation in äußerer und innerer Natur wahrnimmt, stellt er sich zunächst - ganz im Sinne romantischer Naturphilosophie dem Versuch einer Synthese der konstatierten Pole der Unvereinbarkeiten. Doch es bleibt beim Versuch. Plus- und Minuspol treten zwar miteinander in Kontakt, aber sie schließen den Stromkreis nicht. Das lösende Dritte, welches die dichotomischen Ordnungsschemata der Natur ebenso wie des Geistes auf einer höheren Ebene zu verbinden vermag, dieses lösende Dritte wird bei Kleist verweigert. Die dritte Linie ist, wie Jeronimus in der Familie Schroffenstein, ausgelöscht. Zwar existieren immer wieder Zeichen der Hoffnung auf Synthese, so wie im besagten Drama zwischen dem Rossitzer Otto und Agnes aus Warwand, doch Ottokar erkennt frühzeitig, dass jenseits ihrer Liebe etwas Drittes hinzukommen müsste, um in den verfeindeten Vätern den Gedanken der Versöhnung zu generieren. Stattdessen heißt es bei Kleist:

Ja könnte man sie nur zusammenführen!
 Denn einzeln denkt nur jeder seinen einen
 Gedanken, käm der andere hinzu,
 Gleich gäbs den dritten, der uns fehlt. (SW⁹ I, 102)

Diese verweigerte Figur des Dritten – so meine These – wird über das einzelne Textbeispiel hinaus bei Kleist zu einem literarischen Narrativ erhoben, welches als Störer und Mittler gleichermaßen innerhalb des poetischen Systems fungiert. Besagtes System ist einerseits geprägt von den etablierten dualistischen Semantiken, welche für das Abendland bestimmend sind und an deren Tradierung Kleist per Sozialisation und kulturellem Diskurs teilhat. Die Welt, wie sie Kleist nahegebracht wird, ist gespalten wie die Pole eines Magnets in Plus und Minus, wahr und falsch, Geist und Materie, Innen und außen, Kultur und Natur, wobei – mit

⁵¹ Herminio Schmidt deutet die Stelle in Analogie zum Elektrizitätsmodell der Epoche. Vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 47), S. 87ff.

Derrida gesprochen – der jeweilige logozentrische Pol innerhalb der binären Position die Oberhand im Diskurs zu gewinnen hat.

Andererseits – und hier erweist sich der Dichter Kleist als monolithischer Seismograph einer kommenden Zeit – glaubt Kleist nicht an die Durchbrechung jener dichotomischen Ordnungsschemata durch ein wie auch immer geartetes synthetisierendes System. Die »gebrechliche Einrichtung der Welt« wird nicht durch eine dialektische Versöhnung der Gegensätze wie in der Philosophie Hegels, nicht »durch die Entdeckung der Identität« wie bei Schelling, nicht durch die pantheistische Verklärung der Existenz wie beim gönnerhaften Kleistschen Übervater Goethe und schon gar nicht über das triadische Modell des Goldenen Zeitalters wie bei den Romantikern Novalis/Wackenroder u.a. zur Heilung und Versöhnung gebracht.

Weder entscheidet sich Kleist innerhalb dieser binären Opposition der klassischen abendländischen Episteme für einen der beiden Pole, noch glaubt er daran, den so schmerzlich wahrgenommenen Binarismus durch Etablierung einer wie auch immer gearteten Metaebene zu einer höheren Einheit verbinden zu können. Stattdessen verharrt Kleists Dichtung in jener für die Moderne so spezifischen Zwitterposition einer so genannten »Doppelkonditionierung«, die den Dichter und sein Figurenpersonal in die Ordnung des sie umgebenden Systems als gleichermaßen eingeschlossen wie ausgeschlossen begreift.⁵² Die »gebrechliche Einrichtung der Welt« ist da, wird reflektiert und schließlich über das literarische Narrativ der verweigerten Figur des Dritten, welche zwischen den Polen oszilliert, ohne je einen Punkt der Ruhe zu finden, zur Sprache gebracht. Belegen läßt sich dies sehr gut und abschließend an Kleists weiterer Auseinandersetzung mit den Experimentalanordnungen der romantischen Naturphilosophie.

Ich kehre zu diesem Zwecke kurz zu den Experimenten Johann Wilhelm Ritters zurück: Polarität, das dualistische Prinzip als eines der zentralen Gesetzmäßigkeiten des Galvanismus, das Ritter in organischen und anorganischen Ketten beobachtet hatte, ließ sich auch im menschlichen Organismus nachweisen.

Ritter geht es nun in einem nächsten Schritt um jene besagte Synthese der Gegensatzpaare, also darum, experimentell zu demonstrieren, dass hinter der vordergründigen Polarität eine verborgene, dialektische Einheit ruht. Alle Gegensätze sind im Sinne romantischer Naturphilosophie auf einer höheren Seinsstufe aufgehoben. Novalis notiert in sein Allgemeines Brouillon: »Polarität ist eine Unvollkommenheit – es soll keine Polarität einst sein«53.

⁵² Die Einführung dritter, den Binarismus der Metaphysik unterwandernde Größen in der Dekonstruktion, Derridas différance, sein Begriff des Spiels, den Derrida als Abwesenheit des Zentrums definiert; weiterhin könnte man denken an den Begriff des Parasiten bei Michel Serres (Figur des Dritten) oder aber an das tertium datur in Luhmanns kybernetischer Systemlogik, die in Überwindung der aristotelischen Logik auf diese Weise einen neuen Umgang mit systemischen Fehlermeldungen (Paradoxie, Tautologie) herzustellen sucht. Vgl. Figuren des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume, hg. von Claudia Breger, Amsterdam 1998.

⁵³ Novalis, HKA III, 342, 479.

In Ritters bis dahin durchgeführten Experimenten hatte sich gezeigt, dass Empfindung und Gegenempfindung in den getesteten Sinnesorganen vorhanden waren und vom Galvanismus zum Leben erweckt werden konnten. Wohin jedoch, so fragt Ritter weiter, führt die Potenzierung und Extremisierung einer Empfindung? Mussten nicht alle Gegensätze in einer höheren Einheit miteinander verschmelzen? Ritter nahm eine derartige Extremisierung der Empfindungen mittels einiger Experimente an seinen Augen vor. Wenn die Lichterscheinung am Silberpol zunächst ein Rot war, was geschah bei höherer Stromstärke? Ritter steigerte den Strom am eigenen Augapfel und sah nicht etwa ein intensiviertes Rot, sondern nahm ab einem bestimmten Punkt der Potenzierung einen plötzlichen Umschlag der Farbe in ihr Gegenteil, in das andere Extrem des Spektrums, wahr: das Licht wurde violett. Ein Konzept romantischer Naturphilosophie schien experimentell bestätigt: Steigerte man eine Empfindung ins Extrem, schlug sie in ihr Gegenteil um. Es zeigte sich die Möglichkeit, dass die Gegensätze im Grunde eine Einheit, dass Polarität verborgene Dialektik war. Exakt diese Gedankenfigur einer Erscheinung, die auf der Fortsetzungslinie ihrer Gegenerscheinung liegt und durch »Extremisierung« sich als in ihr enthalten zeigt, wird auch bei Novalis diskutiert. »Absolutisirung [...] des individuellen Moments, der ind[ividuellen] Situation etc. ist das eigentliche Wesen des Romantisirens«54, heißt es im Allgemeinen Brouillone. Allerdings lässt Novalis dieser Überlegung keine Experimente folgen, die ähnlich selbstzerstörerischen Charakter wie jene Ritters besitzen.⁵⁵

Ritter berührt diese Grenze hin zur Selbstzerstörung mehrfach in seinen Versuchen. Die Experimente mit der Voltasche Säule zur »Extremisierung« der Empfindung führen zu seiner zeitweisen Erblindung. Über einen längeren Zeitraum hinweg setzt er sich unerträglichen physischen und psychischen Belastungen aus. Nachdem Ritter 15 bis 20 Minuten lang mit weit geöffneten Augen in die Sonne gesehen hat, erscheint ihm noch Tage nach dem Versuch eine Lichtflamme, blaues Papier färbt sich vor seinen Augen rot und das Feuer im Herd zeigt sich ihm im »schönsten Blau des brennenden Schwefels«.56

Ritter opfert der Suche nach der Urformel seine psychische und physische Gesundheit bedingungslos auf. »Alles, alles liegt in dieser Formel«, schreibt er an Oersted und fährt – zunehmend verzweifelt darüber, dass der endgültige experimentelle Nachweis nicht gelingen will – fort: »Ganz entwickelt müßte sie überhaupt das Universum selber seyn«.⁵⁷

⁵⁴ Novalis, HKA III, 256.

⁵⁵ Friedrich Schlegel vermerkt ebenfalls diesen dialektischen Prozess des Umschlagens einer Erscheinung in ihr Entgegengesetztes: »Jedes Entwickeln, jedes Wachsen und Steigen hat ein Ziel, ein Äußerstes, wo es entweder in seinen Anfang zurück, oder in sein Gegenteil überspringen muß.« Vgl. Friedrich Schlegel, Die Entwicklung der Philosophie in zwölf Bänden. Fünftes Buch. In: F. Schlegel, KA XII, 434.

⁵⁶ Johann W. Ritter, Physisch-chemische Abhandlungen in chronologischer Folge, 3 Bände, Bd. 3, Leipzig 1806, S. 260.

⁵⁷ Briefe von Johann Wilhelm Ritter an H. C. Oersted. In: Correspondance de H. C. Oersted avec divers savants, hg. von Marius C. Harding, 2 Bände, Bd. 2, Kopenhagen 1920, S. 170.

Doch die Einheit aller Naturphänomene und damit auch die Einheit von Natur und Geist will im Experiment nicht dauerhaft erscheinen. So sehr Ritter auch die Stromstärken steigert, das innerste Geheimnis der Natur offenbart sich ihm nicht. Was sich stattdessen zeigt, ist die Grenze allen menschlichen Strebens, der Tod. Ritter sieht ihn kommen und erleidet ihn schließlich, gerade einmal 33 Jahre alt. Nicht zufällig schließen seine autobiographischen ›Fragmente eines jungen Physikers‹ mit der Bemerkung: »Unsre irdische Hülle ist nur eine Anmerkung, die der Schöpfer zum geistigen Text gemacht hat. Man liest sie zuletzt, überschlägt sie auch wohl«.58

Achim von Arnim, der die Experimente mit der Voltaschen Säule an Augapfel und Zunge ebenfalls durchführt,⁵⁹ hält vor der Grenze körperlicher Zerstörung inne. Er verwendet wesentlich geringere Stromstärken als sein Physikerkollege und verzichtet zudem auf die Extremisierungsversuche Ritters am eigenen Augapfel. In der Rezension zu Ritters »Fragmenten aus dem Nachlasse eines jungen Physikers« beklagt er dessen fehlende »Ehrfurcht vor dem eignen Körper«.⁶⁰

Diese fehlende Ehrfurcht vor dem eigenen Körper lässt sich fraglos auch bei Heinrich von Kleist finden. Auch Kleist versucht zunächst, über die Extremisierung von Empfindungen zur möglichen Einheit von Geist und Natur vorzustoßen. Mit zwei entscheidenden Differenzen hin zur romantischen Naturphilosophie: Erstens: Kleist wendet sich, obwohl er zeitlebens interessiert bleibt, relativ früh ab »vom Experiment im Glase«. Er sucht stattdessen die Einheit von Natur und Geist über ein »Experiment im Kopfe«,61 über die Hinwendung zur Poesie zu konstruieren.

Zweitens: Kleists narrative Experimentalanordnungen gehen zwar von dem von den Romantikern unterstellten analogen Bauprinzip von Natur und Geist aus. Gleichzeitig jedoch lassen sich Kleists »Experimente mit den elektrischen Körpern der Figuren« nicht 1:1 auf das Verhalten magnetischer Körper bei elektrostatischer Influenz abbilden.

⁵⁸ Johann Wilhelm Ritter, Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers, Zweytes Bändehen, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1810, Heidelberg 1969, S. 221.

⁵⁹ F. Burwick, The damnation of Newton: Goethe's color theory and romantic perception, Berlin 1986, S. 142f.

^{60 »}Wer arbeiten will, muß sich zuerst bearbeiten, ordnen, bezwingen können [...] Überhaupt fehlte ihm [Ritter] bei aller religiösen Gesinnung, welche die Fragmente aussprechen, die Art heiliger erhaltender Ehrfurcht vor dem eignen Körper, weil auch er ein Ebenbild Gottes; nie hat ein Physiker mit seinem Körper so leichtsinnig experimentiert, und, wie es notwendig sein muß, er hat auf diesem Wege durchaus nichts entdeckt, nichts ist aus seinen Augenblendungen gegen die Sonne herausgekommen, die ihn zu erblinden drohten, vielleicht lohnte es der Mühe, einmal alle bedeutenden Entdeckungen durchzugehen, ob je durch solches Zerstören des eigenen Lebens irgend eine gemacht worden, ich habe noch keine finden können, aber die wissenschaftliche Jugend setzt meist ihren Mut darein.« Vgl. Achim von Arnim, Rezension zu Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. In: Achim von Arnim, Werke in sechs Bänden, hg. von Roswitha Burwick u.a., Bd. 6, Frankfurt a.M. 1992, S. 318f.

⁶¹ A. v. Arnim, Werke (wie Anm. 60), Bd. 6, S. 103.

Bei der narrativen Durchführung des Experiments kommen jene Effekte der verweigerten >Figur des Dritten ins Spiel, die Kleists poetische Operationen in schneller Folge zwischen den Polen einer Entscheidung wie ein außer Kontrolle geratenes Pendel hin- und hertreiben, ohne dass ein Stillstand oder gar Ruhepol in Sicht wäre. Probleme der Grenzziehungen, der Schwelle, der Schnittstelle, der Paradoxie treten in den Fokus des Kleistschen Erzählkosmos. Die Folgen für das Figurenpersonal sind von der Forschung benannt: Küsse und Bisse bei ›Penthesileas, Rechtschaffenheit und Entsetzlichkeit zugleich im Michael Kohlhaass, ein Graf F. in Die Marquise von O..., der als Engel und Teufel in einer Person erscheint, oder gar ein einzelner Mensch, der sich von vorneherein mit seinem Doppelgänger-Gott konfrontiert sieht im Amphitryon. Nicht die Polarität der Figurenanlage ist dabei das eigentlich Neue, sondern die Tatsache, dass die Figuren ihre Gegensätze nicht versöhnen können und darum auf der Suche nach einer Lösung gezwungen sind, sie ins Unendliche steigern. Diesen Gedanken einer Extremisierung der Empfindung durch permanente Aufladung des getrennten Pols entnimmt Kleist nicht zuletzt den Experimenten romantischer Naturphilosophie.

Dort jedoch, wo die Romantiker beim Aufprall zweier Ordnungen nach der Synthese, dem lösenden Dritten zumindest fahnden, offenbaren sich bei Kleist die Paradoxien einer asymmetrischen Welt; Paradoxien, die Müller-Seidel zu Recht als Kleists »bevorzugte Denkfigur[en]«⁶² ansieht.

Der Gewölbebogen, der ohne Stütze aufrecht steht, *»weil alle Steine auf einstürzen wollen*«, eine Betrachtung, aus der Kleists gequälter Geist »einen unbeschreiblich erquickenden Trost« (SW⁹ II, 593) zieht; der Sturm, welcher die blühende Eiche niedermacht, *»weil er in ihre Krone greifen kann*« (SW⁹ II, 678), während die abgestorbene Eiche unerschüttert dem Unwetter standhält, das Leben, welches »viel wert« ist, »wenn mans verachtet« (SW⁹ I, 137) – solche Effekte des Dritten entstehen als »wissenschaftsinspirierte Denkbilder«⁶³ einer gebrechlichen Weltordnung, deren getrennten Pole sich weder über die Experimente an der Natur noch über jene des Geistes poetisch begradigen lassen.⁶⁴

In den traditionellen Ordnungsschemata lösen derartige Asymmetrien sich dadurch auf, dass immer da, wo keine Synthese herstellbar ist, einer der beiden Pole schließlich die Oberhand gewinnt und den anderen mit umschließt (großer Term: Darwinismus, Relativitätstheorie, Quantenmechanik).

Bei Kleist gelingt eine solche Operation nicht. Sein literarisches Narrativ thematisiert jene Differenz zwischen den Polen und Körpern, die kein galvanisches und kein poetisches Experiment aufzuheben vermag. Die Unfähigkeit, sich einem Pol abschließend zuzuwenden, ebenso wie die Unfähigkeit, durch Steigerung der Pole zu einer Lösung zu gelangen, kreieren bei Kleist jene Figurenbrüche, Para-

⁶² Walter Müller-Seidel, Kleists Wege zur Dichtung In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen, Motive, hg. von Hans Steffen, Göttingen 1967, S. 112.

⁶³ Frick, Kleists »Wissenschaft« (wie Anm. 3), S. 215f.

⁶⁴ Das Gewölbegleichnis kehrt wieder im Ærdbeben von Chilic (SW⁹ II, 145f.) und in der Penthesileac (SW⁹ I, 367, V 1349f.). Das Bild von der sturmerschütterten Eiche ist aufgenommen in Die Familie Schroffensteinc (SW⁹ I, 84, V 960f.), sowie ebenfalls im berühmten Epilog der Penthesileac (SW⁹ I, 428, V 3040f.).

doxien, Gedankenstriche und geseufzten Achs, als Störsignale der Ordnungsphantasien in einem sich per dialektischem Taschenspiel versöhnenden Kosmos.

»Wer kann das Unbegreifliche begreifen?« (SW⁹ I, 73), lässt Kleist Sylvester in ›Die Familie Schroffenstein‹ fragen. Und, da dem so ist, da ein im Sinne Kleists »unbegriffener« »Geist [...] an der Spitze der Welt steht« (SW⁹ II, 766), »wozu noch«, so folgert Ottokar im Drama, »Das Unergründliche geheimnisvoll / Verschleiern?« (SW⁹ I, 142) Wozu also noch, so ließe sich weiter fragen, den von Goethe so pantheistisch versöhnten ›blinden Fleck‹ in Natur und Geist in Abrede stellen? Dies, den Abgrund zwischen den getrennten Polen nicht zuzuschütten, leisten Kleists experimentelle Denkfiguren des verweigerten Dritten.

Für diese Denkfigur Kleists gilt, was Walter Benjamin einmal über das Wesen der Idee zum Ausdruck gebracht hat: »Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschritten ist«.65 Erst die Kehrseite der Medaille ergibt das komplette Bild, auch wenn das, so ließe sich im Falle von Kleist sagen, was man bei derartigen Experimenten zu sehen bekommt, nicht zwangsläufig Gefallen erregen muss.

⁶⁵ Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a.M. 1972, S. 32.

BERNHARD GREINER

STURZ ALS HALT

Kleists dramaturgische Physik

Ein großes Thema in Kleists Briefen an die Verlobte in den Monaten nach der Würzburger Reise ist das »[L]ernen von der Natur« (DKV IV, 159). Kleist preist Wilhelmine dafür, daß sie ganz in seinem Sinne aufgefaßt habe und nun selbst praktiziere, »bei der großen Lehrmeisterin Natur in die Schule zu gehen« (DKV IV, 172).1 Das wird ausgespielt gegen »die Bücher« (vgl. DKV IV, 159), womit die wissenschaftlichen Bücher gemeint sind, von denen Kleist, wie vom Ideal der Bildung durch Wissenschaft generell, abzurücken beginnt. Aber hat die Lehrerin Natur überhaupt die Chance, ihrem Schüler etwas zu eröffnen, was dieser nicht schon weiß? Wichtig ist Kleist, daß man moralischen Ertrag (»moralische Revenüerw; DKV IV, 162) aus dem Blick auf die Natur ziehe. Das setzt ein Denken voraus, dem die Gesetze der physischen und der moralischen Welt gleich, zumindest analog sind.² Erst wenn beide zugleich im Blick seien, so Kleist, könne man »wahrnehmen«, »das heißt, mit der Seele den Eindruck der Sinne auffassen u[nd] denken« (DKV IV, 172). Als Beispiel für solches Wahrnehmen hatte Kleist seinen Gedanken beim Passieren des Würzburger Stadttors angeführt. Der Text ist bekannt, er sei nochmals in Erinnerung gerufen, weil nicht nur das zentrale Bild, sondern auch die einzelnen Schritte der Argumentation Aufmerksamkeit verdienen.

Ich gieng an jenem Abend vor dem wichtigsten Tage meines Lebens in Würzburg spatzieren. Als die Sonne herabsank war es mir als ob mein Glück untergienge. Mich schauerte wenn ich dachte, daß ich vielleicht von Allem scheiden müßte, von Allem, was mit theuer ist. (DKV IV, 159)

Der Bezug zur Natur ist hier nicht wissenschaftlich oder praktisch (die Natur als Objekt erfassend), sondern ästhetisch. Der Zustand der Natur und der Zustand der Seele werden als eines erfahren und dies ist möglich, weil das Ich ohne Arbeit – spazierend – in der Natur weilt. Zuerst wird der Untergang der Sonne als Untergang des eigenen Glücks gefühlt, dann werden Sonne und Ich eins, mit der Folge, daß die Vorstellung aktiven Charakter gewinnt: Die Sonne scheidet von dem Teil der Welt, der nun in Nacht versinkt, analog glaubt das Ich von Allems scheiden zu

¹ DKV IV, 159 bzw. 172 (Briefe vom 16./18. November bzw. 29./30. November 1800).

² Im später (1807/08, evtl. auch schon 1805/06) geschriebenen Essay Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden« ist Kleist die Feststellung einer »Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und der moralischen Welt« nicht mehr selbstverständlich, sondern »merkwürdig« (vgl. DKV III, 537).

müssen, was ihm teuer ist. Eine nützliche moralische Lehre wird an dieser Stelle aus der Gleichsetzung von physischem und psychischem Vorgang nicht gezogen, obwohl dies doch nahe gelegen hätte, das heißt, den Sonnenuntergang an die Vorstellung des Kreislaufs der Tageszeiten zurückzubinden, wie mit dem zuvor genannten sinkenden Glück ja auch schon die Vorstellung vom Rad der Fortuna nahe lag.

Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine aufeinmal einstürzen wollen – u[nd] ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt. (DKV IV, 159)

Das Ich hat nicht zur beruhigenden Vorstellung naturzyklischen Wechsels von Untergang und Aufgang gefunden, oder es wollte diese Vorstellung nicht ergreifen. Stattdessen wird ihm ein anderes Naturphänomen bedeutsam, das nicht ein Nacheinander, sondern ein gleichzeitiges Verhältnis ausdrückt. Der Torbogen stehe, weil alle seine Elemente auf einmal einstürzen wollen: Das Stehen ist Ausdruck des Stürzens,3 große Kräfte sind hier durchaus wirksam, aber statisch. Die moralische Anwendung des erschauten physikalischen Gesetzes über die Schwere und den Fall von Körpern ist allerdings fragwürdig, da Kleist die Bestandteile des Bildes verändert. Beim Torbogen sind es die Elemente des Bogens selbst, die stürzen wollen und darum Halt geben, der hieraus abgeleitete Trostgedanke besagt demgegenüber, »daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt«. Es sind hier nicht die Bestandteile des Ich selbst, die sinken wollen, sondern andere lassen das Ich sinken. Stimmig bliebe die Übertragung nur, wenn man ein Verständnis des Ich unterstellte, nach dem dieses aus nichts anderem als den Einschätzungen und Urteilen der andern bestünde. Der Sprung wird hinter totalisierender Rede verborgen – Alles lasse das Ich sinken – worin natürlich auch das Ich selbst einbegriffen ist, aber das Ich ist hier in passiver Position, das Allesc in aktiver, womit beide doch geschieden sind.

Die Abfolge der beiden Naturvorstellungen (Sonnenuntergang, Fall von Körpern), die beide für das bedrängte Ich einen Trostgedanken bereithalten, wovon aber nur der zweite aktiviert wird, zeigt an, daß hier zuerst das Ich mit einem Bedürfnis nach einem bestimmten moralischen Satz anzusetzen ist – sich zu erhalten, auch wenn alle es fallen lassen – und dann die Natur nur aufgerufen wird, den gewünschten moralischen Satz zu bestätigen. Sie lehrt hier nichts – wie kann sie dann »unbeschreiblich erquickenden Trost« geben? Die Gesetze der Natur müssen zum einen zur Moralität hin perspektiviert werden können. Das setzt einen ide-

³ Wenn Kleist sich mit diesem Paradox beschäftigt, steht er durchaus in einer Tradition; Albrecht von Haller z.B. erklärt in seinem »Unvollkommenen Gedicht über die Ewigkeit« das menschliche Erlernen des Gehens als Antwort auf die Erfahrung des Fallens: »Die Füße lernten gehn durch fallen«. Albrecht von Haller, Die Alpen und andere Gedichte, Auswahl und Nachwort von Adalbert Eschenbroich, Stuttgart 1998, S. 78, Vs. 108; diesen Hinweis verdanke ich Roland Borgards.

ellen Einheitsgrund beider voraus, wie dies in zeitgenössischen Naturlehren auch betont wird,⁴ z.B. von Erxleben, auf dessen Naturlehre Kleists Lehrer Wünsch seine Vorlesung über Experimentalphysik aufgebaut hat: »Sie [die Naturlehre] lehret uns Wahrheiten, deren Wissen uns allemal vollkommener macht und schützt uns vor tausend ungläubigen und abergläubischen Torheiten«,⁵ oder von Johann Tobias Mayer, der in seinen Anfangsgründen der Naturlehres betont:

Da wir uns bey jeder Aenderung in dem Zustande eines Dinges eine wirkende Ursache (Kraft) gedenken, so betrachten wir die Naturgegebenheiten als Wirkungen gewisser Kräfte (Eigenschaften), die der Schöpfer in die Naturdinge gelegt hat, und wodurch sie in einer gegenseitigen Beziehung und Zusammenhange stehen.⁶

Auf der anderen Seite kann die Natur dem nach Bestätigung eines moralischen Satzes suchenden Beobachter nur nützen, wenn sie gedacht wird als einer eigenen, vom gemeinsamen Einheitsgrund unabhängigen Gesetzlichkeit gehorchend. Auch das ist zeitgenössisches Gemeingut des Denkens, formuliert z.B. vom vorkritischen Kant in der Einleitung zu seiner Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmelsk (1755). Einerseits sei zuzugeben, daß wder Weltbau mit aller Ordnung und Schönheit nur eine Wirkung der ihren allgemeinen Bewegungsgesetzen überlassenen Materie istk, andererseits müsse aber auch anerkannt werden, daß der Effekt dieser Gesetze ein »wohlgeordnetes Ganzesk ist, das nicht anders denn als Erfüllung des Planes des Weltschöpfers gedacht werden könne, als der ersten Ursache einer sodann autonomen, nach ihren eigenen Gesetzen sich erfüllenden Entwicklung: »Die Materie, die der Urstoff aller Dinge ist, ist also an gewisse Gesetze gebunden, welchen sie frei überlassen notwendig schöne Verbindungen hervorbringen muß«.8

Statt von Schönheits spricht Kant auch davon, daß die Gesetze der Natur auf »Ordnung und Wohlanständigkeits" abzweckten. Der Natur wird hier unterstellt, was wenig später (seit Winckelmann und Wieland) als Grazies Karriere machen wird: Die Natur folge autonom ihren eigenen Gesetzen und erfülle dabei den Plan des Schöpfers, der mit moralischen Kategorien wie Wohlanständigkeits umschrieben wird. Der Wink der Natur kann also darum moralisch erquicken, weil auf

⁴ Kleists Aneignung zeitgenössischer Naturlehren erläutert detailliert: Roland Borgards, ›Allerneuester Erziehungsplank. Ein Beitrag Heinrich von Kleists zur Experimentalkultur um 1800 (Literatur, Physik). In: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, hg. von Marcus Krause und Nicolas Pethes, Würzburg 2005, S. 75–101.

Johann Christian Polykarp Erxleben, Anfangsgründe der Naturlehre, 6. Aufl., hg. von G. C. Lichtenberg, Göttingen 1794, S. 2.

⁶ Johann Tobias Mayer, Anfangsgründe der Naturlehre zum Behuf der Vorlesungen über die Experimental Physik, Göttingen 1801, Einl.

§ 10.

⁷ Immanuel Kant, Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt. In: Ders., Werke in 10 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 1, Darmstadt 1983, S. 228.

⁸ Kant, Werke (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 234.

⁹ Kant, Werke (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 234.

ihrem Feld alles nach allgemeinen und notwendigen Gesetzen geschieht, ohne daß man auf eine eingreifende Gottheit rekurrieren müßte. Wenn die Natur daher einen moralischen Satz bewahrheitet, so gilt dieser ebenso universal und unabhängig von den Vermögen des jeweils betroffenen Subjekts. Diesen Doppelblick auf die Natur als Welt einer autonomen und allgemeingültigen Gesetzlichkeit und als Erfüllung des göttlichen Schöpfungsplanes demonstrieren die zeitgenössischen Naturlehren gerne an den Bewegungs- und Kräftegesetzen; denn diese erlauben, völlig autonom, vom Einfachsten (dem Fall der Körper und der Schwerkraft) das Komplizierteste (das System des Weltgebäudes) abzuleiten, und legen dabei doch den Schluß auf einen Schöpfergott (im Sinne des von Kant später so genannten okosmologischen Gottesbeweises() nahe. Entsprechend rahmt z.B. der schon genannte Erxleben, auf dem Wünsch aufbaut, seine Darstellungen durch Kapitel über Bewegung, Statik und Mechanik zu Beginn und Ausführungen zum Weltgebäude am Ende, während dazwischen die Gebiete abgehandelt werden, auf denen die zeitgenössisch aufregenden Entdeckungen geschehen (Elektrizität, Magnetismus, Galvanismus¹⁰), die darum auch moralischer Auslegung mehr Widerstand entgegenbringen, der dann erst mit dem hohen spekulativen Schwung eines Schelling¹¹ oder der Romantiker überwunden werden wird.

Die Natur, so zeigte sich an der Entfaltung des Torbogen-Bildes, lehrt den Betrachter nichts, sie ist vielmehr aufgerufen, dessen moralische Setzungen zu bestätigen. Daß hier an der Natur nur wahrgenommen wird, was dem Bedürfnis des sie untersuchenden Geistes entgegenkommt, wird weiter noch durch eine bemerkenswerte Auslassung kenntlich. In seinem Torbogen-Bild berücksichtigt Kleist nur die vertikal wirkenden Kräfte, also den Druck, nicht die gleichzeitig horizontal wirkenden, den Schub. Der Torbogen wird selbstverständlich einbrechen, wenn die starken Schubkräfte nicht durch Widerlager oder genügend starke Stützmauern aufgefangen werden. Das war in Kleists Zeit längst physikalisches Elementarwissen, 12 zudem an jeder (romanischen oder gotischen) Kirche an deren Stützbauten - Seitenschiffe mit mächtigen Mauern und freie Strebepfeiler - ablesbar, die die Schubkräfte aufnehmen und ableiten. Die Skizze eines Torbogens, die Kleist seinem Brief beigefügt hat, endet entsprechend bezeichnenderweise an der Stelle, an der die Widerlager hätten gezeichnet werden müssen, ebenso unterläßt sie es, die Stadtmauer anzudeuten, die die Schubkräfte des Torbogens auffangen. Die Natur lehrt den Betrachter, der da moralische Sätze beglaubigt sehen will, nichts, sie wird - hier in einem Akt offenkundigen Verkennens - nur so zurechtgelegt,

¹⁰ Dieses Gebiet fehlt bei Erxleben, findet sich aber z.B. bei Mayer.

¹¹ Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Ideen zu einer Philosophie der Natur (1797).
In: Ders., Historisch-Kritische Ausgabe, Reihe I, Bd. 5, hg. von Manfred Durner, Stuttgart
1994

¹² Vgl. z.B. Johann Georg Krünitz, Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirtschaft, 2. Aufl., Bd. 2, Berlin 1784, Lemma Bogenc »Jedoch findet niemals ein solcher freyer Bogen statt, welcher eine Last tragen kann, sondern es muß solcher zu beyden Seiten noch mehrere Mauern haben, und zwar so, daß ihre obere Fläche eine gerade Mauer mache, da sie alsdann gleichfalls ihre Widerlager haben und eins das andere hält«. (S. 103).

daß sie dem Bedürfnis des sie betrachtenden Geistes entspricht. Aber um eben diese Zirkularität seiner moralischen Naturbetrachtung weiß der Briefschreiber nicht. Damit wird das Unheil offenbar, das die »neuere[] sogenannte[] Kantische[] Philosophie« (vgl. DKV IV, 205) in solch einem Kopf anrichten mußte. Denn diese macht nicht nur die Zirkularität der Naturforschung bewußt, sondern auch noch deren prinzipielle Unhintergehbarkeit. Der menschliche Verstand wird nun in der Rolle eines Gesetzgebers gegenüber der Natur ausdrücklich bestätigt. Er wirft über die Natur das Netz von apriorischen Raum-Zeit-Formen und kategorialen Strukturen und befragt sie auf »allgemeine Gesetze«¹³ hin. In seiner Vorrede zur »Kritik der reinen Vernunft« (2. Aufl. 1787, 1. Aufl. 1781) verweist Kant auf Experimente Galileis und anderer Naturforscher:

Sie begriffen, daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt, daß sie mit Prinzipien ihrer Urteile nach beständigen Gesetzen vorangehen und die Natur nötigen müsse auf ihre Fragen zu antworten [...]; denn sonst hängen zufällige, nach keinem vorher entworfenen Plane gemachte Beobachtungen gar nicht in einem notwendigen Gesetze zusammen, welches doch die Vernunft sucht und bedarf. Die Vernunft muß mit ihren Prinzipien, nach denen allein übereinkommende Erscheinungen für Gesetze gelten können, in einer Hand, und mit dem Experiment, das sie nach jenen ausdachte, in der anderen, an die Natur gehen, zwar um von ihr belehrt zu werden, aber [...] in der Qualität [...] eines bestallten Richters, der die Zeugen nötigt, auf die Fragen zu antworten, die er ihnen vorlegt. Und so hat sogar die Physik die so vorteilhafte Revolution ihrer Denkart lediglich dem Einfalle zu verdanken, demjenigen, was die Vernunft selbst in die Natur hineingelegt, gemäß, dasjenige in ihr zu suchen [...], was sie von dieser lernen muß, und wovon sie für sich selbst nichts wissen würde. 14

In der Kritik der Urteilskrafte wird diese Gesetzgebungsleistung der Vernunft noch stärker pointiert. Ausgegangen wird hier von der Lücke zwischen den allgemeinen Naturgesetzen, die die Vernunft apriorisch aufstellt, und den besonderen Naturgesetzen, die unendliche Mannigfaltigkeit zeigen, etwa darin, um ein Beispiel Kants zu gebrauchen, daß der Bau eines Vogels auf tausenderlei Arten möglich, die vorgefundene Form mithin nicht notwendig, sondern zufällig ist. Mit dieser Zufälligkeit kann sich die Vernunft, die die Naturgesetze zu umfassenden systematischen Einheitszusammenhängen zusammenschließen will, nicht abfinden. Sie ersetzt das Prinzip des Zufalls durch das der Zweckmäßigkeit, allerdings als regulatives, nicht als objektives Prinzip, d.h. sie betrachtet die Natur, als ob diese von sich aus und aus freien Stücken dem Einheitsbedürfnis der Vernunft entgegenkomme. Auf solcher erkenntnistheoretischen Grundlage sind moralische Winke, die der Natur abgehört werden, nur Projektionen, sind Wahrheiten, die man in der Erfor-

¹³ So betont Kant z.B. im Paragraphen 14 der ›Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können‹ (1783): »Natur ist das Dasein der Dinge, so fern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist. Sollte Natur das Dasein der Dinge an sich selbst bedeuten, so würden wir sie niemals, weder a priori noch a posteriori, erkennen können.« Kant, Werke (wie Anm. 7), Bd. 5, Darmstadt 1983, S. 159.

¹⁴ Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, hg. von Raymund Schmidt, Hamburg 1956, S. 18 (In der Ausgabe der 2. Aufl. von 1787 S. XIII).

schung der Natur gewinnt, nur Effekte der Prämissen des Betrachters. Mit der Anerkennung solchen Denkens ist Kleist nun tatsächlich in der Lage, die seinerzeit (beim Durchgang durch das Würzburger Stadttor) nur fiktiv war, daß alles stürzt, worauf das Ich seinen Selbstentwurf gegründet hat, nicht zuletzt auch die Möglichkeit, am Naturbild des Torbogens Halt gewinnen zu können, wie er dann auch resümiert: »Mein einziges, mein höchstes Ziel [d.i. subjektunabhängige Wahrheit zu gewinnen] ist gesunken, und ich habe nun keines mehr – « (DKV IV, 205).

Kleist richtet sich, wie bekannt, durch den Wechsel vom Feld der (Natur-) Wissenschaft zu dem der Kunst wieder auf. Unterstellt man die Kritik der Urteilskraft als Denkhorizont der Krise, ist dies überaus konsequent. Denn das, was die neuere Kantische Philosophie aus der Hand geschlagen hat, gibt sie, wenn auch modifiziert als bloß symbolisch, wieder zurück. Sie führt ja aus, daß in der Erfahrung des Schönen und des Erhabenen die Welt doch als eine betrachtet werden kann, die sich an den Bedürfnissen unseres Geistes ausrichtet, daß es mithin eine Welt für ein moralisches Wesen gibt. 15 Und auch die Methodik der Argumentation erfüllt dabei das Schema ›Sturz als Halt‹. Erschüttert wurde das Denken über die Natur dadurch, daß Kant das erkennende Subjekt ins Zentrum rückt. Das hatte schon die Kritik der reinen Vernunft als »kopernikanische Wende herausgestellt. Statt davon auszugehen, daß Erkenntnis sich nach den Gegenständen zu richten habe, wird umgekehrt angenommen, »die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten«.16 In diesem Sinne führt dann die ›Kritik der teleologischen Urteilskraft die Idee eines Zwecks als Einheitsprinzip der Erklärung der besonderen Naturgesetze als Denkmaxime der Vernunft ein. Diese subjektive Wende der Naturbetrachtung läßt die Natur als Lehrerin moralischer Sätze tautologisch werden. Aber wieder durch eine subjektive Wende - nicht von schönen Gegenständen zu handeln, sondern von Vorgängen im Subjekt, das Gegenstände als schön beurteilt – restituiert die Kritik der ästhetischen Urteilskraft« die Doppelperspektive im Hinblick auf die begegnende Welt, indem sie ein Entsprechungsund Verweisungsverhältnis erkennt zwischen den beiden notwendig scheiternden Versuchen, das Schöne auf den Begriff zu bringen und den Ideen der Vernunft eine Anschauung zu geben.

So folgt die Kritik der Urteilskraft durchaus dem Torbogen-Schema Sturz als Halt (was dabei als die physikalisch gebotenen Widerlager anzusehen sei, mag offen bleiben), Erkenntniskrise und Wende zur Kunst erfolgen bei Kleist aber prima vista nicht nach diesem Schema einer Gleichzeitigkeit, vielmehr als ein Nacheinander, das auf die Wendefigur des Erhabenen verweist: Zusammenbruch der Erkenntnisvermögen des Subjekts und Wiederaufrichten im Wechsel auf eine andere Ebene der Tätigkeit der Gemütsvermögen. Diese Wende scheint für Kleist jedoch prekär geblieben zu sein. Er macht ihre Komponenten – das Schöne, das

Entsprechend der im sog. ݀ltesten Systemprogramm des deutschen Idealismus, das sich dem Symphilosophieren von Hegel, Hölderlin und Schelling verdankt, formulierten Frage: »Wie muß eine Welt für ein moralisches Wesen beschaffen sein?« Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Jochen Schmidt, Bd. 2, Frankfurt 1994, S. 575.

¹⁶ Kant, Kritik der reinen Vernunft (wie Anm. 14), S. 20 (B XVI).

Erhabene, die Teleologie – immer neu zum Gegenstand seines literarischen Schaffens, das mithin nichts anderes als eine fortgesetzte Selbstbefragung der vollzogenen Wende zur Kunst ist. Wieweit man in dieser Perspektive zu einer produktiven Lektüre der Werke Kleists gelangt, habe ich an anderer Stelle darzulegen versucht. Hier möchte ich einer anderen Spur folgen: Daß Kleist offenbar aus der vom Subjekt her gedachten, ästhetischen, prozessual-dynamischen Wende, die das Schöne und das Erhabene bereithalten, zurückstrebt zum physikalischen, mechanisch-statischen Torbogen-Schema Sturz als Halts, das vom Objekt her gedacht ist. Die Kompromißbildung, zu der er dabei gelangen wird, ist seine Konzeption der Grazie. Vielleicht ist deren ungebrochene Anregungskraft gerade darin beschlossen, daß sie eine ästhetische und eine naturwissenschaftliche Konzeption verschränkt.

In seinem literarischen Schaffen befragt Kleist nicht nur immer neu die Bestandteile und die Bedingungen der Möglichkeit der ästhetischen Wende, sondern entwickelt offenbar auch aus dem Torbogen-Schema Sturz als Haltz eigene literarische Formen. So entstehen seine Komödien aus je in sich geschlossenen tragischen Konstellationen, nicht mit dem Effekt des Tragikomischen, was besagte, daß sich das eine im anderen entfaltete, sondern in einer Art metonymischem Verhältnis: zur Komödien-Lösung kommt es, gerade weil alles zur Tragödie hin drängt. Das zeigen die Komödien, wenn man nicht die männlichen Protagonisten ins Zentrum stellt, die die bekannten komischen Rollen durchkonjugieren, sondern die weiblichen Hauptfiguren.

Im Zerbrochnen Kruge erinnert Adam zwar noch an Tragödien (die des Sündenfalls und die des Ödipus), aber er ist von vornherein eine durchschaute Figur, die erwartbare Komik bedient. Eve steht demgegenüber in einer geschlossen tragischen Konstellation. Adam hat ein Lügensystem geschaffen, um sie zu erpressen. Durch die Konscription solle nicht eine Bürgermiliz, sondern ein Kolonialheer aufgestellt werden, dessen Soldaten im tropischen Batavia dem sicheren Tod entgegengingen. Adams Behauptung ist nicht zu überprüfen, da er sie durch die einrahmende Lüge unangreifbar gemacht hat, alle staatlichen Stellen seien angehalten, den wahren Sinn der ›Konscription‹ zu verschweigen. Wie Eve nun auch handeln wird, immer handelt sie – im Horizont der ihr gegebenen Informationen – gegen sich und zugleich gegen eine anzuerkennende Norm. Sagt sie die Wahrheit vor Gericht, wie sie soll, läßt sie zu, daß Ruprecht dem sicheren Tod entgegengeht. Stellt sie die Rettung des Geliebten und damit ihre Liebe an erste Stelle, indem sie Adam deckt, verliert sie den Geliebten, da dieser sie als untreu verstoßen wird, wie er dies auch schon vor Beginn des Prozesses verkündet. In der Verwirrung der Zeichenverweisung, die Adam geschaffen hat, stürzt, woraus Eve besteht: ihr Vertrauen in die Vertreter des Staates und die Absolutheit ihrer Liebe, der sie zu folgen bereit ist, indem sie den falschen Schein auf sich nimmt, ohne von Ruprecht als Antwort ein analog absolutes Vertrauen erwarten zu können. Was aber Eve alles aus der Hand schlägt, das restituiert sie und ihre Welt zugleich: das Zeichen-

¹⁷ Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Falk der Kunst, Tübingen 2000.

spiel Walters im Variantschluß, das ihr Wahrheit gibt, damit ihre unbedingte Liebe bewahrheitet und ihr Vertrauen in die Repräsentanten des Staates wiederherstellt. Denn das Zeichenspiel Walters hat diesen Effekt gleichfalls in einer Verwirrung der Zeichenverweisung, die nun allerdings Eve selbst vornimmt.

Walter kann Eve die Versicherung, daß seine Worte wahr seien, nur in einem Zeichen, d.h. bloß symbolisch geben: in der Münze, die ihren Wert – fälschungssicher - durch ihren »vollwichtigen« Edelmetallgehalt garantiert. Eve legt dies schwärmerisch aus. 18 Die Gewähr für die Zeichenverweisung der Münze, die nur ein Symbol ist für die Relation von Wort und Bedeutung im Wahrheit-Geben, nimmt Eve als eine Art mystischer Präsenz göttlicher Wahrheit, womit nicht nur ihre Welt wieder ins Lot kommt und der Komödienschluß auch für sie erreicht wird, sondern die Komödie sich selbst bewahrheitet. Denn nur durch ein Als Ob, in diesem Sinne durch Komödie-Spielen, das sich Eve überschwenglich aneignet, während andere Figuren, wie Frau Marthe, distanziert bleiben, wird die Wende in die Komödie erreicht. Walters Münzspiel stammt aus der Literatur (vgl. die Relation von Wahrheit und Münze in prominenten Texten von Boccaccio und Lessing¹⁹) und es diskutiert mit der Frage nach der Garantie symbolischer Verweisung eine Grundfrage der Poetik und Rhetorik. Die Wende in die Komödie geschieht so im Medium des Ästhetischen, zugleich erfüllt sie, an der Figur Eve, die Paradoxie von Sturz als Halt des Kleist'schen Torbogen-Bildes. Eine naturwissenschaftliche und eine ästhetische Konzeption der Wender sind hier zusammengeführt, allerdings nur negativ, ihre Grundlage ist Verkennen bei der betroffenen Figur. Sie verfängt sich zuerst im Lügensystem Adams und dann erneut im Zeichenspiel Walters. Das bleibt unbefriedigend an der hier erreichten Verknüpfung von naturwissenschaftlichem und ästhetischem Bild.

Auch für Kleists zweite Komödie gilt, daß die Männer, zumindest auf der Herrenebene, für die komischen Rollen disponiert sind, auch wenn sie sich in ihrer Identitätsbegründung als gescheitert erfahren müssen, während die weibliche Hauptfigur primär in einer tragischen Konstellation entworfen wird. Kleist hat, wie bekannt, Jupiters Liebesbetrug an Alkmene als erster hergeleitet. Alkmene hat im Gebet Gott durch das Bild ihres Gatten Amphitryon ersetzt. Daß ihr das als Schuld angerechnet wird, deutet sie tragisch: »Kann man auch Unwillkürliches

Im Sinne der Schwärmerei, die Kant als »neuen vornehmen Ton« in der Philosophie gegeißelt hat (die Zielscheibe der Kritik war Jakobi): Während die strenge Arbeit des Begriffs gerade erweise, daß es keine unmittelbare sinnliche Anschauung der Vernunftideen geben könne, vielmehr stets nur eine indirekte, bloß analogische, behaupteten die Philosophen des vornehmen Tons«, solch eine Anschauung »per inspirationen« zu haben. I. Kant, Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie. In: Ders., Werke (wie Anm. 7), Bd. 5, S. 377. – Entsprechend erkennt Eve im Bild des Königs auf der Münze, die Walter ihr reicht, »Gottes leuchtend Antlitz« (DKV I, 376) als absolute Bestätigung, daß Walter ihr nun »Wahrheit gegeben« habe.

¹⁹ Hierzu ausführlicher Bernhard Greiner, »Ob ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte«: Das Wahrheitsspiel im »Zerbrochnen Krug« und dessen Vorgaben in den Ringparabeln Lessings und Boccaccios. In: Ironische Prophetien. Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine, hg. von Markus Heilmann, Birgit Wägenbaur, Tübingen 2001, S. 51–73.

verschulden?« (DKV I, 430 Vs. 1455), fragt sie, d.h. sie interpretiert ihre Verschiebung als Akt, der gar nicht in ihrer Freiheit gelegen habe (insofern man gar nicht anders zu Gott beten könne, als daß man sich ein Bild von ihm machte). Gleichwohl hat sie Verantwortung für diesen Akt zu übernehmen. So rechtfertigt der Gott, daß er sie der reziproken Verschiebung unterworfen hat. Alkmene hat geglaubt, sich dem geliebten Mann hinzugeben und statt dessen den Gott umarmt. Der Effekt ist umfassende Zernichtung: Alkmene ist in ihrer Liebe betrogen, ist weiter in dem, worauf sie ihre Identität gründet, erschüttert und steht vor ihrem Gatten wie vor der Welt unter dem Verdacht des Ehebruchs. Aber Alkmene verharrt nicht nur unwissentlich bei ihrer Ersetzung des Gottes durch den Gatten insofern sie auch nach der Aufklärung über das Geschehen der Nacht im Gott weiterhin immer nur Amphitryon erkennt -, sondern auch wissentlich. Sie hält an der Verschiebung fest: wenn der Gott neben ihr stünde und nun Amphitryon sich zeigte, so würde sie wünschen, daß dieser der Gott wäre und der, der neben ihr steht - in der vorgestellten Rolle des Gottes -, ihr Amphitryon bliebe. Daß Jupiter nach dieser Antwort Alkmene – und sich – hymnisch preist, ist nachvollziehbar nur, wenn man in Alkmenes Antwort subjektiven und objektiven Gehalt unterscheidet. Subjektiv hat sich Alkmeme für den anwesenden Menschen Amphitryon entschieden, der als Gedankenspiel prätendiert, der Gott zu sein, objektiv hat sie sich damit aber für den Gott entschieden. Durch diesen doppelt lesbaren Akt wird sie restituiert, vor Gott wie den Menschen. Es ist wieder ein Verzeichnen (Ersetzen Gottes durch den Menschen), wie jenes, das ihre Welt hat einstürzen lassen. So wird die Komödie erneut entsprechend der Paradoxie Sturz als Halt des Torbogen-Bildes gewonnen. Seinem Gehalt nach erfüllt dieses Verzeichnen, was im zeitgenössischen Denken die Grazie ausmacht. Alkmene ist nur ihrem Herzen gefolgt, ihrer irdischen Liebe zu Amphitryon, und hat sich dabei doch dem Gott (der Idee, dem Unendlichen) zugewandt und dessen Schöpfung als göttlich bewahrheitet. Sie hat von ihrer Freiheit, die Gott dem Menschen als seinem Ebenbild verliehen hat, eben dadurch Gebrauch gemacht, daß sie sich von Gott weg und dem Menschen zugewandt hat, die Wegwendung war jedoch in Wahrheit Hinwendung zu Gott. Diese Grazie ist allerdings für die Figur, die sie leistet, selbst ein Verkennen, sie gründet in Verkennen und wird von der Figur nicht erkannt, so ist sie umfassend ohne Bewußtsein, weshalb es überaus stimmig ist, daß die Figur im Augenblick, da ihr die wahren Verhältnisse aufgedeckt werden, ihr Bewußtsein

In der Amphitryone-Komödie hat Kleist das paradoxe naturwissenschaftliche Torbogen-Bild vom Sturz als Halte nicht mehr aus der Kantischen ästhetischen Wende (des Schönen als Symbol des Sittlichguten) entwickelt, sondern aus der Grazie-Konzeption, indem er aus dieser allerdings den Anteil des Bewußtseins ausgetrieben hat. Das läßt die Grazie selbst paradox werden. Sie ist eine Vermittlungsvorstellung (des Sinnlichen und des Ideellen, von Natur und Geist), zugleich ist aber mit dem Bewußtsein ihr ideeller Anteil gekappt. Indem sie nur eines ist (Mechanik) soll sie die Vereinigung von zweien sein (Natur und Geist, bloße Mechanik und Seele). Das Kappen des Bewußtseins aus der Grazie-Konzeption hat aber noch einen zweiten Effekt. Es erlaubt die Rückkehr zum physikalischen

Torbogen-Paradox, ohne sich moralische Ausdeutung versagen zu müssen, da nun eben das Feld ausgeklammert ist, das die Berufung auf dieses Bild als Beispiel für moralisches Eernen von der Natur unmöglich gemacht hat, die Zentrierung der Welt im (Selbst-)Bewußtsein, die ein Abhören der Natur auf moralische Winke als Zirkelschluß desavouiert hat.

Auch die Amphitryon-Komödie wendet sich im Entwurf ihrer weiblichen Hauptfigur dem physikalischen Torbogen-Bild vom Sturz als Halte zu: Eben das, was die tragische Konstellation der Figur ausmacht, ihr Verzeichnen, leistet die Wende in die Komödie. Wie im Zerbrochnen Kruge ist die Komödie derart – metonymisch – das Andere der Tragödie. Die Gültigkeit des physikalischen Paradoxes vom Sturz als Halte plausibilisiert die Komödie durch die ästhetische Vorstellung der Grazie. Was die Komödie derart implizit leistet, faltet der Marionettentheater-Essay explizit aus.

Die Paradoxie Sturz als Halt ist im Essay beibehalten, allerdings in ihrer Wertigkeit umbesetzt. Im Torbogen-Bild ist das Stürzen die entscheidende Kraft, die gegenläufig das Stehen des Gewölbes bewirkt. Bei der Marionette sind die Verhältnisse umgekehrt. Die vertikale Bewegung nach oben ist die stärkere. Sie eröffnet eine neue Qualität des Fallens:

Zudem [...] haben diese Puppen den Vorteil, daß sie antigrav sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. (DKV III, 559)

Entscheidend ist aber nicht mehr die Relation dieser beiden entgegengesetzt wirkenden vertikalen Kräfte, sondern ein anderer Aspekt der Fallgesetze, der in keiner der zeitgenössischen Einführungen in die Naturlehre ausgelassen wird, der Schwerpunkt. Erxleben führt hierzu im vierten Kapitel seiner Anfangsgründe der Naturlehre, das der Statik und Mechanik gewidmet ist, aus:

Es gibt also in jedem Körper einen Schwerpunkt; in ihm scheint gleichsam die Schwere des ganzen Körpers vereinigt zu sein, und wenn er unterstützt ist, so kann der Körper nicht fallen. 20

In Kleists Essay ziehen die Ausführungen zum Schwerpunkt der Marionette in einer eigenartigen Weise Vorstellungen vertikaler und horizontaler Bewegung zusammen. »Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat«, wenn man die Marionette bewege, sei einerseits eine einfach zu bestimmende Kurve, andererseits »etwas sehr Geheimnisvolles«, »der Weg der Seele des Tänzers« (DKV III, 557). Wird ein Körper in seinem Schwerpunkt unterstützt – als Kraft, die nach oben wirkt –, was auf einen Punkt reduziert werden kann, so befinden sich alle Kräfte, die nach unten wirken, in einer Balance, die auch in der horizontalen Bewegung des Körpers erhalten bleibt. Damit ist das statische Torbogen-Bild – die Kräfte, die nach unten auf den Mittelpunkt des Bogens gerichtet sind, bewirken entgegengesetzt

²⁰ Erxleben, Anfangsgründe der Naturlehre (wie Anm. 5), S. 73 (§ 92).

das Stehen des Gewölbes - in das dynamische Bild²¹ eines fragilen Gleichgewichtszustandes überführt. Neu an der so gewonnenen Grazie-Konzeption ist das emphatische Ausschalten des Bewußtseins. Hierfür werden immer neue Geschichten erfunden, ohne daß das Ziel doch wirklich erreicht wird: Die scheinbar reine Mechanik der Marionette muß doch als dyadische Beziehung zwischen Gliedermann und Maschinisten beschrieben werden; das Bewußtsein soll als Ursache für den Verlust der Grazie gezeigt werden, tatsächlich wird jedoch gezeigt, wie aus der Negation der Grazie Bewußtsein hervorgeht; am fechtenden Bären laufen alle Zeichen-Akte ins Leere, die immer Bewußtsein und damit Herausgefallen-Sein aus der Grazie voraussetzen, zugleich kann das Fechten des Bären aber gar nicht anders, denn als Zeichen genommen werden.²² Das Bewußtsein kann gar nicht vollständig aus der neuen Konzeption von Grazie herausgelöst werden. Das gründet in dem logischen Paradox, daß Grazie zwar in einem Raum jenseits der Differenz situiert, damit aber gerade vom Prinzip der Differenz her gedacht wird und auch nur auf dessen Grundlage bezeichnet werden kann. Trotz der Unhintergehbarkeit dieses Paradoxons ist es offenkundig das primäre Anliegen des Essays, das Bewußtsein aus der Grazie auszutreiben. Verständlich wird dies im dargelegten Kontext des Verlusts und der Restituierung des physikalischen Torbogen-Bildes. Mit der Negation des Bewußtseins wird die ästhetische Vorstellung der Grazie als Vereinigung des Sinnlichen und des Ideellen in die physikalische Vorstellung des Torbogen-Bildes zurückgeholt. Der Sturze der Grazie als geglücktes Einssein des Differenten soll ein anderes Einssein, jenseits der Differenz, hervortreten lassen, das in einem zweiten physikalischen Bild, dem Balancezustand eines in seinem Schwerpunkt unterstützten (bewegten) Körpers vorgestellt wird, was durchaus stimmig ist, da es hierbei um ein Ausbalancieren von Kräften geht, die alle in eine Richtung weisen. Wie - vorkritisch - das naturwissenschaftliche Torbogen-Bild, wird auch das in die Physik verschobene Grazie-Bild ideell ausgelegt, wobei das frühere individuell-moralische Auslegen von Naturphänomenen weit überboten wird, geht es doch jetzt um nichts weniger als um das erste und »letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« (vgl. DKV III, 563). Überzeugungskraft gewinnt dies, weil das, was »stören« könnte, die Annahme des denkenden Subjekts als immer schon vorgängigen Gesetzgebers der Natur, mit der Negation des Bewußtseins aus der Vorstellung verbannt ist.

Die Geschichte des Torbogen-Bildes hat eine eigene Dramaturgie der Verbindung naturwissenschaftlicher und ästhetischer Vorstellungen erkennen lassen. Das physikalische Torbogen-Bild war nach dem ›Bekannt-Werden‹ (vgl. DKV IV, 205) mit der kritischen Philosophie Kants für moralische Auslegung unbrauchbar geworden, wie alles ideelle ›Lernen von der Natur‹. Auf dem Boden seiner ästheti-

²¹ Hierzu Christian-Paul Berger, Bewegungsbilder. Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik, München, Wien und Zürich 2000.

²² Da er die Degenstöße des Gegners mit seiner Tatze pariert, wäre er in einem realen Kampf schnell kampfunfähig verletzt; weiter ist der Bär angebunden, so daß für den menschlichen Fechter gar keine echte Kampfsituation gegeben ist. Die vielen Unstimmigkeiten in diesem Essay sind in der Forschung ausführlich diskutiert. Vgl. hierzu Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 17), S. 197–218.

schen Wende macht Kleist das physikalische Paradox Sturz als Halte zu einer Leitfigur ästhetischer Verfahren, was ihn nebenbei zu einer ganz eigenen Begründung von Komödie führt, im hier untersuchten Zusammenhang aber vor allem zu einer neuen Konzeption von Grazie, die in den Raum der Physik zurückführt und hochgespannte, ideelle Auslegung wieder zuläßt, nicht als naturphilosophische Spekulation, sondern auf dem Wege der ästhetischen Aneignung einer naturwissenschaftlichen Vorstellung. Die Wende zur Kunst hat zum empirischen und zugleich moralischen Blick auf die Natur zurückgeführt. Das ist durchaus im Sinne der Dramaturgie von Kants Kritik der Urteilskrafte, wenn auch die dabei entwickelte Konzeption als eine jenseits von Bewußtsein völlig quer zu Kants Denken steht. Von der vorkritischen moralischen Auslegung des physikalischen Torbogen-Bildes zur heilsgeschichtlichen der physikalischen Grazie-Konzeption: das scheint ein Weg der Seele des Naturbetrachters Kleist gewesen zu sein.

ALEXANDER HONOLD

DIE SONNE STEIGT, DER APFEL FÄLLT

Bewegte Körper und ihre Bahnen auf Kleists astronomischem Theater

In Kleists Dramatik sind die wirkenden Kräfte eines Naturtheaters am Werk; sie haben ihr Grundmodell in den aus zirkulärem Bogenlauf und pfeilgeraden Vektoren aufgespannten Bahnbewegungen der Himmelskörper. Werden diese jedoch down to earth gebracht, in irdisches Handeln übersetzt, dann treten Friktionen, Entgleisungen und Zerstörungen auf, wie sie am Himmel kaum vermutet werden und diesem auch schwerlich anzulasten sind. Der Versuch, in Kleists Dramatik ein mitlaufendes astronomisches Argument zu rekonstruieren, kann hier nur Stichproben unternehmen; hierzu dient mir zum einen die Konfiguration der Familie Ghonorez« respektive Schroffenstein« und zum zweiten die Gestalt der Amazonenkönigin. Ignez und Rodrigo, Penthesilea und Achill – es ist die Dynamik solcher Konstellationen, mit der Kleist das Räderwerk eines Weltgetriebes in Gang setzt.

IGNEZ [...] Da ist, zum Beispiel, heimlich jetzt ein Jüngling, – Wie heißt er doch? Ich kenn ihn wohl. Sein Antlitz Gleicht einem milden Morgenungewitter, Sein Aug' dem Wetterleuchten auf den Höhen, Sein Haar den Wolken, welche Blitze bergen, Sein Nahen ist ein Wehen aus der Ferne Sein Reden wie ein Strömen von den Bergen Und sein Umarmen stark – Doch still. Was wollt' Ich schon? Ja, dieser Jüngling wollt' ich sagen, Ist heimlich nun herangeschlichen, plötzlich, Unangekündigt, wie die Sommersonne, Will sie ein nächtlich Liebesfest belauschen. Nun wär' mirs recht, er hätte, was er sucht, Bei mir gefunden [...] (Die Familie Ghonorez, II/1, Vs. 724–737; I, 40)¹

Es ist eine ganze Reihe von Naturgewalten, mit welchen das in idyllischer Bergeseinsamkeit belauschte Mädchen die Anziehungskraft des Jünglings Rodrigo vergleicht. Ignez sieht Gewitter, »Wetterleuchten«, Blitzschlag und Windeswehen zugleich auf sich zukommen; selbst die Macht seines Redestroms und seiner kraftvollen Umarmungen kennt oder ahnt sie. Die Bilder sind widersprüchlich und

¹ Zit. nach DKV; Nachweise fortlaufend im Haupttext.

stören einander in ihrer Bildlogik. Fraglich ist beispielsweise, inwiefern der durchaus erwartbare Sonnenaufgang als ›unangekündigtes‹ Ereignis gelten kann. Ist vielleicht das Nahen des unbekannten Jünglings doch nicht so überraschend, da Ignez ihm sogar schon Kränze flicht?

IGNEZ [...] Ein Weib Scheut keine Mühe. Stundenlang hab ich Gesonnen, wie ein jedes einzeln Blümchen Zu stellen, wie das unscheinbarste selbst Zu nutzen sei, damit Gestalt und Farbe Des Ganzen seine Wirkung thue. – Nun, Der Kranz ist ein vollendet Weib. Da nimm Ihn hin. Sprich: er gefällt mir, so ist er Belohnt.

(Die Familie Ghonorez, II/1, Vs. 750–758; I, 41)

Ignez tut offenbar alles, um für klare Verhältnisse zu sorgen, selbst die pragmatische Deutung der angebotenen Zeichengabe liefert sie mit. Es ist ein Brautkranz, was sonst. Indem die einzeln gebrochenen Blumen sich zu einem kreisrunden Gebinde fügen, symbolisiert dieser Kreis nicht erst durch seine konventionelle Bedeutung als Brautschmuck ein, wie Ignez deutlich sagt, »vollendet Weib«. Die Rundung ist auch eine figürliche Auszeichnung der Prügnanz, der ›Vollendung« des Weibes in der Schwangerschaft. So weit wie im Falle der ›Marquise von O...« sind Ignez und Rodrigo freilich noch nicht, die beiden werden noch zwei weitere Liebesszenen benötigen, deren ausdrückliche Datierung an insgesamt drei aufeinanderfolgenden Tagen dem Handlungsverlauf ein markantes Zeitgerüst einzieht; verliebt, verlobt, verheiratet. Im Drama ist die Hochzeit, also die Höhe der Zeit, ratsamerweise erst kurz vor dem Ende zu erreichen.

Würden Ignez und Rodrigo sich einander förmlich vorgestellt haben, so wüßten sie längst, daß sie beide den gleichen Nachnamen tragen. Ihre Neigung ist nicht nur eine Liebes-, sondern vor allem eine Familienangelegenheit. Der fürs Stelldichein gewählte Schauplatz in schroffer Bergnatur steht zwar exterritorial zur politischen Handlungsebene jener Haupt- und Staatsaktionen, in welche die beiden verfeindeten Häuser der Familie Ghonorez verstrickt sind; doch kann die Frage nach der Zugehörigkeit in diesem Konflikt unter den Liebenden nicht ausgeklammert bleiben. Zwischen Raimond, dem Grafen Ghonorez aus dem Hause Ciella, und Alonzo, dem Grafen Ghonorez aus dem Hause Gossa, herrscht erbitterte Feindschaft, deren Ursprung schon unvordenkliche Generationen zurückliegt. Eine vermeintliche Mordtat, kurz vor dieser Begegnung entdeckt, hat die ohnehin schon angespannte Lage bis hin zu einem (wenngleich nicht förmlich erklärten) Kriegszustand eskalieren lassen: Zwischen Ciella und Gossa kann es nichts Drittes mehr geben und schon gar keinen Ausnahmeort idyllischer Liebesschwüre.

Nur für einen kurzen, instabilen Moment leuchtet am folgenden Tag bei ihrem erneuten Treffen die Hoffnung eines friedlichen Einvernehmens auf: »welch' eine Sonne geht mir auf! / Wenn's möglich wäre, wenn die Väter sich, / So gern, so leicht, wie wir verstehen wollten!« (Vs. 1475–1477; I, 69) Doch der Versuch mißlingt – aus inneren wie äußeren Gründen. Und hatte nicht Ignez' Mutter sie vor

dem Verführer Rodrigo ausdrücklich gewarnt? »Er kann Dich mit / Dem Apfel, den er Dir vom Baume pflückt, / Vergiften« (II/3, Vs. 1152–1154; I, 56).

Die bei Kleist notorische Ambivalenz von Wahrnehmungen und Sprechakten durchzieht sowohl die Liebeshandlung wie den Familienkrieg. Jede Aktion der einen Seite gerät der anderen zur Bestätigung ihrer vorgefaßten Haltung. Wird zu Ciella ein Toter begraben, folgt eine Trauerfeier zu Gossa auf dem Fuße. Werden dort Sendboten jählings erschlagen, so ergeht es den umgekehrten Emissären nicht besser. Ein »Wahnsystem des Verdachts« hat Bernhard Greiner diesen Verblendungszusammenhang genannt. Fast alles in diesem Dramenerstling gehorcht dem mechanischen Gesetz von actio und reactio; allein die Anziehungs- und Bindungsenergien zwischen Mann und Frau unterliegen einer anderen Art von Dynamik, jener wechselseitigen Anziehungskraft des Entgegengesetzten nämlich, wie sie in elektrisch oder magnetisch polarisierten Feldern vorherrscht. Wenn die Gräfin zu Gossa ein haßerfülltes Minuszeichen verkörpert, so ihr Graf das komplementäre Plus; in Ciella ist es genau andersherum. Auch Ignez und Rodrigo finden einander attraktiv nicht obwohl, sondern weil sie aus feindlichen Lagern stammen, also mit gegensätzlicher Energie aufgeladen sind. Nur deshalb funkt es zwischen ihnen.

Die am dritten Tage folgende abermalige Begegnung der beiden Liebenden, jene Szene im fünften Akt also, bei der sich in natürlicher Konsequenz die gegenpoligen Ladungszustände nun auszutauschen versuchen, ist ohne Zweifel die gefährlichste Phase in der Versuchsanordnung. Wie Kleist an der Frankfurter Universität aus der von Christian Ernst Wünsch gehaltenen Vorlesung zur Experimentalphysik hatte lernen können, werden elektrische Ladungen durch heftiges Aneinanderreiben zweier Körper aufgenommen oder abgegeben.² Ignez und Rodrigo bahnen diesem Ladungsaustausch den Weg, indem sie die Kleider als »fremde Hülle« (Vs. 2582; I,111) ablegen. Als ein »Gehülfe der Natur« vermag Rodrigo bei diesem Experiment erhebliche, doch leider unportionierte Energiemengen freizusetzen: »Nun entwallt, / Gleich einem frühlingangeschwellten Strom, / Die Regung ohne Maas und Ordnung« (V, Vs. 2578–2580; I, 111). Schon der erste ansatzweise Entwurf des Dramas (Die Familie Thierrezs) zielte auf den finalen Kleidertausch. Höchstwahrscheinlich hat Kleist die ganze Handlung um diese erotische Schlüsselszene der Entkleidung und Travestie herum aufgebaut und einzig um dieses Versuches willen ersonnen. Und um dieser spekulativen

² Zur Bedeutung Wünschs für die naturwissenschaftliche Ausbildung Kleists vgl. Berthold Schulze, Über Heinrich von Kleists Universitätslehrer Wünsch. In: Pädagogisches Archiv XLVII (1906), S. 707; Herminio Schmidt, Heinrich von Kleist. Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip, Bern und Stuttgart 1978, S. 18f. – Wünschs anschauliche Unterrichtsweise und ihre Gegenstände sind rekonstruierbar aus seinem populärwissenschaftlich gehaltenen Kompendium der ›Kosmologischen Unterhaltungen, das Kleist in folgender Ausgabe zur Verfügung stand: Christian Ernst Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend, 3 Bände, Leipzig 1778–1780. Bd. 1: Von den Weltkörpern (Leipzig 1778); Bd. 2: Von den auf der Erde sich ereignenden Phänomenen (Leipzig 1779); Bd. 3: Von den Menschen (Leipzig 1780). Zur Aufnahme und Abgabe elektrischer Ladungsenergien vermittels Reibung vgl. Bd. 2, S. 427f.

These eine noch weitergehende anzuschließen: Den Ausgangsimpuls des Dramatikers bildete um 1800 vermutlich die Erkenntnis, daß sich die Verwirrungen des Trieblebens, womöglich auch die Dynamik sozialer Antagonismen, auf scheinbar simple Grundformen eines allwaltenden Naturgesetzes der Polarität, der wechselseitigen Anziehung und Abstoßung, bringen lassen.

Die fränkische Residenzstadt Würzburg war im Oktober des Jahres 1800 nicht nur der Ort einer vielfach berätselten Mission Heinrich von Kleists, sondern auch der Schauplatz seiner nicht minder bekannten Gewölbe-Epiphanie. Der Würzburger Torbogen bot ihm die figürliche Evidenz eines architektonisch-mechanischen Denkbildes. Zu zeigen ist hieran, daß Kleist dem Strukturgesetz gegenläufig wirkender Kräfte zunächst anhand der Ballistik der Himmelskörper auf der Spur war, ehe er es in die Wechselrede der Dramatik übersetzte.

Kleist selbst legt die Fährte, indem er seinen Würzburger Geistesblitz in eine wissenschaftsgenealogische Reihe stellt mit Newtons gefallenem Apfel, der jenen angeblich zur Entdeckung der Gravitationskraft führte, und Galileis angesichts eines schwankenden Kronleuchters aufgestelltem »Gesetz des Pendels« (DKV IV, 158). Beide Episoden sind in Wünschs Kosmologischen Unterhaltungen« überliefert und gehören vermutlich ins Reich der Legende, doch illustrieren sie trefflich den experimentellen Gestus der ballistischen Mechanik, den Kleist in seiner eigenen, ebenfalls inszenatorisch aufbereiteten Anekdote übernimmt. Am »Abend vor dem wichtigsten Tage meines Lebens«, so schreibt er an die Verlobte, habe er vor dem Stadttore der sinkenden Sonne nachgetrauert, »als ob mein Glück unterginge«. »Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat?« Statt Wilhelminen, der Adressatin, beantwortet der Naturwissenschaftler seine Frage selbst, im dialogischen Duktus die empirische Vorgehensweise von Versuch und Ergebnis nachbildend. »Es steht, antwortete ich, weil alle Steine aufeinmal einstürzen wollen - u[nd] ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost« (DKV IV, 159).

Die Steine des Gewölbes fallen alle, und dadurch halten sie einander. Nichts Weiteres als die schlanke Geometrie eines Parallelogramms wirkender Kräfte braucht es, um den soliden und doch luftigen Bau zu begründen. Mit Wünsch, dem Frankfurter Physikdozenten, war hierbei zwischen »konspirierenden« (einander partiell verstärkenden) und »gegensätzlichen« (einander aufhebenden) Kräften bzw. Komponenten zu unterscheiden.³ Den eigenen Fall hat Kleist mit diesem Denkbild in den allgemeinen Problemzusammenhang einer Weltsicht im Modell der Newtonschen Mechanik eingeordnet. Dieser folgend, sind auf Erden und im Kosmos alle Räume nichts als leere Behälter, in welchen einzelne Körper aufeinander fernhin, trägerlos und unsichtbar wirksame Kräfte ausüben. Stärke und Richtung dieser Kräfte sind es, welche die Bewegungen und Geschicke aller

³ »Dergleichen Kräfte pflegt man übrigens konspirierende zu nennen, wenn sich nämlich ihre Richtungslinien auf irgend eine Art gegeneinander neigen [...]; wirken sie aber einander geraden Weges entgegen, so nennt man sie entgegen gesetzte Kräfte«. Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 155.

Körper lenken, so auch der menschlichen. Mit dem Newtonschen Weltbild ist nicht nur die Theodizee-Frage definitiv verabschiedet – da jedem positiven Vektor notwendig ein negativer korrespondiert –, sondern zugleich und endgültig der Absolutismus einer allmächtigen und stabilen Zentralgewalt abgesetzt.

Astronomie ist um 1800 eine episteme der Revolution. Ein anderer Dichter aus Kleists Generation, der als Tübinger Student den republikanischen Aufbruch in Frankreich mit begeisterten Hymnen gefeiert hatte, formuliert das antiabsolutistische Prinzip des Sonnensystems folgendermaßen: »Es ist«, so schrieb Hölderlin im Dezember 1798 an seinen Freund Isaak von Sinclair, »sogar die erste Bedingung allen Lebens und aller Organisation, daß keine Kraft monarchisch ist im Himmel und auf Erden.«4 Das alte astronomische Konzept der revolutio planetae, das noch laut Zedlers Universallexikon von 1742 den regelhaften und immergleichen Lauf der Himmelskörper um ihre Zentralsonne bezeichnete,5 wurde im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts nach einer beispielslosen begriffssemantischen Kehre zum Denkbild grundstürzender Veränderung und revolutionärer Unruhe. Zur ästhetischen Signatur der Aufklärung oder éclairage gehörte der Licht- und Sonnenkult einer politisch aufgeladenen Astronomie; die neue Sonnenmythologie der Französischen Revolution überschrieb jene des Absolutismus. Die Vernunft der unantastbaren Himmelsläufe, die in ihren scheinbar ewigen Bahngesetzen Gestalt fand - sie galt es durch die Emblematik von Kreisen und Kugeln auf die Erde zu holen. Die neue Allianz von Gestirnen und Geschichte sollte in Frankreich vor allem durch eine Revolution des Kalenderwesens und der abendländischen Zeitordnung bekundet werden, die den Jahreslauf in strengster Symmetrie auf die vier astronomischen Kardinalpunkte der Erdumlaufbahn fixierte, indem sie das Jahr mit dem Herbstäquinoktium beginnen ließ, einem der beiden Schnittpunkte von irdischer Bahnebene und sphärischem Äguator-Großkreis.6

Daß Kleist nicht unwissentlich und auch nicht ohne systematischen Hintergrund in das politisch besetzte Metaphernfeld der sphärischen Astronomie eingreift, bezeugt etwa seine im Brief eines jungen Dichters an einen jungen Malere gegebene Empfehlung, die eigene Kunstsprache nicht durch Kehrtwendung zu den Alten auszubilden, sondern sie durch einen kopernikanischen Vollkreis von 360 Grad anzustreben.⁷ Anstelle der (unmöglichen) Rückkehr ins Paradies der

⁴ Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Michael Knaupp, München 1992–1993, Bd. 2 (1992), S. 723.

Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Halle u. Leipzig, 1732–1754, Bd. 31, Sp. 1742, Art. Revolutio planetaes, S. 954.

Vgl. Alexander Honold, Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800, Berlin 2005.

⁷ »Aber ihr Leute, ihr bildet euch ein, ihr müßtet durch euren Meister, den Raphael oder Corregge, oder wen ihr euch sonst zum Vorbild gesetzt habt, hindurch; da ihr euch doch ganz und gar umkehren, mit dem Rücken gegen ihn stellen, und, in diametral-entgegengesetzter Richtung, den Gipfel der Kunst, den ihr im Auge habt, auffinden und ersteigen könntet.« Die schlagende Begründung für das Argument, daß nicht Nachahmung des Ziels, sondern Abkehr vom Ziel am Ende auch wirklich zu diesem Ziele führt, ist die Bewegungsfigur des Kreises und der Erdumrundung: »Denn da Copernicus schon vor dreihundert

Ursprünglichkeit schlägt Kleist hier und auch im Marionetten-Aufsatz nichts Geringeres vor als eine Umrundung der ganzen Erde, und er folgt dabei dem Protagonisten aus Rousseaus Nouvelle Héloïses, der als unglücklich Liebender zu sich selbst findet, indem er sich einer britischen Weltumseglung anschließt. Am geschichtsutopischen Potential der Revolution hat Kleist über seine emphatische Rezeption Rousseaus großen Anteil. Ebenso läßt sich die bei Schiller ausgeformte geschichtsphilosophische Drei-Stadien-Theorie als Zeitmodell bei Kleist wiederfinden, oft allerdings gegenläufig akzentuiert wie im Ærdbeben von Chilik oder in der Verlobung von Santo Domingox – das kurze Glück einer idyllischen Gemeinschaft freier Menschen erscheint hierbei gleichsam eingeklemmt zwischen den überhängenden Blöcken gesellschaftlicher Zwangszustände.

In unserem Fallbeispiel sind die Geschicke der Familie Ghonorez weit entfernt, sich auf eine bessere Zukunft hin zu entwickeln. Es ist gerade umgekehrt, und der einzige Lichtblick und Sonnenschein ruht auf der Dramenmitte, um beidseits einem Abschwung in die endlose Kette von Gewalt und Gegengewalt zu unterliegen. Recht genau folgt Kleists dramaturgischer Bogen darin der Denkfigur des Würzburger Gewölbes. In ihm sieht Kleist nicht etwa nur ein architektonisches Monument, sondern zugleich die Bildchiffre eines astronomischen Modells: ein Bogensegment aus dem Kreislauf der Sonnenbahn und der Tierkreiszeichen. Indem Kleist das Kräfte-Gleichgewicht des Torbogens mit einer Betrachtung des Sonnenuntergangs einleitet, erweist er sich als Schüler der Naturphilosophie Rousseaus. Im Emile ließ der Erzieher die pädagogische Unterweisung seines Zöglinges damit beginnen, daß er diesen aufs freie Feld hinausführte und ihm das Staunen über den Untergang und Aufgang der Sonne beibrachte.8 Dasselbe Staunen und die Hinführung zu den mechanischen Gesetzen bewegter Körper möchte Kleist bei der Verlobten initiieren, oder besser gesagt: Er verwandelt es in pädagogische Briefliteratur und gibt der eigenen Erkenntnis auf diesem Wege ein szenischdramaturgisches Gefüge. Hierzu gehört flankierend, daß er Wilhelmine von Zenge mit Lesefrüchten aus den ›Kosmologischen Unterhaltungen‹ seines Physiklehrers Wünsch zu beeindrucken versucht und ihr das Kompendium als »nützliches Buch« zum Selbststudium und zur Schulung ihres naturwissenschaftlichen Denkens anempfiehlt (18. November 1800; IV, 163).

Die Episode vom Würzburger Tordurchgang versah Kleist bei der sukzessiven Fortsetzung des Briefes an Wilhelmine unter dem Datum des 30. Dezember 1800 (DKV IV, 165) mit dem Zusatz einer erläuternden Skizze, die das Gemeinte deut-

Jahren gesagt hat, daß die Erde rund sei, so sehe ich nicht ein, was es helfen könnte, wenn ich es hier wiederholte« (DKV III, 553f.).

⁸ »An einem schönen Abend macht man einen Spaziergang an einen für die Gelegenheit günstigen Ort, wo man am wolkenlosen Horizont in aller Klarheit den Sonnenuntergang betrachten [...] kann«, so daß für den Beobachter dieser Szene über den Grund für den traurigen Verlust des Tageslichts und seinen Verbleib nicht mehr der geringste Zweifel bestehen kann: die Sonne ist weg. »Am nächsten Morgen geht man, um die frische Morgenluft zu genießen, vor Sonnenaufgang an den gleichen Ort.« Jean-Jacques Rousseau, Emile oder Über die Erziehung (1762), hg. von Martin Rang, übersetzt von Eleonore Sckommodau, Stuttgart 1963, S. 356f.

lich hervortreten läßt, indem sie den astronomischen Jahreslauf selbst in bildhafte Gestalt bringt (Abb. 1). Schon durch die Datierung gibt nun der Brief eine figurative Verbindung von Sonnenbogen und Gewölbe: Zum Ende des Dezembers gilt es, das Tor ins neue Jahr und Jahrhundert zu durchschreiten. Halbrund gebogen ist dieses Tor wie der Sonnenlauf, mit dem Kleist seine Betrachtung beginnen ließ. In der Lotrechten unter dem höchsten Punkt der Wölbung - im freibleibenden Raum der gedachten Fall-Linie der schroffen Steine also - hat man sich den Betrachter Kleist selbst vorzustellen. Jahre später zeigt das nach dem Entwurf Ferdinand August Hartmanns gestaltete Titelkupfer der neugegründeten Zeitschrift ›Phöbusc eine ähnliche bogenförmige Topik (Abb. 2). Hier wölbt sich das Band der monatsweise voranschreitenden Tierkreis-Sternzeichen, wie einst die Würzburger Quadersteine, über der angedeuteten Silhouette Dresdens; in der Mitte steht Phöbus, der Titelheld, als imposanter Lenker auf der Deichsel seines mythischen Viergespanns. Wieder gibt die Lotrechte Auskunft über den Standort des Protagonisten. Die einzelnen Felder des Bogensegments sind lesbar wie die Skala einer monatsweise weiterrückenden Jahresuhr, am höchsten Punkt der Wölbung steht mit der Waage dasjenige Sternzeichen, das Kleists Geburtsmonat bezeichnet - und übrigens auch den Zeitraum seines Würzburger Aufenthaltes.

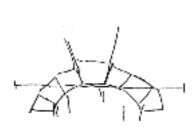


Abb. 1 (oben): Heinrich von Kleist: Zeichnung des Würzburger Torbogens (DKV IV, 165)

Abb. 2 (rechts): Titelkupfer der Zeitschrift >Phöbus (mit freundlicher Genehmigung des :Instituts für Textkritik)



Beiden Schaubildern gemeinsam ist eine astronomische Grammatik aus Zentrum und Zirkel, aus Bogenlauf und pfeilgerade ins Zentrum weisenden Radien. Die von Phöbus ausgehenden Strahlen auf dem Kupferstich des Zeitschriftentitels entsprechen evident jenen aus Gravitation und lateralem Druck resultierenden Kräften, die auf die Quadersteine des Gewölbebogens einwirken, um sie im Ergebnis, wie von Kleist aufgezeichnet, jeweils weiter in den Bogen hineinzudrücken

und dadurch zu stabilisieren. Die Phöbus-Figur als Fortsetzung des Würzburger Bogensegments zu lesen, impliziert, daß im Sonnensystem vergleichbare Kräfteverhältnisse herrschen (und mit der Nennung Galileis und Newtons war diese Schlußfolgerung schon angelegt). In der gespenstischen Symmetrie der Schröffensteine und ihrer Vorgänger steckt letztlich ein kosmologisches Argument.

Grundmodell einer stabilen planetaren Ordnung, so der astronomische Wissensstand zu Zeiten Kleists, sind die beiden Kräfte, die auf Himmelskörper in orbitaler Laufbahn einwirken: eine durch die Gravitation der Sonne ausgeübte Zentripetalkraft und eine hierzu lotrecht stehende, den Planeten aus seinem Orbit herausschleudernde Zentrifugalkraft. Die Geometrie beider synchron wirksamen Kräfte ergibt ein stabil austariertes Spiel, das den Körper auf seiner Bahnkurve hält, indem sich an jedem einzelnen Punkt der resultierende Vektor auf einer Kreistangente um ein weniges seitwärts verschiebt. Das heißt: Wer bewegende Kraft dauerhaft ausüben, Körper auf gleichförmiger Bahn halten will, der muß vom Zirkel und vom Kreisbogen her ansetzen.

In der Familie Ghonorez resp. Schroffenstein tragen Fallgesetz und Bahngesetz ihren Konflikt als symbolischen Widerstreit der Motive des Apfels und des Kranzes aus. Ignez flicht dem Geliebten Brautkränze, die auf ein stabiles und reproduktionsfähiges familiales Planetensystem abzielen, doch andererseits wird sie als unschuldige Tochter vor dem Genuß des paradiesischen Apfels gewarnt, da er sie zu einer Gefallenen machen würde. Die Ehestandsgründung nach zirkulärer Logik kollidiert nämlich mit jener gravitativen des Erbschaftsvertrages, dem zufolge bei Ausfall eines Familiensprosses die Besitztümer notwendig der anderen Seite zufallen. Eine win-win-Situation scheint bei der angebahnten Heirat ausgeschlossen, denn die antagonistische Rechtskonstruktion gehört zur Familienordnung wie der »Apfel [...] zum Sündenfall« (Die Familie Ghonorez«, I/1, Vs. 190; I, 21).

Nicht allein Kleist faßt zu dieser Zeit die Machtspiele bewegter Körper in astrophysikalische Modelle. Goethes indirektes Revolutionsdrama Die natürliche Tochters, das zwischen 1801 und 1803 entstand und im April 1803 seine Uraufführung erlebte (der Druck erschien 1804), bringt das wechselhafte Geschick der um ihre Anerkennung bei Hofe ringenden illegitimen Fürstentochter Eugenie mit dem Widerspiel von aufsteigender und fallender Linie zum Ausdruck. Gleich zu Beginn des Dramas sucht die draufgängerische Heldin zu Pferde, bei einer Hirschjagd auf eine Felsenklippe geraten, anders als die Begleiter nicht den gewundenen Abstieg, sondern den schnellen direkten Weg, »von Klipp' zu Klippe, grad herein« (Vs. 171)9. Zunächst gelingt ihr der kühne Ritt in fast senkrechter Fall-Linie, dann aber folgt der unausweichliche Sturz. Aus Hybris »vermaß« sie sich, »herab zu reiten, grad herab« (Vs. 236). Jenseits subjektiver Eitelkeit und Übereilung hat ihr Fall allerdings damit zu tun, daß sie in eine längst nicht mehr stabile Feudalordnung eintritt und dabei selbst zwischen widerstreitende Kräfte gerät – wie ein ballistischer Flugkörper im physikalischen Experiment.

⁹ Johann Wolfgang Goethe, Die natürliche Tochter. In: Ders., Dramen 1791–1832, hg. von Dieter Borchmeyer und Peter Huber, Frankfurt a.M. 1993, S. 308, Vs. 171.

HOFMEISTERIN: [...] Unschuldig ist [...]
Doch vieler Übel Ursach dieses Kind.
Sie, als des Haders Apfel, warf ein Gott,
Erzürnt, in's Mittel zwischen zwei Parteien,
Die sich, auf ewig nun getrennt, bekämpfen. [...]
So schwankte List um List im Gleichgewicht [...].¹⁰

Nun ist freilich die Wirkung der astronomischen Bahngesetze am besten zu veranschaulichen, wenn nicht alles im ewigen Kreise läuft, sondern die bewegten Körper aus dem Gleis geraten und zu freien Geschossen werden. Hierfür hat Kleist in der Familie Ghonorez ein ähnliches Bild gefunden, wie es Goethe mit dem Jagdunfall seiner Protagonistin entwarf; die Episode widerfährt Rodrigos Nebenbuhler Juan und wird von diesem in der Rückschau erzählt:

Fünf Wochen sind's [...], Als sein gesammt berittnes Jagdgefolge Dein Vater in die Forsten führte. [...] Mein Pferd, ein ungebändigt tückisches,¹¹ [...] streckt das Haupt Vor Deines Vaters Roß schon an der Spitze. – Gewaltig drück' ich in die Zügel, doch, Als hätt's ein Sporn getroffen, nun erst greift Es aus, und aus dem Zuge, wie der Pfeil aus seinem Bogen, fliegt's dahin (Die Familie Ghonorez, I/1, Vs. 289–302; I, 24)

Der folgende Sturz trägt dem Gestrauchelten, wie bekannt, die liebevolle Fürsorge einer wundersamen Frauengestalt ein. Wir notieren: Wo Liebesgefühle aufkeimen, ist meistens schon etwas aus dem Gleichgewicht geraten. Die Probe aufs Exempel dazu macht Kleists Kämpferin Penthesilea, die zwischen die feindlichen Kriegsparteien der Griechen und Trojaner gerät. Krieg und Zweikampf sind hier nichts anderes als ein, im Newtonschen Sinne wörtlich zu nehmendes, Kräftemessen. Es gilt, daß jene von beiden Kräften die stärkere wäre, die es vollbrächte, die Bahn Penthesileas in ihre Richtung geneigt zu machen. »Sie muß [...] sich doch«, so glaubt Odysseus, »Die wie vom Himmel fällt in unsern Streite, / Sie muß zu Einer der Partei'n sich schlagen« (Penthesilea«, I/1, Vs. 46-48; II, 12). Hineingeworfen in den Antagonismus des Trojanischen Krieges, soll ausgerechnet diese Frau das Gesetz des ausgeschlossenen Dritten unter Beweis stellen: »So viel ich weiß, gibt es in der Natur / Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes« (Vs. 111f.; II, 14).

Penthesilea aber ist nicht zurechnungsfähig im politischen Machtkampf der Männer, sie verfolgt bekanntlich eigene Zwecke: »Die Königin versucht, die Rasende, / Noch stets des Felsens lotgerechten Sturz« (Vs. 327f.; II, 20). Wie Goethes »natürliche Tochter« nimmt Penthesilea die Sturzlinie des direktesten Weges, statt in Windungen den Abhang zu bezwingen; nur mit dem Unterschiede, daß sie

¹⁰ Goethe, Die natürliche Tochter (wie Anm. 9), S. 357f., Vs. 1773–1784.

¹¹ Die Druckfassung der ›Familie Schroffenstein macht daraus übrigens ein »ungebändigt türkisches Pferd (I/1, Vs. 270; I, 134).

die Klippen hinaufjagt, statt hinab: denn oben, am höchsten Punkte des Bergschwunges, steht *ibre Sonne*.

Es ist, als habe Kleist in dem als Botenbericht eingearbeiteten Rencontre der beiden Protagonisten die Jagdszene aus den Schroffensteinen mit jener aus Goethes Natürlicher Tochterk kombiniert bzw. zu etwas Drittem überblendet. Juans Unfall, bei dem das Pferd aus dem Verband herausschießt wie ein weiterfliegendes Projektil, widerfährt nun dem Viergespann des Achill, der mit seinem schroffen Wendemanöver am Steilabhang das eigene Roßgeschwader zu Fall bringt. Die strahlende Erscheinung des Helden, stets weithin an seinem Helmbusch zu erkennen, macht ihn für das Auge Penthesileas zum Gotte Phöbus, und nicht nur für sie. »Vom Hang der Berge rollt er stürzend nieder« (Vs. 248; II, 18), zunächst noch im regelhaften Bogen, wie es der virtuellen Sonnenbahn vorgezeichnet ist. Dann aber schießt der Sonnenwagen über die eingeschlagene Krümmungslinie hinaus, da Achill »[v]or einem Abgrund stutzt« (Vs. 253; II, 18) und sein Gespann auf ein Wendemanöver zwingt, dessen Kurvenradius für die Fahrtgeschwindigkeit viel zu eng gezogen ist.

Das Roßgeschwader wendet, das erschrocken, Die Häupter rückwärts in die Geißelhiebe, Und im verworrenen Geschirre fallend, Zum Chaos, Pferd' und Wagen, eingestürzt, Liegt er, der Sohn der großen Götter, hülflos, Wie in dem Netze eingefangen da. (Penthesilea, Frühe Fassung, 2. Auftritt, Vs. 256–261; II, 18)

Das waghalsige Manöver gehört zu den ehrgeizigsten Fertigkeiten, die griechische Jünglinge im Kriege oder im sportlichen Kräftemessen unter Beweis stellen konnten. Das Spannendste an den olympischen Laufwettbewerben und erst recht an den Wagenrennen waren die am Ende der Strecke zu absolvierenden Wendemanöver, weshalb sich hier die meisten Zuschauer versammelten. Wie man beim Wagenrennen vor der Kurve durch das plötzliche Wechseln auf die Innenbahn andere Wagen ausbremsen und sich dadurch einen Vorteil verschaffen kann, ist in Homers illiass anläßlich der Leichenspiele nach dem Tode des Patroklos ausführlich beschrieben (Illias 23, Vs. 319ff.). Freilich muß dabei zwischen gegensätzlichen Gefahren ein Mittelweg gefunden werden, die Rosse dürfen weder hängenbleiben noch aus der Kurve getragen werden.

Es wirken hier die nämlichen Kräfte, die dafür sorgen, daß ein astronomischer Umlaufkörper sich auf seiner Kreisbahn hält. Der Physiker Wünsch demonstrierte in seinem Lehrbuch das Wirken der Fliehkraft in engen Kurvenradien am Beispiel der Kunststücke einer englischen Reitertruppe, deren Anführer stehend auf dem Pferde im Kreis herum galoppiert: Zum Ausgleich der zentrifugalen Kraft muß er die Körperachse in einem geeigneten Winkel inwärts zur Kreismitte neigen, und zwar je stärker, desto schneller sein Ritt ist. Im Begriffe, von der eigenen Geschwindigkeit hinausgetragen zu werden aus der Kreisbahn, erfährt der Körper an jeder Stelle eine Zurechtweisung durch die Gravitationskraft (der Bogen über dem Phöbus-Gespann). Umgekehrt, so erläutert Wünsch, gefährdet selbst noch die starke Neigung von berühmten schiefen Türmen nicht deren Stabilität, solange die

wirkende Kraftlinie der Erdanziehung durch den Schwerpunkt des Gebäudes fällt (das Prinzip des Torbogens).¹²

Das Gespann des griechischen Helden wäre in schneller Fahrt nur dann sicher und aufrecht zu halten, wenn auf seiner Bahn Fliehkraft und Gravitation, oder mit Wünsch zu sprechen: Schwungkraft und Schwerkraft, ein Gleichgewicht hielten. Achills Unfall ist insofern durchaus, wie derjenige Phaëtons, als ein Sturz der Sonne selbst zu deuten, sofern diese nach dem kosmologischen Modell der Griechen als ein bewegter, die Erde umrundender Körper vorgestellt wird. Anders als der übermütige Sohn des Helios freilich hat Achill noch Glück; der Sturz bleibt folgenlos, da ihm die Gefährten zu Hilfe eilen können, bevor Penthesilea hoch zu Pferde den Hügel erklommen hat. Beim zweiten Aufeinandertreffen mit Penthesilea nur wenig später liefern sich die beiden dann ein Kräftemessen fast unter Wettkampfbedingungen. Immer näher rückt sie seinem Gespann und droht schon, es zu verschatten wie die dunkle Mondscheibe jene der Sonne. Erneut folgt der Sonnenwagen Achills seiner gekrümmten Bahn, und diesmal gelingt das listenreiche Lenkmanöver; Penthesilea hingegen schießt pfeilgerade an ihrer Beute vorbei, und nun ist sie es, die im Staube liegt.

Längst freilich ist um 1800 die figurative Rede vom Viergespann des Sonnenwagens der Sprachkritik des Newtonschen Zeitalters anheimgefallen. In Schillers Göttern Griechenlandess wird die epistemische Kluft zum astronomischen Modell der Antike ausdrücklich benannt: »Wo jezt nur, wie unsre Weisen sagen, / seelenlos ein Feuerball sich dreht, / lenkte damals seinen goldnen Wagen / Helios in stiller Majestäts. Doch genau dieses Bild wird in Kleists Drama absichtsvoll restituiert, indem es Achill zum Herrscher des Sonnengespanns verklärt, der aus dem Schlagabtausch mit der Amazonenfürstin unbeschadet, ja erfrischt hervorgeht.

```
EIN MYRMIDONIER [...]
Sieh! Steigt dort über jenes Berges Rücken
Ein Haupt nicht, ein bewaffnetes, empor?
Ein Helm von Federbüschen überschattet?
Der Nacken schon, die Schultern Stahlumglänzt? [...]
Jetzt auf dem Horizonte steht das ganze
Kriegsfahrzeug da! So geht die Sonne prachtvoll
An einem heitern Frühlingstage auf!
(Penthesilea, Frühe Fassung, 3. Auftritt, Vs. 345–348, 355–357; II, 21f.)
```

Erscheinungsbild und Bahn dieses Helden erzwingen den beständigen Vergleich mit dem Sonnengestirn. Seine Auf- und Abgänge gleichen dem Sonnenbogen, für den Blick der Amazonen adelt ihn ein von der Mittagshöhe senkrecht niederfahrender Strahl. »O, seht, wie durch der Wetterwolken Riß, / Mit einer Masse Licht die Sonne eben / Auf des Peliden Scheitel niederfällt?« (Vs. 990–992; II, 44)

¹² »Das kömmt daher, weil die senkrechten Linien, die man aus ihren Schwerpunkten auf den Erdboden ziehen kann, noch innerhalb ihrer Grundflächen fallen«. Wünsch, Kosmologische Untersuchungen (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 226.

¹³ Friedrich Schiller, Die Götter Griechenlands. In: Ders., Nationalausgabe, Bd. 1, S. 190, Vs. 9f., 17–20.

Hier ist die Sonnenbahn selbst zum Torbogen geworden, wofern der besonnte Held in ihrem radial ausgezeichneten Zentrum steht.

Kreisrunder Bogen und pfeilgrade Linie, die einander auch im Waffengeschirr der Amazonen trefflich ergänzen,14 sind die zentrale Bildchiffre des Dramas. Wenn Achill seiner Verfolgerin zweimal auf geschwungener Bahn zu entkommen versucht, trachtet sie ihm den Weg abzuschneiden, indem sie seinen Kreisbogen mit einer scharfen Geraden durchquert. »Er lenkt in Bogen spielend noch! Gib Acht. / Die Amazone wird die Sehne nehmen. / Siehst du? Sie schneidet ihm den Lauf« (Vs. 401-403; II, 23). Die schmerzhaften Einschnitte ins männliche Fleisch zeichnen sich also früh genug ab – man könnte gewarnt sein. Sogar diese Sehne durch den Bogen hatte Kleist seinerzeit in die Skizze des Würzburger Torgewölbes schon eingezeichnet. Potentielle und kinetische Energie sind im Denkbild von Pfeil und Bogen harmonisch vereinigt, will heißen: die zyklische Planetenverfassung und der pfeilgrade Vektor der sie zusammenzwingenden Kraft. Insoweit folgen Kleists bewegte Körper dem astronomischen Wissensstand von Kepler bis Kant – nur eben mit dem Schönheitsfehler, daß sie die Ballistik der im Sonnensystem wirkenden Kräfte nicht am Planeten Erde exemplifizieren, sondern am längst als Phantom erkannten Bogenlauf der über den Taghimmel ziehenden Sonne.

Abermals bewegt sich Kleist auf den Spuren des kosmologischen Bildungsprogramms bei Rousseau. Der nämlich hatte seinem Zögling Emile die Kugelgestalt der Erde suggestiv dadurch nahegebracht, daß er ihm den täglichen Sonnenbogen vor Augen führte. Die anachronistische Rede vom Auf- und Untergang des Gestirns nimmt Rousseau (und mit ihm auch Kleist) in Kauf, weil sie erstens dem Augenschein entspricht und zweitens die Genese astronomischen Wissens hervortreten läßt. Denn dieses beginnt mit der Orientierung am Sonnenstand: »PENTHESILEA Wo steht die Sonne? PROTHOE Grad' im Scheitel dir« (Vs. 1154; II, 50).

In seinen vierundzwanzig Auftritten durchmißt das Drama den Zeitraum des fortschreitenden Sonnenlaufs. »Warum so hoch mir überm Haupt« (Vs. 1163; II, 50), fragt die Rebellische. »Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög' ich / Zu mir hernieder ihn« (Vs. 1192f.; II, 51), schwört sie den erschrockenen Frauen ringsum. Den strahlenden, himmlischen Achill herab zu zwingen und in den Staub zu werfen, bedeutet nichts anderes, als die virtuelle Sonnenbahn als Erkenntnisinstrument zur Erdkunde und Zeitmessung heranzuziehen. Penthesileas verzweifeltes Unterfangen entspricht einem höchst rationalen Forschungsunternehmen. Seit den Sonnenuhren der Ägypter und Griechen wird die Zeit als Kreis-Projektion einer Zeigerstrecke dargestellt. Dem Wechsel von Tag und Nacht abgeschaut ist die projektionstechnische Nutzung des Kontrastes von Schatten und Licht. Die wissenschaftliche Verdopplung der Welt beginnt mit der Abbildrelation eines in den Bo-

¹⁴ Bianca Theisen hat die Verbindung zwischen dem Modell des Torbogens und der Bildlichkeit der Amazonen-Waffe ebenfalls als eine physikalisch-ballistische gedeutet: »Wie bei der Wurfparabel im Scheitelpunkt wird in der Architektur des Bogens die Gravitationskraft, der Sturz, suspendiert im Schlußstein. In ›Penthesilea‹ wird der ›Bogen‹ zweifach zum Emblem dieser parabolischen Bewegung, als Kriegs- und Jagdwerkzeug ebenso wie in der Architektonik; in ihm werden Inhalt und Strukturierung enggeführt.« Bianca Theisen, Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens, Freiburg 1996, S. 186.

den gesteckten Zeigestabes (des sogenannten *Gnomons*) zu seinem Schattenwurf.¹⁵ Der Weg der Sonne läßt sich in ein verkleinertes Modell übersetzen, auf eine mit Linien und Maßeinteilungen versehene Fläche eintragen. So lernte das Licht schreiben mithilfe der Hindernisse zwischen Lichtquelle und Beobachter. Aus der antiken Astronomie übernimmt die moderne Zeitmessung die Figur des Rundlaufs und damit auch die Gradeinteilung des Kreises. Jahr, Tag und Stunde sind als Zirkel darstellbare Zeitspannen, deren geometrische Relationen bereits von den Babyloniern in der Ordnung des Sexagesimalsystems ausgedrückt wurden.

In der Phöbus-Allegorie umgibt sich das auf den Betrachter zustürmende Viergespann der neuen Zeit-Schrift mit einem Bogensegment der Ekliptik. Den Sonnenlauf umgürtet das kreisrunde Band mit den Sternbildern der Tierkreiszeichen und der Waage im Scheitelpunkt. In seinem vierundzwanzigsten Jahr hatte Kleist die Würzburger Gewölbeordnung als Verfassung widerstreitender Kräfte anerkannt; in ihrem vierundzwanzigsten Jahr wird Penthesilea zur Braut erkoren, um sich »den Peleiden« zu »bekränzen« (14. Auftritt, Vs. 1865; II, 75). Als Zeitgeber ist die Sonne Achills allerdings ein heikler Partner, wie Penthesilea feststellt: »Wie aber ward mir, / O Pelid', als ich dich selbst erblickte! [...] Von den Heroen deines Volks umringt, / Ein Tagstern unter bleichen Nachtgestirnenl« (Vs. 1921f., Vs. 1924f.; II, 77) Das tödliche Versehen und Versprechen zwischen diesen beiden Figuren hängt, nicht anders als der tragische Doppelmord am Liebespaar in der >Familie Schroffenstein, mit der eigentümlichen Inversion von Tag- und Nachthälfte am Himmelsglobus zusammen. Wenn Phöbus, wie auf Kleists Titelkupfer abgebildet, im Zeichen der Waage steht, dann ist diese selbst nicht zu sehen, da sie ja am Taghimmel beobachtet werden müßte und hier von der Sonne überstrahlt wird, sondern diejenigen Sternbilder, die auf der Ekliptik um 180 Grad versetzt stehen und nur deshalb als bleiche Nachtgestirne ohne die überhelle Konkurrenz zu beobachten sind.

»Es kommt, Du weißt, / Den Liebenden das Licht nur in der Nacht.« (Die Familie Ghonorez«, V, Vs. 2532f.; I, 110) So hatte Rodrigo Ignez in der Berghöhle des fünften Aktes erklärt. Für kontemplative Sternkunde gilt das auch. Die Nacht zum Tage zu machen war der Gipfel eines überschwenglichen und trügerischen Glückes, das die Liebenden mit dem Kleidertausch besiegelten. – Nach dem kriegerischen Kräftemessen zwischen Mann und Frau tat die vorsichtige Prothoe recht daran, den obsiegenden Achill im Rücken Penthesileas zu verbergen. Penthesileas Fall ist so abgrundtief, weil das Licht ihrem Auge so blendend hoch stand. Wer Astronomie treiben will, darf niemals ungeschützt in die mittägliche Sonne sehen, sondern muß sich an die ihr entgegengesetzte Richtung halten. Es war der direkte Blick ins Zentralgestirn, mit dem das Unheil begann, so lernt Kleists Amazone zuletzt aus dem Munde ihrer Vertrauten. »O dir war besser, du Unglückliche, / In des Verstandes Sonnenfinsternis / Umher zu wandeln [...], / Als diesen fürchterlichen Tag zu sehnl« (Vs. 2901–2904; II, 251)

¹⁵ Michel Serres, Gnomon. Die Anfänge der Geometrie in Griechenland. In: Elemente einer Geschichte der Wissenschaften, hg. von Michel Serres, übersetzt von Horst Brühmann, Frankfurt a.M. 1994, S. 109–175, hier S. 119.

RUDOLF DRUX

KUNIGUNDES KÜNSTLICHER KÖRPER

Zur rhetorischen Gestaltung und Interdiskursivität eines »mosaischen« Motivs aus Heinrich von Kleists Schauspiel »Das Käthchen von Heilbronn«

Gibt es eine tollere Erfindung als dieses Fräulein, welche durch Schönheit und Liebreiz allen Rittern des Landes den Kopf verrückt, und am Ende sich als eine garstige Hexe kundgibt, die mit falschen Zähnen, aufgelegter Schminke und einem schlankmachenden Blechhemde die Göttin Venus vorzulügen verstand?

Diese rhetorische Frage stellt 1818 Ludwig Börne, um einen der beiden »Flecken« (der andere sei die »wirkliche Erscheinung des Cherubs«) zu markieren, durch die Kleists Schauspiel Das Käthchen von Heilbronn verunstaltet werde, das ansonsten ein dramaturgischer »Edelstein« sei, »nicht unwert, an der Krone des britischen Dichterkönigs zu glänzen«.1 Dass selbst bei einer insgesamt so wohlwollenden, das Werk gar auf Shakespearesche Höhen hebenden Einschätzung die Figur der Kunigunde derart schlecht weg kommt, ist bezeichnend für das Unverständnis, das ihr von Anfang an entgegengebracht wurde. Schon Jacob Grimm schrieb 1811 an den gemeinsamen Freund Achim von Arnim, es sei »die ganze Einschiebung der Kunigunde, nebst allem was daraus entstanden, elend, ja gemein geraten«.2 Jedenfalls wurden die Szenen, die ihre körperlichen Mängel und deren Kaschierung schildern, in den meisten Bearbeitungen und Aufführungen vor 1876 ganz oder in Teilen gestrichen. Es sei »dieses Fräulein von Turneck im Bade«, merkt der Rezensent des Morgenblatts für gebildete Ständer anlässlich einer Inszenierung des Schauspiels »auf dem Isar-Theater« zu München im April 1816 an,³ geradezu beispielhaft für die diesem eigenen »widerwärtigen Modernitäten«, mit der pejorativen Bedeutung des Begriffs auf das Bizarre, Uneinheitliche, bewusst Regellose und Abscheu Provozierende abhebend.⁴ In der Münchener Aufführung sei »durch

NR 514 (Ludwig Börne, Die Waage, Frankfurt a.M. 1818).

² Zitiert nach Helmut Sembdner, Das Detmolder ›Käthchen von Heilbronn‹. Eine unbekannte Bühnenfassung Heinrich von Kleists. In: Euphorion 17 (1981), Beiheft, S. 29, der an einigen Beispielen belegt, wie »bei Kleists Zeitgenossen [...] die eingeschobenen Kunigunde-Szenen (IV/4–7, V/3–5) auf eine bemerkenswerte Ablehnung« stießen. Zu deren Tilgung in den Bearbeitungen von Franz Holbein, Heinrich Laube und Franz von Dingelstedt vgl. Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist: ›Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe‹, hg. von Dirk Grathoff, Stuttgart 1977, S. 116, 136, 142.

³ NR 511 (Morgenblatt, 8. Mai 1816).

⁴ Mit dem Vorwurf der Modernität sollte insbesondere die Dichtung der Romantik, die Friedrich Schlegel in seinen programmatischen Schriften (z.B. in seinem Aufsatz ›Über das

die Zustutzung Holbeins [...] indessen für die Wegschaffung dieser Ungebührlichkeiten gesorgt« worden.

Das moralisch-ästhetische Verdikt verwundert um so mehr, als das erwähnte Geschehen in der Grotte nicht auf offener Bühne dargeboten, sondern nur über die Reaktion des von seiner zufälligen Beobachtung sichtlich betroffenen Käthchens vermittelt und durch die sie erklärenden Auslassungen des Burggrafen von Freiburg konkretisiert wird. Auch wenn weniger die Entdeckung ihres körperlichen Makels als das Bewusstsein der damit verbundenen Sanktionen Käthchen erschreckt haben dürfte, hinterlässt Kunigundes Hässlichkeit auf die Titelheldin einen tiefen Eindruck – und nachweislich auch auf die zeitgenössischen Literaturkritiker, so dass die immanente wie textexterne Affekterregung als gelungen (obgleich nicht unbedingt als glücklich für die Aufführungspraxis) gelten kann. Wie sie im Stück bewerkstelligt und durch welche (literatur-, sozial- und wissenschaftsgeschichtlichen) Diskurse dabei das Motiv des künstlichen Körpers formiert wird,5 das möchte ich im Folgenden etwas genauer betrachten.

I. Kunigundes rhetorische Konstitution

Wie gezielt Fräulein Kunigunde ihr Erscheinungsbild ins rechte Licht zu rücken versteht, geht deutlich aus ihren Bemühungen hervor, »letzte Hand an ihren Anzug zu legen«,6 in dem sie Graf Wetter vom Strahl entgegentreten will, ihrem ›Retter«, der sie aus der Gewalt des Burggrafen von Freiburg befreite und auf sein Schloss brachte. Ihn für sich einzunehmen bestimmt die Verwendung der Mittel, über die sie »am Putztisch« verfügt, d.h. sie verzichtet auf eine allzu üppige Prachtentfaltung durch Schminke und Schmuck, weil sie nicht nur anziehend, sondern auch be-

Studium der griechischen Poesie«, 1795) gerne als »moderne Poesie« apostrophierte, getroffen und als pathologisch abgestempelt werden. Noch Wolfgang Menzel, der Denunziant der Jungdeutschen, hat in seinem Überblick über ›Die deutsche Literatur« (Stuttgart ²1836) Kleists Dramen als »wunderbare Mittelschöpfungen zwischen der edelsten Einfalt und Treuherzigkeit der mittelalterlichen Vorzeit und dem feinsten Raffinement der Modernität [beschrieben]. Von unnachahmlicher Lieblichkeit, [...] verbergen diese Dichtungen doch unter ihren Blumen eine Schlange der Modernität, die uns heimlich grauen und es uns begreiflich macht, warum der so liebenswürdige Dichter ein Selbstmörder wurde« (NR 288).

⁵ Unter ›Diskurs‹ verstehe ich hier (nach Michel Foucault) einen Komplex regulierter Aussagen über Gegenstände bestimmter Bereiche lebensweltlicher Praxis. Ein Element des Textinhalts (wie ein Motiv) kann (im Sinne von Jürgen Link, Elementare Literatur und generative Diskursanalyse, München 1983) als ›interdiskursiv‹ bezeichnet werden, wenn es durch verschiedene Diskurse (z.B. durch einen ökonomischen, sozialen, ästhetischen) formiert wird und demzufolge seine Analyse Einblicke in die prägenden ›historischen Wissensformationen‹ ermöglicht. Vgl. hierzu den resümierenden Artikel von Simone Winko, Diskursanalyse, Diskursgeschichte. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering, München 1996, S. 463–478.

⁶ DKV II, 310. Die eingeklammerten Zahlen im Darstellungstext beziehen sich auf Verse von Kleists Stück ›Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe, ein großes historisches Ritterschauspiek (1810), DKV II, 321–434. Zitate aus dem ›Phoebus‹-Fragment (DKV II, 257–319) werden mit dem Kürzel ›PhF‹ und der Verszahl gekennzeichnet.

scheiden, demütig und schutzbedürftig wirken will. Indem sie sich der Kunst der angemessenen Aufmachung so bedient, dass sich in ihrer äußeren Erscheinung der (für sie jeweils opportune) innere Zustand ausdrückt, »[d]as unsichtbare Ding, das Seele heißt« (PhF 1467) und das stets der aktuellen Lage angepasst werden muss, verleitet sie Graf Wetter dazu, gerade so zu »empfinden, wie er soll« (PhF 1487). Mit ihrer Schule des Schmückens (ars ornandi), die Kunigunde in dieser Szene (II/10) aus den 1808 veröffentlichten ›Phoebus-Fragmenten vorführt, bezeugt sie ihr Vermögen zur Täuschung und praktiziert darüber hinaus gekonnt die Technik der Verstellung mittels Kosmetika und Kleidungsstücken. Das hat Gonthier-Louis Fink veranlasst, in ihr »die wahre Vertreterin des Feudaladels und damit die Verkörperung der Scheinwelt, der Verblendungskunst« zu sehen.⁷ Allerdings hat Kleist, was Fink nicht weiter beachtet, die Szene »am Putztisch« für die Buchausgabe gestrichen bzw. so umgestaltet, dass sich Kunigunde während der Vollendung ihrer Toilette den Bericht der alten Brigitte über Wetter vom Strahls »Silvesternachtstraum« (DKV II, 963) anhört; dessen Kenntnis gibt ihr die Möglichkeit, sich noch effektvoller als die Engelsbraut darzustellen, die dem Grafen verheißen wurde. Dass dadurch seine Hinwendung zu Kunigunde besser motiviert wird, war dem Autor dramaturgisch wohl wichtiger als die Demonstration ihrer Verstellungskunst, die im Übrigen auch weniger im mittelalterlichen Feudalismus, dem sozialgeschichtlichen Raum der handelnden Personen, ausgeübt wurde als im frühneuzeitlichen Absolutismus. Für eine Karriere am fürstlichen Hof war die häufig im Emblem des Chamäleons versinnbildlichte Fähigkeit zur ›dissimulatio‹8 ebenso unerlässlich wie die Eigenschaft der discrezione (Verschwiegenheit, Verschlossenheit; siehe dazu auch die Adjektive lat. ›discretus‹ und franz. ›discret‹), die die Programmatiker des absolutistischen Hofstaates, Baldassare Castiglione und insbesondere der spanische Jesuit Baltasar Gracián, zur Kardinaltugend des Hofmannes erhoben.9 Und schließlich tauscht Kleist die eher harmlosen und »recht geistreich« kommentierten¹⁰ kosmetischen Maßnahmen, die Kunigunde ergreift, um die Reichsritter für ihre Zwecke zu gewinnen,11 (in der EA) gegen prothetische Vorrichtungen aus, die sie zur Behebung ihrer körperlichen Defizite benötigt. Zum sinnfälligen Ausdruck ihrer Unnatur und Falschheit hielt ihr Autor die Vorstellung

⁷ Gonthier-Louis Fink, Das Käthchen von Heilbronn oder das »Weib, wie es seyn sollte«. Ein Rittermärchenspiel. In: Käthchen und seine Schwestern: Frauenfiguren im Drama um 1800. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner 1997, Heilbronn 2000, S. 9–37, hier S. 22.

Mit unverkennbar hofkritischer Akzentuierung wird diese auch als »adulatio« (Heuchelei«) beurteilt, vgl. Emblemata. Zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, Sp. 664f.

⁹ Vgl. Harald Steinhagen, Dichtung, Poetik und Geschichte im 17. Jahrhundert. In: Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts, hg. von H. Steinhagen und Benno von Wiese, Berlin 1984, S. 26ff.

¹⁰ Sembdner, Das Detmolder ›Käthchen‹ (wie Anm. 2), S. 30.

¹¹ So ruft der Graf vom Strahl aus: »Die rasende Megäre! Ist das [der Rheingraf] nicht der dritte Reichsritter, den sie mir, einem Hund gleich, auf den Hals hetzt, um mir diese Landschaft abzujagen! Ich glaube, das ganze Reich frisst ihr aus der Hand» (878ff.).

von der wandelnden Prothesenfrau wohl für besser geeignet als das putzkünstlerisch aufgebrezelte Reichsfräulein.

Dass Kleist auf das Motiv des künstlichen Körpers von Anfang an rekurriert, zeigt auch die unmittelbar auf die Befreiung Kunigundes folgende Szene (II, 8) im »Phoebus (die ebenfalls für die Erstausgabe von 1810 getilgt wurde): Schwer verwundet durch Graf Wetters Schwertstreich, sieht sich der Burggraf von Freiburg, auf dem Boden liegend, mit der Frage seines besorgten Freundes konfrontiert: »Wodurch hat dich dies Weib so schwer gereizt?« (PhF 1418) Es fällt ihm sichtlich schwer, sie zu beantworten. Mit dem erschöpften Ausruf: »O Georg! Wenn ich das sagen könnte - « (PhF 1421), entschuldigt er seine Unfähigkeit, »nur die sieben Worte auszusprechen« (PhF 1423), mit denen die Bosheit der Frau entlarvt würde, die sich den Verlockungen der Welt hingibt: Gemäß dem mehrfachen Schriftsinn im Mittelalter wird sie sensu astrologico durch die Siebenzahl symbolisiert.¹² Statt dessen erkundigt sich Freiburg nach den weiteren Vorgängen und muss erfahren, dass die Befreite mit ihrem »Retter« zu dessen Schloss zog. Aus seiner eigenen Liaison mit Kunigunde, die ihn schnöde abservierte, als ihr der Rheingraf für ihre Pläne besser zupass kam, sind ihm die jetzt in Gang kommenden Mechanismen bekannt: »Morgen liebt er sie, / Und übermorgen ist er mit ihr verlobt: / Und doch - « (PhF 1429 ff.), wieder gerät seine Rede ins Stocken, so dass Georg nachhakt: »Und doch - « und Freiburg als ein »unbegreiflicher Prophet« mit etlichen Anakoluthen seinen obskuren Gedanken kundtut:

BURGRAF VON FREIBURG Und doch – ihm wäre besser,
Wenn er sich einen Erben will erzielen –
GEORG VON WALDSTÄTTEN
Wenn er sich einen Erben will erzielen?
BURGGRAF VON FREIBURG
In einem Beinhaus freit' er seine Braut (PhF 1431ff.).

Den dunklen Spruch zu erklären ist ihm verwehrt: »Tod starrt mir auf der Zung', ich kann nicht sprechen. – « (PhF 1437), weshalb er sich mit dem Hinweis auf die Zofe Rosalie, »die um sie ist« (PhF 1439) und Bescheid weiß, begnügen muss. Gewiss zeigt das Verstummen seiner Rede an, dass er dem Tod nahe ist (»Und nun laßt mich zufrieden, es ist aus«; PhF 1441); aber die Todesnähe ist, metaphorisch gewendet, auch ein Wesensmerkmal seiner Ex-Geliebten. Durch ihre Leblosigkeit erscheint sie noch unfruchtbarer als eine Braut aus dem Totenhaus (schon im antiken Mythos bemisst sich die Vitalität einer Frau an ihrer Fertilität; jeder Zweifel an der Lebendigkeit von Pygmalions elfenbeinerner Statue Galatea z.B. ist mit

Noch der Kalenderschriftsteller Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen ordnet die Bücher seines »Simplicissimus« nach den sieben Planeten der chaldäischen Reihe an. Das siebte Buch mit seiner extensiven Symbolik der Siebenzahl enthält die »Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche« (1670) und ist der Göttin Venus unterstellt – und in der Tat hat sich jene der Liebe und den Lüsten des irdischen Daseins ihr Leben lang hingegeben. Wie Kunigunde tummelt sie sich »auf dem Markt der Welt« (2545). Vgl. Klaus Haberkamm, »Sensus astrologicus«. Studien zu Beziehungen zwischen Literatur und Astrologie in Renaissance und Barock, Bonn 1972.

ihrer Schwangerschaft und der Geburt ihrer Tochter Paphon beseitigt).¹³ Allerdings kann Freiburg den groben Vergleich nicht näher explizieren, da ihm, um auf der metaphorischen Ebene fortzufahren, das Sprechen über den Tod bzw. das Tote, mit dem Kunigundes Körper, wie sie selbst bekundet, eng »verbunden ist« (PhF 1469), die Zunge erstarren lässt. Bemerkenswert ist hierbei weniger der Inhalt der Rede über Kunigunde als die Unfähigkeit, ihre Besonderheit, ihr Wesen bzw. ihre Wesenlosigkeit darzulegen;¹⁴ immer wieder wird der dies versuchende Sprechvorgang abgebrochen: Die Aposiopese, wie in der Rhetorik der Abbruch eines Gedankengangs bezeichnet wird,¹⁵ wird inszeniert.

Die in dieser Phoebus-Szene exponierte Gedankenfigur der fehlenden Worte kehrt im Erstdruck von 1810 wieder; dort ringt nun Käthchen, die Titelheldin höchst selbst, vergeblich um eine kohärente Mitteilung über das, was sie in jener Grotte »Prachtgewölb'« erblickt hat (IV/6–7). Das allein hat sie bereits so erschüttert, dass sie am ganzen Körper zittert, und die panische Angst, die sie mit dem Gefühl einer tödlichen Entdeckung befällt und die Rosalie noch schürt mit der massiven Drohung: »Dir wär besser, / Du rissest dir die Augen aus, als daß sie / Der Zunge anvertrauten, was sie sahn!« (Vs. 2286ff.), lässt sie, nach einigen rätselhaften Andeutungen, 16 bei Kunigundes Ankunft die Flucht ergreifen und sich in die Obhut der Gräfin begeben. In der Tat ist höchste Eile geboten, denn wie der folgende Auftritt (IV/8) zeigt, gibt Kunigunde ihrer Zofe unverzüglich mit dem Auftrag zum Mord das Mittel ihn zu erfüllen, das giftige Pulver, in die Hand.

Während Käthchen zur Aposiopese gezwungen ist, also (bei Strafe der Blendung)¹⁷ verbal nicht ausführen (der Zunge anvertrauen) darf, was sie visuell wahrgenommen hat, tut der von seiner schweren Verletzung erfreulich schnell genesene

¹³ Vgl. Ovid, Metamorphoses 10, 295–297.

¹⁴ Was Kleists Figuren im Allgemeinen stigmatisiert, das Unvermögen sich mitzuteilen und miteinander zu kommunizieren, wird hier auch durch den besonderen Gegenstand der Rede begründet: Wie kann man etwas auf den Begriff bringen, was nicht zu greifen ist? Wie lässt sich das Wesen des Wesenlosen benennen?

¹⁵ Die *Aposiopese* (aposiopesis, praecisio, interruptio) definiert Heinrich F. Plett (Einführung in die rhetorische Textanalyse, Hamburg 1971, S. 60) als »abrupter, [aus der Sicht des Autors] intentionaler Abbruch der Gedankenfolge, der im Text entweder durch syntaktische Unterbrechung oder eine Übergangsformel signalisiert wird. [...] Die Funktionen der Aposiopese sind verschiedenartig. Sie kann die übermäßige affektische Anteilnahme des Sprechers am Redegegenstand bekunden, aber auch seine Scheu, dem Publikum ein situatives Inaptum zuzumuten (z.B. Obszönität)«.

¹⁶ Eine bündige Aussage zu formulieren, ist sie trotz Eleonores Insistieren nicht imstande – die Parallele zu Georg von Waldstättens mühsamer Befragung des verwundeten Burggrafen von Freiburg ist unverkennbar.

¹⁷ Dass der Verstoß gegen das Sehverbot mit Blendung bestraft wird, hat seit dem Ödipus-Mythos eine lange literarische Tradition, wobei die Selbst-Blendung im Falle des korinthischen Königs tiefensymbolisch als Kastration zu verstehen ist, was wiederum ein sexuelles Vergehen voraussetzt, bei Ödipus bekanntlich den Inzest mit der Mutter.

Freiburg sein zuvor nur angedeutetes Wissen über Kunigunde¹⁸ ungezwungen kund, als er von ihrem Giftanschlag erfährt. Dem Erstaunen Flammbergs über ihr Motiv: Dass sie Käthchen vergiften wollte, »weil das Kind sie im Bade belauschte«, ist ihm wie dem Leser bzw. Zuschauer völlig unbegreiflich, begegnet er mit folgender Erklärung:

Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu danken, das ihr der Schmied, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat (Vs. 2515–2522).

Die Ausführungen des Burggrafen, der fast ausschließlich als Rächer aus verschmähter Liebe auftritt, ergänzt sein Freund Georg mit dem wohlmeinenden Ratschlag an Graf Wetter vom Strahl, das Fräulein von Thurneck einmal »in der Morgenstunde, wenn ihre Reize auf den Stühlen liegen«, aufzusuchen; dann »könne er seine eigne Bildsäule werden und sich, zur Verewigung seiner Heldentat, bei der Köhlerhütte aufstellen lassen!« (Vs. 2527-2530) Seine spöttische Reminiszenz an Graf Friedrichs zweifelhafte Ritterlichkeit, die physische Rettung einer moralisch Unrettbaren, führt das Motiv der Leblosigkeit fort, das Kunigunde von ihrem ersten Auftritt an zugeordnet ist. 19 Es kulminiert in Freiburgs Rachefantasie, das im Grunde »wesenlose Bild« zu enthüllen, »damit mit Augen erschaut wird, daß kein Gott in ihm wohnt« (Vs. 954, 958f.), bevor es schließlich ironisiert wird: Wer das Bild der Wesenlosigkeit »mit Augen erschaut«, der wird erstarren, quasi in »seine eigene Bildsäule« verwandelt, wobei die Trivialität der »auf den Stühlen« verstreuten Ersatzteile der Kunigunde komisch kontrastiert mit der Gewichtigkeit der mythologischen Referenzen, die mit Georgs höhnischem »Empfehl« assoziiert werden: die Versteinerung durch den Anblick des scheußlichen Gorgonenhauptes²⁰ und die Kristallisierung von Lots Frau, die, das göttliche Verbot der Rückschau missachtend, angesichts des Feuerregens auf das sündige Sodom und Gomorrha zur Salzsäule mutiert.

II. Zur Interdiskursivität des »mosaischen« Körpers

Indem Kleist die Künstlichkeit ihres Körpers radikalisiert, macht er Kunigundes Falschheit in jenem Maß, wie sie der unerschütterlichen Wahrhaftigkeit des natürli-

¹⁸ So erwähnt er in II/4 »ihre falschen Zähne« (Vs. 853f.) und in II/5 kündigt er als seine Rache an, dass er »ihr das Halstuch abnehmen« (Vs. 976) und dann öffentlich »über sie philosophieren« wolle (Vs. 981).

¹⁹ Genauer: mit dem Beginn des Geschehens, das sich in und vor eben jener »*Köhlerhütte im Gebirg*« abspielt (DKV II, 353).

Vgl. Aischylos, Der gefesselte Prometheus, 798–800: Prometheus prophezeit Io ihren weiteren Weg, auf dem sie »des Phorkys Töchtern« begegnen werde: »Ihnen benachbart sind ihre Schwestern, die geflügelten, / Die schlangenlockigen, die menschenverachtenden Gorgonen: / Jedem Sterblichen, der sie ansieht, verschlägt es den Lebenshauch« (Übertragung von Peter Handke, Frankfurt a.M. 1986, S. 52).

chen Käthchens als charakterlichem Gegenpol entspricht, sinnfällig - und damit die für ein Märchen typische Gegensätzlichkeit der konkurrierenden Bräute, die zudem noch mit der ästhetischen Auffassung des Mittelalters (der im Stück dargestellten Zeit) von der seelisch-körperlichen Homologie zwischen Tugend/Schönheit und Laster/Hässlichkeit übereinstimmt.²¹ Im Dienst gattungspoetischer Verdeutlichung wäre Kunigunde im Bade aber wohl kaum eine derart flächendeckende Ablehnung im 19. Jahrhundert widerfahren, d.h. ihre Konzeption geht nicht in der Ausgestaltung einer Märchenfigur auf, vielmehr hat ihr Kleist, was die zeitgenössischen Rezipienten offensichtlich spürten, komplexere Bedeutungseinheiten auf den künstlichen Leib geschrieben, die jedoch bei den vielfältigen Bemühungen um seine Deutung²² recht unterschiedlich gefasst (und nicht selten monosemiert) wurden. So erweist sich beispielsweise im psychoanalytischen Zugriff die Verletzung, die sich Graf Wetter beim flüchtigen Körperkontakt mit Kunigunde, sie »vom Pferde hebend« (Vs. 1332), an ihrem Eisenkorsett zuzieht, als eine ihm nicht bewusste Traumatisierung, zugefügt vom »berechnenden, kastrierenden Weib, das in der körperlichen Vereinigung dem Mann Wunden schlägt und das sich heimlich das männlich besetzte Metall, Stahl und Eisen, angeeignet hat«.²³ Vom Textbefund (in II/12) her drängt sich die Phobie vor der Spinnenfraux als Diagnose für Graf Friedrich vom Strahl aber nicht gerade auf; denn er hat seine Wunde kaum bemerkt noch hat sie sein Verhalten beeinflusst, ihn scheinen also, um den tiefenpsychologischen Transfer fortzusetzen, männliche Sexualängster nicht wirklich zu quälen. Und selbst wenn er seine Verwundung überspielt oder gar verdrängt haben sollte, deren Ursache, über die er überhaupt erst nachzudenken beginnt, nachdem sich Kunigunde (gezielt und in geheuchelter Anteilnahme) nach dem Zustand seiner »linken Hand« erkundigte, ist ihm so gleichgültig, dass er sie zunächst auf den Sattel, an dem er sich »unachtsam stieß« (Vs. 1332), dann auf seinen »Kampf« mit Freiburg zurückführt. Aber einmal abgesehen von Wetters Reaktionen, wäre zu prüfen, ob Kunigunde prinzipiell als Projektionsfigur männlicher Ängste vor

²¹ Vgl. Fink, ›Das Käthchen von Heilbronn‹ (wie Anm. 7), S. 21–23. Auch Yixu Lü, Zur Schreibtechnik Kleist im ›Käthchen von Heilbronn‹. In: KJb 2003, S. 282–306, sieht in der Konfrontation von Käthchen und Kunigunde den ›Topos der falschen und wahren Braut‹ konkretisiert (S. 298). »Mit dem Übermaß an modischen Bühneneffekten, mit der Überfülle an antizipatorischen Motiven und Verdoppelungen in der Handlung, mit den vielen rhetorischen Auswüchsen [ʔ] und mit einer hyperbolischen Bildhaftigkeit, die oft als von jeglichem Substrat der ›Wirklichkeit‹ losgelöst erscheint‹ (was zu überprüfen wäre), führt sie wesentliche (nicht genauer analysierte) Schreibtechniken an, mit denen »Kleist neue Perspektiven auf ›chaotische‹ [ebenso unbestimmte] Dimensionen des menschlichen Gefühlsvermögens, die in keinen konventionellen Rahmen [...] ohne Vereinfachung passen‹, eröffne (S. 306).

Von den zahlreichen Studien, die allein im letzten Jahrzehnt Kunigundes Gestalt und Gestaltung gewidmet wurden (und die gemäß dem sie jeweils leitenden Erkenntnisinteresse auf unterschiedliche Methoden zurückgreifen, so dass an ihnen unschwer der wissenschaftsgeschichtliche Stand der Kleist-Forschung zu Ende der 90er Jahre abzulesen wäre), ziehe ich nur einige einschlägige Titel heran, um meine Absicht zu unterstreichen, Kunigundes Erscheinung als einen Bedeutungskomplex, gleichsam als Nahtstelle verschiedener Kontexte, in denen das Motiv des synthetischen Körpers um 1800 eingebettet ist, zu begreifen.

²³ Ruth Klüger, Die andere Hündin: Käthchen. In: KJb 1993, S. 109.

dem phallisch kodierten Weib²⁴ und seinen Machtansprüchen gelten kann. Benötigte sie für diese Aufgabe überhaupt einen künstlichen Körper? Und wenn dieser ihre Dominanz demonstrierte, würde sie anders mit ihm umgehen, was der Vergleich mit »ihre[r] späten Enkeltochter, Dürrenmatts Claire Zachanassian,« erhellen kann?²⁵ Die Titelheldin der Dürrenmattschen Komödie Der Besuch der alten Dames verbirgt ihre Künstlichkeit nämlich nicht um jeden Preis, ganz im Gegenteil, sie exponiert ihre Prothese und deren Preis, um kundzutun, dass sie alles kaufen kann: Körperteile, Ehemänner und schließlich die lang ersehnte Rache. Sie ist als »die reichste Frau der Welt«, wie Dürrenmatt selbst im Anhang zur Erstausgabe (1956) bemerkt, »durch ihr Vermögen in der Lage, wie eine Heldin der griechischen Tragödie zu handeln, absolut, grausam, wie Medea etwa. Sie kann es sich leisten«.26 Indem sie die menschliche Ordnung transzendiert hat, »ist sie etwas Unabänderliches, Starres geworden«. Kunigunde hingegen bedient sich der sozialen Ordnung, indem sie ihren Regularien und Etiketten entspricht, und repräsentiert sie damit zugleich nach außen hin, ohne den göttlichen ordo, auf dem die Feudalgesellschaft beruht, und das sie fundierende (innere) Sittengesetz zu respektieren. Das erfordert ein hohes Maß an Beweglichkeit und Wendigkeit, von dem die Putztischszene ja ein beredtes Zeugnis gibt. Kunigunde von Thurneck weiß diese Eigenschaften auch zur Erlangung und Behauptung ihrer Machtposition effektiv zu aktualisieren, so dass sie sich im Verlauf des Dramas (anders als die »starrec »alte Dame«, die mechanisch ihren lange gefassten Racheplan ausführt) zu einer aktiven Antagonistin entwickelt.²⁷

²⁴ Aus des Grafen Bemerkung, dass ihr alles diene, »was eine Ribbe weniger hat, als siew (800f.), leitet Klüger, Die andere Hündin (wie Anm. 23), S. 110 ab, dass hier »die Frau, mit ihrer zusätzlichen Rippe, zur Überlegenen, daher Gefürchteten, Zwietrachtstiftenden [werde]. Die zusätzliche Rippe übernimmt somit die Rolle des Phallus als Machtsymbol[s]«. Demgegenüber hebt Gert Ueding, Zweideutige Bilderwelt: ›Das Käthchen von Heilbronne. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 178 auf die Herkunft des Bildes aus der ›Genesis‹ ab, wenn er Kunigunde aus Graf Wetters Perspektive als »die erneute Verkörperung der ewig lockenden, zu Sünde und Gottlosigkeit verführenden Eva« betrachtet; diese Bedeutung ist außerdem mit dem männermordenden Charakter der anderen sagenhaften Frauengestalten kompatibel, an denen der Graf das Reichsfräulein misst

²⁵ Claire Zachanassian zieht Klüger, Die andere Hündin (wie Anm. 23), S. 109 zum Vergleich mit Kunigunde heran, weil sie gleichfalls »keine Hexe« sei und »keine übernatürlichen Kräfte« besitze, hingegen beiden »ein künstlicher Körper und die Anbetung vieler Männer zu Gebote stehen«. Wozu aber verpasst Kleist Kunigunde einen künstlich-synthetischen Körper, wenn doch »die Gefahr, die von ihr ausgeht, […] in ihrer natürlichen [!], bösartigen Weiblichkeit verankert« ist?

²⁶ Friedrich Dürrenmatt, Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie, Neufassung 1980, Zürich 1988, S. 142f. Medeas unnachgiebige Rache, die selbst vor der Ermordung ihrer eigenen Kinder nicht Halt macht, dürfte Dürrenmatt bewogen haben, in der Königstochter aus Kolchis eine mythische Vergleichsgröße für seine Titelheldin zu sehen.

²⁷ Nach der völligen Passivität, in der Kunigunde beim ersten Bühnenauftritt verharren muss, wenn sie gefesselt und geknebelt zur Köhlerhütte geschleppt wird, und von der sie nur durch den Zufall in Gestalt des Grafen vom Strahl befreit wird (was ihr die Gelegenheit zum kalkulierten Gewinn der Gunst ihres ritterlichen Retters verschafft), nimmt sie mehr

Insofern sie dabei »die männlichen Projektionen durch kalkulierten Einsatz von Zeichen« steuert, kann Bernhard Greiner bei seiner semiologischen Lektüre des Stücks Kunigunde eine »Meisterin der Zeichen« nennen.²⁸ Diese erweisen sich allerdings als leers, da sie ihnen keine eigenen Signifikate zuordnen kann. Aufgrund ihrer Uneigentlichkeit (des grundlegenden Kriteriums einer metaphorischen Ersetzung)²⁹ ist sie darüber hinaus als eine Metapher zu verstehen, die sich auf das Schauspiel selbst bezieht; denn dieses ist wie sie »aus Materialien, die aus verschiedensten Bereichen verschrieben sind, zusammengesetzt«.30 Es wäre dann allerdings wie sie >wesenlos< und unecht, was, wie Greiner selbst feststellt, »mit dem Anspruch des Stücks nicht zu vereinbaren ist - Kunigunde wird ja nachdrücklich abgewertet«. Deshalb liest er ebenfalls »die Käthchen-Handlung als poetologische Metapher«.31 Diese hebe aber nicht auf die Kombination von Disparatem zum Zwecke der Täuschung und falschen Empfindung ab, sondern verweise auf die Vereinbarkeit des Verschiedenen. Indem sich das Drama so »in einer paradoxen Verbindung zweier Strategien« vollziehe, nämlich einerseits »im Ausschließen des Anderen, der Zeichenwelt Kunigundes«, und »im Hinübergehn zum Anderen«, dem Weg Käthchens³² andrerseits, und da es zudem »selbstreflexiv« auf Bestand-

und mehr eine aktive Rolle wahr: Sie zettelt den perfiden Betrug mit der Schenkungsakte an und setzt auf menschenverachtende Weise ihr Verlangen nach dem Futteral durch; zuletzt gibt sie ohne Zögern den Auftrag zur gnadenlosen Beseitigung der Rivalin. Auf Grund ihrer eher passiven Haltung lässt sich Kunigunde also ebenso wenig von Käthchen mit wihrer unbekümmerten Bereitschaft zu handeln« (Klüger, Die andere Hündin; wie Anm. 23, S. 111) abgrenzen, wie an Starrheit mit Claire Zachanassian gleichsetzen.

²⁸ Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Falk der Kunst, Tübingen 2000, S. 175.

²⁹ Wenn Aristoteles die Metapher als Ȇbertragung eines fremden Wortes« definiert (Poetik, Kap. 21, 1457 b), dann setzt er einen »gewöhnlichen« bzw. »herrschenden« Sprachgebrauch voraus, der die feste Zuordnung von Wort und Sache sichert. Diese legt die römische Rhetorik, die auch noch für den gymnasialen Sprachunterricht zur Zeit der deutschen Klassik unumschränkte Gültigkeit besaß, dem metaphorischen Prozess zugrunde: Ein »eigentliches Wort« (verbum proprium) wird durch ein »uneigentliches«, »das man von einer anderen Stelle [aliunde] nimmt«, ersetzt (Cicero, de oratore 3, 38, 155).

³⁰ Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 28), S. 177.

³¹ Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 28), S. 178f.: »Ihr Thema ist ein anderes Zusammenführen, Zusammengehörig-Erweisen und zuletzt, im Komödien Ausblick auf die Hochzeit, Vereinigen des Verschieden«. Die Annahme, dass dieser Vereinigungsprozess auch die verschiedenen Stände erfasse, insofern sich der Graf mit dem »Mädchen aus dem Volke« verbindet, geht allzu (zeichen)theoretisch über den praktischen dramaturgischen Aufwand hinweg, den Kleist zu erbringen hat, um das »Mädchen aus dem Volke« zu æntbürgerlichen, damit der Reichsgraf standesgemäß heiratet. Die »Kluft« zwischen der »Erfahrungswirklichkeit« (im Ständestaat) und der »Idee« (der Liebesheirat) wird hier nicht »überbrückt« (S. 179), sondern schlichtweg zugeschüttet.

³² Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 28), S. 180. Dieses wiederhole »strukturell sehr genau den Weg Penthesileas [...]: vom mythischen Dasein zum Eintritt in die »symbolische« Ordnung (Symbol« hier als »bloßes«, d.h. leeres Zeichen verstanden)«. Eine gründlichere Auseinandersetzung mit dem von Greiner an zahlreichen Details (besonders S. 181–194) verfolgten »Verhältnis komplementärer Entsprechung«, das nicht nur die »Käthchen- und die Kunigunde-Handlung« grundiere sowie den Zusammenhang des Käthchen-

teile aus anderen Stücken seines Autors zurückgreife, entfalte sich ›Das Käthchen von Heilbronn als Arabeske im Sinne von Friedrich Schlegels Konzept der Universalpoesie.³³

Als »poetologische Figur« versteht auch Gert Ueding das Fräulein von Thurneck; gerade durch ihre Künstlichkeit, ihre mosaikartige Erscheinung eigne sich Kunigunde zum »Exempel für die Fabrikation des Ästhetischen«³⁴ und bestätige als »bewußtgemachte Montage zum Zwecke eines trügerisch-schönen Scheins [...] alle Zweifel [...], welche zunehmend seit Ende des 18. Jahrhunderts die Kunstproduktion begleiteten«. Da Kunigunde »der Schlüssel zum gesamten Mittelalterspektakel des Dramas« sei (wodurch sich die symbolische Gestalt eines »positiven« poetologischen Gegenspielers erübrigt), entlarve ihre Bloßstellung³⁵ die darin geschilderte »Welt als eine Welt von Bildern«, die »jeder objektiven Gewissheit« entbehre.

Was den skizzierten Versuchen, Kunigundes künstlichen Körper als Symbol oder Metapher zu deuten, bei allem exegetischen Scharfsinn entgeht, ist besagtes Entsetzen, das dieser bei Kleists Zeitgenossen auslöste – und es lässt sich schon gar nicht erklären, wenn seine seigentliche Bedeutunge auf eine poetologische Aussage konzentriert wird (die nach 1800, da scharfe Äußerungen über Literatur und Theater an der Tagesordnung waren, kaum jemand aus dem Kulturbetrieb aufgeschreckt hätte). Deshalb empfiehlt es sich, die Diskurse, in denen das Motiv zu Kleists Zeiten eingelassen ist, d.h. seinen eigentlichen semantischen Ort hat, wenigstens in Ansätzen zu verfolgen.

Die Vorstellung von der mechanischen Konstruktion des weiblichen Körpers ist gegen Ende des 18. Jahrhunderts immer noch und in erster Linie literarisch vermittelt, vor allem durch die Darstellung der Frau im Petrarkismus, dem nach der Minne zweiten gesamteuropäischen System der Liebeslyrik; in Deutschland erlebte er zwar seinen Höhepunkt im Barock, doch war er auch im 18. Jahrhundert noch virulent.³⁶ Die Schönheit der umworbenen Frau wird darin durch eine Reihung von Körperteilen zu erfassen gesucht, die mit preziösen Metaphern beschrieben werden (Haare aus goldenen Fäden, Lippen von Korallen, Perlen-Zähne, Alabas-

und Penthesilea-Dramas bestimme, sondern auch den (transzendentalpoetischen) Bezug des Stücks »zu anderen Dramen Kleists« präge (S. 194ff.), muss ich mir hier versagen.

³³ Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 28), S. 179f.

³⁴ Ueding, Zweideutige Bilderwelt (wie Anm. 24), S. 174. Allerdings wird diese Figur doch arg allegorisch verkürzt, wenn Kunigundes Zusammensetzung »aus allen drei Reichen der Natur« so konkret auf die Literatur übertragen wird, dass sie die poetische Montage aus Märchen, Sage und Ritterstück verkörpere.

³⁵ Ueding spricht von der »Entzauberung eines Fernidols«. Ders., Zweideutige Bilderwelt (wie Anm. 24), S. 178ff. Den »mythologischen Traumschein«, der sich an »Idolen der historischen Tradition« wie Eva, Helena oder Kleopatra entzündet und den Kunigunde erstrahlen lässt, »ohne irgendeine Entsprechung dafür ausweisen zu können« (S. 179), zersetze das Ende des Dramas mit ihrer »Enthüllung als eine[r] bloße[n] illusionäre[n] Gestalt« (S. 180).

³⁶ So haben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts u.a. Johann Wilhelm Ludwig Gleim (Petrarchische Gedichtes, 1764), Johann Peter Uz, Gottfried August Bürger, Jakob Michael Reinhold Lenz und Friedrich Schiller (Oden an Lauras, 1782) in »Petrarkas Manier« (Klamer Schmidt, 1772) gedichtet; vgl. Gerhart Hoffmeister, Petrarkistische Lyrik, Stuttgart 1973, S. 82–85.

terbrüste usw.). Unter dem Aspekt der sprachlich-poetischen Komposition ausgewählter Körperteile hat die Forschung die synthetische Form der Umworbenen betont,³⁷ die jedoch als »demontierte Dame« erscheint,³⁸ wenn der Sezierakt, das geradezu anatomische Verfahren, das Körperganze in Einzelteile aufzuspalten, hervorgehoben wird. In Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus berühmtem Sonett Vergänglichkeit der Schönheite sind beide Perspektiven unauflösbar miteinander verbunden.³⁹ Die Gestalt der Angeredeten wird in der Figur der distributio wiedergegeben, indem ein allgemeiner Eindruck (der »Schönheit Pracht«) auf die ihn hervorrufenden (prächtigen) Einzelheiten (»liebliche corall der lippen«, »der schultern warmer schnee«, »der augen süßer blitz« usw.) zurückgeführt wird. Deren Verfallsprozess wird demgegenüber durch die Verben (Zeit-Wörter) beschworen, die resultative Zeitabläufe referieren: ›verbleichen, ›zeitlich weichen, vaustilgens, michtig werdens, vuntergehens. Die rhetorische Absicht des Sprechers ist im Grunde unmissverständlich; angesichts der Vergänglichkeit ihrer Schönheit wird der spröden Angebeteten dringend nahe gelegt, den Wünschen des Werbenden nachzugeben, solange sie noch begehrenswert ist.

Die Formelhaftigkeit eines derartigen Frauen-Bildes mit dem stereotypen Dualismus von Schönheit und Hartherzigkeit hat erheblich dazu beigetragen, dass sich mit der petrarkistischen Lyrik zugleich ihre Parodie entwickelte, die dann in den spätbarocken *concetti* ununterscheidbar zusammenfallen. In der Aufklärung musste zudem der Mangel an Individualität, die der so Beschriebenen anhaftet, der Kritik anheim fallen. Variationsreich hat sie Jean Paul in seinen Jugendsatiren geübt; z.B. lässt er seinen fiktiven Gewährsmann I.P.F. Hasus die Biographie einer neuen angenehmen Frau von bloßem Holzk (1783/4) aufzeichnen.⁴⁰ Ihren Grundstock bildet eine auf dem Kirchenboden deponierte hölzerne Mosesstatue, in deren Rumpf ein passender »Haubenkopf« implantiert wird. Um ihm das Antlitz einer »außerordentlichen Frau« zu geben, macht sich ihr Biograph, Bildner und späterer

³⁷ Vgl. Horst Albert Glaser, Galante Poesie. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 3: Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung, hg. von Harald Steinhagen, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 404f.

³⁸ Jörg Jochen Berns, Die demontierte Dame. Zum Verhältnis von malerischer und literarischer Porträttechnik im 17. Jahrhundert. In: »Daß eine Nation die andere verstehen möge«. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag, hg. von Norbert Honsza und Hans-Gert Roloff, Amsterdam 1988, S. 67–96.

³⁹ Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau, Vergänglichkeit der Schönheit, in: Gedichte des Barock, hg. von Ulrich Maché und Volker Meid, Stuttgart 1980, S. 274. Vgl. dazu Rudolf Drux, »Wie reimt sich Lieb und Tod zusammen?« Gestalten und Wandlungen einer Motivkombination in der barocken Lyrik. In: Der Deutschunterricht 37 (1985), H. 5, S. 25–37; zum kulturgeschichtlichem Kontext: Hartmut Böhme, Erotische Anatomie. Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren in Renaissance und Barock. In: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, hg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf, Reinbek 2001, S. 228–253.

⁴⁰ Jean Paul, Einfältige aber gutgemeinte Biographie einer neuen angenehmen Frau von bloßem Holz. In: Ders., Sämtliche Werke, Abteilung II: Jugendwerke und vermischte Schriften, hg. von Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann, Bd. 2, München 1976, S. 393–422.

Ehemann das Wissen »aus den besten Poeten« zunutze – petrarkistischen natürlich, wie der folgende Katalog verrät:

unbeschreiblich schöne Augen müssten ganz aus Achat, schöne Zähne aus Perlen oder Elfenbein, schöne Lippen aus Rubinen, schöne Locken aus Gold, ein schöner Busen aus Marmor [...] gearbeitet sein.⁴¹

Nachdem der ganze Körper vorschriftsmäßig ausstaffiert ist, kümmert er sich um die Seele und fahndet zuerst einmal nach der Existenz einer solchen »bei den lebendigen Damen« (»daß auch die unbelebten von einem Geiste bewohnet werden, das folgt hernach ia von selbst«). ⁴² Deren Nachweis vermag er aber letztlich nicht zu erbringen, obwohl er den wichtigsten Theorien über die Beseelung des Körpers nachgeht. Dabei gelangt er im Zuge einer kurzen Revue von zeitgenössischen Ärzten und Naturwissenschaftlern, die sich mit dem Leib-Seele-Problem auseinandergesetzt haben (wie der Leidener Anatomie-Professor Bernhard Siegfried Albinus, der englische Arzt und Pathologe John Hunter, sein Berliner Kollege Johann Friedrich Meckel oder der Schweizer Arzt und Dichter Albrecht von Haller), ⁴³ auch zu den »französische[n] Philosophen«, die den Menschen »zu bloßer Materie umbacken wollten«.

Damit wendet sich Jean Paul im Kontext seiner (nicht gerade subtilen) Wissenschaftssatire, die sich die ebenso ausufernden wie reduktionistischen Hypothesen über die metaphysische Kernfrage, wie denn die Seele in den Körper »hineinkömmt«,⁴⁴ vornimmt, der mechanistischen Anthropologie zu, was in der »Frau von bloßem Holz« mit der pauschalen Erwähnung der französischen Materialisten allerdings nur angedeutet ist. In anderen Satiren seiner »Auswahl aus des Teufels-Papieren« bezieht er sich explizit auf Julien Offray de La Mettrie, Paul Dietrich von Holbach und Claude Adrien Helvétius (den Kleist nach eigenem Bekunden während seines Pariser Aufenthaltes 1801 studiert hat). Dabei stellt er weniger die Aufgabe des cartesianischen Leib-Seele-Dualismus und die daraus folgende Annahme, es gebe nur »eine Substanz auf der Welt«, nämlich die Materie, in Frage; der konsequente Materialismus, besonders in der sensualistischen Version seines Vorbildes Jonathan Swift kommt dem jugendlichen Satiriker sogar insoweit entgegen, als er die physiologische Bedingtheit geistiger Leistungen und somit die (zu Beginn

⁴¹ Jean Paul, Biographie einer neuen angenehmen Frau (wie Anm. 40), S. 395.

⁴² Jean Paul, Biographie einer neuen angenehmen Frau (wie Anm. 40), S. 406. Da sich die »Beseelung lebendiger Damen« nicht schlüssig beweisen lässt, gibt er sein Vorhaben eines Analogieschlusses auf und konzentriert sich auf die Seele der »leblosen«, deren Existenz »gegen alle wichtige Zweifel gerettet werden kann« (S. 409). Wiederum erfolgt die Anspielung, hier auf den cartesianischen Zweifel, der Sicherheit über die Existenz des (eigenen wie fremden) Körpers (der *res extensa*) zu erlangen verhindert, mit ziemlich dickem Stift.

⁴³ Jean Paul, Biographie einer neuen angenehmen Frau (wie Anm. 40), S. 406. Explizit bezieht er sich außerdem auf Charles Bonnet, dessen Contemplation de la nature (Amsterdam 1764f.) er den Gedanken entnimmt, »die Blumen hätten vielleicht eine Seele«; da sie – wie die Damen mit »der wohlriechenden Pomade« und »dem Puder« – mit Honig und Duft sowie Blütenstaub ausgestattet seien, könnten doch »die Schönen ihnen auch in diesem Punkte gleichen«.

⁴⁴ Jean Paul, Biographie einer neuen angenehmen Frau (wie Anm. 40), S. 408.

seiner schriftstellerischen Karriere in Leipzig schmerzvoll erfahrene) Abhängigkeit poetischer Qualitäten von der Nahrungsaufnahme impliziert. ⁴⁵ Jean Paul nimmt vielmehr die mechanische Organisation körperlicher und geistiger Funktionen aufs Korn. Wenn diese durch (reale, damals bereits erfundene oder projektierte) Maschinen nicht nur modelliert, sondern tatsächlich wahrgenommen würden, dann entstünde der »Maschinenmann«, der in grotesker Überspitzung als »ächter Typus des Intermechanismus« mit Greif-, Kau-, Verdauungs- und Gehwerkzeugen, aber auch mit Sprach-, Rechen- und Musiziermaschinen sowie mit Gebetsmühlen bestückt ist. Die funktionale Gleichrangigkeit von physiologisch-vegetativen Abläufen und kognitiven Leistungen führt die (satirisch verdrehte) Ansicht der aufgeklärten Materialisten ad absurdum, »daß ein Wesen desto vollkommener ist, je mehr es mit Maschinen wirkt und je weniger es eigene Arme, Beine, Ideen, Erinnerung erst mit sich zu schleppen braucht«.⁴⁶

Zwar wird »der Maschinenmann nebst seinen Eigenschaften« dem 18. Jahrhundert zugeordnet, für das die Mechanik das leitende Wissenschaftsparadigma war; aber seine flächendeckende Vervollkommnung in Gelassenheit und »vollständiger Apathie«, die sonst höchstens im Quietismus und in einem geruhsamen Rentiersdasein anzutreffen ist,⁴⁷ wird erst für das 19. Jahrhundert erwartet. Jedenfalls dürfte Jean Paul an der fortwährenden Aktualität seiner Satiren von 1786 nicht gezweifelt haben, sonst hätte er sie (obgleich er als Romancier seine satirische Phase längst überwunden hatte) wohl kaum nochmals in den ›Palingenesien« veröffentlicht, wie der Titel ihrer Neuauflage von 1798 lautet.

Und die darin geübte Maschinenkritik stieß schon ein Jahr später auf ein gesteigertes Leserinteresse dank der wirtschafts- und gesellschaftsgeschichtlichen Entwicklung, die durch ein scheinbar nebensächliches Ereignis in England befördert wurde. 1799 erlosch James Watts Patent auf die Dampfmaschine, so dass sie in deutsche Territorien importiert werden konnte, wo sie bald in großem Umfang in den Manufakturen zum Einsatz kam und die Industrialisierung erheblich vorantrieb. Das sich in ihrem Zuge ausbreitende »Maschinenwesen« veränderte einer-

⁴⁵ Zur Rezeption des materialistischen Reduktionismus als »satirischer Technik« und »anthropologischer Aussage« sowie zu seiner gesellschaftskritischen Einbindung beim jungen Jean Paul vgl. Peter Sprengel, Innerlichkeit. Jean Paul oder Das Leiden an der Gesellschaft, München 1977, S. 158–164.

⁴⁶ Jean Paul, Personalien vom Bedienten- und Maschinenmann. In: Sämtliche Werke, Abteilung I, Bd. 4, München 1976, S. 907. Unter diesem Titel lässt Jean Paul seinen überarbeiteten Aufsatz ›Der Maschinen-Mann nebst seinen Eigenschaften aus den ≀Teufelspapieren (Abteilung II, Bd. 2, S. 446–453) in den ›Palingenesien abdrucken.

⁴⁷ Jean Paul, Personalien (wie Anm. 46), S 907. Die Bestimmungsformel für den perfekten Maschinenmann lautet: »Nichts sein und Alles können«: Die verschiedenen Maschinen nehmen alle für das private und öffentliche Leben wichtigen Funktionen sorgfältig wahr, ihrem Träger aber dadurch jede Eigenständigkeit und Individualität. Begreift man diese Maschinen nicht nur als materielle Konstruktionen zur Verbesserung oder Ersetzung menschlicher Organe oder Körperteile (z.B. Prothesen), sondern als Kommunikationsmittel (wie die Elemente der Rhetorik), dann mutet die Kleistsche Kunigunde, die sich alles Begehrte medial aneignet, aber an sich wesenlos ist, wie eine Version jenes für das 19. Jahrhundert prophezeiten Maschinenmenschen in der höchsten »Vervollkommenheitsstufe« an.

seits die Arbeitswelt, anderseits brachte es die Trennung von Produktions- und Wohnstätte mit sich und führte zur strikten Abgrenzung des Privatlebens von der Öffentlichkeit, das sich im Schoße der bürgerlichen Familie vollzog. Und dort waltet bekanntlich die züchtige Hausfrau, durch eine geschlechtsspezifische Erziehung schon als Mädchen auf ihre künftige Rolle als Herrin im Inneren und Hüterin der Innerlichkeit bestens vorbereitet. »Die Frau lebt, so die Meinung, nach innen gewandt, für andere, für die Familie, nicht in die Welt ausgreifend, ohne die kaltex Rationalität des Mannes, ist naiv, nicht reflektiert. Innigkeit und Gemüt – das realisiert sie im Hause, und daraus folgen dann die Normen: häuslich, fleißig, reinlich und sanft, fügsam, nachgiebig, friedlich«.48

Diese knappen Hinweise auf die Etablierung des von der Geschichtswissenschaft gründlich erforschten Frauenbildes im frühen 19. Jahrhundert mögen für die Feststellung genügen, dass eine Frau wie Kunigunde allgemeine Abscheu erregen musste. Sie profiliert sich nämlich, auch wenn sie dem Feudaladel des späten Mittelalters entstammt und der historisch-sozialen Gegenwart weit entrückt ist, in einer fundamentalen Konfrontation mit dem neuen bürgerlichen Weiblichkeitsideal. Indem sie auf Verträge pocht und sich in dynastische Ränkespiele verstrickt, demonstriert sie, »wie man seine Natur als Frau [sic!] verfehlen kann. An ihr ist alles Zeichen. Jedes ihrer Worte ist berechnend. Aber auch die einzelnen Teile ihres Körpers, Haare, Zähne und Statur, sind nur Signifikanten für eine Einheit, die sie in Wahrheit nicht besitzt« ⁴⁹ Sie simuliert die Ganzheitlichkeit, die von der Bürgersfrau zur Gestaltung des strauten Heims«, für die liebevolle Betreuung des durch den täglichen Gelderwerb strapazierten Gatten und die umsichtige Erziehung seiner Kinder verlangt wird, mit Hilfe körperfremder chemischer und

⁴⁸ Thomas Nipperdey, Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat, München 1983, S. 120. Nach 1815 wird die Tendenz zur Distinktion der Geschlechterrollen ideologisch verstärkt, ökonomisch gestützt und sozialpolitisch manifest: Die zu ihrer angemessenen Wahrnehmung angestrebten Erziehungsziele implizieren eine fortschreitende Polarisierung, »weil die Bildung der Männer für Beruf und Politik eine andere ist und bleibt als die der Mädchen. [...] Mit der Auflösung der Haus- und Arbeitsverfassung wird der Mann zum Ernährer und Geldverdiener, die Frau konzentriert sich auf die Familiek. In der Phase der Hochindustrialisierung entwickelt sich daraus die Entgegensetzung von Lebenskampf und strautem Heims; die Rolle der Frau wird es, diese Kompensation gegenüber der Welt des Lebenskampfes zu leisten«.

⁴⁹ Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg 1987, S. 194. Da »Kleist das Verhältnis der Geschlechter [...] als einen rücksichtslosen Kampf beschreibt«, verbindet Kittler den (metaphorischen) Geschlechterkrieg mit dem (realen) Krieg. So sei die »Schnürbust Kunigundes« durchaus »von tagespolitischer Relevanz«, insofern ihr »eine antifranzösische Tendenz« zugrunde liege, die »der philanthropische Pädagoge Christian Gotthilf Salzmann« schon 1788 mit seiner Philippika gegen dieses dem »aecht-deutschen Character« widersprechende Modeaccessoire bekundet. Demgegenüber bewährt sich die Frau als wahre Patriotin, die in das preußische Heer eintritt, um gegen Napoleon zu kämpfen; »dieser Traum ging, wenn auch in bescheidenem Umfang, zur Zeit der Befreiungskriege in Erfüllung« (S. 201), was z.B. der legendäre Jäger Lenz alias Eleonore Prochaska mit seinem/ihrem heroischen Verhalten in der Schlacht an der Göhrde 1813 bewies.

mechanischer Utensilien. Vor allem dass sie ihr Aussehen mit Prothesen aufbessert, die doch für die draußen im Kampf gegen den Feind verwundeten und fürs Vaterland versehrten Kriegsinvaliden überlebensnotwendige Hilfsmittel sind, dürfte nach den Schrecknissen der verheerenden Niederlage in der Schlacht bei Jena und Auerstedt (14. Oktober 1806) und der Festschreibung der erdrückenden Vorherrschaft Kaiser Napoleons durch den Frieden von Tilsit (Juli 1807) in Preußen und (schon seit 1805) in Österreich mit dem Unbehagen registriert worden sein, das sich in den Rezensionen des Stücks niederschlägt. Die kollektive Abwehrreaktion scheint das fiktive Erschrecken vor Kunigundes Falschheit, das Kleist über Käthchens Verstummen (IV/6) und Graf Friedrichs Erstarren (V/5) dem Zuschauer mitteilt, faktisch zu beglaubigen.

Der ambivalente Charakter der Mechanik, den Kunigunde in ihrer prothetischen Gestalt wahrlich verkörpert, findet in der narrativen Reaktivierung der um 1810 technikgeschichtlich längst überholten Androiden⁵⁰ und ihrer Dämonisierung in der Spätromantik ihren literarisch sinnfälligsten Ausdruck. Aber etwas ist davon auch in den Ausführungen des Herrn C. aus Kleists Aufsatz bÜber das Marionettentheaters zu spüren, insofern dessen theoretische Aussagen über Phänomene der Physik (Mathematik) in mancherlei Hinsicht durch die technische Praxis desavouiert werden: Der an sich schon fragwürdige, weil nichts sagende Vergleich, dass sich beim Maschinisten »die Bewegungen seiner Finger zur Bewegung der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich, etwa wie Zahlen zu Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel« verhielten,⁵¹ ist vor allem deshalb nicht haltbar, weil eine

⁵⁰ Goethe fand die »Vaucansonschen Automaten«, die er 1805 in der Sammlung des Helmstedter Physikprofessors Beireis besichtigte, »durchaus paralysirt«; dennoch habe sein gelehrter Gastgeber ihnen so große Aufmerksamkeit geschenkt, »als wenn seit jener Zeit die höhere Mechanik nichts frisches Bedeutenderes hervorgebracht hätte«. Johann Wolfgang von Goethe, Tag- und Jahreshefte 1805, Weimarer Ausgabe Abt. I, Bd. 35, S. 211f. Vgl. Rudolf Drux, Der literarische Maschinenmensch und seine technologische Antiquiertheit. In: Dresdener Beiträge zur Geschichte der Technikwissenschaften, Heft 29 (2004), S. 3–19.

⁵¹ DKV III, 557 (Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater). Genau das würde die kurz zuvor zurückgewiesene (und sich aus dem Eindruck, dass »Myriaden von Fäden an den Fingern« den Tanz der Puppen ermöglichten, speisende) Vorstellung, dass »jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde« (DKV III, 556), de facto rehabilitieren und der Antigravität der Marionette entgegenwirken, womit ihr Funktionieren doch so treffend erfasst ist: dass es nämlich völlig ausreiche, den »Schwerpunkt«, nach dem sich »jede Bewegung« richte, »in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst«. Dass Kleist in seine Ausführungen über die Bewegungen der Marionette, einen genuinen Gegenstand der Mechanik, Begriffe der Mathematik einstreut, scheint für die naturwissenschaftliche Dimensionierung seines Aufsatzes zu sprechen. Physikalische Gedanken und geometrische Termini sind aber dem ästhetischen (und geschichtsphilosophischen) Diskurs unterstellt, dem sie, den Bezug auf empirisch gesicherte Sachverhalte suggerierend, Seriosität verleihen. Die rhetorisch erzeugte Ernsthaftigkeit verstärkte und dämpfte zugleich die Provokation, die seinerzeit die Ansicht darstellen musste, dass »eine Marionette – oder ein fechtender Bär – als unübertroffenes Beispiel von Anmut und seliger Einheit mit sich selbst gelten« solle. Helmut J. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz bÜber das Marionetten-

Marionette, die ausschließlich an den Fingern ihres Dirigenten geführt würde, nie zu einem »Schwerpunkt der Bewegung« gelangte, für den erst ein den Bewegungsablauf koordinierendes Führungskreuz (o.ä.) sorgt. Und wenn Herr C. »von jenen mechanischen Beinen [...], welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben«, behauptet, sie könnten den (freilich eingeschränkten) »Kreis ihrer Bewegungen [...] mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen«, vollziehen,⁵² dann trübt sein Technikoptimismus seinen Blick auf die prothetische Realität: Diese ist vor und nach 1810 von hölzernen Ersatzbeinen mit Stelzfüßen geprägt, denen »Leichtigkeit und Anmut« beim besten Willen nicht zu bescheinigen sind.⁵³

III. Die Giftmischerin

Als Element eines maschinen- und materialismuskritischen Diskurses ist die Figur der Kunigunde wissenschaftsgeschichtlich aber noch nicht ganz erfasst. Gewiss, ihr synthetischer Körper ist ein Konglomerat aus »allen drei Reichen der Natur« (Vs. 2515), ihm ist ›Totes‹ gar verbunden; als »Giftmischerin« (Vs. 2753) setzt sie zur Beseitigung ihrer Rivalin jedoch eher organische Stoffe ein. Vor allem bleibt sie in ihrer Sprache ausschließlich im Bereich des Organischen, wenn sie, in einer Suada von Verwünschungen, in einer Klimax ihrer Flüche mit dem anaphorisch herausgeschleuderten »Gift!« (IV/8) Käthchens Vernichtungsprozess antizipiert: von der Einnahme des Gifts und seiner tödlichen Wirkung über die Beerdigung und Verwesung bis zur Vermengung ihres Körpers mit dem Erdreich und zur Metamorphose als Pflanze. In Kunigundes Vision findet sich Käthchen in einer

theater und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: KJb 1998, S. 153-175, hier S. 153f., der auf die Auseinandersetzung der Forschung mit Kleists Essav als einer »Erörterung des klassischen Themas der Anmut im Kontext der idealistischen Geschichtsphilosophie« und seinen Widersprüchen abhebt. Kleists ›Experimente‹ zielen, was den artifiziellen Körper betrifft, auf die Wissensarsenale, in denen dessen Bestandteile gespeichert sind, und Darstellungssysteme, denen Anleitungen zu ihrer Montage entnommen werden können, also auf Elemente und Regeln der Topik, Rhetorik, Ästhetik und auf die verbürgten literarischen und philosophischen Texte selbst, denen dann zur wirkungsvollen De- und Konstruktion, d.h. zur Zerteilung und Zusammensetzung des »mosaischen« Gebildes Bestandteile des naturwissenschaftlichen Diskurse implementiert werden können. Das ist ein durchaus experimentelles Verfahren, auch wenn es sich im weiten Feld von Sprache und Denken vollzieht und mit der »Versuchsanordnung« damaliger ›Experimentalphysik« nicht identisch ist (bei der es um die ›Gewinnung von Wissen‹, nicht um seine Verarbeitung geht). »Eine wissenschaftsgeschichtliche Situierung der Rede vom Experiment« bei Kleist hat jetzt an Hand zahlreicher Belege Roland Borgards, Allerneuester Erziehungsplank. Ein Beitrag Heinrich von Kleists zur Experimentalkultur um 1800 (Literatur, Physik). In: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, hg. von Marcus Krause und Nicolas Pethes, Würzburg 2005, S. 75-101, hier S. 81f., Anm. 30, vorgenommen.

⁵² DKV III, 558 (Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater).

⁵³ Vgl. zur technikgeschichtlichen Realität der Prothesen »außerhalb und innerhalb des Körpers« Rolf Winau, Auf dem Weg zum »Ersatzteilmenschen«. In: Technik und Medizin, hg. von R. Winau, Düsseldorf 1993, S. 171–201.

Myrte wieder, die, hier mehr Grab- als Brautschmuck,⁵⁴ ihre Auslöschung symbolisiert:

Wenn sie vergiftet, tot ist, eingesargt, Verscharrt, verwes't, zerstiebt, als Myrtenstengel, Von dem, was sie jetzt sah, im Winde flüstert [...]. (Vs. 2334ff.)

Das ist keine Metapher für ein märchenhaftes Raunen, durch das die Natur als Sprachrohr einer höheren Gerechtigkeit die Wahrheit verkündete, noch Ausdruck der metaphysischen Gewissheit, mit der z.B. Karl Philipp Moritz im Vertrauen auf die ehernen Gesetze der Evolution 1787 den Schrecken der Vergänglichkeit abwehrt; denn »die Natur wirkt den Stoff der verwelkten Dinge ineinander, und formt ihn nach und nach zu neuen Wesen um« – und besser organisierten.55 Nein, Käthchens Verwandlung in eine Pflanze, die sich im Winde wiegt, hebt auf eine letztlich geheimnislose vegetative Bewegung ab, die nichts zu kommunizieren vermag. Wenn Käthchen spurlos dem Kreislauf von Leben und Tod anheim gegeben ist, dann erst wird Kunigunde sich den Luxus von »Reue und Gewissensbissen« leisten. Auch die Frage nach »Pflicht und Gesetz und Gott und Höll und Teufel« (2338f.), d.h. nach der dies- und jenseitigen Strafe für die Übertretung sittlicher Gebote, stellt sie sich angesichts der drohenden Gefahr sozialer Kompromittierung nicht. Die Skrupellosigkeit, mit der sie den Mordanschlag betreibt, zeigt ebenso wie die Gewinn bringende Anpassung ihrer Gefühle an die Erfordernisse der jeweiligen Situation an, dass ihr das »unsichtbare Ding, das Seele heißt« (PhF 1467), fehlt - bzw. gerade nicht fehlt, da sie es gar nicht vermisst: Als die Wesen bestimmende Substanz hat es in ihrer künstlich montierten Gestalt einfach keinen Platz.

Diese hat Freiburg vor Augen, wenn er Kunigunde als »eine mosaische Arbeit« bezeichnet, also mit ihrem Körper die ganze Person beschreibt. Aber nicht nur als Synekdoche verdient die Wendung beim Nachsinnen über die zeitgenössische Wirkung der Kunigunde-Figur besondere Erwähnung. Auch wenn der Kontext keinen Zweifel daran lässt, dass damit »die Zusammensetzung nach Art eines Mosaiks« gemeint ist – mutet es doch etwas naiv an, den »Zusammenhang mit dem von Moses abgeleiteten Adjektiv (vgl. mosaischen Glaubens »jüdisch«)« schlichtweg abzustreiten. 56 Um 1800 war diese Bedeutung geläufig (und gebräuchlicher als das elaborierte Synonym zu »mosaikartig«) und so wird sie der damalige Leser wie sicherlich auch der Autor Kleist, 1810 Gründungsmitglied der in Fragen der Religionszugehörigkeit recht entschiedenen "Christlich-deutschen Tischgesellschaft», zumindest konnotiert haben. Immerhin wird sie an anderer Stelle des Stücks offen

⁵⁴ Paradoxerweise wird diese mythische Pflanze zum Ende des Stücks Käthchen als Braut zieren, während die designierte Braut Kunigunde als todbringende »Giftmischerin« bloßgestellt wird.

⁵⁵ Karl Philipp Moritz, Fragmente aus dem Tagebuch eines Geistersehers. In: Werke, hg. von H. Günther, Bd. 3, Frankfurt a.M. 1981, S. 277. Diese »immerwährende Vervollkommnung« der aus dem Verfall entstehenden Neubildung macht eben »das Fortschreitende in der Natur aus« (S. 441).

⁵⁶ Hinrich C. Seeba, Stellenkommentar zu 422, 2515, DKV II, 1052.

denotiert: Um den ungleichen Zweikampf mit Theobald noch abzuwenden, tut Graf Wetter seine Behauptung, Käthchen sei des »hochverehrten Kaisers Kind«, heftig »[a]ls ein Gebild des Fiebers« ab; seine verbale Raserei möge den Kaiser »so wenig [berühren,] / Als es mich kümmern würde, träumtest du, / Ich sei ein Jud'« (2390 ff.). Wie auch immer sich die in des Grafen Rede behauptete zur der im Drama dargestellten Wirklichkeit verhält - dass ein Ritter des deutschen Reichs von seinem Kaiser für einen Juden gehalten wird, das erscheint als völlig absurd. Offensichtlich ist für den Grafen vom Strahl der Gedanke an eine mosaische Herkunft so »aberwitzig«,57 dass er den sie unterstellenden Traum gar nicht zu beachten braucht, geschweige denn den Träumer belangen würde. Kunigunde hingegen ist (was jeder, der sie »ungeschminkt« erblickt, bestätigen kann)⁵⁸ in der Extension des Epithetons »eine mosaische Arbeit« und gleicht von daher jenem weiblichen Golem, den Achim von Arnim den fantastischen Figuren seiner Novelle ›Isabella von Ägypten (1812) zugesellt; als lasterhafte Doppelgängerin der reinen Titelheldin von einem alten Juden geschaffen, verfügt sie über »nichts Eignes [...], als was in des jüdischen Schöpfers Gedanken gelegen, nämlich Hochmut, Wollust und Geiz«.59

Seelenlos betreibt Kunigunde, da sie (in der physischen Welt) ihren organischen Körper mit toten Materialien anreichert und Lebendiges zu Totem verwandelt sowie (im psychischen Bereich) Liebe in Hass, Ablehnung in Begeisterung verkehrt und eigene Gefühle simuliert, in wörtlichem und übertragenem Sinn das Gewerbe, das die abschließende Invektive, das letzte Wort des ganzen Stücks benennt: »Giftmischerin«. Im ›Grimmschen Wörterbuch« ist der definierende Eintrag dem nomen masculini generis vorbehalten: 60 Demnach ist der ›Giftmischer« »eine person,

⁵⁷ Er selbst qualifiziert »den ganzen Vorfall der Sylvesternacht« (Vs. 2389), den er mit dem abwegigen Vergleich, in ihm einen Juden zu sehen, jeder Realität enthebt, als »[e]in Märchen, aberwitzig, sinnverwirrt« (Vs. 2383). Dass sich sein Traum dann bewahrheitet, relativiert allerdings im Nachhinein die Absurdität des Vergleichs; dessen (vom Grafen selbst mit dem Traum an Wahrhaftigkeit gleich gesetzter) Wahrheitsgehalt liegt in der antisemitischen Haltung des Sprechers.

⁵⁸ Vor Vs. 2531. – Das muss letztlich auch der Graf vom Strahl erkennen, der deswegen »wie vom Donner gerührt« (V/5) erstarrt, was ihm kurz zuvor Georg von Waldstätten ironisch empfahl (V/3). Statt des strafenden Schwefelregens denkt Wetter seinem Familiennamen gemäß aber eher an den Strahl eines Blitzes, dem er sich, »wenn ein Gewitter wo in Schwaben tobte« (Vs. 2549), aus »Wut« über seine Blindheit aussetzen könnte.

⁵⁹ Achim von Arnim, Erzählungen, aufgrund der Erstdrucke hg. von Walther Migge, München 1979, S. 64.

⁶⁰ Grimm, Deutsches Wörterbuch, IV/I, 4, Sp. 7459f.; unter dem abgeleiteten Femininum ist eigentlich nur mit einem Beleg aus Nigrinus, von zäuberern (1592), als ˈgeschlechtsspezifische Eigenart verzeichnet, dass wdie gifftmischerin oder zäuberschen viel dinge vom fleisch und beynen der erhenckten, zu zäuberey dienlich zu machen [pflegen]« (Sp. 7460). Goethes Frage nach dem werfasser der bekenntnisse einer giftmischerinn« sagt ebenso wenig über die Bedeutung des Lexems aus wie das hier natürlich erwähnte »schimpfwort« in Kleists ›Käthchen«. Bemerkenswert ist eher seine *uneigentliche* Verwendung, wie sie sich z.B. bei Nietzsche findet: »die moral [...] als eigentliche [!] giftmischerin und verleumderin des lebens«.

die in verbrecherischer absicht gifte bereitet« (was oft mit »grewlichen verwünschungen« einher geht); in *uneigentlicher* Rede wird das Wort für »personen mit dem begriff des intrigantenhaften, hinterhältigen, raffinierten, verleumderischen« gebraucht. Außerdem wird es, was schon Goethes Wendung von der »gattung moralischer giftmischer« indiziert, »gerne [...] verfassern, verbreitern gefährlicher oder sittlich verfänglicher werke und lehren: ein öffentlicher giftmischer, ein Voltaire« [Lessing]«, zugeschrieben. So ist zuletzt wieder die poetologische Bedeutungsebene erreicht. Als obszön und »verfänglich« erschien den zeitgenössischen Rezipienten ja der aus diversen Einzelstücken synthetisierte Frauenkörper, metapoetisch gesehen: eine rhetorische Figur, nach allen Regeln der Dichtkunst realisiert und aus Elementen des literarischen, anthropologischen und naturkundlichen Diskurses zusammengefügt, ein Motiv mosaischen Zuschnitts, das allzu »gemein geraten« war, d.h. den ästhetischen und sozialen Ordnungsmustern grundlegend widersprach.

SASCHA KARCHER

(UN-)BERECHENBARE RÄUME

Topographien in Kleists Novelle Michael Kohlhaas¹

Im zeitgenössischen Kontext Kleists um 1800 präsentiert sich der Begriff Topographies noch in seiner primär kartographischen Bedeutung, als »Schrift eines Ortes/Raums, [...] als kartographisches Diagramm«.2 So ist in Zedlers ›Universal-Lexicon unter dem Stichwort Geographie zu lesen, dass »die Verzeichnung grosser Landschafften, als von Königreichen, Provincien etc. [...] mit einem besondern Namen Chorographia genennet [wird], hingegen derjenige Theil der Geographie, so diese Special-Charten noch mehr vergrössert, und nur das Territorium einer gewissen Stadt, Dorffschafft, Gebäudes etc. verzeichnen lehret, heisset Topographia, welche am accuratesten durch die practische Geometrie oder das Feldmessen expediret wird«.3 Nun ist Kohlhaas bekanntermaßen nicht etwa Feldmesser, sondern Rosshändler. Wenn im Folgenden trotzdem von topographischen Praktiken des Protagonisten die Rede sein wird, erfolgt die Verwendung dieses Terminus im Sinne der gegenwärtigen Kulturwissenschaft, innerhalb derer die >Topographie(ein etabliertes Forschungsfeld darstellt. Aus dem »Bedeutungsspektrum[] des Begriffs«, welches z.B. Sigrid Weigel aufblendet, interessiert hier weniger die »Schrift eines Ortes/Raums«, die »räumliche Metaphorik«, oder das »kartographische[] Diagramm«, vielmehr verwende ich Topographie »als Bezeichnung für eine räumliche [...] Ordnung« von Ökonomie, Rechtsprechung, Politik sowie öffentlicher Kommunikation.4

¹ Einen umfassenden, aktuellen Überblick über den Stand der Kohlhaas-Forschung liefert Bernd Hamacher, Schrift, Recht und Moral: Kontroversen um Kleists Erzählen anhand der neueren Forschung zu Michael Kohlhaas. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 254–278.

² Sigrid Weigel, Zum »topographical turn. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: KulturPoetik 2 (2002), H. 2, S. 157. In ihrem Artikel bietet Weigel eine pointierte Zusammenfassung der Ausdifferenzierung topographischer Forschung in den anglo-amerikanischen wie europäischen Kulturwissenschaften.

³ Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, Halle und Leipzig 1732–1754, Bd. 10, Sp. 923.

⁴ Weigel, xtopographical turn (wie Anm. 2), S. 157. Diesen räumlichen Ordnungen bei Kleist widmen sich explizit zwei Dissertationen: Linda Dietrick, Prisons and Idylls. Studies in Heinrich von Kleist's fictional world, Frankfurt a.M. 1985; Klaus-Christoph Scheffels,

Die Gliederung dieses Aufsatzes folgt diesen vier Diskursen: Zunächst werde ich zeigen, wie der Konflikt, der die Handlung der Novelle vorantreibt, aufgrund einer weit reichenden Veränderung im Wirtschaftsraum des Rosshändlers entbrennt.⁵ Sein Kampf um die Wiederherstellung von territorialer Rechtssicherheit gegen die Widerstände eines dezentralen politischen Netzwerks adliger Personenverbände steht im Mittelpunkt des zweiten Teils.⁶ Abschließend zeige ich am Beispiel der gewaltsamen Auseinandersetzung um Wittenberg, wie die Beherrschung von Informationsräumen zum integralen Bestandteil territorialer Macht gerät.⁷

Am Beispiel der Eskalation des erzählten Konflikts bis zum Tod von Kohlhaas' Frau Elisabeth werde ich zeigen, wie aus der Perspektive des Rosshändlers Räume epistemologisch erschlossen werden. Hierbei spielt der Modus der Erkenntnisgewinnung eine zentrale Rolle; Kohlhaas – so meine These – operiert aufgrund

Rückzug. Zur Negierung von Raum- und Körperordnungen im Werk Heinrich von Kleists, Frankfurt a.M. 1986.

⁵ Zur kartographischen Übersicht vgl. Atlas zur Geschichte und Landeskunde von Sachsen. Schulkarte des Königreichs Sachsen, entworfen zum Gebrauch der Engelhardtschen Erdbeschreibung, von Ernst A. v. Schlieben, Dresden 1810, hg. von der Philologischhistorischen Klasse der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig in Verbindung mit dem Landesvermessungsamt Sachsen 1997, sowie Atlas des Saale- und mittleren Elbegebietes (Mitteldeutscher Heimatatlas), hg. von Otto Schlüter und Oskar August, Leipzig 1959 und 1961.

⁶ Vgl. zu den verschiedenen Positionen hinsichtlich dieses Themenkomplexes: Hamacher, Schrift, Recht und Moral (wie Anm. 1), Kap. 3 »Rechtsgeschichte« sowie Kap. 4 »Naturrecht und Gerechtigkeit«, S. 257ff. Die geschichtliche Ansiedelung der Fabel am Ȇbergang vom Mittelalter zur Neuzeit« führe – so das Resümee Hamachers – zu einem »historischen Schwebezustand«, innerhalb dessen rechtshistorische Interpretationen die Frage, »ob Kohlhaas als Landfriedensbrecher oder aber als verhandlungsfähiger Fehdeführer anzusehen« sei, nicht abschließend beantworten könnten (S. 258). Zum historischen Vorbild des Fehdegegners Kohlhaas vgl. Christoph Müller-Tragin, Die Fehde des Hans Kolhase. Fehderecht und Fehdepraxis zu Beginn der frühen Neuzeit in den Kurfürstentümern Sachsen und Brandenburg, Zürich 1997. Jenseits der Frage nach historisch korrektem Umgang des Autors mit möglichen Quellen analysiert Jan-Dirk Müller »Merkmale einer ›Mittelalter« benannten poetischen Welt [...], die weniger für das Mittelalterverständnis um 1800 signifikant sind als für eine typische Konfliktkonstellation bei Kleist«; J.-D. Müller, Kleists Mittelalter-Phantasma. Zur Erzählung »Der Zweikampf« (1811). In: KJb 1998, S. 3– 20, hier S. 5. Eine auf konfligierende juristische Räume bezogene Lesart bietet J. Hillis Miller, Topographies, Stanford 1995, S. 80–104.

⁷ Heiko Christians analysiert »das übermäßige Auftreten von Texten« innerhalb der Erzählung unter dem Aspekt einer »aufschlussreichen Störungen der abgebildeten Kommunikation«, indem er diese einer »modellhaften Abfolge von Kommunikationsmedien« nach Vilém Flusser zuordnet. Heiko Christians, Mißhandlungen der Fabel. Eine kommunikologische Lektüre von Heinrich von Kleists »Michael Kohlhaas«. In: KJb 2000, S. 161–179, hier S. 164f. Christians bezieht sich vor allem auf Flussers Vorlesungen zur Kommunikologie. In: Ders., Schriften, Bd. 4, Kommunikologie, Mannheim 1996, S. 233–351. Relevant für den vorliegenden Beitrag ist vor allem die von Christians aufgezeigte Verschränkung von Medientypen und räumlicher Dimension der entsprechenden Kommunikation.

⁸ So postuliert etwa Dietrick: »Kleist's central theme [...] is knowledge and the conditions for its possibility.« Dietrick, Prisons and Idylls (wie Anm. 4), S. 11.

unvollständiger Induktionen, er versucht, aufgrund seiner Beobachtungen allgemeine Aussagen zu formulieren, die seine Topographie stützen. Hierbei gelingt es ihm allerdings nicht, die Komplexität und Kontingenz der relevanten Daten und Informationen zu kontrollieren – er ist darauf angewiesen, mit Wahrscheinlichkeitsannahmen zu arbeiten, seine Axiome und Hypothesen erweisen sich, wie ich zeigen werde, jedoch nahezu vollständig als unzutreffend.

I. Ökonomischer Raum

Bereits zu Beginn der Novelle wird detailliert geschildert, wie ein bestimmter Raum aufgrund topographischen Wissens formiert wird. Hier zeigt sich, wie Kleists Topographie wesentliche Vorentscheidungen für den weiteren Verlauf der Handlung prägt. Zunächst gilt es sich zu vergegenwärtigen, wie die Fokalisierung, die erlebende Perspektive des Protagonisten Aufschluss über den erkenntnistheoretischen Status von Raumwahrnehmung gibt. Die hier untersuchte Passage der Novelle ist aus einer personalen, perzeptiven und ideologischen Perspektive geschildert, d.h. wesentliche Teile der erzählten Welt werden von Kohlhaas wahrgenommen und nach Maßgabe seiner Epistemologie geordnet. Hierbei, so meine These, stellt sich der Raum als eine Größe dar, die aufgrund unterschiedlicher Operationen erschlossen und berechnet wird – und sich doch als nicht kontrollierbar entpuppt.

Kohlhaas ist »Roßhändler« (DKV III, 13), und in seiner Eigenschaft als ökonomisch denkender und handelnder Unternehmer erschließt er sich weitläufige Handelsräume. Von seinem Heimatdorf Kohlhaasenbrück aus reitet er nach Leipzig, 2 wo er auf die Messe wollte« (DKV III, 21). Darüber hinaus besitzt er »in einer der Vorstädte« Dresdens »ein Haus mit einigen Ställen [...], weil er von hier aus seinen Handel auf den kleineren Märkten des Landes zu bestreiten pflegte« (DKV III, 21). Hierbei ist er bisher sehr erfolgreich, denn wir erfahren nicht nur, dass er »sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte« (DKV III, 13), sondern auch,

⁹ Zu diesem Aspekt vgl. Hamacher, Schrift, Recht, Moral (wie Anm. 1), Kap. 5 »Wertungsfragen: Protagonist, Erzähler und Leser«, S. 260ff.

¹⁰ Ansätze einer narratologischen Lesart finden sich u.a. bei László F. Földényi, Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter, München 1999, S. 289ff.

¹¹ Auf die Implikationen der »doppelten Existenz« Kohlhaas' »als Roßhändler und Staatsbürger« hinsichtlich der »Freiheit der Handelswege« verweist Wolfgang Pircher, Geld, Pfand und Rache. Versuch über ein Motiv bei Kleists »Kohlhaas«. In: KJb 2000, S. 104–117, hier S. 105.

¹² Auf die Qualität dieses Ortes als Topos verweist Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Falk der Kunst. Tübingen 2000, S. 327.

¹³ Einen hervorragenden Überblick über die Handelswege des späten Mittelalters bietet Blatt 40 (»Heer- und Handelsstraßen um 1500«) aus dem Mitteldeutschen Heimatatlas (wie Anm. 5). Die Tronkenburg kontrolliert den Elbübergang (vgl. DKV III, 13) der von Nord nach Süd verlaufenden Reichsstraße (via imperiik) bei Wittenberg und besetzt somit einen Punkt von immenser strategischer Bedeutung auf dem Weg von Berlin nach Leipzig. Mögliche Vorbilder für »das Schloß […], das mit glänzenden Zinnen über das Feld blickte« (DKV III, 15), sind auf Blatt 39 (»Mittelalterliche Burgen«) verzeichnet.

dass »der ausgebreitete Handel, den er mit Pferden trieb, [...] ihm die Bekanntschaft, und die Redlichkeit, mit welcher er dabei zu Werke ging, ihm das Wohlwollen der bedeutendsten Männer des Landes verschafft« hat (DKV III, 39). Sachsen ist somit aus der Sicht Kohlhaas' ein rentables Territorium, denn er erwartet »nach Art guter Wirte« einen »Gewinst, den er auf den Märkten« erzielen wird (DKV III, 13). Aufgrund seiner bisherigen Erfahrung präsentiert sich ihm sein Wirtschaftsraum als berechenbar, denn das unternehmerische Risiko seiner beruflichen Expansion ist nur dann tragbar, wenn er verantwortungsvoll kalkulieren kann und die Faktoren seiner Rechnung bekannt sind. Kohlhaas operiert sozusagen aufgrund wirtschaftsgeographischer Daten, die allerdings in regelmäßigen Abständen aktualisiert werden müssen, denn topographisches Wissen wird sich als potenziell instabil entpuppen, die epistemologische Verfügung über Territorien unterliegt Schwankungen und ist riskant.¹⁴ Kohlhaas, der Unternehmer, begegnet diesen Risiken auf unterschiedliche Weise: Einerseits ist er bemüht, »alle landesherrlichen Verfügungen, die sein Gewerbe angingen, genau« zu kennen (DKV III, 15), d.h. einen vollständigen Überblick über die Gesamtheit juristischer Rahmenbedingungen zu behalten. Andererseits glaubt er, sich auf ortsbezogenes Wissen verlassen zu können, welches er aufgrund persönlicher empirischer Erfahrungen in der Vergangenheit erlangt hat.¹⁵ Ein Faktor innerhalb seines ökonomischen Kalküls ist die Annahme, dass sein Wissen bezüglich der Infrastruktur des Tronkaschen Territoriums ungebrochene Validität besitzt. Wahrscheinlich ist demnach aus Kohlhaas' Sicht, dass der zu durchquerende Raum günstige infrastrukturelle Voraussetzungen bietet, denn er rechnet damit, dass dort ein »würdiger alter Herr« regiert, »der seine Freude am Verkehr der Menschen hatte«, und »Handel und Wandel, wo er nur vermogte, forthalf« (DKV III, 15). Wie er allerdings erfahren muss, ist der alte Tronka am »Schlagfluß gestorben« (DKV III, 15),16 und entgegen der Wahrscheinlichkeit, dass ein Feudalherr, der »einen Steindamm einst bauen ließ, weil mir eine Stute, draußen, wo der Weg ins Dorf geht, das Bein gebrochen« (DKV III, 15), einen ebenso gesinnten Nachfolger zurücklässt, sieht Kohlhaas sich mit dem Gegenteil in Form eines Schlagbaums sowie der Forderung nach Zoll und Passierschein konfrontiert.¹⁷ Für den Raum, der zwischen Kohlhaasenbrück und den

¹⁴ Dietrick weist darauf hin, dass sich Kohlhaas eben nicht nur den Risiken stellen muss, die aus der Gewalt und Willkür des niedrigen Adels resultieren, sondern vor allem dem eigenen Nicht-Wissen (»his own uncertainity, which makes the warden's deception possible«). Dietrick, Prisons and Idylls (wie Anm. 4), S. 115.

 $^{^{15}\,}$ Vgl. hierzu auch Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film, hg. von Sigrid Lange, Bielefeld 2001.

¹⁶ Vgl. Susan Kassoufs bestechendes xclose reading der Szene. S. Kassouf, Textuality and manliness. Heinrich von Kleist's Michael Kohlhaas (1810) and the journal Phöbus. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 47 (2000), S. 301–325, hier S. 309ff.

¹⁷ Kassouf vertritt hier eine Lesart, in der die Passage des Schlagbaums den Übergang einer papier- und dokumentenlosen Ordnung in eine neue, durch Schriftkultur geprägte darstellt, innerhalb derer Textualität und Gender einander auf eine neue, für Kohlhaas fatale Art durchdringen (Vgl. Anm. 16). Die epistemologische Dimension der Szene betont Dietrick: »It is here in the matter of the Paßschein, then, that the characteristically Kleistian theme of knowledge comes together with the themes of power and mediacy«; Dietrick,

sächsischen Absatzmärkten liegt und der im ökonomischen Kalkül primär einen Kostenfaktor darstellt, ist eine solche infrastrukturelle Investition von erheblicher Bedeutung: Nicht nur, dass ein Steindamm die Wahrscheinlichkeit eines verletzungsbedingten Wertverlusts eines Pferdes signifikant verringert – darüber hinaus lässt er aufgrund der verbesserten Verkehrsbedingungen diesen Zwischenraum auch zusammenschrumpfen, indem die Reisegeschwindigkeit beschleunigt wird. Schnell, risikolos und bequem zu überwindende räumliche Distanz ist günstiges Territorium – ganz im kaufmännischen Sinn. All diese Standortvorteile sieht Kohlhaas wider seine Erwartung aufgehoben, als er von nun an nicht nur einen Zoll zu entrichten hat (Tronkas Land ist jetzt ein steures Pflaster), sondern auch noch mit Verzögerungen belästigt wird. Vom Schlossvogt in ein unangenehmes Gespräch verwickelt, verweist Kohlhaas darauf, »daß man ihn, da seine Tagereise lang sei, nicht länger unnützer Weise hier aufhalten möge« (DKV III, 15). Zum ›Privilegium des Adels gehört es somit, Territorien wachsen oder schrumpfen zu lassen – je nach Zeitaufwand, den ein Durchreisender investieren muss. 18

Mit zunehmendem Ärger registriert Kohlhaas nun, dass er einige Daten, die seiner ökonomischen Topographie zu Grunde liegen, wird revidieren müssen. Sein Raum-Wissen – und damit das Territorium als diskursiver Effekt – durchläuft eine Veränderung, seine virtuelle Landkarte muss wohl oder übel neu vermessen und beschriftet werden: Die Passage dieses Gebiets ist kostspielig, mit Verzögerungen und eventuell mit unkalkulierbaren Risiken verbunden. Denn der widerrechtlich von Kohlhaas eingeforderte Passierschein als Akt der Willkür markiert Tronkas Territorium als zukünftig unberechenbares, da basale Voraussetzungen der Rechtssicherheit nicht mehr gegeben sind. Wie sehr angesichts der unwillkommenen Neuerungen das damit verbundene Risiko einer auf empirischer Erfahrung basierender Kalkulation topographischen Wissens sichtbar wird, verdeutlicht der kurze Dialog zwischen dem Pferdehändler und dem Schlossvogt. Kohlhaas, nach dem Passierschein gefragt, »versicherte, daß er siebzehn Mal in seinem Leben, ohne einen solchen Schein, über die Grenze gezogen sei« (DKV III, 15). Er erfährt und konstruiert einen Wissens-Raum, indem er einen Schlagbaum passiert.

Prisons and Idylls (wie Anm. 4), S. 114. Dietrick verweist hier explizit darauf, dass landesherrliche Macht auf Wissen gegründet ist, wenn sie Tronkas Herrschaft als »a power which is grounded in knowledge« beschreibt (S. 116).

¹⁸ Vgl. Götz Großklaus: »Das zeitliche Grundmaß von Bewegungen im Raum war bis zum Anfang des Jahrhunderts gebunden an die naturalen Voraussetzungen körperlicher Arbeit (des Menschen, eines Tieres) und die von genutzter Windkraft (Segelschiffe). Das heißt, daß bis zum Auftauchen der ersten Bewegungs- und Medienmaschinen – Eisenbahn und Telegrafen – noch das seit der Antike verbindliche Grundmaß zeitlicher Dauer für Bewegungen von Menschen, Waren und Nachrichten im Raum soziale Gültigkeit besaß. Nähe und Ferne bestimmten sich im Grundmaß einer Tagesreise zu Fuß, zu Pferde oder mit dem Schiff.« G. Großklaus, Medien-Zeit – Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne, Frankfurt a.M. 1997, S. 13.

¹⁹ Vgl. Dietrick, Prisons and Idylls (wie Anm. 4), S. 116.

²⁰ Dietrick sieht die neue Situation als eine Herausforderung, welche Kohlhaas nicht aufgrund seiner bisherigen Erfahrungen meistern kann (»a riddle he cannot explain on the basis of past experience«). Dietrick, Prisons and Idylls (wie Anm. 4), S. 116.

Der Eintritt in den umgrenzten Innenraum aktualisiert sein Wissen über die Infrastruktur des Gebiets Tronkas und funktioniert so als performative Epistemologie, als Erkenntnisgewinn im Akt der Grenzüberschreitung.

Die Validität topographischen Wissens bewährte sich aufgrund redundanter Informationen, mit jeder folgenlosen Grenzüberschreitung stabilisierte sich dieses Wissen, die Wahrscheinlichkeit, dass es auch zukünftig ein verantwortbares unternehmerisches Risiko sein würde, Tronkas Territorium zu passieren, wuchs aus der Sicht des Kaufmanns. Trotzdem hat Kohlhaas sich verrechnet, denn sein Wissen entpuppt sich als nicht ausreichend - entgegen aller Wahrscheinlichkeit mutiert ein als besonders günstig taxierter Raum zum schieren Gegenteil. Selbst der Versuch, den auf der Burg versammelten Rittern Pferde zu verkaufen und so die Kostenfaktoren Zoll und Passierschein durch die Schaffung eines neuen Marktes zu kompensieren und den teuer gewordenen transitorischen Raum auf diese Weise in einen rentablen Absatzort zu verwandeln, schlägt fehl. Er macht nicht nur kein Geschäft, sondern sieht sich gezwungen, zwei Rappen »zum Pfande« (DKV III, 19) zurückzulassen, bis der Passierschein in Dresden gelöst ist. Kohlhaas muss erkennen, dass Tronkas Verhalten eine existenzielle Bedrohung für ihn darstellt, denn um von Kohlhaasenbrück aus die sächsischen Märkte zu erreichen, muss er entweder auf unsichere Nebenstraßen ausweichen oder sich weiterhin der Willkür des Junkers, der einen strategischen Übergang über die Elbe kontrolliert,²¹ aussetzen, der »sein ganzes Gewerbe zerstöre« (DKV III, 19). Der Rosshändler kämpft ab sofort um die Wiederherstellung von Berechenbarkeit dieses Raums.²² Dieser Raum, der auch der Raum der sich von hier aus entfaltenden Handlung der Novelle wird, ist topographisch um das Epizentrum Tronkenburg herum organisiert. Von hier aus nimmt einerseits die Eskalation der Handlung ihren Ausgang, andererseits expandiert der Konfliktraum, der aus einem vorgeblichen landesherrlichen Privilegium Tronkas im weiteren Verlauf eine »Angelegenheit gesamten heiligen römischen Reichs« werden lässt (DKV III, 126).²³ Die dramatische Logik der Handlungsentwicklung diktiert dem Raum der Fabel eine diskursive Topographie, in welcher die Differenz von Zentrum und Peripherie nicht mehr der Logik politischer Hierarchie folgt – die wechselnden Brennpunkte des weiteren

²¹ Eine vergleichbare Alternative zum Elbübergang bei Wittenberg bietet die Infrastruktur zur Zeit, in der die Erzählung angesiedelt ist, nicht; die Elbbrücke weiter westlich bei Roßlau entstand erst 1583, ein Ausweichen nach Osten über Torgau hätte für Kohlhaas einen erheblichen Umweg – dazu über Nebenstraßen – bedeutet. Vgl. Mitteldeutscher Heimatatlas, Blatt 40 (wie Anm. 5).

²² Vgl. Dietrick: »what is clear is that the official channels, those of legal recourse and those through which the legally-invested power of law enforcment flows, are blocked. Kohlhaas, who takes it as self-evident that these channels are open, and that this is ultimately guaranteed by his worldly lord, finds the basis for his ordered life as a citizen and merchant destroyed.« Dietrick, Prisons and Idylls (wie Anm. 4), S. 110.

Wolf Kittler benennt einen konkreten Wendepunkt innerhalb der Handlungsentwicklung: »Mit dem Brief an den Nagelschmidt schlägt die Rechtslage um: aus einer Fehde wird Landfriedensbruch«, W. Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg 1987, S. 300.

literarischen Geschehens sind von nun an eher in der Peripherie, in Grenzräumen angesiedelt, wie z.B. in Jüterbog, Dahme oder den Wäldern des Erzgebirges.²⁴

Die Generierung topographischen Wissens erfolgt innerhalb der Novelle aufgrund unterschiedlicher Operationen. Am Beispiel des Tronkaschen Territoriums lässt sich dies paradigmatisch demonstrieren. Wie bereits gezeigt, speist sich das diesbezügliche Wissen Kohlhaas' aus schriftlichen Verfügungen der kurfürstlichen Regierung sowie aus eigener, quasi inkorporierter Erfahrung, die an kein Schriftmedium gebunden ist und die beim jeweiligen physischen Grenz-Übertritt aktualisiert wird. Im letzteren Fall emergiert eine Epistemologie, in der auf spezifische Art und Weise Formen extensiver, auf Redundanz von Informationen basierender Topographie mit intensiver – hier: physisch erfahrbarer – Generierung ortsbezogenen Wissens zusammenfällt.

Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang der Umstand, dass noch keine Nachricht vom Tod des alten Tronka nach Kohlhaasenbrück gelangt ist. Denn Kohlhaas hat weder durch andere Reisende noch in den Ortschaften, durch die ihn sein Weg bisher geführt hat, etwas von den Neuigkeiten auf der Tronkenburg erfahren, obwohl sich die Informationen bezüglich der Ungerechtigkeiten des Junkers offensichtlich schnell verbreiten. Die Nachricht des Generationenwechsels scheint noch nicht raum-greifend expandiert zu sein, Kohlhaas erfährt sie buchstäblich vor Ort, obwohl die Familie der Tronkas »als eine der ersten und edelsten, im Lande« gilt (DKV III, 98), die Neuigkeiten über gerade diese Personengruppe sich folglich sehr schnell verbreiten sollten. Die Zeitspanne, welche die Neuigkeiten zur Verfügung hatten, um in Richtung Kohlhaasenbrück zu gelangen, reicht lediglich vom Tod des alten Tronka bis zur Errichtung des Schlagbaums. Die Tronkenburg ist ca. 80 km von Kohlhaasenbrück entfernt, der alte Tronka stirbt am »Schlagfluß« (DKV III, 15) – ein plötzlicher, unvorhersehbarer Tod, der sich nicht durch eine langwierige Krankheit ankündigt, welche schnell Gegenstand sich verbreitender Information geworden wäre. Im schlagartig eingetretenen Tod des alten Tronka zeigt sich einmal mehr die Macht der Kontingenz - Kleists Kohlhaas als umsichtig kalkulierender Unternehmer weiß auch, dass er sich nicht gegen jedes Risiko absichern kann; dazu ist seine Umwelt zu komplex, folglich muss er mit Wahrscheinlichkeiten operieren. Diese wiederum gründen auf Informationen – je

²⁴ Jüterbog und Dahme sind Orte, an denen die Zigeunerinnenepisodec dem Handlungsverlauf eine entscheidende Wendung gibt (DKV III, 115ff. und 127ff.). Vgl. dazu u.a. Bernhard Greiner, der Dahme als »Gegen-Ort« charakterisiert, an dem der »magische und von Zufällen durchwirkte Handlungsstrang« des Textes einsetzt. Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen (wie Anm. 12), S. 346. Zu den räumlichen Aspekten der Episode siehe auch Claudia Breger, Ortlosigkeit des Fremden. Zigeunerinnen« und Zigeuner« in der deutschsprachigen Literatur um 1800, Köln 1998; Margarete Landwehr, The mysterious gypsy in Kleist's Michael Kohlhaas«. The disintegration of legal and linguistic boundaries. In: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 84 (1992), S. 431–446. Das Erzgebirge bietet Kohlhaas' abtrünnigem Gefolgsmann Nagelschmidt Unterschlupf, dessen Verhalten während der gewährten Amnestie für den Rosshändler eine zunehmende – auch kommunikative – Bedrohung darstellt (DKV III, 100ff. und 109ff.). Vgl. Christians, Mißhandlungen der Fabel (wie Anm. 7), S. 169.

aktueller und verlässlicher diese Informationen sind, desto sicherer glaubt Kohlhaas das Risiko kalkulieren zu können, was ihm jedoch hinsichtlich seiner ökonomischen Topographie wie dargelegt nicht gelingt.

II. Juristischer / politischer Raum

Kohlhaas weiß um die Begrenztheit seiner subjektiven Wahrnehmung.²⁵ Aus diesem Grund ist er bestrebt, sein topographisches Wissen abzusichern, indem er seine Hypothese überprüft.

In einem ersten Schritt erwägt er die Wahrscheinlichkeit von Schutzzöllen sollte ihm eine »wegen aufkeimender Pferdezucht« (DKV III, 21) aktualisierte wirtschaftsrechtliche Topographie Sachsens verborgen geblieben sein? Dass dem keineswegs so sei, erfährt er dann in der Dresdner Geheimschreiberei, wo sich »die Geschichte von dem Paßschein« als »ein Märchen« entpuppt (DKV III, 21). Kohlhaas ist beruhigt – sein topographisches Wissen ist durch einen »schriftlichen Schein« (DKV III, 21) von hoher Autorität bestätigt, er geht davon aus, dass innerhalb der Sächsischen Grenzen zukünftig Rechtssicherheit für unternehmerische Kalkulationen besteht und er sein Gewerbe auch weiterhin mit akzeptablem Risiko wird ausüben können. Entsprechend groß ist sein Entsetzen, als er auf der Tronkenburg »statt seiner zwei glatten und wohlgenährten Rappen, ein Paar dürre, abgehärmte Mähren« vorfindet (DKV III, 23) und erfahren muss, dass sein Knecht Herse, der zur Pflege der Tiere mit zurückgeblieben war, wegen angeblicher Widerspenstigkeit von der Burg verjagt worden war. Im Glauben an die Gültigkeit rechtlicher Normen beschließt er dennoch, »trotz der erlittenen Beleidigungen, [...] falls nur wirklich dem Knecht, wie der Schloßvogt behauptete, eine Art von Schuld beizumessen sei, den Verlust der Pferde, als eine gerechte Folge davon, zu verschmerzen« (DKV III, 27). Allerdings muss er aufgrund redundanter Informationen diese Annahme revidieren, denn ȟberall, wo er einkehrte«, muss er »von den Ungerechtigkeiten« erfahren, »die täglich auf der Tronkenburg gegen die Reisenden verübt wurden« (DKV III, 27). Die räumliche (»überall«) sowie temporale (»täglich«) Häufung eindeutiger Daten bestärkt Kohlhaas nun in seiner induktiv gewonnenen Schlussfolgerung: Neben seiner individuellen »Genugtuung« liegt ihm vor allem daran, »seinen Mitbürgern« für die Zukunft Rechtssicherheit zu verschaffen, indem für die einheitliche juristische Durchdringung des Sächsischen Rechtsraums gesorgt wird (DKV III, 27). Sein Ziel ist und bleibt eine kohärente, berechenbare Topographie Sachsens, die einerseits dadurch gewährleistet werden soll, dass Rechtsnorm (schriftlich in Dresden autorisiert) und Rechtswirklichkeit (empirisch erfahrbar in Tronkas Machtbereich) zur Deckung gelangen. Andererseits soll die hierarchische Relation von Zentrum und Peripherie sowohl aus legislativer als auch aus ökonomischer Sicht restituiert werden: Der Erlass von Handelsvorschriften hat zentral von Dresden aus und nicht an Tronkas Schlagbaum zu geschehen, ebenso muss sich Kohlhaas auf die Marktzentren Leipzig und Dresden

²⁵ Dietrick spricht diesbezüglich sogar von einem »hermeneutic process in which Kohlhaas himself remains embedded«. Dietrick, Prisons and Idylls (wie Anm. 4), S. 127.

konzentrieren können, ohne mit willkürlichen Verlusten an der ökonomischen Peripherie rechnen zu müssen. In seinem Wissens-Raum soll die zwischenzeitliche Inversion von Zentrum und Peripherie wieder in die ursprüngliche, kalkulierbare topographische Ordnung überführt werden, in der die Tronkenburg nicht länger als Topos von »Freveln» (DKV III, 29), »Ungerechtigkeiten« (DKV III, 27) und »Unordnungen« (DKV III, 39) steht.²⁶

Die so gewonnenen, auf Redundanz und Quantität basierenden Informationen über die Tronkenburg als Zentrum von Willkür und territorialer Inhomogenität ergänzt der Rosshändler sodann durch eine intensive Befragung seines Knechts Herse, die derart ausführlich und pedantisch gerät, dass Kohlhaas am Ende völlig von der Richtigkeit von dessen Aussage überzeugt ist (DKV III, 29 ff.).²⁷ Aus der »Geschichte, die keiner versteht« (DKV III, 29), also dem ersten Bericht des aus der Tronkenburg verjagten Knechts bei seiner Heimkehr nach Kohlhaasenbrück, kann der Pferdehändler jetzt induktiv eine narrative Ordnung der vereinzelt gewonnenen Daten ableiten und seiner Frau »den ganzen Verlauf und inneren Zusammenhang der Geschichte« erzählen (DKV III, 37). Auf diese Weise liefert er eine Topographie des Tronkaschen Territoriums, in der man »von allen Merckwürdigkeiten [...] eine umständliche Nachricht findet«.²⁸ Die Tronkenburg und das umliegende Gebiet werden so narrativ mit Bedeutung aufgeladen und topographisch diskursiviert.

Wie stabil aus der Sicht Kohlhaas' die räumliche Ordnung seines Vorgehens zunächst noch ist, wird aus dem Umstand deutlich, dass er nun wie selbstverständlich nach Dresden aufbricht, »um seine Klage vor Gericht zu bringen« (DKV III, 39), denn von dort, aus dem politischen und juristischen Zentrum des Kurfürstlichen Territoriums, der »Residenz« (DKV III, 39), soll die Integration der Peripherie gelingen. ²⁹ Das topographische Wissen des Rosskamms motiviert seine Hoffnung auf eine kohäsive Wirkung, welche das unberechenbare Territorium des Junkers in einen einheitlichen Rechtsraum reintegrieren soll. Bezeichnenderweise bleiben auch die weiteren Bemühungen Kohlhaas' auf die Residenzen Dresden und später Berlin ausgerichtet – erst nach dem gewaltsamen Tod seiner Frau wendet er sich direkt der Tronkenburg zu und vollzieht eine topographische Umorien-

²⁶ Zum »Adelsraum« und dessen »territorialen« und »expansiv[en]« Aspekten vgl. Scheffels, Rückzug (wie Anm. 4), S. 68f. Die Tronkenburg erscheint somit als typischer Fall einer literarischen Topographie, bei der es »um die Signaturen der Orte, um die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen« gehe, so Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, Wien 1999, S. 352.

²⁷ In einer eigenwilligen Lesart vertritt Frank Haase demgegenüber die These, es befinde sich »in den Reihen des Kohlhaas ein Spion, ohne daß er es weiß: Herse, sein Großknecht, dessen Anagramm schlicht 'Seherk heißt«. Haases »Verdacht gegen Herse wird […] durch dessen Falschaussage bestärkt, die er gegenüber Kohlhaas nach dessen Rückkehr« mache, F. Haase, Kleists Nachrichtentechnik. Eine diskursanalytische Untersuchung, Opladen 1986, S. 122.

²⁸ Zedlers Universal-Lexicon (wie Anm. 3), Bd. 44, Sp. 1280 (Stichwort: Topographies).

²⁹ Christians beschreibt dieses Vorgehen als »pyramidale Kommunikation«, innerhalb derer »Kohlhaas' Schriftstücke [...] »bergauf« ihren Weg suchen« und somit einem hierarchischen Instanzenweg folgen. Christians, Mißhandlungen der Fabel (wie Anm. 7), S. 166.

tierung, indem er sich auf ein neues Zentrum hin orientiert. Denn dann hat er erkannt, dass die Städte zwar formale Zentren einer legislativen, hierarchisch organisierten Topographie sind – de facto jedoch die Interventionen des Tronkaschen Personenverbands in der Burg des Junkers einen Ankerpunkt haben. Erst an dieser Stelle vollzieht Kohlhaas eine epistemologische Kehrtwende, indem er die Ordnung seiner topographischen Repräsentation umpolt und die Tronkenburg anvisiert. Es überrascht angesichts dieser dramatischen Wende übrigens keinesfalls, dass der Fehdegegner des historischen Hans Kohlhaase eben nicht der Provinzadlige, sondern der Kurfürst selbst gewesen ist. Durch diese gezielte Abweichung von den historischen Fakten ermöglicht Kleist überhaupt erst die Etablierung eines neuen topographischen Zentrums.³⁰ Doch zunächst erhält er vor Ort in Dresden von seinem Anwalt die Versicherung, im Recht zu sein; im Vertrauen auf die Gültigkeit seines Weltbildes kehrt er nach Kohlhaasenbrück zurück. Allerdings richtet er seine Aufmerksamkeit umsonst in Richtung der Residenz - von dort aus kommt keinerlei Signal hinsichtlich einer Entwicklung seiner Klage. Er ahnt nicht, dass sein hierarchisches Modell räumlicher Herrschaft unterkomplex ist, denn inzwischen arbeitet eine andere Art territorialer Ordnung: das Netzwerk von Tronkas verwandtschaftlichen Beziehungen, welches quer zu sämtlichen Zentralisierungstendenzen operiert und von Kohlhaas nicht in seine Berechnungen mit einbezogen wurde.31

Kohlhaas muss aus existenziellen Gründen um gesichertes topographisches Wissen kämpfen, er muss sicher sein können, dass das Territorium Tronkas Rechtssicherheit gewährleistet. Er kämpft um epistemologische Kontrolle über diesen Raum und dessen Topographie. Er kämpft auch um die Homogenisierung eines Rechtsraumes,³² indem er – von Dresden aus – versucht, ein peripheres

³⁰ Vgl. Ingrid Hotz und Paul Davis, Heinrich von Kleist's Michael Kohlhaast – Peter Haffiz's Märckische Chronict. A Comparison of Novelle and Source Material with Particular Regard to Medieval Legal Conceptions. In: German Life & Letters 41 (1987/88), S. 9–20. Kleist weiche von den Berichten der Chronik ab, um Kohlhaas' »integrity and the legitimacy of his claims« zu betonen (S 19). Vgl. hierzu auch die Perspektive von Müller, Kleists Mittelalter-Phantasma (wie Anm. 6).

³¹ Innerhalb pyramidaler Kommunikation – so Christians – stoßen Schriftstücke »an allen erdenklichen Punkten auf dysfunktionale Relais«, die das Gelingen der Kommunikation gefährden. Die »Allgegenwart und Leichtigkeit störender Eingriffe in pyramidale Kommunikation« ist hier dem Umstand geschuldet, dass im Falle konfligierender Interessen der Funktionsträger (Mundschenk/Kämmerer) die vertikale«, hierarchisch strukturierte Dimension pyramidaler Kommunikation eine »horizontale« Ergänzung durch das familiäre Netzwerk erfahren. Christians, Mißhandlungen der Fabel (wie Anm. 7), S. 166.

³² Vgl. hierzu Christoph Müller-Tragin, Hans Kohlhase und Michael Kohlhaas – Unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeiten. In: Heilbronner Kleist-Blätter 7 (1999), S. 9–40, hier S. 19: »In der Neuzeit entwickelt sich sukzessive zur Fehde die (gewaltlose) Alternative in der Form eines Gerichtsverfahrens, dessen Urteile vom staatlichen Verband mittels zentralisierter und institutionalisierter Gewalt erzwungen werden können. Die Gerichtsbarkeit ist damit das maßgebliche Hoheitsrecht beim Aufbau der sich verselbständigenden Territorien.
[...] Der Fall des Hans Kohlhase zeigt, daß die Obrigkeit – die Landesherren der betrof-

Territorium juristisch zu integrieren. Dieser Umstand wird umso deutlicher, als von Anfang an klar ist, dass es Kohlhaas nicht nur um sein Recht, sondern auch um die zukünftige Rechtssicherheit für andere geht.³³ Darüber hinaus zielt diese topographische Homogenisierung wiederum auf die Ausschaltung von Kontingenz – ist innerhalb des Tronkaschen Territoriums die Berechenbarkeit wieder hergestellt, so würden sekundäre Effekte des Zufalls dadurch suspendiert, denn »selbst wenn man hätte annehmen wollen, dass die Pferde durch einen bloßen Zufall erkrankt wären, so würde die Forderung des Roßkamms, sie ihm gesund wieder zuzustellen, noch gerecht gewesen sein« (DKV III, 39). Und aller Wahrscheinlichkeit nach sollte diese Wiederherstellung der Berechenbarkeit von Raum problemlos gelingen – die »Rechtssache war in der Tat klar« (DKV III, 39), und Kohlhaas reist, »völlig [...] über den Ausgang seiner Rechtssache beruhigt, zu Lisbeth, seinem Weibe, nach Kohlhaasenbrück zurück« (DKV III, 39).

Wie bereits dargelegt, besteht ein Modus der topographischen Wissensgenerierung des Rosshändlers darin, Informationen performativ beim Überschreiten einer Grenze zu gewinnen. Hinsichtlich seines Wissens über die gegnerische Prozesspartei verfährt er unabsichtlich auf die gleiche Weise. Indem er auf dem Rechtsweg in den politischen Raum eines Personenverbandes eindringt, überschreitet er gleichfalls eine Grenze, und auch in diesem Fall ist der Grenzübertritt eine heuristische Operation, die einen Erkenntnisgewinn bewirkt: Sein formaljuristisches Vorgehen scheitert daran, »daß der Junker Wenzel von Tronka mit zwei Jungherren, Hinz und Kunz von Tronka, verwandt« ist, »deren Einer, bei der Person des Herrn, Mundschenk, der Andre gar Kämmerer« ist (DKV III, 41). Erst in dem Moment, in dem seine Klage durch Verwandte des Junkers unterdrückt wird, erfährt er von den weit reichenden familiären Verbindungen Wenzels. Dann ist es allerdings bereits zu spät. Anders formuliert: Der performative Akt der Grenzüberschreitung lässt diese politische Topographie allererst sichtbar werden, die Grenze als Ort der Erkenntnis emergiert im Moment ihrer Überschreitung, und der daran gekoppelte Erkenntniszugewinn ist aus der Perspektive des Pferdehändlers im Voraus nicht kalkulierbar. Ein gewichtiger Fehler Kohlhaas' besteht somit in der Annahme, der politische Machtbereich des Junkers würde sich auf das Gebiet unmittelbar um die Tronkenburg beschränken und wäre deckungsgleich mit dem umliegenden Territorium. Sein topographisches Wissen reicht nicht aus, um zu erkennen, dass Wenzels Familie »als eine der ersten und edelsten, im Lande« gilt (DKV III, 98), der tatsächliche Einfluss seines Gegners folglich einen

fenen Territorien – zu schwach ist, um eine Friedensordnung in ihren Territorien durchzusetzen«.

³³ Diese Ausprägung der Zeitdimension im Handeln des Rosskamms steht im Zentrum von Scheffels' Untersuchung, der als »Gegenbewegung« auf eine postulierte räumliche Einengung und »Deterritorialisierung« Kohlhaas' die Ausweitung der »zeitliche[n] Perspektive« ausmacht, welche letztlich in der angestrebten »Verfügung über die Zukunft des anderen und Sicherung des eigenen ›Überlebens« münde. Scheffels, Rückzug (wie Anm. 4), S. 6, 119f.

wesentlich umfassenderen Raum eröffnet.³⁴ Der Personenverband der Familie Tronka ist wie ein unterirdisches Pilzgeflecht, lediglich dessen Fruchtkörper in Gestalt der Tronkenburg ragt für Kohlhaas sichtbar in die Höhe. Genealogische Daten finden keinen Eingang in die Topographie des Rosshändlers, die so auf verhängnisvolle Weise defizitär – weil immer noch an der hierarchischen Differenz von Zentrum und Peripherie orientiert – erscheint.

Nachdem sich nun der sächsische Rechtsraum als unberechenbar erwiesen hat, versucht Kohlhaas aufgrund seiner territorialen Zugehörigkeit zum Kurfürstentum Brandenburg, diesen topographischen Umstand zu nutzen. Wiederum erscheint dieser Schritt problemlos kalkulierbar und mit einiger Wahrscheinlichkeit erfolgreich, da die ausschlaggebenden Faktoren bekannt sind: Der Stadthauptmann »Heinrich von Geusau, unter dessen Regierungsbezirk Kohlhaasenbrück gehörte« (DKV III, 41), verspricht Kohlhaas, eine entsprechende »Bittschrift [...] in die Hände des Kurfürsten zu bringen« (DKV III, 43), der persönliche, direkte Zugang zur entscheidenden Instanz scheint gewährleistet. Darüber hinaus geht der Hauptmann davon aus, dass der Kurfürst »unfehlbar, wenn es die Verhältnisse zuließen, bei dem Kurfürsten von Sachsen einkommen würde; und mehr als eines solchen Schrittes bedürfe es nicht, um ihm bei dem Tribunal in Dresden, den Künsten des Junkers und seines Anhanges zum Trotz, Gerechtigkeit zu verschaffen« (DKV III, 43). So Erfolg versprechend diese Taktik auch erscheint - es ist nicht zu übersehen, dass dieser Schritt die Komplexität der angestrebten Homogenisierung eines Rechtsraums noch erhöht, indem neue, keineswegs sicher zu kalkulierende Faktoren hinzutreten. Haben sich nahezu sämtliche Informationen und sicher geglaubten Erkenntnisse bezüglich Tronkas Territorium als trügerisch und somit die Topographie dieses Raums als unberechenbar erwiesen, geht Kohlhaas offensichtlich immer noch davon aus, dass es ausgerechnet eine räumliche Ordnung politischer Mechanismen sein wird, die zu einer Wiederherstellung territorialer Rechtssicherheit führt, denn er kehrt »beruhigter über den Ausgang seiner Geschichte, als je, nach Kohlhaasenbrück zurück« (DKV III, 45). An dieser Stelle ist die beinahe wörtliche Wiederholung der Schilderung Kohlhaasischer Zuversicht auffällig – kehrt er zunächst »völlig [...] über den Ausgang seiner Rechtssache beruhigt« (DKV III, 39) zurück, so erfährt diese Beruhigung hier noch eine Steigerung: »beruhigter« noch als »völlig beruhigt«, wobei sich angesichts dieser hyperbolischen Formulierung die Frage aufdrängt, warum der Rosshändler trotz seiner bitteren Erfahrungen an seinem zentralistischen Modell topographischer Ordnung festhält. Ungebrochen glaubt er an die Berechenbarkeit territorial fundierter Entscheidungsmechanismen aufgrund von Wahrscheinlichkeitsannahmen. Dass es nun allerdings wiederum der Tronkasche Personenverband ist, der in Person des kurfürstlichen Kanzlers Graf Kallheim entgegen aller Wahrscheinlichkeit einen als homogen gedachten juristischen Raum politisch aufbricht, die Klage wiederum unterdrückt und somit verlässlich geglaubte Topographien subvertiert, löst einen

³⁴ Vgl. Anm. 31; die räumliche Entfernung von den Machtzentren (die ›horizontale‹ Dimension der Topographie) sagt hier eben nichts über die diskursive Nähe (die ›vertikale‹ Dimension) zu den Entscheidungsträgern aus.

entscheidenden Schritt innerhalb der Eskalation des Konflikts aus. Von Kohlhaas informiert, beschließt seine Frau Lisbeth die Tronkasche Taktik politischer Raumerschließung zu kopieren und plant, mittels ihrer persönlichen Beziehung zum kurfürstlichen Kastellan, »den Landesherrn, im Schlosse selbst, anzutreten« (DKV III, 57). Im Gegensatz zu ihrem Ehemann geht sie von einer Heterogenität des Rechtsraums aus, denn sie bezieht Personenverbände als quer zum juristischen Diskurs gelagerte Beziehungsgefüge in ihr Kalkül mit ein. Auch in ihrer Topographie bildet der kurfürstliche Hof das Zentrum juristischer Homogenisierung eines Territoriums - allerdings wendet sie zur Überbrückung der räumlichen und zugleich kommunikativen Distanz zwischen Kohlhaasenbrück und Berlin eine andere Taktik an als Kohlhaas: Ihre Heuristik bewirkt ein Lernen von der gegnerischen Seite, so dass die Art von Lisbeths Wissensgenerierung die Erfahrungen ihres Mannes generalisiert. Ihre Informationen erhält sie nämlich (anders als Kohlhaas) aufgrund zusammenhängender, kausal strukturierter Berichte und Erzählungen. Sie nimmt eine Beobachterposition zweiter Ordnung ein, aufgrund derer sie in der Lage ist, sowohl die Vorgehensweise ihres Mannes als auch die der Gegenseite mit in ihr Kalkül einzubeziehen. 35 Allerdings widerfährt ihr beim Versuch, die Grenze zwischen Volk und Kurfürst zu überschreiten, ein Akt tödlicher Erkenntnis: Erst beim performativen Vollzug ihrer Annäherung erfährt sie unmittelbar körperlich die Risiken, die damit verbunden sind, sich den intimen Raum der Herrschaft zu erschließen, nachdem zuvor der Zufall dafür gesorgt hatte, dass als verlässlich erachtete Faktoren ihres raumöffnenden Plans weggebrochen waren. Das Ergebnis ist bekannt: »Diese Reise war aber von allen erfolglosen Schritten, die er [Kohlhaas] in seiner Sache getan hatte, der allerunglücklichste«, da der Kastellan zufällig nicht, wie geplant, »zu Hause gewesen« war und Lisbeth von einer übereifrigen Wache tödlich verletzt wird (DKV III, 57). Sie verrechnet sich mit tödlicher Konsequenz und aufgrund der Abwesenheit des Kastellans, der einen entscheidenden Ort im entscheidenden Moment eben nicht besetzt, während die Verwandtschaft des Junkers durch Anwesenheit in den Zentren der Macht eine homogene juristische Durchdringung des sächsischen Territoriums verhindert und so die Topographie entscheidend manipuliert.³⁶

³⁵ Dementsprechend weist Christians darauf hin, dass – bezogen auf den Zugang zum Herrscher – das »einfache Ideal der Unmittelbarkeit die Komplexität der Geschichte unterschreitet. Eine einfache Entgegensetzung von reiner persönlicher und korrupter bürokratischer Verantwortung oder Unmittelbarkeit und Vermittlung gibt das Geschehen nicht wirklich wieder«. Christians, Mißhandlungen der Fabel (wie Anm. 7), S. 167.

³⁶ Bezeichnenderweise ändert Kohlhaas an diesem Punkt, an dem die Tronkenburg selbst als topographisches Zentrum in sein Visier rückt, auch sein Kommunikationsverhalten – von nun an steht der Rosshändler an der »Spitze der Pyramide, von deren Sockel aus keine Botschaft ›bergauf‹ zu übermitteln ist‹‹' indem er einen »Rechtsschluß‹‹ (DKV III, 61) an Wenzel verfasst: »Nun versucht Kohlhaas die Kommunikation zu kontrollieren, arbeitet mit Rückmeldungen und Fristen«. Christians, Mißhandlungen der Fabel (wie Anm. 7), S. 167.

III. Kommunikativer Raum

Zu einem jener »Verfahren, mit denen Bedeutungen in Räume [...] projiziert werden«,³⁷ zählt die Durchdringung mit Information, die kommunikative Erschließung eines Raumes. Im Folgenden werde ich zeigen, wie Kohlhaas die Topographie der Stadt Wittenberg als Wissens-Raum dominiert. Kohlhaas erfährt von Antonia von Tronka, dass sich ihr Neffe Wenzel in Wittenberg aufhält (vgl. DKV III, 67).³⁸ Da der Rosshändler weiß, dass er »mit einem Haufen von zehn Mann [...], einem Platz wie Wittenberg war, nicht trotzen konnte, so verfaßte er ein zweites Mandat, worin er, nach einer kurzen Erzählung dessen, was ihm im Lande begegnet, vjeden guten Christen«, wie er sich ausdrückte, »unter Angelobung eines Handgelds und anderer kriegerischen Vorteile«, aufforderte seine Sache gegen den Junker von Tronka, als dem allgemeinen Feind aller Christen, zu ergreifen« (DKV III, 67 f.).³⁹

Das taktische Vorgehen des Rosshändlers lässt sich an diesem Mandat mustergültig ablesen: Zunächst wird der Raum Sachsen in eine narrative Ordnung gebracht; was ihm »im Lande« widerfahren ist, wird in der kausalen Logik einer »kurzen Erzählung« als raumbezogenes Wissen organisiert. In einem zweiten Schritt weitet Kohlhaas den ursprünglich auf die Tronkenburg beschränkten Raum der Fehde universalistisch aus, indem er »jeden guten Christen« auffordert, den Junker als »allgemeinen Feind aller Christen« zu verfolgen. Er versucht, politisch, juristisch und nicht zuletzt konfessionell inhomogene Räume unter Verweis auf eine universalistische religiöse Motivation einer homogenen Topographie zu unterwerfen, welche durch die chiliastische Rhetorik seiner Mandate organisiert ist. Als versierter Ökonom versteht er es drittens, die Macht seiner finanziellen Mittel taktisch einzusetzen und sich das sächsische Territorium als Markt für kriegerische Dienstleistungen zu erschließen, indem er sich eine Privatarmee einkauft: Der »Klang seines Geldes« verschafft ihm binnen kurzem »Zulauf in Menge« (DKV III, 68). Voraussetzung all dessen ist die medientechnisch durch die Druckerpresse beschleunigte kommunikative Durchdringung des Territoriums mit massenhaft kopierten Exemplaren dieser Schriften, die zu einer vereinheitlichten Wissenstopographie dieses Raumes führen. Kohlhaas stellt einen homogenen Informationsraum her, innerhalb dessen er kommunikative Macht ausübt.

Wie wir weiter erfahren, hat er Wittenberg als Informationsraum bereits besetzt, als sein Knecht Sternbald »mit dem Mandat« dort eintrifft (DKV III, 68). Kohlhaas setzt nicht nur Teile der Stadt in Brand, sondern kommentiert diese

³⁷ Weigel, stopographical turns (wie Anm. 2), S. 157. Weigel bezieht sich hier auf Miller, Topographies (wie Anm. 6), S. 19.

³⁸ Zu möglichen Vorbildern für das fiktive Frauenkloster Erlabrunn, dem Antonia von Tronka vorsteht, vgl. Mitteldeutscher Heimataltas (wie Anm. 5), Blatt 17 (»Stifter, Klöster und Komtureien vor der Reformation«).

³⁹ »Die neue kommunikative Strategie ist nach Flussers Modell amphitheatralisch: Sie sendet ›Botschaften gegen praktisch unbegrenzte Horizonte«. Christians, Mißhandlungen der Fabel (wie Anm. 7), S. 168. Die »expansive Logik des amphitheatralischen Mediums« erreiche in Form dieser »chiliastisch drapierten Adresse […] ihren Höhepunkt« (S. 169).

Akte physischer Gewalt zugleich in Form eines Plakats, welches er »an den Türpfeiler einer Kirche« anbringt (DKV III, 68), und in dem er sich nicht nur zu dem Brandanschlag bekennt, sondern darüber hinaus die Auslieferung Wenzels fordert.⁴⁰ Als er es am darauf folgenden Tag noch schafft, ein gegen ihn vorgehendes militärisches Kontingent aufzureiben, nutzt er diesen Sieg erneut im Sinne einer Informationsoffensive: Er, und nicht etwa die offizielle städtische Obrigkeit, setzt die Einwohner Wittenbergs von dem militärischen Desaster der gegen ihn unternommenen Expedition in Kenntnis, was ihm, so die Novelle, »zu einem höchst gefährlichen kriegerischen Ruhm« verhilft (DKV III, 69). Indem er die »Nachricht über das Schicksal des, von dem Landvogt abgeschickten und von ihm zu Grunde gerichteten, Hauptmanns von Gerstenberg« »an die Ecken des Rathauses selbst« (DKV III, 69) anschlägt, dominiert er den Informationsraum der Stadt und etabliert so eine Topographie partikulärer Macht, welche die territoriale Homogenität landesherrlicher Kontrolle aufzulösen droht. Kohlhaas beherrscht Wittenberg, da er präventiv die Macht über den Informationsfluss ausübt - sowohl was die öffentliche Deutungshoheit über Sinn und Zweck seiner Brandanschläge anbelangt als auch hinsichtlich seiner militärischen Erfolge. Wie handelt nun die städtische Obrigkeit? Zu einer »propagandistischen«, kommunikativen Gegenoffensive kommt es zunächst nicht; der Stadtkommandant reagiert militärisch, indem er mit einem neuen Heerhaufen gegen den Rosshändler aufbricht, nicht ohne gleichzeitig durch eine Wache die »Gewalttätigkeit des Volks« gegenüber Wenzel in Schach zu halten (DKV III, 69). Durch taktisch kluges Verhalten gelingt es Kohlhaas auch diesmal, der Niederlage zu entgehen, Wittenberg erneut anzuzünden und die öffentliche Stimmung vollends gegen den Junker aufzubringen.⁴¹ Allein die »kluge[] Anrede« des Landvogts verhindert, dass Wenzel gelyncht wird (DKV III, 70) und stellt die erste kommunikative Reaktion auf die propagandistische Offensive des Rosskamms überhaupt dar.

Die Lage verschärft sich zusätzlich dadurch, dass die »Landesregierung« in Dresden als territoriale Herrschaftszentrale auf der Wiederherstellung eines homogenen Machtraums besteht und den Landvogt in einem Schreiben dazu verpflichtet, den Junker »mit der Macht, die ihm zu Gebote stehe, zu beschirmen« (DKV III, 71). Gleichzeitig wird mitgeteilt, dass »bereits ein Heerhaufen von fünfhundert Mann [...] im Anzuge sei« (DKV III, 72), um Wittenberg vor Kohlhaas zu schützen. Die Informationsökonomie der städtischen Obrigkeit ist gezwungen, aus der Defensive heraus zu agieren, da einerseits bisher stets der Rosshändler die Initiative ergriffen und die Interpretationshoheit über seine Motive und Taten gesichert hatte und sich andererseits »äußerst unangenehme Gerüchte« bezüglich der Stärke von Kohlhaas' Truppe in der Stadt verbreiten

⁴⁰ Kittler spricht von »Propagandaschriften« und deren »Antworten des Partisanen auf die Frage: ›Was gilt es in diesem Krieg?«. Kittler, Die Geburt des Partisanen (wie Anm. 23), S. 305. David Ratmoko stellt die Novelle in den Kontext aktueller Terrorismusdebatten und erkennt im Verhalten des Rosshändlers immerhin eine »subversive[] Strategie der Rechtserhaltung«. D. Ratmoko, Das Vorbild im Nachbild des Terrors. Eine Untersuchung des gespenstischen Nachlebens von ›Michael Kohlhaas«. In: KJb 2003, S. 218–231, hier S. 227.

⁴¹ Vgl. hierzu Kittler, Die Geburt des Partisanen (wie Anm. 23), S. 291ff.

(DKV III, 72).42 Dementsprechend verfährt der Landvogt, indem er den Brief aus Dresden zensiert veröffentlicht: Die Anweisung, Tronka entgegen der öffentlichen Meinung weiterhin in Wittenberg zu belassen, entschließt er sich, »ganz und gar zu unterdrücken. Er plackte bloß einen Brief, in welchem ihm der Prinz von Meißen seine Ankunft meldete, an die Ecken der Stadt an« (DKV III, 72) und initiiert seinerseits das Gerücht, der Junker werde nach Leipzig gebracht. Kohlhaas lässt sich hiervon zunächst täuschen und wendet sich gegen Leipzig, »und steckte die Stadt an drei Seiten in Brand« (DKV III, 73). Der Versuch des Landvogts, Wittenberg als Informationsraum unter seine Kontrolle zu bekommen, zielt auf diese Weise einerseits auf die Beherrschung der öffentlichen Meinung im Sinne einer Homogenisierung der Wissenstopographie innerhalb der Stadt; andererseits ist ihm bewusst, dass die Guerillataktik des Rosshändlers »selbst einen größeren Schutz, als mit welchem der Prinz von Meißen heranrückte, unwirksam machen könnte« (DKV III, 72).⁴³ Aufgrund dieser Einsicht in die eigene militärische Unterlegenheit schwenkt er auf eine neue Taktik der Herrschaftssicherung auch nach außen um und imitiert die raumkontrollierende Informationspolitik Kohlhaas'. Allerdings reproduziert dieser Lösungsversuch das Problem, da die Schließung der einen Lücke im homogenen Machtgefüge nur auf Kosten der Gefährdung Leipzigs gelingt. Dort wiederholt sich das Ringen um die Herrschaft über einen Informationsraum auf nahezu identische Weise - einschließlich des nun durchsichtigen Versuchs, mit einer anonymen »Deklaration« den schwarzen Peter an Dresden weiterzureichen, denn dort, so der Inhalt des Gerüchts, sei der Junker inzwischen »bei seinen Vettern Hinz und Kunz« untergeschlüpft (DKV III, 74).

Der kurzfristige Erfolg des Landvogts, auf dem Weg der gezielten Durchdringung des städtischen Raums mit Informationen die Topographie Sachsens im Sinne einer homogenen Herrschaftssicherung zu formieren, Wittenberg somit als kalkulierbar sicheres Territorium zu definieren, entpuppt sich als »zweideutige[] und unüberlegte[] List«, wie der Sächsische Kurfürst rügt (DKV III, 74). Der Versuch, auf diese Weise Kontrolle herzustellen und Macht über ein begrenztes städtisches Territorium zu sichern, löst eine unberechenbare Kettenreaktion aus und führt zu einer Eskalation des Herrschaftsverlusts, der sich in einer »Verwirrung« niederschlägt, »die ganz Sachsen und insbesondere die Residenz ergriff« (DKV III, 74). Ohne es zu wollen, gestaltet der Landvogt die Topographie Sachsens auf eine Art, die den Interessen seines Widersachers entgegen kommt.

⁴² Diese – ebenfalls amphitheatralische – Kommunikationsform führt in Kombination mit den Mandaten und Flugblättern nach Christians zu einer immensen Machtsteigerung des Rosshändlers, der »nunmehr die Stellung des einzigen und alle Untertanen gleichermaßen erreichenden allmächtigen Senders« einnehme. Christians, Mißhandlungen der Fabel (wie Anm. 7), S. 168f.

⁴³ Diesbezüglich spricht Kittler von Kleists Erzählung als von einem »umfassenden Kompendium für den kleinen Krieg«. Kittler, Die Geburt des Partisanen (wie Anm. 23), S. 301. Zu einer ähnlichen Deutung – wenn auch hinsichtlich eines anderen Erkenntnisinteresses – gelangt auch Haase: »Der Krieg, den Kohlhaas [...] führt, [...] ist der ›Kleine Krieg« des Partisanen«. Haase, Nachrichtentechnik (wie Anm. 27), S. 126.

In Kleists Novelle Michael Kohlhaast dominieren räumliche Ordnungen, die nicht primär Resultat physikalischer Berechnungen darstellen, sondern sich vielmehr als umkämpfte labile Gefüge ökonomischer, politischer, juristischer und kommunikativer Kalküle entpuppen. Kleists Topographie erweist sich somit weniger als literarisierte Geometrie oder Kartographie, sondern nimmt vielmehr Fragen, wie sie die Kulturwissenschaft um 2000 bezüglich diskursiver Konstruktion von Räumen stellt, vorweg. Kleist charakterisiert am 10. Oktober 1810 in den Berliner Abendblätternt die Vorteile einer neuartigen Nachrichtentechnik, der Bombenpost, vor allem dadurch, dass

man, auf diese Weise, wie eine kurze mathematische Berechnung lehrt, binnen Zeit eines halben Tages, gegen geringe Kosten von Berlin nach Stettin oder Breslau würde schreiben oder respondieren können, und mithin, verglichen mit unseren reitenden Posten, ein zehnfacher Zeitgewinn entsteht oder es eben soviel ist, als ob ein Zauberstab diese Orte der Stadt Berlin zehnmal näher gerückt hätte (DKV III, 593).

Raum erscheint hier explizit als Effekt unterschiedlicher historischer Kommunikationstechnologien, als flexibles Konstrukt und weniger als kartographisch fixiertes ›Abbild‹ naturgegebener Realität – eine Epistemologie, die ihren Niederschlag – wie gezeigt – auch in der Novelle ›Michael Kohlhaas‹ gefunden hat.

SIBYLLE PETERS

DIE EXPERIMENTE DER ›BERLINER ABENDBLÄTTER‹

T

Im Herbst 1810 wurden in Berlin nahezu zeitgleich zwei Einrichtungen des öffentlichen Lebens begründet: die Berliner Universität und die erste, täglich außer Sonntags erscheinende Zeitung der Stadt – die Berliner Abendblätters, Redaktion: Heinrich von Kleist. Hinsichtlich der Universitätsgründung ist einer in Blatt 24 der Abendblätters erschienenen Abescheidenen Anfrages (geschrieben möglicherweise von Adam Müller) Folgendes zu entnehmen:

Zur universitas literaria gehört nicht bloß eine Totalität der wissenschaftlichen Disciplinen; sondern es müßten auch die dermaligen Hauptrichtungen der Wissenschaften repräsentirt, die grade herrschenden Grundformen der Philosophie müßte nebeneinander und in Streit gebracht werden. [...] Daher könnte man bei Betrachtung des ersten Lectionscatalogs der Berliner Universität fragen, ob die Naturphilosophie übergangen wäre, mit Absicht, oder nur in Ermangelung tüchtiger Repräsentanten? Das Letztere läßt sich nicht voraussetzen, da, soviel wir wissen, Steffens und Schubert noch leben, die der Berliner Universität wahrscheinlich manches Opfer gebracht haben würden, und an Lehrertalent, literarischem Ruhm und wissenschaftlicher Begeisterung keinem weichen. (BA, Bl. 24.)

Im Unterschied zum ersten Lektionskatalog der Universität sind naturwissenschaftliche Spekulationen in den Berliner Abendblätterna an der Tagesordnung, ziehen sich durch alle Genres von anekdotischen Abhandlungen über das elektrische Gesetz des Widerspruchs, über Fragmente zu astronomischen Irrtümern, bis zu Berichten von spektakulären tagesaktuellen Experimenten. Allerdings hat diese fröhliche Wissenschaft keineswegs immer akademischen Charakter. So findet sich in Nr. 67 beispielsweise folgende Notiz aus Parisa Die Salons des Herrn Baneur

vereinigen, als Zugabe zum Tanz, fast alle Belustigungen, welche die Menge während der schönen Jahreszeit nach seinen Gärten in der Straße Saint-Lazare ziehen; von geschickten Künstlern aufgeführte Concerte, durch Olivier und Dupont geleitete Versuche aus der Experimental- und belustigenden Physik, Prejeuné[s] Taschenspieler- und Gadbois optische Künste, Luftspringer und Seiltänzer, Italienische und Französische Scenen, machen aus dem Tivoli d'hiver zugleich ein Athenäum, ein Schauspiel, einen Ball, ein Concert und einen Jahrmarkt [...]. (BA, Nr. 67)

Die Naturwissenschaften, soviel ist diesem Nebeneinander von Berliner Universität und Pariser Tivoli zu entnehmen, sind auch um 1810 noch keineswegs aus-

schließlich ein universitäres Geschäft, sondern immer noch in hohem Maße eines der Schausteller, der Abenteurer und der Dilettanten. Noch redet kaum jemand von der Popularisierung der Naturwissenschaft – sie ist so populär, wie man es sich nur wünschen kann; nur ob sie in ihrer experimentellen Variante in der Tat wissenschaftlich ist, darüber ist man sich auch um 1810 noch immer nicht ganz einig. So hatte die deutsche Experimentalphysik ihrerseits den Schritt von der Buch- zur Erfahrungswissenschaft soeben erst vollzogen;¹ und so gibt es gerade in Deutschland zahlreiche Koryphäen, die die experimentelle Wissenschaft auch um 1810 noch im Wesentlichen für eine Kunst der Veranschaulichung und der Zerstreuung halten, die sich insbesondere an Kinder, Damen und untere Stände zu adressieren habe, also an jene, denen wahre wissenschaftliche Erkenntnis aus verschiedenen Gründen nicht offen steht. Dieser zweifelhafte Status hat zweierlei zur Folge: Zum einen produziert er eine besondere Nähe zwischen Literatur und experimenteller Naturwissenschaft, eine Nähe, wie sie vielleicht nur zwischen zwei Aspiranten auf den vakanten Posten des anderen Wissenst entstehen kann – das Stichwort Athenäum ist bereits gefallen. Zum anderen brachte diese Situation heftige Absetzungsbewegungen der sich etablierenden akademischen Naturwissenschaft gegenüber dem Typus des experimentierenden Schaustellers mit sich, Distinktionen, denen es vielfach darum ging, die Sinnlichkeiten des Experimentierens dem Kommando des Verstandes zu unterstellen.

Es wäre aussichtsreich, diese Auseinandersetzungen einmal mit Kleists >Über das Marionettentheaters, erschienen in den ›Abendblätterns Blatt 63ff., in Zusammenhang zu bringen und zwar nicht nur der Dualität von Sinnlichkeit und Verstand wegen. Denn zum einen spielten maschinisierte Puppen in diesem Konflikt vor allem im 18. Jahrhundert eine nicht unwesentliche Rolle: So kritisierte zum Beispiel Lichtenberg die spektakuläre Experimentalkultur nicht zuletzt der zahlreichen Spielwerke und »Nürnbergereien« wegen, die sie hervorbrachte, d.h. Vorrichtungen, die ihre Wirkungsweise zu verbergen suchten, beispielsweise jene »Puppe, die Hygrometer, Barometer und Thermometer, und eine kleine Elektrisiermaschine beständig leierte« und den Titel »Professor Physices und Mitglied der Akademie der Wissenschaften« trug.2 Derlei hindere die Wissenschaft an ihrem Fortkommen. Zum anderen könnte Kleists berühmter Text in diesem Zusammenhang auf eine spezifische Auseinandersetzungen bezogen werden, die der Mathematiker Kästner mit den Experimentalphysikern seiner Zeit führte, eine Auseinandersetzung, die ganz wie das Gespräch in i Über das Marionettentheatere beginnt, nämlich mit der Erwähnung einer Art Jahrmarktsbude, die »Belustigungen für den Pöbel« bietet.

¹ Vgl. dazu Roland Borgards, Allerneuester Erziehungsplan. Ein Beitrag Heinrich von Kleists zur Experimentalkultur um 1800 (Literatur, Physik). In: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, hg. von Marcus Krause und Nicolas Pethes, Würzburg 2005, S. 75–101.

² Zitiert nach Oliver Hochadel, Öffentliche Wissenschaft. Elektrizität in der deutschen Aufklärung, Göttingen 2003, S. 260.

Bekanntermaßen war der Mathematiker Kästner insbesondere durch seine Verdienste um die Infinitesimalrechnung berühmt, jenes Rechnen mit dem Unendlichen also, das in vÜber das Marionettentheaters eine prominente Rolle spielt:

Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Puncts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der anderen Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein [...]. (BA, Bl. 66)

Weniger berühmt als berüchtigt war Kästner darüber hinaus, wie Goethe formulierte, für seinen Tick, »als Mathematiker die Physiker anzufeinden«, so unter anderem auch Lichtenberg – und zwar noch im 1799 gehaltenen Nachruf, insbesondere aber einen älteren, Experimentalphysik lehrenden Professor namens Hollmann. Dessen Lehrmethoden verglich Kästner öffentlich mit denen eines Mannes, der »in einem vielfärbigen Wams[es] und hohen zugespitzten Hute [...] in einer Bude vor dem Leipziger Petersthore, Experimentalphysik nicht lehrte aber doch wies.« Hollmann gabs zurück: Kästner, der ja offenbar ein »fleißiger Zuschauer« in besagter Bude gewesen sein müsse, da er sich noch so oft mit Vergnügen daran erinnere, habe »von der Rechnung des Unendlichen (einem wahren Spiel des Witzes) ein groß Geschrey gemacht« und verdiene sich damit seinerseits den Titel eines »mathematischen Charlatans«.³

Vor dem Hintergrund dieses Schlagabtauschs liest sich Über das Marionettentheater« wie der Versuch, das Gespräch zwischen Budenbesucher und mathematischem Charlatan, das in Wirklichkeit endete, bevor es begann, im Übertrag auf eine analoge ästhetische Debatte einen anderen Verlauf nehmen zu lassen.

Zudem geht es in den zeitgenössischen Auseinandersetzungen um die Experimentalphysik immer auch um die Frage, inwieweit die experimentell produzierten anschaulichen Effekte letztlich der Mathematisierbarkeit unterstehen. Wenn man so will, spielt also auch hier jenes Gegenüber von Figur und Formel eine Rolle, das Kleist in dem berühmten, in Blatt 61 der Abendblätter, also zwei Tage vor dem ersten Teil von sÜber das Marionettentheaters erschienenen Fragment thematisiert:

Man könnte die Menschen in zwei Klassen abtheilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus. (BA, Bl. 61)

Es handelt sich bei diesem Dreizeiler, der naheliegenderweise vielfach auf ݆ber das Marionettentheater‹ bezogen worden ist, um das zweite von zwei Fragmenten. Macht man den entsprechenden Bezug nun versuchsweise auch für das erste Fragment geltend, so lässt dies den Zusammenhang des Marionettentheater-Dialogs zur Auseinandersetzung zwischen Mathematik und Experimentalphysik noch deutlicher hervortreten. Es lautet:

Es giebt gewisse Irrthümer, die mehr Aufwand von Geist kosten, als die Wahrheit selbst. Tycho hat, und mit Recht, seinen ganzen Ruhm einem Irrtum zu verdanken, und wenn Keppler uns nicht das Weltgebäude erklärt hätte, er würde berühmt gewor-

³ Zitiert nach Hochadel, Öffentliche Wissenschaft (wie Anm. 2), S. 292.

den sein, bloß wegen des Wahns, in dem er stand und wegen der scharfsinnigen Gründe, womit er ihn unterstützte, nämlich daß sich der Mond nicht um seine Axe drehe. (BA, Bl. 61)

Dieses Fragment setzt sich nämlich, aus zwei – wiederum irrtümlich zusammengesetzten – Reminiszenzen auf Christian Ernst Wünsch zusammen, bei dem Kleist seinerseits eine Vorlesung in Experimentalphysik gehört hatte, und bezieht sich dabei auf ein Wünschs Buch Kosmologische Unterhaltungen für die Jugendk (vgl. DKV III, 1136). Von diesen Koordinaten her wäre vÜber das Marionettentheaterk also in die Auseinandersetzung um die Experimentalphysik einzulesen, doch werde ich die genaue Lektüre an dieser Stelle schuldig bleiben. Deutlich werden sollte allerdings, dass sich Naturwissenschaft und Literatur in Kleists Zeit und Kosmos gerade nicht wie Figur und Formel gegenüberstehen, sondern einander gewissermaßen im Durchgang durch diese Differenzierung berühren.

П

Neben dem Vorwurf mangelnder Abstraktion beziehungsweise Mathematisierbarkeit richtet sich die Kritik an der zeitgenössischen populären Experimentalkultur auch auf die szenische Logik von Verbergen und Zeigen, die das experimentelle Spektakel schon insofern prägt, als es auf das Gelingen seiner Effekte spekulieren muss. Dieser szenischen Logik steht das Idealbild eines vollkommen transparenten und prinzipiell jedem zugänglichen Prozesses wissenschaftlicher Wahrheitsfindung gegenüber, in dem sich die Kraft des besseren Arguments letztlich durchsetzt. Die nachhaltige Wirkungsmacht dieses Ideals begründet sich nicht zuletzt darin, dass Wissenschaft im Sinne dieses Leitbilds als ein Modell öffentlicher Kommunikation und ziviler Gesellschaftlichkeit schlechthin stilisiert werden konnte.

Erst in jüngerer Zeit ermöglicht es die kritische Infragestellung dieser Stilisierung, die Rolle der Naturwissenschaften in der Konstitution bürgerlicher Öffentlichkeiten präziser nachzuzeichnen – ich nenne hier stellvertretend Shapins und Schaffers einflussreiche Untersuchung zur Royal Society, Jan Golinskis Studie Science as Public Culturec und Oliver Hochadels materialreiches Buch öffentliche Wissenschaft. Elektrizität in der deutschen Aufklärungc. Studien dieser Art haben die spektakuläre Experimentalkultur nachhaltig rehabilitiert, indem sie zeigen, dass gerade die spektakuläre Experimentalkultur durch ihre vor Publikum durchgeführten Versuche Öffentlichkeiten konstituierte, in denen vielleicht erstmals das ganze Spektrum der bürgerlichen Gesellschaft vertreten war, vom vornehmen Salon, über das Kaffeehaus bis zur Jahrmarktsbude. Zugleich sind es die öffentlichen Demonstratoren, die erstmals wissenschaftliche Fragen an der alten universitas literaria vorbei einer neuen Öffentlichkeit zutragen.

⁴ Simon Schaffer und Steven Shapin, Leviathan and the Air Pump. Hobbes, Boyle and the Experimental Life, Princeton 1985; Jan Golinski, Science as Public Culture. Chemistry and Enlightenment in Britain 1760–1820, Cambridge 1992; Hochadel, Öffentliche Wissenschaft (wie Anm. 2).

Und – um es vorauszuschicken – vielleicht verhalten sich gerade die Berliner Abendblätter zum modernen Ideal der freien Presse und ihrer zentralen Bedeutung für die Konstitution der bürgerlichen Öffentlichkeit ähnlich wie die schaustellerische Experimentalkultur zum Ideal der transparenten Wissenschaft. Doch zunächst ist darauf zu verweisen, dass Allianzen zwischen der Experimentalkultur und dem entstehenden modernen Journalismus insgesamt keine Seltenheit sind, im Gegenteil, es wäre aussichtsreich, ihre Gleichursprünglichkeit zu untersuchen. So ist zum Beispiel Théophraste Renaudot, der immer wieder als Ahnherr des modernen Journalismus gehandelt wird, zugleich einer der ersten Veranstalter von öffentlichen Vorträgen (von 1633 an), die eine urbane Öffentlichkeit vom Fortkommen der Naturwissenschaft unterrichteten.⁵

Nichtsdestoweniger dient es zumindest in Deutschland auch um 1810 noch nicht dem Ansehen eines bestimmten experimentellen Genres, das Interesse einer breiten Öffentlichkeit zu erregen. An das untere Ende des Spektrums ist dabei – knapp gefolgt von der so genannten Elektrisiererei – die Ballonfahrt verwiesen, die weitgehend als vulgäres Vergnügen der Massen galt. So bemerkt schon ein Zeitgenosse der 1790er Jahre in diskreditierender Absicht: »Bürger und Bauern, Männer und Kind, Stutzer und Mägde sprechen von brennbarer Luft, von Vitriol, von Blanchard und Montgolfier« Nur folgerichtig also, dass die Luftschifffahrt des Herrn Claudius durchgeführt am 15.10.1810 in den Abendblättern, diesem an »alle [] Stände des Volks« gerichteten Blatt, eine prominente Rolle spielt, wobei sich die Art der Berichterstattung, die Kleist für diesen Anlass eigens entwickelt, zugleich als publizistische Strategie im Umgang mit den skizzierten sozialen Verwerfungen verstehen lässt.

Bemerkenswert ist zunächst, dass Kleist das Schreiben aus Berlink, in dem von der Ballonfahrt berichtet wird, noch am Tag der Ballonfahrt, gewissermaßen parallel zur Durchführung des Experiments publiziert – eine bis dato beispiellose Geschwindigkeit der Berichterstattung, die Helmut Sembdner interessanterweise als Vorgriff auf die Übertragungslogik des Radios gedeutet hat.⁸ Schon durch diesen Gebrauch der Zeit produziert das Schreiben eine Art »virtual witness«, eine virtuelle Zeugenschaft der Leser, eine Figuration, deren zentrale Bedeutung für die Entwicklung der experimentellen Wissenschaften in den vergangenen Jahren immer wieder herausgearbeitet worden ist.⁹

Kleist teilt also mit: Ein Herr Claudius habe vor, einen Ballon »vermittelst einer Maschine, unabhängig vom Wind, nach einer bestimmten Richtung hin[zu]bewegen« (BA, Bl. 13). Dass er sofort anschließt, diese Erfindung scheine ihm nicht

⁵ Vgl. Andreas Gippert, Experiment und Öffentlichkeit. Cartesianismus und Salonkultur im französischen 17. Jahrhundert. In: Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert, hg. von Helmar Schramm u.a. [Berlin 2006].

⁶ Zitiert nach Hochadel, Öffentliche Wissenschaft (wie Anm. 4), S. 299.

⁷ BA, Bl. 19. Vgl. auch Peter Staengle, ›Berliner Abendblätter – Chronik. In: Brandenburger Kleist-Blätter 11 (1997), S. 369–411, S. 347.

⁸ Helmut Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin 1939, S. 135.

⁹ Vgl. Schaffer und Shapin, Leviathan and the Air Pump (wie Anm. 4).

übermäßig innovativ, da die willkürliche Steuerung eines Ballons doch bereits möglich sei (eine Überzeugung, die zum Gegenstand eines Disputs zwischen Spenerscher Zeitungs und ›Abendblätterns wird), ist an dieser Stelle auch als ein Signal an die gebildeten Leser zu verstehen, das soviel heißen mag wie: Die Redaktion weiß den wissenschaftlichen Wert solcher Schauexperimente durchaus einzuschätzen und sieht ihre Aufgabe darin, vom Dilettanten Claudius zur eigentlichen wissenschaftlichen Debatte überzuleiten. Dennoch, so fährt Kleist fort, sei der Herr Claudius »einer besonderen Aufmerksamkeit nicht unwerth«, denn:

Einen Gelehrten, mit dem er sich kürzlich in Gesellschaft befand, soll er gefragt haben: ob er ihm wohl sagen könne, in wieviel Zeit eine Wolke, die eben an dem Horizont heraufzog, im Zenith der Stadt sein würde? Auf die Antwort des Gelehrten; »daß seine Kenntnis so weit nicht reiche,« soll er eine Uhr auf den Tisch gelegt haben, und die Wolke genau, in der von ihm bestimmten Zeit, im Zenith der Stadt gewesen sein. Auch soll derselbe, bei der letzten Luftfahrt des Prof. J. im Voraus nach Werneuchen gefahren, und die Leute daselbst versammelt haben: indem er aus seiner Kenntnis der Atmosphäre mit Gewißheit folgerte, daß der Ballon diese Richtung nehmen, und der Prof. J. in der Gegend dieser Stadt niederkommen müsse. (BA, Bl. 13)

In den geplanten Live-Bericht von der Ballonfahrt, der seinerseits nur vom voraussichtlichen Scheitern derselben berichten kann, arbeitet Kleist Anekdoten ein, die geeignet sind, gerade die persuasiven Strategien, mit denen die Produktion virtueller Zeugenschaft arbeitet, zu desavouieren. Was für eine »besondere Aufmerksamkeit« ist es also, der der Herr Claudius »nicht unwert« sei? Nur auf den ersten Blick stellt die zitierte Anekdote die besondere Prognose-Fähigkeit des Herrn Claudius vor Augen, auf den zweiten Blick zeigt sich jedoch, dass hier gerade nicht gesagt wird, Herr Claudius habe eine Vermutung über den Zeitpunkt geäußert, an dem die Wolke den Zenith über der Stadt erreicht haben wird, die sich dann bewahrheitet hätte. Mitgeteilt wird lediglich, dass er seine Uhr auf den Tisch gelegt habe. Insofern eine Uhr aber offenbar zur Bestimmung der Zeit dient, wird er den Moment, in dem die Wolke den Zenith erreicht hat, genau bestimmt haben können. Das impliziert jedoch nicht das Eintreffen einer Vorhersage. Herr Claudius hätte den Gelehrten, der ihm signifikanter Weise gegenübergestellt wird, also nicht übertroffen, sondern in typisch berlinerischer Weise angeführt. Im zweiten Fall verhält es sich umgekehrt: Zwar wird explizit mitgeteilt, dass Claudius das Ziel der Luftfahrt des Prof. J. vorausgesagt habe. Es wird jedoch nicht gesagt, ob diese Vorhersage auch eingetroffen ist. Im Hintergrund suggeriert Kleist seinen LeserInnen damit das Bild der von Herrn Claudius versammelten Bevölkerung von Werneuchen, die vergebens auf den Ballon wartete.

Übrigens spielt schon für die Ballonfahrt selbst die Ausgabe von Druckerzeugnissen eine entscheidende Rolle:

Hr. Claudius will nicht nur bei seiner Abfahrt, den Ort, wo er niederkommen will, in gedruckten Zetteln bekannt machen: es heißt sogar, daß er schon Briefe an diesen Ort habe abgeben lassen, um daselbst seine Ankunft anzumelden. (BA, Bl. 13)

Den Hang zur Ankündigung, zur Vorhersage haben Experimentalkultur und frühmoderner Journalismus gemeinsam: Beide versprechen dem Publikum ständig

den hohen Nutzen ihrer Unternehmungen, treffen vollmundig Vorhersagen, die sie nicht erfüllen können. Dies gilt im Großen und Ganzen für Kleists Berliner Abendblätter ebenso wie für Claudius' Ballonfahrt. Doch während die gedruckten Ankündigungen des Herrn Claudius schon kurz darauf nur noch Zeugnisse seines Scheiterns sind, bietet Kleists Schreiben aus Berlin nicht nur für unterschiedliche Lesergruppen, Leserschichten unterschiedliche Rezeptionsweisen an, für jene, die sich tatsächlich brennend für die Ballonfahrt interessieren ebenso, wie für jene, die die Ballonfahrt des Herrn Claudius für Bauernfängerei halten, sie lassen sich darüber hinaus vom Ergebnis des Experiments her jeweils anders lesen: Scheitert Claudius, so wird dies den doppelten Boden der Anekdoten um so deutlicher hervortreten lassen.

Dabei ist es nicht ohne Pointe, dass es gerade der aufkommende Wind ist, der Claudius' Versuche zunichte macht. Denn Kleists Theorie zufolge ist seine Erfindung einer Maschine, mittels derer man beim Ballonfahren die Richtung bestimmen kann, genau deshalb nicht innovativ, weil es dafür lediglich die Kraft des Windes durch Höhenänderung richtig zu nutzen gilt. In Antwort auf einen Artikel der Spenerschen Zeitung, der dieser Behauptung widersprochen hatte, erläutert Kleists diese Auffassung im 25. Blatt folgendermaßen:

[D]ie Behauptung, in der Luft seien Strömungen der vielfachsten und mannigfaltigsten Art enthalten, [fasst] wenig Befremdendes und Außerordentliches in sich [...], indem unseres Wissens, nach den Aufschlüssen der neuesten Naturwissenschaft, eine der Hauptursachen des Windes, chemische Zersetzung oder Entwickelung beträchtlicher Luftmassen ist. Diese Zersetzung oder Entwickelung der Luftmassen aber muß, wie eine ganz geringe Einbildung lehrt, ein concentrisches oder excentrisches, in allen seinen Richtungen diametral entgegengesetztes, Strömen der in der Nähe befindlichen Luftmassen veranlassen; dergestalt, daß an Tagen, wo dieser chemische Prozeß im Luftraum häufig vor sich geht, gewiß über einem gegebenen, nicht allzubeträchtlichen Kreis der Erdoberfläche, wenn nicht alle, doch so viele Strömungen, als der Luftfahrer, um die willkührliche Direction darauf zu gründen, braucht, vorhanden sein mögen. [...]

[Dabei gilt es,] den Sinus der Ungünstigkeit [...] zu überwinden, und somit, dem Seefahrer gleich, auch solche Winde, die nicht genau zu dem vorgeschriebenen Ziel führen, ins Interesse zu ziehen. (BA, Bl. 25)

Rein naturwissenschaftlich gesehen befindet sich Kleist mit dieser Meinung im Irrtum. Dennoch ist die Passage einer »besonderen Aufmerksamkeit nicht unwerth«, und zwar im Hinblick auf eine Publizistik, der es darum geht, alle Stände des Volkes mithilfe einer neuen Art von Aktualität zu adressieren. Kleists ›Schreiben aus Berlin« nutzt die Zeit, in der und mit der es geschrieben worden ist, eben so, wie es der Ballonfahrer demzufolge mit den gegebenen Luftströmungen tun sollte: Je nachdem auf welcher Höhe der Text vom Leser angetroffen wird, treibt er in die jeweils angestrebte Direktion und dient damit, wenn man so will, »nach allen erdenklichen Richtungen, [der] Beförderung der Nationalsache überhaupt«, dem erklärten Ziel der ›Abendblätter« (BA, Bl. 19).

III

Immer wieder testet Kleist, so meine These, in und mit den Abendblättern naturwissenschaftliche Theoreme seiner Zeit als Modelle öffentlicher Kommunikation. Und vor dem Hintergrund der faktisch gegebenen Parallelen zwischen Experimentalkultur und frühmodernem Journalismus gerade hinsichtlich der Konstitution von Öffentlichkeiten ist dies nicht nur immanent nahe liegend, sondern im Hinblick auf den alsbald ja auch technologisch gegebenen Konnex zwischen experimenteller Wissenschaft und Medienentwicklung sogar visionär.

Dabei mag das Beispiel der Aeronautik eines sein, dass auch Kleist nicht allzu weit in die gewünschte Richtung trägt; es ist jedoch kein Zufall, dass es sich in den Abendblätterna fortlaufend in unmittelbarer Nähe zum Allerneuesten Erziehungsplana publiziert findet, in dem es sehr viel expliziter darum geht, ein naturwissenschaftliches Theorem als Kommunikationsmodell einzusetzen und zu prüfen. Zwar geht es dabei statt um die Ströme der Luft um elektrische Ladungen, dennoch gibt es zahlreiche Beziehungen zwischen den beiden Texten: Nicht nur wird der Austausch elektrischer Ladungen der Funktion nach mit Luftvakuum und Atmosphäre in Beziehung gebracht, Kleists elektrisches Gesetz des Widerspruchsaliest sich darüber hinaus wie eine Verabgründung der von Adam Müller vertretenen Lehre vom Gegensatz, die dieser wiederum im Verweis auf Prinzipien der Seefahrt begründet hatte und seinerseits als Modell journalistischen Arbeitens erprobt sehen möchte.¹⁰

Kleists »Gesetz des Widerspruchs« entspricht der Hypothese, mit der menschlichen Interaktion verhalte es sich wie mit der elektrischen Ladung, denn:

Die Experimental-Physik, in dem Capitel von den Eigenschaften elektrischer Körper, lehrt, daß wenn man in die Nähe dieser Körper, oder, um kunstgerecht zu reden, in ihre Atmosphäre, einen unelektrischen (neutralen) Körper bringt, dieser plötzlich gleichfalls elektrisch wird, und zwar die entgegengesetzte Elektricität annimmt. (BA, Bl. 25)¹¹

Im Sinne des angekündigten Erziehungsplans wird dabei nahe gelegt, dieser Sachverhalt ließe sich zur Beeinflussung anderer einsetzen. Das würde allerdings voraussetzen, dass sich der Handelnde der Wirkung des Gesetzes planvoll bedienen kann, ohne seinerseits affiziert zu werden und die Kontrolle zu verlieren. In den nachfolgend erzählten Anekdoten von im Wortsinne katastrophischen Kommunikationen erweist sich allerdings genau dies als unmöglich – jeder Versuch mit diesem Gesetz wird zum Selbstversuch. Und damit wirft der Text zugleich die Frage auf, ob er nicht seiner eigenen These folgend, das Gegenteil dessen proklamieren müsste, was er anstrebt? Oder – weiter gefragt: Tut er vielleicht genau das?

Ein aus dem Gesetz des Widerspruchs abgeleitetes Programm, so wird deutlich, kann seinerseits nicht widerspruchsfrei formuliert, geschweige denn angewandt werden. Und so demonstriert der Text vor allem eines: Ein elektrisches

¹⁰ Adam Müller, Die Lehre vom Gegensatze. In: Ders., Kritische/ästhetische und philosophische Schriften, Bd. 3, hg. von Walter Schroeder und Werner Siebert, Neuwied 1967.

¹¹ Vgl. Borgards, Allerneuester Erziehungsplan (wie Anm. 3).

Kommunikationsmodell ist gerade nicht mehr mit den erzieherischen Konzepten vereinbar, denen öffentliche Kommunikation nach Dafürhalten zahlreicher Zeitgenossen, insbesondere aber der Zensurbehörden, weiterhin unterliegen soll. Elektrisch gedacht kann die Logik öffentlicher Kommunikation insgesamt keinem Plan unterstehen, das heißt nicht von einer Position aus gesteuert werden, die sich über den Dingen wähnt. Während Adam Müllers Lehre vom Gegensatz« publizistisch einer Art freier Presse im Reagenzglas entspricht, gesteht das Leiten elektrischer Ladungen dem Leitenden keine leitende Position zu, von der aus Vermittlung vorwegzunehmen wäre. Stattdessen geht es darum, den Funken überspringen zu lassen, wobei vorher noch nicht einmal feststeht, in welcher Richtung, denn: »Bringt man den unelektrischen Körper in den Schlagraum des elektrischen, so fällt, es sei nun von diesem zu jenem, oder von jenem zu diesem, der Funken« (BA, Bl. 25).

An dieser Stelle möchte ich – ohne den Funken aus den Augen zu verlieren – einen Moment zur Überschrift Allerneuester Erziehungspland zurückkehren, deren zentrale Silbe neu sich ja übrigens auch im Namen jenes Ortes findet, an dem der Herr Claudius die Ankunft eines Ballons erwartet hatte: Wer-neu-chen. Wer oder was ist das Neuste, hat das Neuste? Insbesondere die Orientierung auf diese Frage ist es, die Experimentalkultur und Journalismus, englisch: the news, seit ihrer beider Entstehung aneinander bindet.

Dies zeugt zunächst von ihrer gemeinsamen Herkunft aus der Projektemacherei. Projektemacherei nimmt für sich ganz allgemein ein Kontinuum von wissenschaftlichem Experiment, kriegerischem Abenteuer, künstlerischer Produktion, kaufmännischem Coup und politischer Utopie in Anspruch. Die funktionale Differenzierung der Gesellschaft um 1800 lässt dieses Kontinuum hinter sich, und es ist wohl nicht zuletzt dieser Umstand, der die Verhöhnung des Projektemachers zum Allgemeinplatz werden lässt: Von dem Helden des um 1811 entstanden »Originallustspiels« von Josef Richter mit dem Titel ›Die lächerlichen Projectanten heißt es, er »projektire[t] sich noch entweder zum Kabinetsminister oder an den Galgen«.¹² »Projectanten« träumen demnach von der Universalsprache, interessieren sich für Alchimie, suchen nach Möglichkeiten, das Meer in Süßwasser zu verwandeln und möchten Kanäle durch den Mittelpunkt der Erde legen.

Aus der Feder des Richter'schen Helden könnte demnach durchaus auch der in den Nummern 35 bis 37 der ›Abendblätter‹ veröffentlichte Text ›Wissen, Schaffen, Zerstören, Erhalten‹ stammen, den Kleist interessanter Weise zunächst unter dem Titel ›Wissen, Schaffen, Zerstreuen, Erhalten‹ publiziert:

Grabt doch einmal mit allen euren Maschinen ein Loch durch die Erde bis zu den Gegenfüßlern, belauscht da die Natur in ihrer verborgensten Zeugungswerkstätte, und dann sprecht weiter! (BA, No. 35)

Zum Ausgraben des Loches würden wir bald auf Wasser stoßen. Das ist gewiß. Aber eben die Überwältigung des Wassers ist das Problem. Wenn es auch nie gelingen

¹² Vgl. Georg Stanitzek, Der Projektmacher. Projektionen auf eine »unmögliche« moderne Kategorie. In: Ästhetik und Kommunikation 17 (1987), H. 65/66, S. 135–146.

sollte, würde es vielleicht die Mechanik und Hydraulik mit den schätzbarsten Erfindungen bereicher[n]. (BA, No. 36)

In dieser Definalisierung, der Umwegigkeit einer solchen Projectemachereis, die sich immer schon darauf eingelassen hat, ein anderes Ergebnis als das zunächst angestrebte zu erzielen, liegt eine Verwandtschaft gerade zwischen dem scheiternden Projekt und dem modernen Experiment – eine Verwandtschaft, die in Kleists Berliner Abendblätterns zu einem besonderen Recht kommt.

Doch die Verbindung von Zeitungswesen und Experimentalkultur im Zeichen des Neuen ist nicht nur Merkzeichen einer gemeinsamen Herkunft, sondern auch eine funktionale Symbiose, denn zum einen versorgt die Experimentalkultur die Zeitungen mit Neuigkeiten und zum anderen löst erst die Berichterstattung der Zeitungen und Zeitschriften den modernen Wettlauf um neue Versuche, neue Effekte und Erfindungen in den experimentellen Wissenschaften aus.

Gerade in diesem Wettlauf hatte nun Kleists prominenter Verwandter Ewald von Kleist in den 1740er Jahren den Kürzeren gezogen und zwar präzise hinsichtlich des elektrischen Funkens: Schon 1745 entdeckte er dem Vernehmen nach das Prinzip des ersten Speichermediums für Elektrizität, das Prinzip der so genannten Leidener Flasche, die im Allgemeinen eben nicht Kleistische Flasche heißt, weil es Ewald von Kleist nicht gelang, schriftlich jene virtuelle Zeugenschaft und damit jene Öffentlichkeit herzustellen, die ihm den Erfindertitel gesichert hätte. Andere Elektrisierer machten eine erheblich bessere Öffentlichkeitsarbeit, Oliver Hochadel schreibt:

Nach der Erfindung der Leidener Flasche Anfang 1746 fragen sich die Elektrisierer, wie lang der – modern gesprochen – Stromkreis zwischen einer Hand an der Leidener Flasche und einer Hand am Leiter sein könne. Nollet lässt im April 1746 180 Gardesoldaten in Anwesenheit des französischen Königs Ludwig des XV. Händchen halten und einen großen Kreis um eine Leidener Flasche bilden, elektrisiert den ersten, worauf sie buchstäblich mit einem Schlag gleichzeitig in die Höhe springen, sehr zum Amüsement der königlichen Zuschauer. 13

Im Punkt dieser Übertragung setzt nun Jahrzehnte später Heinrich von Kleists publizistische Strategie ein: In dem Text ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« wird die »Kleistische Flasche« explizit zum Modell einer Kommunikation, die im Sinne der Anekdote vom Donnerkeil des Mirabeau nicht nur den französischen König entmachtet, sondern auch die Prinzipien der Innerlichkeit. Sie wird zum Modell einer Kommunikation, die insofern öffentlich ist, als sie ganz nach außen gekehrt, ganz einer Logik der Interaktion überantwortet wird. 14 Als eine der ersten deutschsprachigen Tageszeitungen überhaupt setzen die Berliner Abendblätter« so konsequent wie kaum eine Publikation vor ihnen auf das Prinzip der ›allmählichen Verfertigung«. Verbindet sich dies also auch mit der Hoffnung auf Leitfähigkeit, auf eine Durchlässigkeit für Auf- und Entladungen,

¹³ Hochadel, Öffentliche Wissenschaft (wie Anm. 2), S. 51f.

¹⁴ Ausführlich dazu: Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der Machart der Berliner Abendblätter, Würzburg 2003.

so dass im besten Falle schon ein kleiner Funke, ein galvanisches Zucken vielleicht, eine Kettenreaktion auslösen könnte?

IV

Das »Neueste und Wahrhafteste« aus Berlin zu melden, ist erklärtes Ziel der ›Abendblätter, dennoch erfährt das *Neue* in den Abendblättern immer wieder eine parodistische Einklammerung und das verweist auch darauf, dass die Orientierung auf das Neue um des Neuen willen, bei den Zeitgenossen in der Kritik stand und zwar sowohl im Falle der Experimentalkultur als auch im Falle der Zeitung. Kann und darf das Neue als solches von Interesse sein, oder ist es als solches lediglich das Objekt einer speziellen Begierde, der *curiositas*, der Neugierde, deren ambivalente Rolle in der Entwicklung der modernen Naturwissenschaft Hans Blumenberg und Lorraine Daston untersucht haben?¹¹5

Auch in der Distinktion des wissenschaftlichen vom spektakulären Experiment, die um 1800 auf der Tagesordnung steht, ist entscheidend, ob ein Experiment lediglich durch Kuriositäten die Gier nach Neuem befriedige oder im Kontext eines Forschungszusammenhangs stehe, der auf Mathematisierung und Abstraktion, also auf die Formulierung von Gesetzmäßigkeiten abstellt. In dieser Auseinandersetzung spielt der fallende Funken, der Schlag, der Blitz nun eine wichtige Rolle. Das wird zunächst nicht überraschen, ist doch der auf die eine oder andere Weise künstlich erzeugte Blitz immer eine der Hauptattraktionen des populären Elektrisierers. Weniger erwartbar dagegen, dass sich das Motiv des Blitzes auch im Zeitungswesen mit einer analogen Debatte um den Wert des Neuen verbindet: In seinem aus dem Jahr 1784 stammenden ›Ideal einer vollkommenen Zeitung« stellt noch Karl Philipp Moritz rhetorisch die Frage, was die Nachricht von einem Unwetter, einem Blitzeinschlag in - beispielsweise Genf - dem Leser einer Zeitung in Berlin nun eigentlich zu sagen habe, und folgert, Nachrichten hätten eigentlich nur dann einen Wert, wenn überzeitliche, moralische Wahrheiten aus ihnen abzuleiten wären.16

Die im »5ten Blatt« der Abendblätter erschienene Anekdote »Vom Griffel Gottes« lässt sich wie ein Kommentar zu dieser Programmatik lesen, denn auf den ersten Blick erscheint der hier dargestellte Blitzeinschlag als Paradebeispiel eines Ereignisses, aus dem eine höhere, moralische Wahrheit abgeleitet werden kann: Auf dem Grabstein der Gräfin von P... hinterlässt der Blitz lesbare Spuren, lässt nichts »als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: sie ist gerichtet! – Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet« (BA, Bl. 5).

¹⁵ Hans Blumenberg, Der Prozeß der theoretischen Neugierde, erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von Die Legitimität der Neuzeit (3. Teil), Frankfurt a.M. 1973. Lorraine Daston, Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, München 2001.

¹⁶ Karl Philipp Moritz, Ideal einer vollkommenen Zeitung. In: Ders., Werke, Bd. 3, hg. von Horst Günther, Frankfurt a.M. 1981, S. 169–178.

Indem das Ereignis des Blitzeinschlags in der Inschrift des Grabsteins seine Spuren hinterlässt, wird es für die Sinnstiftung verfügbar. Mit dieser Signifikation des Kontingenten kommt jedoch zugleich das Kontingente der Signifikation zum Vorschein: Bekanntlich können Buchstaben in den allermeisten Fällen auf eine Weise zusammengelesen werden, die Sinnvolles verspricht – zumal wenn Schriftgelehrte sich daran versuchen. Nur auf den ersten Blick stellt die Anekdote also das Beispiel eines Blitzschlags vor, der mitteilenswert wird, weil sich überzeitliche Wahrheiten daraus ableiten lassen. Auf den zweiten Blick wird dagegen deutlich, dass zwischen dem Ereignis und seiner Bedeutung in dieser Anekdote der Grabstein steht, auch Leichenstein genannt, der als Gegenstück zum Griffel im Sinne eines Mediums thematisiert wird, in dem ein kontingentes Geschehen sich einschreibt. Diese Aufzeichnung des Kontingenten ist hier entscheidend, denn erst sie gibt dem Spiel der Signifikation statt, das auch in und mit den ›Abendblättern« selbst allenthalben gespielt wird. »Leiche« – das meint in der Druckersprache eine Auslassung, einen Flüchtigkeitsfehler des Setzers, eine leere Stelle im Zusammenhang des Drucktextes.¹⁷ Und so wollen auch die Drucktexte der Berliner Abendblätter über die Leerstellen zwischen ihnen hinweg zusammen gelesen werden, wollen als mediale Spuren aktueller Geschehnisse »zusammen gelesen« werden, bieten sich der Signifikation gerade auf der Basis von Kontingenz an, statt den Sinn der Lektüre als Beziehung zwischen Einzelfall und höherer Wahrheit immer schon zu präformieren.

Statt das Neue als Koinzidenz von Zufall und Notwendigkeit, Einzelnem und Allgemeinem, Fall und Gesetz in einem gegebenen oder bestenfalls dynamischen Sinnzusammenhang immer schon aufgehoben und nur darin überhaupt legitimiert zu sehen, geht es hier darum, das Ereignis, das Neue, the news als solche zu bezeugen und aufzuzeichnen. Das zielt gerade nicht auf das naive Ideal objektiver Berichterstattung, wohl aber auf einen um 1800 in der Tat neuen Umgang mit Kontingenz, der Zeitungswesen und Experimentalkultur gemeinsam ist, ja der sich womöglich in der Beziehung zwischen Experimentalkultur und Zeitungswesen allererst entfaltet. Gemeinsam ist beiden nämlich eine bestimmte Haltung zu den Ereignissen, mit denen sie befasst sind, eine Haltung, die erst im Umgang mit Kontingenz möglich wird und die die klassische Unterscheidung zwischen dem, was man tatsächlich beobachtet, und dem, was man selbst verursacht, unterläuft. Sowohl Zeitungswesen als auch Experiment sind hier von charakteristischer Ambivalenz: Sie bringen mit hervor, was sie im gleichen Zug als bereits gegeben erweisen und bezeugen. Sie lassen Selbst- und Fremdreferenz ineinander greifen.

Die Orientierung auf das Neue, so meine These, verschaltet also Zeitung und Experiment schon bevor die experimentelle Wissenschaft und zwar insbesondere die mit Elektrizität befasste Wissenschaft tatsächlich beginnt, das hervorzubringen, was man noch heute signifikanter Weise *neue Medien* nennt. Um 1810 ist das neue Medium wirklich noch neu, das neue *neue Medium* sozusagen; es handelt sich um jene Post, die, wie es im Entwurf einer Bombenpost im 11. Blatt der Abend-

¹⁷ Vgl. Bianca Theisen, Bogenschluß: Kleists Formalisierung des Lesens, Freiburg 1996, S. 150.

blätter« heißt, »auf Flügeln des Blitzes reitet«, um den Telegrafen, der »mit der Schnelligkeit des Gedankens, ich will sagen, in kürzerer Zeit, als irgend ein chronometrisches Instrument angeben kann, vermittels des Elektrophors und des Metalldrahts, Nachrichten mittheilt« (BA, Bl. 11).

Im Aufsatz ›Zur medialen Genealogie der Elektrizitätz zeigt Wolfgang Hagen, dass sich Massenmedien als »Systeme der Rückkopplung von selbst- und fremdreferentiellen Prozessen« technisch und begrifflich der Elektrizität verdanken:

Nicht zufällig ist das Radio das erste in der Reihe der technischen Medien, das elementar auf dem Prinzip der Rückkopplung (elektromagnetischer Schwingungen) basiert [...]. Erst seit es Geräte gibt, [...] die auf [...] masse- und zeitlosen 'Teilchenk (Photonen) in rückkoppelnden Wechselwirkungen basieren, existiert das, was wir Massenmedien nennen. [...] Wie Massenmedien erst benennbar, denkbar und beschreibbar sind seit und mit der technischen Fundamentalrealität des Radios, sollte eine [Analyse] der 'Realität der Massenmedienk nicht ohne eine gründliche historische Dekonstruktion ihrer eigenen Begrifflichkeit auskommen, insofern sie sich dem technischen Medium selbst verdankt. Dann nämlich zeigte sich – erstens –, wie bemerkt, daß das Radio eben nicht das erste ist, sondern etwa in der Mitte einer engen Entwicklungskette der elektrischen Medien steht. Die Kette zündett in dem ersten Speichermedium der Elektrizität (der Leydener Flasche, 1745), beginnt mit der Telegrafie um 1820 und mündet derzeit in hochvermaschten, hochfrequenten, digitalen Computernetzen.¹⁸

Da ist sie wieder, die Kleistische Flasche, nach deren Modell die vallmähliche Verfertigung der Gedankens beim Reden operiert. Und so erlaubt uns Hagens mediale Genealogie der Elektrizität eine präzise und doch paradoxe Datierung der Berliner Abendblättere: Sie stehen zwischen der Zündung der Kette und ihrem Beginn – sie nehmen etwas vorweg, das bereits begonnen hat, ohne doch schon funktionieren zu können. Diese unmögliche Vorwegnahme ist ebenso eine faktische wie eine begriffliche: Wenn Kleist in seinen Texten zur experimentellen Kommunikation versucht, kommunikative Prozesse und naturwissenschaftliche Modelle aufeinander abzubilden (man denke noch einmal an die zur Beförderung dienende Entstehung und Zersetzung von Luftmassen), so sucht er, dies erscheint zumindest retrospektiv plausibel, nach nichts anderem als nach Begriff und Logik des Massenmediums in jener technischen Konnotation, die Hagen der Vokabel ablauscht. Gleichwohl hat Kleist bei aller Präzision seines Suchbildes keine Chance, dies zu finden. Soweit zum Sinus der Ungünstigkeit. Nichtsdestoweniger oder vielleicht gerade angesichts dieses Scheiterns legt die Lektüre der Abendblätter« auch heute noch nahe, jene Symbiose, die Zeitungswesen und Experimentalkultur von Beginn an verbunden hat, als eigentlichen Vorläufer dessen zu betrachten, was als der Verbund elektronischer Medien unsere Zeit bestimmt.

¹⁸ Wolfgang Hagen, Zur medialen Genealogie der Elektrizität. In: Kommunikation – Medien – Macht, hg. von Rudolf Maresch und Niels Werber, Frankfurt a.M. 1998, S. 133–173, S. 139f.

IV. Epilog

Worin besteht eigentlich die Entdeckung, das entscheidende Surplus der Telegrafie im Verhältnis zu jener schon 1746 erfundenen, zuweilen aus 180 Gardesoldaten bestehenden elektrischen Leitung? Es liegt vor allem im gezielten Gebrauch der Zeit: Die Lesbarkeit des Telegramms basiert voll und ganz auf dem Gesetz von Intervall und Serie. Und zumindest in diesem Punkt sind die Berliner Abendblätterv nahe herangekommen. Dabei verwandelt sich das Proto-Telegramm des Grabsteins, auf dem der Blitz lesbare Spuren hinterlässt, unter der Hand in die *Deadline*, der die Produktion der Tageszeitung unterliegt; eine *Deadline*, die in der *Life-Reportage* des Schreibens aus Berling vielleicht zum ersten Mal als solche in Erscheinung trift.

Die Deadline ist Bedingung für jenes Spiel von Kontingenz und Signifikanz, das für die Abendblätter typisch ist. Die zeitliche Grenze korrespondiert dabei dem zwangsläufig begrenzten Raum, der etwaige Bezüglichkeiten über die Leerstellen hinweg ebenso sehr ins Licht rückt wie zweifelhaft bleiben lässt. So wie die Kleistische Flasche als Modell einer allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden dient, ist es ein bestimmter Gebrauch der Zeit, der es erlaubt, die Abendblätterk als ein modernes Medium zu betrachten. Denn durch die Deadline agiert die Redaktion ständig am Rande der Kontrolle und erst das formalisiert den Modus der Einschreibung von Ereignissen so, dass die entstehende Mixtur aus Kontingenz und Planung als Kalkül mit dem Zufall, den Winden des Tages, vzusammen lesbark wird.

Eine seltsame Geschichte von der Deadline erzählt schließlich auch der Text Physiologie (Über die Empfindung nach dem Tode.)c, erschienen im 45. Blatt der Abendblätterc. Geschildert wird, wie eine Gruppe von Ärzten in Halle versucht, mit einem Toten zu kommunizieren, genauer gesagt mit dessen Kopf, der ihm unmittelbar zuvor abgeschlagen worden war. Den Hintergrund dieses Experiments bildet die vielfach überlieferte Sage, nach der Verurteilte zuweilen über den Augenblick ihrer Hinrichtung hinaus agieren können. Doch der besagte Kopf zeigt weder auf das Rufen des Namens des Toten noch auf in die Nase gespritztes Laugensalz eine Reaktion. Das Resultat des Experiments scheint die Sage zu widerlegen, die Herrschaft der Wissenschaft über das Hörensagen zu demonstrieren. Der in den Abendblättern publizierte Bericht hingegen, der uns zu virtuellen Zeugen einer Szene werden lässt, in der ehrbare Ärzte einem vom Körper getrennten Kopf den Namen des Verstorbenen ins Ohr rufen, erzählt uns jedoch zugleich die Geschichte von der Macht der Sage über die Wissenschaft.

¹⁹ Roland Borgards, »Kopf ab«. Die Zeichen und die Zeit des Schmerzes in einer medizinischen Debatte um 1800 und Brentanos »Kasperl und Annerk. In: Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, hg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, Würzburg 2004, S. 123–150.

ROLAND BORGARDS

EXPERIMENTELLE AERONAUTIK

Chemie, Meteorologie und Kleists Luftschiffkunst in den Berliner Abendblättern

Am 15. Oktober 1810 kündigen Heinrich von Kleists ›Berliner Abendblätter‹ in einem »Schreiben aus Berlin« eine Luftfahrt an:

Der Wachstuchfabrikant Hr. Claudius will, zur Feier des Geburtstages Sr. Königl. Hoheit, des Kronprinzen, heute um 11 Uhr, mit dem Ballon des Prof. J. in die Luft gehen, und denselben, vermittelst einer Maschine, unabhängig vom Wind, nach einer bestimmten Richtung hinbewegen.¹

Der trockene Ton nüchterner »Tages-Mittheilungen« (69), wie sie sich in allen Nummern der ›Berliner Abendblätter« finden, klingt in diesem ersten Satz zwar an, wird aber sofort von einem distanzierenden Gestus durchsetzt. Denn genau gelesen, macht Kleist hier gar keine Ankündigung, er berichtet lediglich von einer Absichtserklärung: »Hr. Claudius will«. Und nicht: Hr. Claudius wird. Oder noch schärfer und das prophetische Potential des Modalverbs voll ausschöpfend formuliert: Herr Claudius will nur, er wird nicht.

Aber noch ist es »10 Uhr Morgens« (65), noch muss der Wunsch sich keiner Realitätsprüfung stellen, noch ist die Situation grundsätzlich offen. Diese Offenheit nutzt Kleist und erhebt schon vorab einen grundsätzlichen Einwand:

Dies Unternehmen scheint befremdend, da die Kunst, den Ballon, auf ganz leichte und naturgemäße Weise, ohne alle Maschienerie, zu bewegen, schon erfunden ist. Denn da in der Luft alle nur möglichen Strömungen (Winde) übereinander liegen: so braucht der Aeronaut nur vermittelst perpendikularer Bewegungen, den Luftstrom aufzusuchen, der ihn nach seinem Ziel führt: ein Versuch, der bereits mit vollkommnem Glück, in Paris, von Hrn. Garnerin, angestellt worden ist. (65)

Für die aerostatischen Maschinen sind zwei Bewegungsmodalitäten von Belang, eine vertikale und eine horizontale. Ihren Ausgang nimmt die Geschichte der Aeronautik von der vertikalen Bewegung. Diese wird so schnell technisch unter Kontrolle gebracht, dass Girard de Buffon schon 1783, im Jahr des ersten bemannten Ballonflugs, gelassen resümieren kann: »man sieht also, daß es sehr leicht ist, die Luftkugeln auf- und abzulassen«. Kaum ist der Aerostat in der Luft, stellt

 $^{^{\}rm 1}$ Heinrich von Kleist, BKA II/7: <code>>Berliner Abendblätter(I, S. 65; alle Texte zur Aeronautik im Folgenden nach dieser Ausgabe mit Seitenangaben in Klammern.</code>

sich die Frage, »ob es schwer ist, die Kugeln nach der Horizontallinie zu leiten«.² Entsprechend werden 1783 bei der Académie Lyon 96 erfinderische Lenkvorschläge eingereicht, von denen allerdings kein einziger in eine funktionstüchtige Lenkpraktik überführt werden kann. Und 1784 beschreibt Christian Kramp es als das »allerwichtigste Problem [...], das noch jemals in den Jahrbüchern der Mathematik und Physik vorgekommen ist«, ob »sich die aerostatische Maschine willkührlich dirigiren« lässt. Auch ein Vierteljahrhundert später, in Kleists Text, hat diese »erste Frage« ³ nichts an Dringlichkeit verloren.

I. Aerostatik, Chemie und Meteorologie

Kleists aeronautisches Konzept ruht auf der Annahme, dass »in der Luft alle nur möglichen Strömungen (Winde) übereinander liegen« (65). Dieser Annahme wird zwar in einem gegen Kleist gerichteten Artikel der »Spenerschen Zeitung« vom 25. Oktober 1810 widersprochen, doch formuliert Kleist mit ihr den naturwissenschaftlichen Konsens seiner Zeit. Die »Anfangsgründe der Naturlehre« von Johann Christian Polykarp Erxleben – sie dienten den von Kleist besuchten experimentalphysikalischen Vorlesungen Christian Ernst Wünschs als Grundlage – vermerken: »Es ist gar nichts ungewöhnliches, daß die Winde in dem obern Theile des Luftkreises nach andern Richtungen fortgehen, als näher an der Erde« Erst diese Winde, die in Wolkenhöhe und Erdennähe einander »zuweilen gerade entgegengesetzt« sein können, machen eine allein windgestützte, in ihrer Bewegungswillkür gänzlich freie aeronautische Steuerung denkbar. – Diese nötige Gegenläufigkeit sowie das sich aus ihr ergebende Kombinationspotential der Winde bringt Kleist in seiner »Aëronautik« betitelten Erwiderung auf die Einwände der »Spenerschen Zeitung« selbst zur Sprache. Schließlich gebe es, so Kleist,

nach den Aufschlüssen der neusten Naturwissenschaft, [...] ein concentrisches oder excentrisches, in allen seinen Richtungen diametral entgegengesetztes, Strömen der [...] Luftmassen [...]; dergestalt, daß [...] gewiß über einem gegebenen, nicht allzubeträchtlichen Kreis der Erdoberfläche, wenn nicht alle, doch so viele Strömungen, als der Luftfahrer, um die willkührliche Direction darauf zu gründen, braucht, vorhanden sein mögen. (130)

Girard de Buffons Formulierungen zur Luftfahrt machen die in mehrfacher Hinsicht ambivalente Konstellation sichtbar, die auch Kleists Aeronautik beherrscht:

² Barthélémy Faujas de Saint-Fond, Beschreibung der Versuche mit der Luftkugel, welche sowohl die HH. von Montgolfier, als andere aus Gelegenheit dieser Erfindung gemacht haben, hg. zu Paris von Faujas de Saint-Fond, übersetzt von Abbé Uebelacker, Nachdruck der Ausgabe von Wien 1783, Weinheim 1981, S. 257f.

³ Christian Kramp, Geschichte der Aerostatik, historisch, physisch und mathematisch ausgeführt, Strasburg 1784, Zweyter Theil, Zweyte Hälfte, S. 347f.

⁴ Johann Christian Polykarp Erxleben, Anfangsgründe der Naturlehre, 4. Aufl., mit Zusätzen von G. E. Lichtenberg, Göttingen 1787, S. 635.

⁵ Tiberius Cavallo, Ausführliches Handbuch der Experimental-Naturlehre in ihren reinen und angewandten Theilen, aus dem Englischen mit Anmerkungen von D. Johann Bartholomä Trommsdorff, Bd. 2, Erfurt 1805, S. 293.

Der Aeronaut und sein Aerostat, ein Mensch und seine Maschine sind mit einer Naturgewalt konfrontiert, mit der natürlichen »Kraft und Gewalt der Luft«.6 Nun ist die Luft für die Aeronautik nicht nur eine bedrohliche Gewalt, sondern zugleich das Medium, von dem der Aerostat getragen wird; der Konfrontation ließe sich also nur entgehen, indem man auf dem Boden bleibt. Innerhalb der Aeronautik gibt es zu dieser Konfrontation keine Alternative. Doch lässt sie sich, ist der Ballon einmal in der Luft, nach zwei Seiten wenden. Eine erste mögliche Wendung besteht darin, dass der Aeronaut die Kraft des Windes als ein »Hinderniß«7 wahrnimmt und versucht, sich seiner Gewalt zu widersetzen. Auf diese Weise, so Kleist und so auch Girard de Buffon, kommt man allerdings nicht gezielt von einem Ort zum anderen. Keine noch so kunstfertige Maschinerie vermag der Gewalt des Windes hinreichenden Widerstand zu bieten. Aus der Anerkennung dieses asymmetrischen Kräfteverhältnisses ergibt sich die zweite mögliche Wendung: Der Aeronaut soll die Gewalt des Windes nicht als Hindernis auf seinem gezielten Weg missverstehen; vielmehr kann er sie als »Hilfe«,8 als eine Naturkraft nutzen, und zwar dadurch, dass er sich ihr unterwirft. In dieser Konstellation liegt metaphorisches Potential: Wer sich unter den Bedingungen einer herrschenden Gewalt frei und willkürlich bewegen will, der muss sich dieser Gewalt nicht widersetzen, sondern unterwerfen, er muss sich den Winden ausliefern, um sie sich nutzbar machen zu können. Damit lässt sich Kleists aeronautisches Programm vorläufig umreißen: Die freie Willkür der Bewegung ergibt sich aus einer horizontalen Kraft, der sich der Aeronaut unterwirft, und einer vertikalen Kraft, die der Aeronaut beherrscht. Kleists idealer Aeronaut ist ein souveräner Untertan, ein untertäniger Souverän; er ist ein Subjekt im doppelten Sinne: als Unterworfener herrschend.

In seiner Erwiderung auf die Einwände der Spenerschen Zeitung führt Kleist, im Gestus eines versichernden Rückgriffs auf den Stand der Forschung, die Windschichtungen auf ihre möglichen Ursachen zurück und gibt zu bedenken:

Daß die Behauptung, in der Luft seien Strömungen der vielfachsten und mannigfaltigsten Art enthalten, wenig Befremdendes und Außerordentliches in sich faßt, indem unseres Wissens, nach den Aufschlüssen der neuesten Naturwissenschaft, eine der Hauptursachen des Windes, chemische Zersetzung oder Entwickelung beträchtlicher Luftmassen ist. (130)

Dieser zunächst unscheinbare Satz erweist sich aus wissensgeschichtlicher Perspektive keineswegs als schlichtes Referat des naturwissenschaftlichen Forschungsstandes. Vielmehr lässt er sich als eine selektive Konstellierung zeitgenössischer Wissenselemente lesen. Unbestritten im zeitgenössischen Wissen ist der in Frage stehende Sachverhalt, die gegenläufige Windschichtung. Bei der Erklärung dieses Phänomens, bei ihren »Hauptursachen« allerdings wird die Lage kompliziert.

Kleist beruft sich in seiner Ursachenforschung auf die »neueste Naturwissenschaft«. Damit reklamiert er nicht nur die aktuellsten Erkenntnisse einer allgemeinen Naturwissenschaft für sich, sondern, mehr noch, einen neuen Bereich dieser

⁶ Faujas de Saint-Fond, Versuche mit der Luftkugel (wie Anm. 2), S. 266f.

⁷ Faujas de Saint-Fond, Versuche mit der Luftkugel (wie Anm. 2), S. 266f.

⁸ Faujas de Saint-Fond, Versuche mit der Luftkugel (wie Anm. 2), S. 266f.

Naturwissenschaft, ein Forschungsfeld, das sich erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gebildet hat: die Chemie. Wissenschaftsgeschichtlich ließe sich für den Beginn der Chemie um 1800 eine doppelte Bewegung nachzeichnen. Einerseits etabliert sich die Chemie als eine autonome Wissenschaft; sie lässt sich als eigenständiger Bereich der »Naturlehre« umreißen, die ihrerseits wiederum einen Teilbereich einer umfassenden »Naturkunde«⁹ ausmacht. Andererseits avanciert die Chemie zum globalen Erklärungsmuster für alle organischen und anorganischen Prozesse.¹⁰ Wer um 1800 die Chemie auf seiner Seite hat, der ist schon fast im Wahren.

Diesen wahrheitsproduzierenden Effekt des chemischen Paradigmas nutzt auch Kleist. So präzise er damit auch ein zeittypisches Argumentationsmuster auszunutzen weiß, so erstaunlich scheint doch, aus der Perspektive zeitgenössischen Wissens, das Argument selbst. Denn der »chemische Prozeß« (130), den Kleist als »eine der Hauptursachen des Windes« bezeichnet, ist fast nie Gegenstand zeitgenössischer Windtheorien; die einzige Stelle, an der er für die Entstehung des Windes in Betracht gezogen wird, handelt von einer für den Luftschiffer äußerst ungünstigen Lage; zugleich ist er dennoch ein gängiges Element meteorologischen und aerostatischen Wissens.

Die Chemie ist um 1800 nicht nur die neueste aller Wissenschaften, sie ist zudem die unabdingbare Voraussetzung für die Erfindung der Luftschifffahrt. Einen besonders anschaulichen Beleg hierfür bietet die vierte Auflage von Erxlebens ›Anfangsgründen der Naturlehret von 1787. In den ersten drei Auflagen ist weder von der Chemie noch von der Luftschifffahrt die Rede. Als jedoch Georg Christoph Lichtenberg 1787 die vierte Auflage der Anfangsgründes herausgibt und mit kommentierenden Zusätzen versieht, führt er, und zwar im Kapitel über die Luft, die Chemie ein. 11 An Erxlebens mechanistische Theorie über »[k] ünstlich zusammengedrückte Luft«12 schließt Lichtenberg chemisch grundierte Beobachtungen sowie Bemerkungen zur Aeronautik an, inklusive einer kurzen Geschichte der Luftschifffahrt, einer recht ausführlichen Bibliographie zum Thema und einem Hinweis auf die offene Steuerungsfrage. 13 So lässt sich an Lichtenbergs Zusatz mit besonderer Klarheit ablesen, wie Chemie und Aerostatik gleichzeitig und aufeinander bezogen in die naturwissenschaftlichen Lehrbücher der Zeit einziehen. Entsprechend ist die gesamte, seit 1784 in Massen publizierte Luftfahrtliteratur von chemischen Beschreibungen und Erklärungen durchsetzt. Chemische Prozesse sind, ganz im Sinne Kleists, in der Tat am Werke, wenn der Aeronaut durch die Lüfte segelt; allerdings sind sie zunächst einmal, anders als Kleist es nahe legt, für das Auf- und Absteigen des Ballons verantwortlich.

Die Chemie beherrscht also vor allem die vertikale Bewegung des Aerostats. Wie steht es aber um die chemische Erklärung des Windes, um die horizontale

⁹ Carl Wilhelm Scheele, Chemische Abhandlung von Luft und Feuer [...]. Zweyte verbesserte Ausgabe, Leipzig 1782, S. 13.

¹⁰ Vgl. z.B. Scheele, Chemische Abhandlung (wie Anm. 9), S. 13.

¹¹ Vgl. Erxleben, Anfangsgründe (wie Anm. 4), S. 145.

¹² Erxleben, Anfangsgründe (wie Anm. 4), S. 211ff.

¹³ Vgl. Erxleben, Anfangsgründe (wie Anm. 4), S. 217–219.

Bewegung des Luftschiffers? In den Lehrbüchern der Experimental-Naturlehre des 17. und 18. Jahrhunderts wird die Entstehung der Winde vor allem mit thermischen Ursachen, bisweilen auch aus Wirkungen der Schwerkraft erklärt. Die Luft wird dabei als eine »Flüssigkeit«14 behandelt, deren Bewegungen sich mit hydraulischen Gesetzen¹⁵ beschreiben lassen. Chemische Erklärungen der Winde finden sich fast nirgends. Auch dort, wo die Theorie der Winde im Rahmen einer Meteorologie formuliert wird, dominieren hydraulische Beschreibungen, die sich am stets neu herzustellenden »Gleichgewicht«16 der Luftmassen orientieren; auch hier werden - mit Blick auf den »vielfachen Nutzen der Winde«17 - die heterogenen Windschichtungen erwähnt. Die Meteorologie um 1800 bedient sich also hydraulisch-mechanischer Erklärungen, allerdings ohne diese in ihr Zentrum zu stellen. Denn als eigenständige Disziplin ist die Meteorologie erst so alt wie die Chemie und mit deren Entwicklung auf das engste verbunden; sie entsteht erst aus der Kombination von mechanischem, elektrophysikalischem und chemischem Wissen. Damit liegt die Meteorologie nahe an Kleist Überlegungen: Sie beschäftigt sich mit dem Wind, und sie benutzt chemische Erklärungsmodelle. Und dennoch weicht Kleists Äußerung in zweifacher Hinsicht vom meteorologischen Wissen seiner Zeit ab. Zum einen werden in der Meteorologie chemische Prozesse nicht in erster Linie als Ursache des Windes verstanden; vielmehr erscheinen umgekehrt die Winde zumeist als beeinflussende Faktoren für die Chemie der Atmosphäre, für Temperaturentwicklung und Wolkenbildung. 18 Zum anderen findet sich genau der »chemische Prozeß« der »Zersetzung oder Entwickelung«, den Kleist beschreibt, zwar auch in der Meteorologie, wird hier jedoch zunächst einmal nicht für die Entstehung des Windes, sondern für einen ganze Reihe anderer atmosphärischer Erscheinungen verantwortlich gemacht.¹⁹

Die von Kleist in Anschlag gebrachte Chemie hat also innerhalb der Meteorologie tatsächlich eine orientierende Leitfunktion. Doch ausgerechnet bei der Erklärung der Winde steht nicht chemisches, sondern mechanisch-hydraulisches Wissen im Vordergrund. Besonders deutlich wird dies im 1806 veröffentlichten Systematischen Grundriß der Atmosphärologiek von Wilhelm August Lampadius. Lampadius kommt schon in seiner Definition der Meteorologie auf Kleists chemischen Prozess zu sprechen: »Die Bestandtheile der Atmosphäre [...] sind steten Veränderungen durch chemische und mechanische Anziehungen unterworfen.

¹⁴ Cavallo, Experimental-Naturlehre (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 240.

¹⁵ Vgl. auch Christian Ernst Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend. Zweyter Band. Von den auf der Erde sich ereignenden Phänomenen, Leipzig 1779, S. 493ff.

Johann Tobias Mayer, Lehrbuch über die physische Astronomie, Theorie der Erde und Meteorologie, Göttingen 1805, S. 216.

¹⁷ Mayer, Astronomie (wie Anm. 16), S. 237.

¹⁸ Vgl. z.B. Horace Bénédict de Saussure, Essais sur l'hygrométrie, Neuchatel 1783, S. 190–192.

¹⁹ Vgl. z.B. Jean André Deluc, Cinquième Lettre [...] à M. de la Métherie; Sur le fluide électrique. In: Observations sur la physique, Bd. 36, Paris 1790, S. 450–469, S. 457f.

Bald werden neue gebildet, bald gebildete zerlegt«.²⁰ Entsprechend werden thermische Schwankungen auf die »Zersetzung des Wasserdampfes und der Luft«²¹ sowie die »Pyrometeore oder brennenden Lufterscheinungen [...] sämmtlich auf eine chemische Zersetzung verschiedener Luftarten in der Atmosphäre«²² zurückgeführt. Gegen diese allseits chemische Ausrichtung der Meteorologie kontrastiert das hydraulische Windmodell der »Anemometeore«, die als »ein Ausströmen der Luft von einem Orte und ein Hinströmen nach einem andern«²³ beschrieben werden. Damit formuliert Lampadius den naturwissenschaftlichen Konsens seiner Zeit. Doch hinsichtlich der Ursachen der Winde bietet er eine kleine Überraschung. Lampadius unterscheidet, wie etwa auch Erxleben, zunächst »ständige« und »seltene« Ursachen der Winde,²⁴ mit Kleist gesprochen: Haupt- und Nebenursachen. Unter den ständigen Ursachen finden sich die üblichen Verdächtigen: Erdrotation, Erwärmung, Anziehungskraft, Höhenunterschiede der Luft. Und es findet sich, anders als etwa bei Erxleben, auch die von Kleist benutzte Erklärung:

Wenn in der Atmosphäre mehr oder weniger schnell Luft oder Wasserdampf gebildet oder zerlegt wird: so muß dadurch ebenfalls Wind, entweder von dem Orte her oder nach dem Orte hin, wo dergleichen erfolgt, entstehen. Man denke sich bey einem Gewitter Luft- oder auch nur Wolkenzersetzung: so ist es leicht einzusehen, wie die Gewitter Stürme durch Hinzuströmen der Luft nach dem Orte der Zersetzung erfolgen müssen.²⁵

Bei Lampadius taucht also tatsächlich Kleists »chemischer Prozess« als »eine der Hauptursachen des Windes« auf; auch Kleists Bemerkung, dass es sich dabei um ein »concentrisches oder excentrisches [...] Strömen der [...] Luftmassen« (130) handelt, ist von Lampadius gedeckt, dessen chemisch produzierter Wind sich »entweder von dem Orte her oder nach dem Orte hin« bewegt, an dem der chemische Prozess der Zerlegung und Bildung statt hat. Damit lässt sich Kleists Zugriffstechnik auf das meteorologische Wissen seiner Zeit präzisieren. Zunächst einmal funktioniert der Zugriff offen selektiv, nicht enzyklopädisch referierend; das Auswahlverfahren wird als solches in der Formulierung kenntlich gemacht: Kleist bringt nicht die Ursache, auch nicht die Hauptursache, sondern nur »eine der Hauptursachen« ins Spiel. Dass Kleist eine Auswahl trifft, lässt sich also schon dem Text selbst entnehmen; wie er auswählt, wird erst im vergleichenden Blick auf das zeitgenössische Wissen erkennbar. Hier zeigt sich, wie gezielt die Auswahl erfolgt und welche produktiven, einander entgegenlaufenden Effekte sie zeitigt. Kleist wählt ein Erklärungsmuster (das chemische), über dessen paradigmatischen Status sich die Meteorologie als aktuelle, als »neueste Naturwissenschaft« ausweist. Er steigert diese Aktualität noch dadurch, dass er dieses Erklärungsmuster in einem Zusam-

²⁰ Wilhelm August Lampadius, Systematischer Grundriß der Atmosphärologie, Freyberg 1806, S. 34.

²¹ Lampadius, Atmosphärologie (wie Anm. 20), S. 42.

²² Lampadius, Atmosphärologie (wie Anm. 20), S. 85.

²³ Lampadius, Atmosphärologie (wie Anm. 20), S. 173.

²⁴ Vgl. Lampadius, Atmosphärologie (wie Anm. 20), S. 178–183.

²⁵ Lampadius, Atmosphärologie (wie Anm. 20), S. 181.

menhang (dem der Winde) nutzt, in dem es seitens der Naturwissenschaften nur sehr selten in Anschlag gebracht wird. Die wissenschaftliche Avantgarde, so gibt Kleist unter der Hand zu verstehen, bewegt sich eben nicht in einem allgemeinen Konsens, sondern in einem bewussten Dissens zum gültigen Wissen der Zeit.

Auf diese Weise verknüpft Kleist eine innovative Technik, die Luftschifffahrt, mit einer innovativen Naturwissenschaft, der chemisch argumentierenden Meteorologie. Allerdings zeitigt der selektive Zugriff neben der auf Aktualität und Innovation zielenden Positionierung der Aeronautik auch einen gegenläufigen Effekt. Denn gemessen an den vier Haupt- und acht Nebenursachen des Windes, die Lampadius aufzählt, wählt Kleist ausgerechnet die Ursache aus, die »bey einem Gewitter [...] für die Stürmex²6 verantwortlich gemacht wird. Nimmt man also Kleists chemische Begründung der Windschichtungen, die »Entwickelung« der Luftmassen zum Ausgangspunkt, dann funktioniert die von ihm vorgeschlagene Steuerungstechnik vor allem in einer Wetterlage, die für den Luftschiffer mit Blitz und Sturm zugleich das höchste Risiko bedeutet. Anders und die Grundzüge von Kleists aeronautischem Programm präzisierend formuliert: Es ist nicht ohne Gefahr, ein unterworfener Souverän, ein souveräner Untertan zu sein. Kleists idealer Aeronaut treibt, ohne dass dies explizit gesagt würde, mit den gefährlichen Winden des Gewitters; er unterwirft sich und nutzt zugleich dessen Sturm.

So kommt es in Kleists aeronautischem Programm unvermerkt zu einer Kollision zwischen Theorie und Praxis. Denn einerseits ist der nicht ausgesprochene, aber doch rekonstruierbare Ausgangspunkt für Kleists theoretische Überlegungen zu den heterogenen Windschichtungen das Gewitter – und damit übrigens ein meteorologisches Phänomen, dessen Präsenz in Kleists literarischen Texten unbestritten ist. Andererseits empfiehlt Kleist dem Luftschiffer, er solle im Falle »widriger Winde« (134) gar nicht erst in die Luft gehen, sondern geduldig »auf den Wind, der ihm passend ist, warten« (134). Theorie und Praxis kollidieren: Idealerweise unternimmt der Aeronaut seine Reise genau dann, wenn es praktisch nicht geraten scheint; realerweise steuert der Aeronaut seinen Ballon mit Winden, deren Ursachen von Kleists Theorie nicht gedeckt sind.

Kleist verhandelt mit dem Problem der Lenkbarkeit keine Marginalie, sondern, mit Kramp gesprochen, die »erste Frage« der Aeronautik, zudem eine Frage, auf die im Jahr 1810 noch keine verbindliche Antwort gefunden ist. Die ›Abendblätter«-Texte zur Aeronautik betreiben also nicht nur Tagesberichterstattung, sie begründen nicht nur das Genre der Reportage, sie begründen auch das Genre des populären Wissenschaftsjournalismus. Dabei zeigt sich zugleich, wie gezielt Kleists selektiver Zugriff auf physikalisches, chemisches und meteorologisches Wissen eine eigenständige, mit avantgardistischer Aura umgebene naturwissenschaftliche Position hervortreibt. Besonders charakteristisch für diese Position ist es, dass sie im Zusammenhang der Luftschifffahrt eine feine Dissonanz zum Klingen bringt: die Dissonanz zwischen dem theoretisch implizierten Gewitter und dem praktisch geforderten Wetter, das nach Kleists Bericht am 15. Oktober 1810 in Berlin »ausnehmend schön« (66) gewesen sein muss. Diese Dissonanz lässt sich auf eine

²⁶ Lampadius, Atmosphärologie (wie Anm. 20), S. 155.

Wissensform beziehen, in der Kleists Literatur und Kleists Naturwissenschaften einander sehr nahe kommen. Diese Form des Wissens ist das Experiment.

II. Experiment

Kleists literarische Texte werden in der Forschung sehr oft und stets zu Recht als Versuchsanordnungen, als Experimente bezeichnet. Kleist selbst hingegen spricht nur sehr selten vom »Versuch«, noch seltener vom »Experiment«. Ein Beleg findet sich im Extrablatt zum 14. Berliner Abendblatte vom 16. Oktober 1810; dort berichtet Kleist Ȇber die gestrige Luftschiffahrt des Herrn Claudius« und erwähnt das »interessante[] Experiment« (76) des Herrn Garnerin. Ein zweiter Beleg folgt nur knappe zwei Wochen später, im 25. der Berliner Abendblätter, das mit der sich über sechs Blätter ziehenden Publikation des Allerneuesten Erziehungsplanso beginnt und an dessen Anfang ein Modell aus der »Experimental-Physik« (128) steht. In diesem 25. Blatt beginnt nun nicht nur der Allerneueste Erziehungsplans, sondern auch Kleists Erwiderung auf die aerostatischen Einwände der Spenerschen Zeitung. Dieses Zusammentreffen ist gewiss kein publizistischer Zufall; sein dramaturgischer Effekt ist unverkennbar: Der Allerneueste Erziehungspland lässt sich auch als ein Kommentar zur Aeronautik lesen. Gestützt wird dieser Effekt durch eine Reihe von Berührungen zwischen den beiden Textserien, Berührungen publizistischer, motivischer, thematischer, inhaltlicher und vor allem formaler Art. Denn der Allerneueste Erziehungsplans entnimmt der Elektrophysik nicht nur das berühmte, für Kleists Texte so oft nachweisbare »gemeine Gesetz vom Widerspruch« (133), sondern auch die experimentelle Form, in der dieses elektrophysikalische Wissen vom Gesetz der Influenz gegeben ist. So lässt sich der >Allerneueste Erziehungsplan(als Urszene für Kleists Experimentalliteratur lesen.²⁷ Das wissenschaftliche Experiment und die experimentelle Literatur erscheinen dort für Kleist beide als sprachlich strukturiert, beide lassen sich als eine performative Praxis verstehen, in der Wissen nicht passiv beschrieben, sondern aktiv erzeugt wird; insofern binden beide ihr Wissen an dessen Produktionsmodus, beide betreiben experimentelle Poiesis, und beide wissen um den Konstruktionscharakter ihres Wissens und dessen unlöschbares Korrelat, das Nicht-Wissen. Wie im Falle der Elektrophysik, so übernimmt Kleist auch im Falle der Aeronautik mit dem Inhalt des wissenschaftlichen Wissens zugleich die Form, in der dieses Wissen gegeben ist, übernimmt er dessen experimentallogische Struktur. Aeronautik ist für Kleist wie für die Wissenschaften seiner Zeit in einem emphatischen Sinn stets experimentelle Aeronautik.

Das »interessante Experiment« des Herrn Garnerin, auf das Kleist im Extrablatt Ȇber die gestrige Luftschiffahrt des Herrn Claudius« nochmals zu sprechen kommt, wird schon im »Schreiben aus Berlin« bei seiner ersten Erwähnung explizit

²⁷ Vgl. Roland Borgards, Allerneuester Erziehungspland. Ein Beitrag Heinrich von Kleists zur Experimentalkultur um 1800 (Literatur, Physik). In: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, hg. von Marcus Krause und Nicolas Pethes, Würzburg 2005, S. 75–101.

als ein »Versuch«, als Experiment eingeführt, und zwar als »ein Versuch, der bereits mit vollkommnem Glück [...] angestellt worden ist.« (65) Gegen das Experiment Garnerins setzt Kleist, terminologisch präzise, das Experiment des Herrn Claudius: »Wie nun der Versuch, den er heute [...] unternehmen will, ausfallen wird: das soll in Zeit von einer Stunde entschieden sein.« (66) In diesen Formulierungen gelingt es Kleist, das aeronautische Wissen seiner beiden Protagonisten voneinander zu differenzieren und es zugleich miteinander zu identifizieren.

Zunächst zur Identität. Indem Kleist die Unternehmungen der Herren Claudius und Garnerin als »Versuche« qualifiziert, bezieht er sie beide auf eine historisch genau zu situierende Struktur wissenschaftlichen Wissens. Im 17. Jahrhundert beginnt die Transformation der Naturlehre in die sogenannte Experimental-Naturlehre bzw. Experimentalphysik. Seither erscheint das Experiment als fundamentales Element der Naturwissenschaften. Entsprechend präsentiert sich auch die Aerostatik stets als eine experimentelle Wissenschaft. Darauf verweist schon der Titel des Luftfahrtklassikers von Faujas de Saint-Fond: >Beschreibung der Versuche mit der Luftkugek. Auch die Überschriften, mit denen Faujas de Saint-Fond die einzelnen Kapitel beginnen lässt, insistieren auf dem experimentellen Charakter der Aeronautik: »Versuch, welcher den 6. Brachmonates 1783 [...] angestellet wurde«,28 »Versuch welcher zu Paris [...] gemacht wurde«,29 usw. Im gleichen experimentallogischen Gestus argumentiert ein Jahr später Faujas de Saint-Fonds >Fortgesetzte Beschreibung der Versuche mit den aerostatischen Maschinens, welche in einer ihrer beiden deutschen Übersetzungen zudem mit einem ›Nachtrage der neuesten Versuchec versehen wird und so »eine ziemlich vollständige Geschichte der wichtigsten aerostatischen Versuche bis zum März 1785«30 zu bieten vermag. In dieser experimentellen Struktur lassen sich die Luftfahrten der Herren Garnerin und Claudius, die Kleist beide gleichermaßen als Versuche qualifiziert, miteinander identifizieren.

Doch gibt es auch eine Differenz im aeronautischen Wissen der beiden Luftschiffer. Diese verdankt sich dem Zeitpunkt, auf den Kleist sein »Schreiben aus Berlin« datiert. Denn am Morgen des 15. Oktobers steht ein Versuch, der einst »angestellt worden ist«, einem Versuch gegenüber, der erst noch unternommen werden »wird«. Diesen Unterschied, den Kleist mit der Differenz des grammatischen Tempus markiert, gibt es auch in der Luftfahrtliteratur. Neben den Texten, die von bereits vollzogenen Experimenten berichten, wie etwa Faujas des Saint-Fond, findet sich eine ganze Serie von Texten, die noch bevorstehende Experimente ankündigen, und zwar bezeichnenderweise vor allem Experimente zur maschinellen Steuerung der Luftkugeln. Indem Kleist seinerseits ein durchgeführtes gegen ein beabsichtigtes Experiment stellt, bezieht er, ganz im Rahmen der aerostatischen Debatten, den inhaltlichen Streit um angemessene Steuerungstech-

²⁸ Faujas de Saint-Fond, Versuche mit der Luftkugel (wie Anm. 2), S. 31.

²⁹ Faujas de Saint-Fond, Versuche mit der Luftkugel (wie Anm. 2), S. 37.

³⁰ Vgl. Faujas de Saint-Fond, Fortgesetzte Beschreibung der Versuche mit den aerostatischen Maschinen nebst verschiedenen hiezu gehörigen Abhandlungen. Aus dem Französischen mit einem Nachtrage der neuesten Versuche, Leipzig 1785, unpaginierte Vorerinnerung des Herausgebers; ein Verzeichnis der Versuche findet sich dort auf S. 208–216.

niken auf ein methodologisches Problem, auf die Unterscheidung von Forschungs- und Bestätigungsversuchen.

Diese Unterscheidung kommt erst spät in der experimentallogischen Transformationsgeschichte der Naturwissenschaften zum Tragen. Zunächst einmal etabliert sich gleichzeitig mit der frühneuzeitlichen Einführung des Experiments in die Wissenschaften ein an der reinen Mathematik orientiertes Wissenschaftsideal. Das Experiment dient hier dem Beweis, nicht der Produktion des Wissens. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt eine neue, alternative Positionierung des Versuchs. In dieser sich neu etablierenden Experimentalkultur dominieren die »jeder weiteren Untersuchung vorangehenden Experimente«³¹ auch die Theorie. Bei den Windtheorien zeigt sich diese Umstellung sowohl in den allgemeinen Experimental-Naturlehren der Zeit als auch in der chemischen Meteorologie, die Kleist zur Bestätigung seiner aeronautischen Thesen einführt. Alexander von Humboldt etwa bezeichnet die Atmosphäre als ein »unermessliches Laboratorium«³² und nimmt damit eine Formulierung auf, die nicht nur beim Meteorologen Deluc und seinem Chemikerkollegen de Fourcroy findet,³³ sondern auch von Kleists Lehrer Wünsch verwendet wird.

So scheint es kein einziges Element in der Aeronautik zu geben, das nicht in eine experimentelle Wissenschaft eingebunden wäre, dessen spezifisches Wissen nicht an eine experimentelle Form gebunden bleibt. Da ist erstens das spezifische Gewicht der Gas- oder Luftfüllung des Ballons, das im Rahmen einer experimentellen Chemie entdeckt wird. Da ist zweitens die den Ballon umgebende Atmosphäre, deren Eigenschaften von einer experimentellen Meteorologie erkundet werden. Da sind drittens die Winde, von denen es nur ein sicheres experimentelles und ein ungewisses theoretisches Wissen geben kann. Da sind viertens die Ballonfahrten, die in der aeronautischen Literatur - und auch von Kleist - immer wieder als Experimente bezeichnet werden. Und da sind schließlich die wissenschaftlichen Versuche, die im Verlauf von Ballonfahrten über die chemische Beschaffenheit der Luft angestellt werden. Die Aeronautik ist von ihrem Beginn an experimentell durchwirkt. In dieser experimentallogischen Kontur ist sie für Kleist von Interesse. Dabei lässt sich schon in seinem »Schreiben aus Berlin« vom 15. Oktober nachvollziehen, welche Stellung er dem Experiment für das Wissen zuschreibt, demonstriert er doch ein deutliches Wohlwollen gegenüber einem bereits durchgeführten und eine scharfe Skepsis gegenüber einem erst geplanten Versuch. Aus der Perspektive einer Wissensgeschichte der Experimentalkulturen plädiert Kleist damit für eine Wissenschaft, die das Experiment nicht nur als Bestätigung, son-

³¹ C. W. G. Kastner, Grundriss der Experimentalphysik. 2 Bände, Heidelberg 1810, Bd. 1,

³² Alexander von Humboldt, Versuche über die chemische Zerlegung des Luftkreises und über einige andere Gegenstände der Naturlehre, Braunschweig 1799, Reprint Hildesheim 1976 S. 161

³³ Vgl. Antoine François de Fourcroy, Philosophie chimique, ou verités fondamentales de la chimie moderne, Disposées dans un nouvel ordre, Paris 1792, S. 14; Jean André Deluc, Lettre [...] à M. Fourcroy, Sur la chimie moderne. In: Observations sur la physique, Bd. 38, Paris 1791, S. 460–465, hier S. 464.

dern als Produktionsform ihres Wissens begreift. Kleists Vorliebe für Garnerins Windschichtensteuerung gegenüber Claudius' maschineller Steuerung ist also auch verfahrenstechnisch über die Praxis des richtig gehandhabten Experiments zu erklären. Ein »Versuch«, der erst noch unternommen »wird« (66), ist unter den Bedingungen einer radikalen Experimentalphysik allemal weniger wert als »ein Versuch, der bereits [...] angestellt worden ist.« (65)

Die Konfrontation zweier Steuerungstechniken strukturiert auch das einen Tag später nachgereichte Extrablatt«. An dessen Beginn steht der Bericht eines gescheiterten Experiments: »Herr Claudius hat den Versuch, den Ballon willkührlich, vermittelst einer Maschiene, zu dirigiren, nicht zu Stande bringen können.« (75) Nach einigen unglücklichen Manövern steigt der »Ballon für sich, ohne Schiffahrer, in das Reich der Lüfte empor« (76) und ist bald »den Augen entschwunden« (76). Am Ende des Extrablattes hingegen steht nochmals der Bericht des geglückten Experiments Garnerins: »[D]er Versuch war entscheidend genug, um darzuthun, daß man, bei der Direction des Luftballons, schlechthin keiner Maschienen bedürfe.« (76) Die inhaltliche Auseinandersetzung über die Möglichkeiten der aeronautischen Steuerung scheint damit entschieden; die Frage danach, inwiefern das aeronautische Wissen experimentellen Charakter hat, wird im ›Extrablatt‹ nicht mehr berührt. Doch dies ändert sich angesichts der Einwände aus der Spenerschen Zeitungs. In seinem Text vom 29. und 30. Oktober zieht Kleist nun die Konsequenz daraus, dass sich der experimentelle Status der versuchten Luftschifffahrt des Herrn Claudius in der Zwischenzeit geändert hat. Denn ganz unabhängig davon, ob dieses Experiment nun geglückt oder gescheitert ist, handelt es sich mittlerweile auf jeden Fall um einen vollzogenen Versuch, nicht mehr um einen bloß angekündigten. Als einen solchen schon vollzogenen Versuch kann Kleist ihn nun in seine eigene experimentelle Aeronautik integrieren. Zu bedenken sei schließlich, so Kleist nochmals mit Blick auf die These der geschichteten Winde,

daß der Luftballon des Hrn Claudius selbst [...] zu dieser Behauptung gewissermaßen den Beleg abgiebt, indem ohne Zweifel als derselbe ½ 5 Uhr durchaus westlich in der Richtung Spandau und Stendal aufstieg, niemand geahndet hat, daß er, innerhalb zwei Stunden, durchaus südlich, zu Düben in Sachsen niederkommen würde. (130)

Offenbar herrschten am 15. Oktober 1810 am Himmel über Berlin zwei Winde: ein bodennaher Ostwind und ein Nordwind in der Höhe. Mehr hätte es nicht bedurft, um mit Kleists Steuerungstechnik das von Herrn Claudius angegebene Ziel, den im Südwesten Berlins gelegenen »Luckenwaldischen Kreise« (131), zu erreichen. Dem Einwand der »Spenerschen Zeitung« begegnet Kleist also mit dem aktuellsten aller Versuche, zudem mit einem Experiment, dem ganz Berlin beiwohnen konnte. Die doppelte Konfrontation der Ausgangslage – zwei unterschiedliche Steuerungstechniken, zwei unterschiedliche Formen der Wissensproduktion – hat Kleist damit zweifach zu seinen Gunsten gewendet: Die Steuerung gelingt durch Selbstunterwerfung; das Wissen hat eine experimentelle Form.

Ausgehend von dieser zweifach gesicherten Position kann Kleist im sechsten Punkt seiner Erwiderung auf die Einwände der Spenerschen Zeitunge zugestehen, [dass] es doch vielleicht bei Winden von geringerer Ungünstigkeit möglich sein dürfte, den Sinus der Ungünstigkeit, vermittelst mechanischer Kräfte, zu überwinden, und somit, dem Seefahrer gleich, auch solche Winde, die nicht zu dem vorgeschriebenen Ziele führen, ins Interesse zu ziehen. (131)

Was auf den ersten Blick wie eine Konzession an die Verfechter einer maschinellen Luftsteuerung wirkt, formuliert doch deren doppelte Kritik. Zum einen bilden weiterhin die Winde Grundlage der Steuerung, sind sie weiterhin die Kraft, mit der und nicht gegen die der Luftschiffer zu arbeiten hat, denn schließlich bleibt »das Unternehmen vermittelst einer, im Luftball angebrachten Maschine, den Widerstand ganz contrairer Winde aufzuheben, unübersteiglichen Hindernissen unterworfen« (131), es bleibt, so die klassische Formulierung aus der Luftfahrtliteratur, unmöglich, »die Gewalt eines unmittelbar widrigen und heftigen Windes zu übersteigen.«34 Die frontale Auseinandersetzung mit der Macht einer »unübersteiglichen« Gewalt ist auch aus der Perspektive dieses Steuerungszugeständnisses nicht ziel- und zweckdienlich; genutzt werden können nur solche Winde, deren »Sinus der Ungünstigkeit« sich maschinell überwinden lässt - wobei der Aeronaut auch noch diesen Winden unterworfen bleibt und sie dank dieser Unterwerfung nutzt. Einen entsprechenden Vorschlag, der wie Kleist auch von der Unterwerfung des Aeronauten unter die Herrschaft der Winde ausgeht, unterbreitet schon 1784 C. G. Kratzenstein in seiner Abhandlung über L'Art de naviguer dans l'airc. Zunächst einmal habe der Aeronaut nach günstigen Winden zu suchen: »Comme la direction du vent differe souvent en diverses hauteurs de l'atmosphere, il cherchera, autant qu'il peut, le courant le plus favorable à sa route.«35 Dann erst soll der Aeronaut die Abweichung zwischen seiner Zielvorstellung, d.h. der »route à suivere dans l'air calme«, und der tatsächlichen Windrichtung, der »direction du vent«, bestimmen und diese Differenz, die Kleist terminologisch präzise als »Sinus der Ungünstigkeit« bezeichnet, auf ihre maschinelle Überwindbarkeit hin überprüfen. Auf diese Weise schiffen Kleist und Kratzenstein weiter mit, nicht gegen den Wind; sie versuchen nicht, ihn zu überwinden, sondern ihn »ins Interesse zu ziehen«. Soweit der erste Aspekt der noch im Zugeständnis aufrecht erhaltenen Kritik an dem Modell der selbstherrlichen, souveränen und willkürlichen Steuerung.

Der zweite Aspekt ergibt sich aus einer experimentallogisch begründbaren Zurückhaltung, die sowohl bei Kleist als auch bei Kratzenstein am Werk ist. Kratzenstein kennt nur Einzelfälle, keine allgemeine Regel der Steuerung. Diese Zurückhaltung kristallisiert sich bei Kleist in einem einzigen Wort: »vielleicht«. Die maschinelle Steuerung kann sich ihres Erfolges nie vorab sicher sein, weil der »Sinus der Ungünstigkeit« und die mögliche Gegenkraft der Maschine in jedem einzelnen Fall wieder neu bestimmt werden müssen. Mehr noch: Kein einziger aerostatischer Zielflug kann sich seines Erfolges schon im Voraus sicher sein, bewegt er sich doch ganz grundsätzlich in einem experimentellen Raum, in einem Raum des radikalen »vielleicht«. So bleibt der Steuerungsoptimismus von Kleist

³⁴ Faujas de Saint-Fond, Versuche mit der Luftkugel (wie Anm. 2), S. 263.

³⁵ Christian G. Kratzenstein, L'Art de naviguer dans l'air, Copenhaven und Leipzig 1784, S. 86.

und Kratzenstein im radikalexperimentellen Rahmen der zeitgenössischen aeronautischen Wissenschaften.

In diesen experimentallogischen Rahmen lässt sich auch die Dissonanz integrieren, die sich aus dem theoretisch implizierten Gewitter und dem praktisch geforderten Wetter ergeben hat. Auf die Behauptung heterogener Windschichten kommt Kleist, wie gesehen, zweimal und zudem in zwei aufeinander folgenden Absätzen zu sprechen; der erste Absatz liefert die chemische Erklärung, der zweite Absatz liefert mit dem »Luftballon des Hrn Claudius« die experimentelle Beschreibung des Geschehens. Für den experimentellen Aeronauten ist das im ersten Absatz Verhandelte, sind die Ursachen der Winde von keinerlei Bedeutung; das im zweiten Absatz Verhandelte, die Existenz und die experimentelle Kenntnis der Winde hingegen sind für Kleist die unabdingbare Voraussetzung eines jeden aeronautischen Steuerungsversuchs. Zwischen Theorie und Praxis darf eine inhaltliche Dissonanz erklingen, weil die Bedingungen einer Experimentalkultur zwischen ihnen eine unhintergehbare epistemologische Differenz eingeführt haben.

III. Literatur, Aeronautik, Politik

In seinem »Schreiben aus Berlin« vom 15. Oktober 1810 nutzt Kleist die Steuerungstechnik, von der er spricht, für die gezielte Steuerung seiner eigenen Argumentation; diese unterwirft sich streckenweise äußeren Vorgaben und kommt genau dadurch an ihr Ziel. Schon der erste Absatz nimmt hintereinander vier verschiedene Richtungen, um sein Argumentationsziel möglichst schnell zu erreichen. Dem Ankündigungston des ersten Satzes läuft der Widerspruch des zweiten Satzes entgegen; dieser Widerspruch wendet sich in die Begründung des eigenen aeronautischen Programms; diese nimmt schließlich, markiert durch die Zäsur eines Doppelpunktes, Kurs auf dessen experimentelle Form. So lässt sich Kleist, indem er von Satz zu Satz mittels einer »perpendikularen Bewegung« zwischen vier gleichzeitig möglichen Sprechhaltungen wechselt, in seiner Argumentation weiterund zu einem ersten Ziel hintragen.

Mit einer erneuten Gegenwendung beginnt der zweite Absatz: »Gleichwohl« (65). Nur scheinbar jedoch führt diese Entgegensetzung Kleist von seinem eigenen aeronautischen Programm weg und auf die Steuerungstechnik des Herrn Claudius zu. Denn alles, was nun zum Lob des Herrn Claudius gesagt wird, unterstreicht nur die Relevanz eines empirischen Windwissens, mittels dessen sich die Fahrtroute eines Ballons »mit Gewißheit« (66) voraussagen lässt. Damit wird Claudius schon im »Schreiben aus Berlin« selbst zum besten Argument gegen den Versuch, den er zu unternehmen antritt. Zugleich ist Kleist mit dem argumentativen Registerwechsel, der einem aeronautischen Aufstieg in ein »diametral entgegengesetztes Strömen« (130) gleicht, seinem eigenen Argumentationsziel wieder ein Stück näher gekommen.

Auch mit dem Übergang in den dritten Absatz wechselt Kleist in eine neue argumentative Schicht. Nun geht es nicht mehr um allgemeine Kenntnisse, die dem Versuch vorausliegen, sondern um den konkreten Versuch, den Herr Claudius »gestützt auf diese Kenntniß« (66) unternehmen will. Nicht mehr allein der

Inhalt des Wissens, auch seine Form wird jetzt verhandelt. In die gleiche Richtung weist auch die Nachschrift. In zweierlei Hinsicht wird Kleists Schreiben in diesen beiden letzten Absätzen der experimentellen Situation gerecht. Zum einen berücksichtigt es den noch offenen Ausgang des Versuchs. Kleist formuliert im Futur eines erst zukünftig vergangenen Geschehens; er notiert um »2 Uhr Nachmittags« (66), dass das für 11 Uhr Angekündigte wohl nicht vor vier Uhr geschehen wird; er endet mit dem Gegenteil einer Gewissheit, mit einem »Gerücht« (66). Zum anderen synchronisiert er sein experimentelles Schreiben mit dem beschriebenen Versuch: Beides findet zur gleichen Zeit statt. Um halb fünf steigt der Ballon schließlich in die Luft, eine viertel Stunde ist er noch am Himmel über Berlin zu sehen, und nur einige Minuten später, um 5 Uhr, werden die Abendblätter ausgegeben. So schaltet sich Kleist publizistisch in den realen Versuch ein und überlässt sein eigenes Schreiben einer experimentellen Drift. Damit hat Kleist sein Argumentationsziel erreicht: die experimentelle Form, in der das Wissen produziert wird und an die es stets gebunden bleibt. Der Text endet in der Offenheit des Versuchs, an dessen Verlauf er sich in seiner eigenen Verlaufsform beteiligt, womit er sich zugleich selbst als ein Experiment ausweist. So handelt Kleists »Schreiben aus Berlin« nicht nur von einer experimentellen Aeronautik, sondern entfaltet zugleich deren poetologisches Potential.

Dies gilt nicht nur für das »Schreiben aus Berlin«, sondern für das gesamte »13te Blatt« der ›Berliner Abendblätter«, für dessen meisterhafte Komposition Kleist den experimentellen Mitvollzug des Luftfahrtsversuchs zu nutzen vermag. Das »13te Blatt« dient dem Herrscherlob, es ist eine Panegyrik auf den »Geburtstag des Kronprinzen« (65), und es ist eine aeronautisch gesteuerte, experimentell geformte Panegyrik. Das Blatt beginnt mit einem von meteorologischer Metaphorik durchwirkten Sonett >Zum Geburtstag des Kronprinzen (65) des am 15. Oktober 1795 geborenen Friedrich Wilhelm. Wenn im Anschluss an das Sonett Herr Claudius »zur Feier des Geburtstags Sr. Königl. Hoheit, des Kronprinzen« in die Luft zu gehen gedenkt, dann wird damit einerseits das reale Korrelat zur lyrischen Metaphorik nachgeliefert, andererseits ist schon von vornherein die metaphorische Bedeutung der Luftschifffahrt festgelegt. Mit seinem ankündigenden Auftakt scheint sich Kleists Text zunächst zwanglos in den panegyrischen Kontext des Blattes einzufügen. Doch der gegenwindige Einspruch treibt Kleist nicht nur hin zu seiner eigenen Steuerungstechnik, sondern zugleich auch weg vom Anlass des Versuchs und vom Thema des »13. Blattes«. Kleist spricht nun ausschließlich von Fragen der Aeronautik. Vom politischen Tagesanlass kein weiteres Wort. So scheint es.

Der dritte Text des »13. Blattes«, Achim von Arnims ›Der Studenten erstes Lebehoch bei der Ankunft in Berlin am 15. Oktober« (66–68), nimmt das aeronautische Thema der Fortbewegung zunächst mit »Wallfahrt« und »Pilgerreis'« in seiner wörtlichen Bedeutung auf und überträgt dann die verbindende Qualität des Reisens auf die Wissenschaft: »So still, so hell glänzt Wissenschaft, die aller Welt Verbindung schafft«. Arnims Text lenkt langsam zum Tagesanlass zurück, indem er die Sphäre der Wissenschaft mittels einer Anspielung auf die 1810 neu gegründete Berliner Universität mit der Sphäre der Macht zusammenbringt: »Hier«, so

ruft im Wechselgesang ein »Eingeborner« den Ankommenden entgegen, »findet ihr der Wissenschaft / Ein Heldenschloß geweihet«. Die Ankömmlinge überhören zunächst die Anspielung auf die Machtsphäre und preisen weiterhin allein die »Wissenschaft«: »So weit dies Schloß und auch so hoch / Erschalle Ihr ein Lebehoch.« Daraufhin wird der »Eingeborene« explizit: »Dies Lebehoch dem König bringt, / Der ihr dies Schloß verliehen«. Die Macht liegt beim König, der Wissenschaft ist sie nur »verliehen«. Die angehenden Wissenschaftler haben verstanden: »Dem König freies Lebehoch.«

Rückblickend zeigt sich so, dass auch noch Kleists Ausführungen zur aeronautischen Theorie und Praxis, sein scheinbares Abdriften in Gegenden jenseits aller Panegyrik eine zielgerichtete Bewegung war. Denn das größte Lob eines Herrschers, »den Wissenschaft erfreut«, wie es bei Arnim heißt, das größte Lob eines solchen Herrschers liegt nicht im repräsentationsfreudigen Aufstieg eines herrlichen Freiluftballons, es liegt vielmehr in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung, die sich an solch einem Ballonaufstieg entzünden kann; und das Lob ist dort am größten, wo die Wissenschaft sich in ihrer avanciertesten Form in Szene setzt. Genau dies ist Kleist mit seinem Text zur experimentellen Aeronautik gelungen, und genau dies wird durch die experimentell und aeronautisch gesteuerte Komposition des »13. Blattes« noch unterstrichen. Denn die experimentelle Form des »13. Blattes« ist kein Makel, sondern, wissensgeschichtlich betrachtet, dessen profiliertester Gehalt. Experimentelle Panegyrik ist das Beste, was einem wissenschaftlich interessierten Herrscher um 1800 geboten werden kann. Insofern dokumentiert der letzte Satz aus Arnims Wechselgesang nicht nur den Willen einer zukünftigen Forschergeneration, die ihrer Arbeit vermittelst einer Lobesgeste der königlichen Macht unterstellt, er resümiert zugleich die entsprechende Handlung und Haltung, die Kleist selbst mit der Komposition des »13. Blattes« performativ in Szene gesetzt hat: »Dem Königssohn dies Lebehoch.«

Nun ist das letzte Wort aus Arnims Sonett nicht zugleich das letzte Wort des »13. Blattes«. Vielmehr folgen noch drei »Miscellen« (69) und zwei »Polizeiliche Tages-Mittheilungen« (69). Auch diese bestätigen die allgegenwärtige Logik einer experimentellen Aeronautik. Die Raffinesse, mit der dies geschieht, verleiht noch dem scheinbar Nebensächlichen und Abgeschriebenen in Kleists »13. Blatt« das Recht, als Teil einer eigenständigen literarischen Textur gelesen zu werden. Die »Miscellen« lauten:

Es heißt, der Erzherzog Karl werde im Österreichischen wieder die Würde eines Generalissimus übernehmen.

H. Degen hat neuerdings im Prater einen Versuch gemacht, und ist, nachdem er sich höher, als der Stephansturm, emporgeschwungen, über ganz Wien hinweggeflogen. Se. Hoheit der Kronprinz von Schweden ist in Hamburg angekommen, und es liegt eine Galleere bei Helsingborg, um ihn zugleich bei der Überfahrt zu begrüßen. (69)

Die hier versammelten Nachrichten hat Kleist der Nummer 997 der ›Privilegierten Liste der Börsen-Halle vom »12. October 1810« (PL 1) entnommen.³⁶ Mittels

³⁶ Privilegierte Liste der Börsen-Halle, Nr. 997, Freitag, den 12. October 1810, im Folgenden zitiert unter dem Sigle PL.

markanter Eingriffe in die Textvorlage integriert Kleist die vorgegebene Nachrichtenlage in die experimentalaeronautische Dynamik seines »13. Blattes«. Der erste und folgenreichste Eingriff besteht in einer radikalen Reduktion des Nachrichtenmaterials: Von den über 50 berichtenswerten Einzelheiten, die sich der Privilegierten Liste« entnehmen lassen, wählt Kleist genau drei aus. Die Auswahl folgt dabei sowohl einer formalen, gestalterischen Logik als auch einer inhaltlichen, politischen Logik.

In gestalterischer Hinsicht gelingt Kleist mit seiner Auswahl ein formvollendeter Anschluss an den bisherigen Verlauf des »13. Blattes«, insofern die reduzierte Nachrichtenlage der »Miscellen« nun die steuernde Reihenfolge der drei Haupttexte des »13. Blattes« wiederholen kann: Politik, Aeronautik, Politik. Diese formale Wiederholung zeitigt zwei Konsequenzen. Zum einen werden damit die »Miscellen« als konstitutiver Bestandteil der literarischen Komposition des »13. Blattes« ausgewiesen; mag es sich bei diesen Nachrichten auch um – in kleinerer Drucktype gesetzte – Nebentexte handeln, so gehören sie dennoch – markiert durch die Formwiederholung – zur Substanz der Komposition. Zum anderen werden dank der Formwiederholung die Berliner Tagesereignisse mit auf die Weltbühne gehoben. Das also, wovon die »Miscellen« berichten, wird von Kleist schon formal in die Struktur des »13. Blattes« eingepasst; und das, was am »15. October 1810« in Berlin geschieht, hat für Kleist offenbar seinen prägnanten und prägenden Ort in einem weiter reichenden politischen und kulturellen Kontext.

Diese formale Integration der »Miscellen« in das 13. Blatt bestätigt sich hinsichtlich der politischen Logik der Nachrichtenauswahl. Die allermeisten Nachrichten der »Privilegierten Liste« beziehen sich, abgesehen von der Aufstellung der »Wechsel-Course« (PL 1), auf Personen. Kleist wählt drei dieser Personen aus: den bekannten Wiener Aeronauten Jacob Degen und - das aeronautische Zentrum gleichsam politisch umklammernd - den »Erzherzog Karl« auf der einen, den »Kronprinz von Schweden« auf der anderen Seite. Die Konstellation, die sich aus dieser Auswahl ergibt, könnte brisanter kaum sein. Denn mit dem Erzherzog und dem Kronprinzen liest Kleist aus der Nachrichtenfülle seiner Hamburger Textvorlage zwei Persönlichkeiten heraus, die sich nur ein Jahr zuvor auf einem Schlachtfeld gegenüber standen. Erzherzog Karl, der nach dem Preßburger Frieden zwischen Frankreich und Osterreich 1805 zum Generalissimus Osterreichs erhoben worden war, hatte Anfang 1809 in einem Manifest an die deutschen Völker zum nationalen Widerstand aufgerufen, errang im Mai 1809 in der Schlacht von Aspern den ersten militärischen Sieg über Napoleon - Grund genug für Kleist, den Erzherzog im Gedicht zur Schlacht emphatisch als Ȇberwinder des Unüberwindlichen« (SW I, S. 31) zu feiern -, erfährt dann aber im Oktober 1809 in der Schlacht von Wagram eine vernichtende Niederlage und tritt daraufhin als Generalissimus zurück. In eben dieser Schlacht bei Wagram steht auf französischer Seite auch der Marshall Johann Baptiste Julius Bernadotte, der sich schon in den Jahren zuvor um den militärischen Siegeszug Napoleons verdient gemacht hatte. Am 21. August des Jahres 1810 wird Bernadotte, auf Vorschlag des kinderlosen Schwedenkönigs Karl XIII., von der schwedischen Reichsversammlung zum Thronfolger und Kronprinzen des Landes gewählt. Am 26. September verkündet Karl XIII. die Annahme der Wahl durch Bernadotte und ernennt diesen zugleich zum Generalissimus des Reiches. Am 5. November 1810 adoptiert der König Bernadotte, der im Jahr 1818 als Karl XIV. den schwedischen Königsthron besteigen wird.

Kleists »Miscellen« reinszenieren die personelle, politische und militärische Konfrontation, zu der es im Kreuzungspunkt der beiden Lebensläufe gekommen ist. Wieder in Szene gesetzt wird dabei keineswegs der historische, ein Jahr zurück liegende Ausgang der Konfrontation, sondern nur die Konfrontation selbst, womit der Ausgang in experimentallogischer Manier wieder als ein offener erscheint. Dieser experimentallogischen Öffnung der Konfrontation dienen drei weitere, sich auf die gegebenen Informationen zu Erzherzog, Aeronaut und Kronprinz beziehende Eingriffe in die Hamburger Nachrichtenvorlage. Zum Erzherzog findet sich in der ›Privilegierten Liste‹ ein einziger Satz: »Mit dem 1. Novemder [sic] wird Se. Kaiserl. Hoheit, der Erzherzog Carl, wieder die Würde eines Generalissimus übernehmen« (PL 1). Kleists »Miscelle« entzieht dieser Nachricht die genaue Datierung des angekündigten Geschehens und transformiert sie zugleich in eine indirekte Rede: »Es heißt, der Erzherzog Karl werde«. Beide Modifikationen zielen in die gleiche Richtung: Sie nehmen den konstatierenden Gestus der Vorlage zurück; sie verwandeln die Nachricht in ein Gerücht. Scheinbar verliert die Nachricht damit an Gewicht, was angesichts Kleists Verehrung für den Erzherzog erstaunen mag. Doch dieser scheinbare Rückzug deckt nur eine subversive Angriffsstrategie. Denn der Option für den nationalen Aufstand und dessen dispersives Partisanentum entspricht die streuende Kommunikationsform des Gerüchts und nicht die lineare Nachrichtentechnik offiziöser Verlautbarungen. Eine offizielle Nachricht gibt sich in ihrer medialen und grammatischen Struktur als Gewissheit. Ein Gerücht hingegen sorgt für Unruhe – und ohne Unruhe kein Aufstand.

Zum Kronprinzen finden sich in der Privilegierten Lister weitaus mehr Nachrichten, als Kleist zu übernehmen bereit ist. Aus etwa hundert Zeilen macht Kleist knappe drei. Das hat zunächst einmal einen wiederum formal zu beschreibenden Effekt: Es schafft ein Gleichgewicht zwischen den beiden Kontrahenten. Gegen die Hamburger Vorlage und gegen die aktuelle politische Realität inszeniert Kleist damit eine publizistische Balance zwischen Erzherzog und Kronprinz; über beide ist gleich viel zu berichten. Kleist scheint zu wissen, dass Medienpräsenz ein Korrelat der Macht ist; er weiß zu nutzen, dass sich Medienpräsenz auch gegen den Hauptwind faktischer Machtausübung herstellen lässt; weshalb es ihm in seinen »Miscellen« gelingt, ein kontrafaktisches Machtgleichgewicht als Korrelat einer sich ausgeglichen gebenden Medienpräsenz zu installieren.

Auch in inhaltlicher Hinsicht erarbeitet Kleist eine mediale Machtnivellierung. Die Privilegierte Listek berichtet an drei Stellen und aus drei Orten vom Kronprinz; Kleist entnimmt das Material für seine Miscelle nur aus zwei dieser drei Stellen, reduziert diese zudem auf eine reine Wegbeschreibung und unterdrückt so all die offiziösen und huldigenden Referenzen, die dem Kronprinzen seitens der Stadt Hamburg gemacht werden (PL 4) – solch eine Referenz will Kleist dem Kronprinzen offenbar nicht erweisen. Noch deutlicher wird diese Zurückhaltung dort, wo Kleist eine Hamburger Nachricht gar nicht, auch nicht in einer reduzierten Form, berücksichtigt: den ausführlichen Bericht vom parlamentarischen Staats-

akt des 26. Septembers. Es handelt sich dabei genau um den Staatsakt, mit dem Bernadotte zum Kronprinzen ernannt wird. Dies geschieht, so lässt sich der »Privilegierten Listex entnehmen, indem »Se. Excellenz, der Staats-Minister der auswärtigen Angelegenheiten [...] des Königs folgende gnädige Rede Se. Majestät verlasen: Wohlgebohrene etc. Mit gerechtem Gefühle [...]« (PL 2). Es ist also ein performativer Sprechakt, der Bernadotte zum Kronprinzen macht. Kleists publizistische Vorlage berichtet nicht nur von diesem Sprechakt, sie wiederholt ihn. In dieser performativen Wiederholung vollzieht sie nochmals und bestätigend Bernadottes Ernennung zum Kronprinzen - ein performativer Vollzug, dessen zustimmender Wiederholung sich Kleist offenbar nicht anschließen will. Sehr indirekt – und wieder einmal gegen die politische Richtung der Hauptwinde - weist Kleist vielmehr darauf hin, dass der schwedische Kronprinz ein Kronprinz ohne Legitimität ist und damit das Gegenteil des Kronprinzen, dessen Geburtstag mit der panegyrischen Offensive des »13. Blattes« gefeiert wird. Der sprachlichen Apologie eines legitimen Thronfolgers - nicht umsonst wird im Eingangssonett das naturale Dreieck von »Mutter«, »Vater« und »Sohn« (65) verherrlicht – wird so das Gegenbild einer illegitimen Konstruktion eines Thronfolgers aus einem sprachlichen Akt entgegengestellt.

Indem Kleist – nicht etwa im Widerstand gegen die Nachrichtenlage, sondern deren Kräfte sich zu eigenen Zwecken nutzbar machend – die mediale Präsenz und die politische Dignität des schwedischen Kronprinzen herabstimmt und die Kunde vom militärischen Wiederaufstieg des Erzherzogs mit der subversiven Kraft des Gerüchts ausstattet, reinszeniert er eine ausbalancierte Gewichtung, eine fiktiv ergebnisoffene Konfrontation der ehemals realen Kontrahenten. Damit demonstriert er zugleich zwei politische Optionen, zwischen denen der geburtstagsgefeierte Kronprinz und sein königlicher Vater eingespannt sind. Mehr noch: Er gemahnt, wenn auch äußerst beiläufig, daran, dass Preußen immer noch vor der freien Wahl zwischen Frankreich und Österreich steht. Schon allein die Inszenierung einer solch offenen Option ist (in den Metaphern einer politischen Meteorologie gesprochen) dem Gewitter und seinen Stürmen näher als der scheinbaren Windstille eines Friedens, wie er etwa im Oktober 1809 in Schönbrunn zwischen Frankreich und Österreich ausgehandelt wurde.

Zwischen den beiden politischen Kontrahenten schwebt – in Kleists »13. Blatt« – der Luftschiffer Jacob Degen. Die ›Privilegierte Liste« widmet dem für seine aeronautischen Künste »bekannten Uhrmacher Degen« (PL 2) einen langen Absatz. Auch hier greift Kleist also reduzierend in seine publizistische Vorlage ein; auch hier zielt die Reduktion zunächst auf Fragen der Balance; und auch hier verbindet sich mit der gestalterischen eine inhaltliche Auswahllogik. Die gewagte Prägnanz der von Kleist inszenierten Mittelstellung Degens lässt sich überhaupt nur ermessen, wenn man die »Miscellen« als Verweis auf den Konflikt zwischen Österreich und Frankreich liest und zugleich als die experimentelle Setzung, dass dieser Konflikt durchaus noch nicht entschieden ist. Dann nämlich neigt sich, zumindest für den Augenblick der publizistischen Präsentation, dank Degen das Gewicht zu Gunsten Österreichs. Der Aufwertung Österreichs entspricht auf inhaltlicher Ebene erstens, dass Kleist Degens Luftfahrt im Sinne einer empha-

tisch experimentellen und mithin wissenschaftlich avancierten Aeronautik kurzweg als »Versuch« (69) bezeichnet, während in der ›Privilegierten Liste‹ zunächst zweimal von einer »Luftfahrt« und dann erst von einem »Versuch« (PL 2) die Rede ist. Der inhaltlichen Aufwertung Österreichs entspricht zweitens, dass Kleist zwischen den Fronten überhaupt ein österreichisches Luftschiff aufsteigen lässt und damit auf publizistischen Terrain eine militärische Konstellation umkehrt, war es zunächst doch Napoleon, der ein aerostatisches Institut zur Bildung eines Aeronautencorps gründete und den Aerostaten zur militärischen Feinderkennung und Zielerkundung einsetzte. In seinen »Miscellen« betont Kleist also die wissenschaftliche Qualität der österreichischen Aeronautik und spielt imaginär deren Einsatz in einem militärischen Konflikt durch. So inszeniert, liegen die Dinge gar nicht schlecht für Österreich. Die Wetten stehen zwei zu eins.

Der Effekt von Kleists Einfügung Degens zwischen Erzherzog und Kronprinz ermisst sich also an einem militärischen Konflikt, der das Europa in den Jahren um 1810 spaltend auseinander treibt. Betrachtet man die Einfügung Degens allerdings im Kontext des ganzen »13. Blattes«, dann lässt sich auch eine gegenläufige Drift feststellen. Denn mit Blick auf das gesamte »13. Blatt« wird durch die »Miscellen« nicht nur die konfliktträchtige Konstellation dreier Königshäuser - Österreich, Preußen, Frankreich - experimentell in Szene gesetzt, sondern auch das europäische Zusammenspiel dreier Wissenschaftsnationen, insofern Kleist den Franzosen Garnerin, den Deutschen Claudius und den Österreicher Degen mit publizistischen Mitteln in eine gemeinsame Wissenschaftsarchitektonik integriert. Schon inhaltlich treffen sich die drei Aeronauten in ihrem Bemühen um eine Antwort auf die »erste Frage«, von der die aeronautische Wissenschaft laut Kramps Diktum seit 1784 umgetrieben wird. Entscheidender noch als diese inhaltlich zu definierende Gemeinsamkeit ist indes ein methodisches Einverständnis: Einem schon »mit vollkommenen Glück« (65) angestellten »Versuch« (65) Garnerins und einem »neuerdings« (69) gleichfalls erfolgreich verlaufenen »Versuch« (69) Degens entspricht der »heute« (66) zu unternehmende »Versuch« (66) des Herrn Claudius. Diese Einheit in Gegenstand und Methode stiftet Kleist nicht nur über alle politisch-militärischen Konfliktlinien hinweg, sondern sogar in deutlicher Gegenrichtung zum politisch Anvisierten. Denn ganz wie Kleist in politischer Hinsicht mittels publizistischer Eingriffe den österreichischen Erzherzog stärkt und den schwedischen Kronprinzen schwächt, um ein experimentelles Mediengleichgewicht herzustellen, stärkt er die Aeronautik des Franzosen Garnerin und schwächt die Position des Österreichers Degen. Er stärkt den Franzosen, indem er ihn (mit Verweis auf den schon geglückten Versuch) zunächst zum Anwalt der wissenschaftstheoretisch avancierten Methodik des Experiments erhebt, um sodann sowohl den Deutschen Claudius als auch den Österreicher Degen auf die experimentelle Grundstruktur einer jeden wissenschaftlich ernst zu nehmenden Aeronautik verpflichtet. Und er schwächt den Österreicher, indem er den Hinweis der »Privilegierten Liste« auf Degens »Flugmaschine, verbunden mit einem Luftballon« (PL 2), also den Hinweis auf Degens weitbekannte maschinellen Steuerungsvorrichtungen unterdrückt. Kleist übernimmt von Degen nur dessen experimentelle Grundhaltung, auf die sich der Wiener Aeronaut schon im ersten Satz seiner »Beschreibung einer neuen Flugmaschine« von 1808 emphatisch festlegt. Degens Flügelmechanik zur steuernden »Bewegung des Körpers in wagerechter Richtung«³⁷ lässt er hingegen unerwähnt.

In der brisanten Konstellation des 13. Blattes ist dies ein Eingriff von Gewicht. Denn an diesem Punkt ließe sich aus der Nachrichtenlage heraus eine österreichisch-preußische Allianz schmieden: auf die »erste Frage« der Aeronautik vereint in der Antwort, dass die waagerechte Steuerung »vermittels einer Maschine« (65) geschehen könne und nicht, wie es Garnerin nahe legt, »ohne alle Maschienerie« (65). Nicht nur politisch, auch steuerungstechnisch stünde Preußen damit zwischen zwei Optionen, und durch die angekündigten Steuerungsversuche des Herrn Claudius stünde es zudem nicht nur politisch, sondern auch steuerungstechnisch zwei zu eins gegen Frankreich. Kleist lässt diese Option ungenutzt. Dafür lassen sich meines Erachtens zwei Gründe angeben. Erstens hat die von Garnerin vorgeschlagene Steuerungstechnik für Kleist - wie gezeigt - eine enorme Überzeugungs- und Erklärungskraft. Und zweitens ist ihm die Einigkeit hinsichtlich der gestellten »ersten Frage« und hinsichtlich der experimentellen Methode, mittels derer diese Frage bearbeitet werden sollte, wichtiger als die möglichen Antworten, die auf diese Frage gegeben werden können. Über alle politischen und militärischen Konfliktlinien hinweg entwirft Kleist das Projekt einer europaweit betriebenen experimentellen Aeronautik.

Und wenn dann noch die beiden »Polizeilichen Tages-Mittheilungen« ihrerseits von zwei unvermuteten Wendungen, einer juristischen und einer medizinischen, berichten, dann scheint sich Kleists Programm einer experimentellen Aeronautik nicht nur selbst als allgemeines politisches, soziales, juristisches, literarisches und publizistisches Modell anzubieten, dann gerät vielleicht auch – um 5 Uhr Nachmittags des 18. Oktobers 1810 – der Leser des »13. Blattes« der ›Berliner Abendblätter« angesichts dieser allgegenwärtigen experimentellen Unterwerfung in den Wissenschaftstaumel der Freiheit. Kleist jedenfalls hätte diesem Schwindel gerne zugesehen.³⁸

 $^{^{\}rm 37}~{\rm Vgl.}$ Jakob Degen, Beschreibung einer neuen Flugmaschine, Wien 1808, S. 22f.

³⁸ Eine umfangreichere Fassung dieses Aufsatzes mit weiterführenden Materialen zu Aeronautik, Chemie und Meteorologie und deren Interpretation stelle ich demnächst als Download zur Verfügung unter »www.roland-borgards.de«.

MONIKA SCHMITZ-EMANS

WASSERMÄNNER, SIRENEN UND ANDERE MONSTER

Fabelwesen im Spiegel von Kleists

Berliner Abendblättern

In den Berliner Abendblättern« findet sich unter dem Datum des 10. Dezember 1810 die Bemerkung, man könne »die Menschen in zwei Klassen abtheilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus« (BKA II/7, 310). Die Rede ist von zwei Wissensdiskursen; sie zu unterscheiden impliziert ein Wissen höherer Ordnung, nämlich um die Abhängigkeit alles Gewußten von seiner jeweiligen Darstellungsform. Ein solches kritisches Bewußtsein von der Bedingtheit des Wissens ist spezifisch für die Moderne. Es gibt, so hat spätestens Kants Vernunftkritik verbindlich festgehalten, kein absolutes Erkennen, und Wissen ist stets geprägt durch die Strategien und Formen seiner Repräsentation, seiner Fixierung und Übermittlung. Wer sich der Metaphern oder aber der Formeln bedient, verpackt nicht einen vorgegebenen Inhalt in eine äußere Form, sondern die jeweilige Darstellungsform ist die Gestalt des Wissens selbst. Gerade im Bereich der Mathematik ist dies evident; sind doch geometrische und algebraische Gegenstände identisch mit ihren Formeln. Die dazu komplementäre Einsicht, daß auch »Metaphern« etwas anderes sind als auswechselbare äußere Verhüllungen von Aussagen, die im Grunde genausogut auch »unverhüllt« gemacht werden könnten, ist ein Kernstück des sprachreflexiven Diskurses, der von Hamann und Herder ausgehend in die romantische Hermeneutik und Sprachphilosophie hineinführt. Eine wichtige Konsequenz des Umstandes, daß in der Moderne der jeweils gewählte Darstellungsmodus - »Formel« oder »Metapher«, »Bild« oder »Wort«, Planskizze, Register, Tabelle, Diagramm, Schaubild oder Narration – über das solcherart vermittelte Wissen selbst entscheidet, liegt darin, daß die Differenz zwischen sogenannten Fakten und sogenannten Fiktionen problematisch wird.¹ Gemeint ist hier nicht in erster Linie, daß man mit Statistiken lügen kann oder daß

¹ Anders gesagt: Wenn die Formel oder die Metapher das erzeugt, was sie mitteilt, und wenn es so ist, daß man von formelhafter bzw. metaphorischer Darstellung nicht mehr als von äußerlichen Transportvehikeln eines von ihnen unabhängigen Tatsachenwissens sprechen kann, dann erzeugen Formeln und Metaphern eine Wirklichkeit, die sich der Unterscheidung zwischen Faktischem und Fiktionalem in letzter Konsequenz entzieht.

rhetorische Wendungen (»Metaphern«) noch das Schrecklichste beschönigen können, sondern daß die Anwendung von Formel- oder Metaphernsprachen, die Entscheidung für eine spezifische Darstellungsform und ihren Code, dem jeweiligen Gegenstand seine spezifische Form erst gibt und ihn damit als Gegenstand des Wissens hervorbringt. Wo demnach das Gewußte Funktion seiner »Ausformulierung« ist (wobei nichtsprachliche, bildhafte, mathematische und technische Verfahren mitgemeint sind), wird Sprachspielen über fiktive Gegenstände des Wissens der Boden entzogen.

In seiner doppelten Rolle als Dichter und als Herausgeber der Berliner Abendblätter hatte Kleist es mit differenten Darstellungspraktiken zu tun. (Seine Affinität zur Welt der mathematischen »Formeln« nebst einer Tendenz, aus diesen »Metaphern« zu machen, ist aus dem Aufsatz über das Marionettentheater bekannt.) Es ist davon auszugehen, daß gerade die Tätigkeit als Redakteur der ›Abendblätter die Reflexion über die Eigenarten differenter Wissensdiskurse stimuliert hat. Am 5. und 6. Februar 1811 hat Kleist in den Berliner Abendblättern einen zweiteiligen Text publiziert, der auf der Kompilation mehrerer Texte beruht. Schon der Titel gibt zu erkennen, daß es sich bei den Gegenständen des Berichts um Kuriosa handelt. Der erste Teil (5. Februar) berichtet unter Bezugnahme auf einen acht Jahre zurückliegenden Pressebericht von einem Wassermenschen, der einige Jahrzehnte zuvor in Ungarn gesichtet, gefangen und an einen neuen Aufenthaltsort gebracht worden sei. Dort sei er beobachtet und versorgt, teilweise auch sozialisiert worden; insbesondere habe man ihn das Sprechen gelehrt. Trotz seiner Gefügigkeit sei der Wassermensch jedoch nach einiger Zeit entflohen. In den Bericht eingeflochten ist eine steckbriefartige Beschreibung des kuriosen Geschöpfs, das demnach weitgehende Menschenähnlichkeit besaß, ausgenommen die Krümmung seiner Hände und Füße, die Schwimmhäute zwischen Zehen und Fingern und die Schuppen auf weiten Partien seines Leibes. Auf seine Herkunft aus dem See und seine Natur deuteten dem Bericht zufolge seine Liebe zum Wasser, seine zumindest anfängliche Abneigung gegen Kleidung, spezifische Ernährungsgewohnheiten und Nahrungsunverträglichkeiten hin.² Der

² »In der Wiener Zeitung vom 30. Juli 1803 wird erzählt, daß die Fischereipächter des Königssees in Ungarn mehrmals schon, bei ihrem Geschäft, eine Art nackten, wie sie sagten, vierfüßigen Geschöpfs bemerkt hatten, ohne daß sie unterscheiden konnten, von welcher Gattung es sei, indem es schnell, sobald jemand sich zeigte, vom Ufer ins Wasser lief und verschwand. Die Fischer lauerten endlich so lange, bis sie das vermeintliche Thier, im Frühling des Jahrs 1776, mit ihren ausgesetzten Netzen fiengen. Als sie nun desselben habhaft waren, sahen sie mit Erstaunen, daß es ein Mensch war. Sie schafften ihn sogleich nach Capuvar zu dem fürstlichen Verwalter. Dieser machte eine Anzeige davon an die fürstliche Direction, von welcher der Befehl erging, den Wassermann gut zu verwahren und ihn einem Trabanten zur Aufsicht zu übergeben. Derselbe mochte damals etwa 17 Jahr alt sein, seine Bildung war kräftig und wohlgestaltet, bloß die Hände und Füße waren krumm, weil er kroch; zwischen den Zehen und Fingern befand sich ein zartes, entenartiges Häutchen, er konnte, wie jedes Wasserthier, schwimmen, und der größte Theil des Körpers war mit Schuppen bedeckt. / Man lehrte ihn gehen, und gab ihm Anfangs nur rohe Fische und Krebse zur Nahrung, die er mit dem größesten Appetit verzehrte: auch füllte man einen großen Bottig mit Wasser an, in dem er sich mit großen Freudenbezeugungen badete. Die

zweite Teil des Textes (6. Februar) ergänzt den Bericht über den ungarischen Wassermann zunächst um die Mitteilung, dieser habe sich zwar 1803, immerhin fast drei Jahrzehnte später, nochmals blicken, aber nicht mehr einfangen lassen. Dieser Fall des Wassermannes kann insgesamt der Presse entnommen werden. Im folgenden wird der Fall des Wassermannes zu anderen Berichten in eine Beziehung gesetzt, die sich ebenfalls auf Wassermenschen beziehen. Die dabei einfließende Behauptung, man habe die letzteren »bisher für fabelhaft gehalten«, suggeriert, daß der relativ rezenten Geschichte aus Ungarn bezogen auf die älteren Berichte über ähnliche Phänomene ein Beglaubigungswert zugeschrieben wird. Noch allgemeiner kommt in dieser Bemerkung zum Ausdruck, daß es mit dem Fall des Wassermanns und der im folgenden vorgestellten Parallelfälle um ein Thema geht, das im Horizont differenter Wissensdiskurse unterschiedliche Einschätzungen erfahren hat. Vier weitere Beispiele für die Beobachtung von Meerwesen schließen sich an, die sowohl hinsichtlich des jeweiligen Schauplatzes als auch hinsichtlich der Informationsquellen unterschiedlicher Provenienz sind: Im frühen 17. Jahrhundert wurde von einem Entdeckerschiff aus im Bereich des nördlichen Atlantik, vermutlich bei Grönland, ein weibliches Gegenstück zum Wassermann gesichtet; in der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde an einem westfriesischen Strand eine andere Wasserfrau aufgegriffen und teilsozialisiert. Ähnlich wie der ungarische Wassermann fühlte sich diese zum Wasser hingezogen, anders als er lernte sie das Sprechen nicht. Aus dem mittleren 16. Jahrhundert datiert der Bericht über den Fang mehrerer weitgehend anthropomorpher Seewesen an der ceylonesischen Küste; mehr noch als an den beiden Wasserfrauen hatte sich an diesen die naturkundliche Neugierde befriedigt und eine zoographische Beschreibung hervorgebracht. Einzelne der Exemplare waren sogar obduziert worden; Kleist selbst hat seiner Quelle hier vorsichtshalber die Information hinzugefügt, daß es sich dabei um verstorbene Meermenschen gehandelt habe. Als ein inhaltlich und formal abstechender Appendix schließt sich zuletzt ein Hinweis auf ein Wesen an, das man (angeblich) in einem verbreiteten naturkundlichen Lexikon beschrieben findet. Ein solcher Literaturhinweis ist etwas anderes als die Nacherzählung eines Berichts, insofern er den Anschluß an den wissenschaftlichen Diskurs sucht; tatsächlich ist dieser Hinweis allerdings irreführend (s.u.). Und er gilt, anders als die Hinweise auf Wasserfrauen und ceylonesische Meerungeheuer, einem Legendenstoff.

Man traf sogleich alle Anstalten, um ihn wieder zu fangen, allein alles Nachsuchen war vergebens, und ob man ihn schon nach der Zeit, besonders bei dem Bau des Kanals durch den Königssee, im Jahr 1803, wiedergesehen hat, so hat man seiner doch nie wieder habhaft werden können.

Dieser Vorfall wirft Licht über manche, bisher für fabelhaft gehaltene, See-

Kleider waren ihm öfters zur Last und er warf sie weg, bis er sich nach und nach daran gewöhnte. An gekochte, grüne, Mehl- und Fleischspeisen hat man ihn nie recht gewöhnen können, denn sein Magen vertrug sie nicht; er lernte auch reden und sprach schon viele Worte aus, arbeitete fleißig, war gehorsam und zahm. Allein nach einer Zeit von drei Vierteljahren, wo man ihn nicht mehr so streng beobachtete, ging er aus dem Schlosse über die Brücke, sah den mit Wasser angefüllten Schloßgraben, sprang mit seinen Kleidern hinein und verschwand« (BKA II/8, S. 155f.).

Erscheinungen, die man Sirenen nannte, So sah der Entdecker Grönlands Hudson, auf seiner zweiten Reise, am 15. Juni 1608 eine solche Sirene und die ganze Schiffsmannschaft sah sie mit ihm. Sie schwamm zur Seite des Schiffs und sah die Schiffsleute starr an. Vom Kopfe bis zum Unterleib glich sie vollkommen einem Weibe von gewöhnlicher Statur. Ihre Haut war weiß; sie hatte lange, schwarze, um die Schultern flatternde Haare. Wenn die Sirene sich umkehrte, so sahen die Seeleute ihren Fischschwanz, der mit dem eines Meerschweins viel Ähnlichkeit hatte, und wie ein Makrelenschwanz gefleckt war. - Nach einem wüthigen Sturm im Jahr 1740, der die holländischen Dämme von Westfriesland durchbrochen hatte, fand man auf den Wiesen eine sogenannte Sirene im Wasser. Man brachte sie nach Harlem, kleidete sie und lehrte sie spinnen. Sie nahm gewöhnliche Speise zu sich und lebte einige Jahre. Sprechen lernte sie nicht, ihre Töne glichen dem Ächzen eines Sterbenden. Immer zeigte sie den stärksten Trieb zum Wasser. - Im Jahr 1560 fiengen Fischer von der Insel Ceylan mehrere solcher Ungeheuer auf einmal im Netze. Dimas Bosquez von Valence, der sie untersuchte und einige, die gestorben waren, in Gegenwart mehrerer Missionaire anatomirte, fand alle inneren Theile mit dem menschlichen Körper sehr übereinstimmend. Sie hatten einen runden Kopf, große Augen, ein volles Gesicht, platte Wangen, eine aufgeworfene Nase, sehr weiße Zähne, gräuliche, manchmal bläuliche Haare, und einen langen grauen bis auf den Magen herabhangenden Bart. -Hierher gehört auch noch der sogenannte neapolitanische Fischnikkel, von welchem man in Gehlers physikalischem Lexikon eine authentische Beschreibung findet. (BKA II/8, 160f.

Vordergründig scheint die Aneinanderreihung der Berichte im Zeichen des populärwissenschaftlich-aufklärerischen Bestrebens zu stehen, Ordnung in nur vermeintlich »fabelhafte« Berichte zu bringen, oder anders gesagt: verstreute Merkwürdigkeiten in die Ordnung des Wissens zu überführen – eben ein »Licht« zu werfen. In einer nicht zu übersehenden Diskrepanz dazu steht es allerdings, wenn die Einzelberichte weder geographisch noch chronologisch geordnet werden. Hinzu kommt, was aber der Leser dem Text nicht entnehmen kann, der unterschiedliche Status der Geschichten hinsichtlich ihrer Überlieferungslage. Der Hinweis auf den »Fischnikkel« weist in ganz andere Zeitdimensionen, Überlieferungsstränge und Diskurse zurück als die drei übrigen Berichte.

Die Rekonstruktion der Quellen für den zweiteiligen Text hat ihre eigene Geschichte; sie erinnert zumindest von weitem an Versuche, Wassermänner und Sirenen einzufangen und zum Sprechen zu bringen.³ Auskunft über die komplizierte Provenienz der verschiedenen in Kleists Bericht eingeflossenen Informatio-

³ Helmut Sembdner hatte die verwendeten Textgrundlagen 1939 zunächst im Museum des Wundervollen vermutet, das Kleist wiederholt zu analogen Zwecken genutzt hat. Helmut Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin 1939; sowie Helmut Sembdner, In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung, München 1974, hier S. 102–120: Zu einigen Beiträgen der Berliner Abendblätter (Abhandlungen von 1950 und 1953). – Sembdner selbst hat 1950 seine Einschätzung korrigiert, dabei klargestellt, das Museum biete keineswegs alle Quellen, und seine neuen Erkenntnisse dargestellt. Siehe dazu den Aufsatz Helmut Sembdner, Neue Quellenfunde zu Kleists Berliner Abendblättern. In: Euphorion 45 (1950), S. 473ff., sowie ders., Zu einigen Aufsätzen der Berliner Abendblätter, In: Ders., In Sachen Kleist, S. 111. – Vgl. dazu auch Friedrich Strack, Heinrich von Kleist im Kontext romantischer Ästhetik. In: KJb 1996, S. 201–218, insbes. S. 214/215 (Anm. 59).

nen gibt die Brandenburger Kleist-Ausgabe. Genannt wird dort als Quelle für den ersten Teil des Kleistschen Textes nochmals das Museum des Wundervollen oder Magazin des Außerordentlichen in der Natur, der Kunst und im Menschenleben,⁴ sowie ferner die im Text selbst auch genannte >Wiener Zeitungc.5 Als Quelle für den zweiten Teil des Textes fungierten zum einen Johann Samuel Traugott Gehlers (bei Kleist ja auch genanntes) >Physikalisches Wörterbuch oder Versuch einer Erklärung der vornehmsten Begriffe und Kunstwörter der Naturlehre mit kurzen Nachrichten von der Geschichte der Erfindungen und Beschreibungen der Werkzeugec.6 Eine andere Quelle für Teil zwei ist die Nürnberger Zeitschrift Der Korrespondent von und für Deutschlande.7 Schon Sembdner weist aber darauf hin, daß Kleist die Wiener Zeitung von 1803 als Quelle an einer Stelle nennt, an der er sich eigentlich auf das ›Museum‹ stützt (aus dem er hier annähernd wortgetreu zitiert), wobei das ›Museum‹ selbst die ›Wiener Zeitung‹ erwähnt, aber erst am Ende des fraglichen Berichts. Kleist hat also gerade bei der Nennung der Provenienz der Information einen Bericht aus zweiter Hand verwendet und gegenüber der tatsächlich verwendeten Informationsquelle eine Provenienzangabe umgestellt.8 Friedrich Strack, der in den Spuren Sembdners die Überlieferungsgeschichte des ungarischen Falles nochmals nachgezeichnet hat, betont zu Recht, daß im Zitieren einer Zeitung als Quelle ein Gestus der Beglaubigung liegt, der allerdings in literarischen Texten der Romantik auch gerade zum Spiel mit Authentifizierungen eingeladen hat, also zur Destabilisierung des Authentizitätsdiskurses.9 Kleist ist sich offensichtlich des beglaubigenden Moments bewußt, das in der Nennung von Zeitungsmeldungen liegt, und setzt es ebenfalls spielerisch ein. 10

Schon Sembdner hatte sich nicht nur um die Provenienz der Quellen gekümmert, sondern auch die Vorlagen mit dem von Kleist publizierten Text verglichen. Der erste Teil über den ungarischen Wassermann ist demnach »offenbar wörtlich dem 1. Band der Quellensammlung entnommen« worden, die weiteren Berichte hingegen weichen von der Fassung ab, welche das »Museum« von den fraglichen Vorfällen gibt.¹¹ Dem zweiten, dem Thema Sirenen gewidmeten Teil des Kleistschen Textes, dem nicht das »Museum« zugrunde liegt, sondern der »Korrespondent« vom 6.7.1808, weist mehrere, aber nur geringfügige Veränderungen auf. Sembdner, der diese Manipulationen Kleists an seiner Vorlage aufzählt – etwa den

⁴ Die Angaben lauten: »12 Bde. (Leipzig 1803–1813), Bd. 1 (1803), S. 395–397; 2. Bd. (1804), S. 213f.; 10. Bd. (1810), S. 261–265« (BKA II/8, S. 155).

⁵ Laut BKA II/8, S. 155: »30.7.1803, Nr. 61, S. 2911f.«.

⁶ Laut BKA II/8, S. 161: »6 Bde. (Leipzig 1787/1801), Bd. 3 (1790), S. 942–945«.

⁷ Laut BKA II/8, S. 160: »6.7.1808, Nr. 188, S. 725f.«.

⁸ Vgl. dazu Strack (wie Anm. 3), S. 213, sowie Sembdner, Die Berliner Abendblätter (wie Anm. 3), S. 251.

⁹ Vgl. dazu Strack, Kleist im Kontext romantischer Ästhetik (wie Anm. 3), S. 213, hier: Anm 56.

¹⁰ Vgl. dazu Strack, Kleist im Kontext romantischer Ästhetik (wie Anm. 3), S. 213: »Diese Herkunft [des Berichts] wird also verschleiert, um eine authentische Pressemitteilung zu fingieren. Der ›Wassermann soll als reales Sensationsobjekt erscheinen, und er wird in wissenschaftlicher Manier beobachtet und beschrieben [...].«

¹¹ Sembdner: In Sachen Kleist (wie Anm. 3), S. 111.

zusätzlichen Hinweis, daß man *gestorbene* Seeungeheuer anatomiert habe, und die Tilgung des Satzes »Alle Beschreibungen dieser Seeungeheuer gehen dahin, daß sie wie Menschen aussehen« – beobachtet zu Recht, daß Kleist durch letztere Maßnahme »die allgemeine Beschreibung der Seeungeheuer als das besondere Ergebnis der Anatomierung« darstelle; den Hinweis auf den »neapolitanischen Fischnickel« habe Kleist hinzugefügt.¹² Zu dem beflissenen Hinweis auf Gehlers physikalisches Lexikon hat Friedrich Strack die interessante Beobachtung gemacht, daß man »nach einem entsprechenden Eintrag in Gehlers ›Physikalischem Wörterbuch« [...] vergebens suchen« werde und sich nur über den Registerband einzelne verstreute Hinweise auf die legendäre Gestalt aufspüren lassen.¹³

Wassermänner und Sirenen als das Produkt einer Kompilation verschiedener vorgefundener Textquellen, an denen letztlich außer ihrer Kombination doch recht wenig verändert wurde, wirft unausweichlich die Frage auf, ob es angeht, den Bericht als einen Text Kleists zu behandeln und entsprechend zu interpretieren. Natürlich hat sich im Zuge der Intertextualitätsdiskurse das Bewußtsein des Literaturwissenschaftlers dafür vertieft, daß seine Gegenstände als Transformationen früherer Texte angesehen werden können und sollten, und die These, ein jeder Text sei ein Mosaik aus Zitaten älterer Texte, hat für die wissenschaftliche Interpretationspraxis wichtige Orientierungsfunktionen übernommen. Gleichwohl ist Wassermänner und Sirenen in so buchstäblich-konkretem Sinn ein Mosaik aus Zitaten, daß man zögern könnte, bei seiner Beschreibung Formulierungen zu verwenden, welche auf eine den Text begründende Intentionalität des Autors Kleist abzielten. Dem wäre mehrerlei entgegenzuhalten:

- 1) In der Zusammenstellung der mitgeteilten Geschichten und Hinweise als solcher liegt ein Moment der Transformation gegenüber dem verwendeten Ausgangssubstrat. So wie der Verfasser eines Textes normalerweise ein bestimmtes sprachliches Repertoire (insbesondere ein Vokabularium) verwendet, aus dessen Elementen er seinen Text komponiert, so hat Kleist hier über eine Kollektionen von vorgefertigten Textbausteinen verfügt und sie komponiert; der Unterschied ist graduell.
- 2) Unterstellt man Kleist ein durchgängiges Bewußtsein für die Abhängigkeit alles Wissens von den Formen seiner Darstellung, so liegt gerade darin, daß vorge-

¹² Sembdner: In Sachen Kleist (wie Anm. 3), S. 112.

^{13 »}Kleist deutscht lediglich den italienischen Namen des sagenhaften Tauchers ein und verballhornt ihn so zu einem ›Scheltworte Er macht ihn zu einem ›Nickek, einem ›Kobolde. Wie das ›Wörterbuch des deutschen Aberglaubense belehrt. [...] – Aber auch unter ›Nicolae oder ›Pescee ist kein Eintrag bei Gehler zu finden. Erst im Registerband, 6. Teil der ›Neuen Auflagee, Leipzig 1801, stößt man unter ›Schriftsteller und Künstlere (S. 269) auf das Stichwort ›Cola, Pescee, das zu zwei Eintragungen unter ›Meere (Bd. III, S. 177) und ›Schwimmene (Bd. III, S. 942) hinführt. Der erste Eintrag nennt, Athanasius Kircher folgend, Pesce Cola als ›sicilianischen Tauchere, der ›auf dem Grund der Charybdis einen reißenden Strom entdeckte habe; der zweite erwähnt Cola Pesce als eine *fabelhafte* Gestalt, die von Neapel bis Capri auf dem Meere spatzieren gegangene sei. Der aufklärerische, rein wissenschaftlich orientierte Herausgeber des ›Physikalischen Wörterbuchse fühlt sich in diesem Zusammenhang veranlaßt hinzuzufügen: ›er mag wohl nach Capri geschwommen, nicht gegangen seyn.« Strack, Kleist im Kontext romantischer Ästhetik (wie Anm. 3), S. 213.

fundene Berichte in ihrem Gestus belassen wurden, eine signifikante Entscheidung. Die von Strack erörterte einleitende Nennung der Wiener Zeitungs sowie der Hinweis auf das nur vermeintlich »Fabelhafte« thematisch einschlägiger Berichte deuten darauf hin, daß »Wassermänner und Sirenen« ihren Eingang in die »Abendblätter« fanden, weil sich Kleist für Darstellungspraktiken und differente Wissensdiskurse interessierte.¹⁴

3) Die neue Kontextualisierung eines gefundenen Textelementes ist schon ein konstruktiver Vorgang. Daß die Meerwesen in die Abendblätter aufgenommen wurden, verleiht den verwendeten Geschichten über den journalistischen Kontext eine spezifische Bedeutung, für die Kleist verantwortlich zeichnet.

Uber den Stoff der kolportierten Geschichten und den Motivkreis, dem er verpflichtet ist, erschließt sich ein wichtiger Zugang zu Kleists Text. Strack vergleicht den ungarischen Meermann übrigens mit dem erst 1828 aufgefundenen Kaspar Hauser und nimmt damit implizit eine weitere relevante Kontextualisierung vor, nämlich die mit Findlingsgeschichten, also einem Genre, zu dem Kleist ja selbst die Geschichte eines besonders monströsen Falles beigesteuert hat. Aber natürlich provoziert Kleists Text vor allem den Vergleich mit den Wasserfrauen der Romantik sowie mit der legendären Melusine und ihren Nachfahrinnen, um diese Geschöpfe der kollektiven und der dichterischen Imagination von den bei Kleist herbeizitierten Exemplaren abzusetzen. Gerade in Bezug auf diesen Motivkontext läßt sich eine Tendenz zur Ernüchterung und Entzauberung feststellen. Kleists Darstellungsverfahren stellt eine Komplementär- und Gegenstrategie zum romantischen Prozeß des »Poetisierens« dar, so Stracks plausible These. 15 Auch Schiller scheine bei solcher Entzauberungstaktik seinen Teil abzubekommen: Der Kleistsche Zusatz über den Fischnickel werfe abschließend »noch ein Schlaglicht auf Schillers Taucher, dem der neapolitanische Fischnickel, Nicola Pesce, zum Vorbild gedient hatte.«16 Wenn die bei Schiller als heroisch porträtierte Figur bei Kleist buchstäblich als Nickel wieder auftaucht, dann liegt hierin tatsächlich ein

¹⁴ Friedrich Strack deutet die Imitation des gelehrten Diskurses durch Kleist in diesem Sinne.

¹⁵ Die Erwähnung des Fischschwanzes der Hudsonschen Sirene etwa, so Strack, diene dazu, »ihr romantisches Tabu zu entzaubern«. (Strack, Kleist im Kontext romantischer Ästhetik; wie Anm. 3, S. 214.) Entsprechend sei im Folgenden auch nicht die Rede von Verführungen, sondern von dem Ceylonesischen Fang. Strack liest den Text im Kontext des Themas: Kleists Spannungsbeziehung zur Romantik; er spricht von Kleists »antiromantischem Romantisieren« (S. 213). Durch die fast wörtliche Übernahme des Berichts aus dem Nürnberger Korrespondenten« vom 6.8.1808 beispielsweise habe Kleist »die poetischsten Wesen der Romantik, die verführerischen Wasserfrauen, wie sie ihm zukamen, auf seinen Seziertisch legen und anatomisch zergliedern [können]. [...] Während Novalis und Friedrich Schlegel (und viele andere) die nackten Tatsachen »poetisieren« und »romantisieren« wollten, stellt Kleist die absonderlichsten Fiktionen als nackte Tatsachen vor Augen. »Poetisieren« ist bei ihm kein Akt des Chiffrierens und Verheimlichens, sondern des Entzugs allen Zaubers. Die Dinge stehen in ihren scharfen Umrissen da, verlieren ihre schimmernde Aura, erscheinen aber gerade dadurch wieder neu und fremd« (S. 215).

¹⁶ Strack, Kleist im Kontext romantischer Ästhetik (wie Anm. 3), S. 215.

parodistisches Moment, das sich erst mit Blick auf die gemeinsame Stoffgrundlage erschließt. ¹⁷ Nixen, Wasserfrauen, Sirenen, Melusinen nehmen in der romantischen und nachromantischen Literatur einen erheblichen Raum ein, aber auch ihre männlichen Pendants spielen interessante Rollen im Kontext romantischer Imagination. Verschiedene Überlieferungsstränge fließen hier zusammen: Märchen- und Sagenmotive, aber auch Elemente des Elementargeisterglaubens. Dieser ist bis auf die antike Naturlehre zurückverfolgbar und wird in der frühneuzeitlichen Naturlehre des Paracelsus wiederaufgegriffen, für welche sich die romantische Lesergeneration unter anderem durch die Vermittlung Jacob Böhmes interessierte. Kleists lakonische, gleichsam schnöde Behandlung der »Sirenen« ist vor dem kontrastierenden Hintergrund der romantischen Ausgestaltungen des Wasserfrauenmotivs eine Provokation.

Hinter den literarischen Wasser- und Elementargeistern der romantischen Literatur stehen Scharen von Gestalten des Volksglaubens: ¹⁸ Wasserwesen in anthropomorpher oder tierischer Gestalt, Wasserpflanzen und Irrlichter, Nixen und Quellnymphen. Eher noch als das Aussehen der weiblichen Wasserbewohner wird das der männlichen in volkstümlichen Quellen gern phantasievoll beschrieben; dies kann daran liegen, daß das Erscheinungsbild der Nixe in stärkerem Maße codifiziert ist.¹⁹ Zu den Menschen treten die Wassergeister in ganz unterschiedliche Beziehungen; sie können tückisch und böse, aber auch hilfreich und lebensspendend sein. Nur ganz geheuer sind sie nie. Sie können mit Menschen Ehen eingehen - wie auch die Melusine, die kein Wassergeist, mit dem Wasser aber in hohem Maße konnotiert ist -, ob solche Bündnisse gut oder schlecht ausgehen, hängt von wechselnden Umständen ab. Die Vorstellung, daß Elementargeister das christliche Ehesakrament mit Menschen anstreben, um eine Seele zu gewinnen, ist eine relativ späte christliche Auslegung des alten Sagen- und Märchenmotivs der Mahrtenehe, die sich bei Paracelsus vertreten findet. Parallel dazu werden aber nach wie vor volkstümliche Geschichten von weniger harmlosen und segensbedürftigen Bewohnern der Wasserwelt erzählt. Wassermänner reißen junge Frauen, Nixen locken junge Männer in die Tiefe,²⁰ sie vertauschen Kinder, bringen dabei allerdings auch ihre eigenen Sprößlinge zu den Menschen, sie lassen Schiffe kentern oder führen sie in die Irre. Daß den Wasserwesen des Volksglaubens, der Märchen und Legenden etwas Unheimliches anhaftet, hängt mit der Sphäre zusammen, der sie entstammen. Schon seit der Antike verbindet sich, wie etwa Hans Blumenberg betont hat, mit dem Meer die Idee der Unvertrautheit, der Herausforderung zum Wagnis, aber auch der Faszination durch das Unermeßliche, Unbegreifliche und Fremdartige. Das feste Land ist die Heimat des Menschen, die sich vermessen und beherrschen läßt; wer sich aufs Meer hinauswagt, geht ein

¹⁷ Dazu Strack, Kleist im Kontext romantischer Ästhetik (wie Anm. 3), S. 216.

¹⁸ Vgl. zum folgenden den Artikel »Wassergeister«. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hg. von E. Hoffmann-Krayer und Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 9, Berlin und New York 1987 (Nachdruck), Sp. 128–191.

¹⁹ Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (wie Anm. 18), Sp. 130.

²⁰ Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (wie Anm. 18), Sp. 145–147.

Risiko ein und begibt sich über den ihm zugeteilten Wirkungskreis hinaus. Seefahrt steht im Zeichen der Grenzverletzung.²¹

Die berühmteste Wasserfrauengeschichte der romantischen Literatur, Friedrich de la Motte-Fouqués ¿Undine« ist ebenfalls eine Findlingsgeschichte.²² ›Undine« thematisiert die Fremdheit der Welt und das Irren des Menschen, die Begrenztheit moralischer und kultureller Ordnungen, die Übermacht von Kräften, die menschlichem Kalkül nicht unterliegen. Solcherart angstbesetzt, ist die Sphäre des Wassers bei Fouqué zugleich Objekt unerfüllbarer Sehnsucht. Nirgends ist es so schön. Und wenn Undine ihrem Ritter die Unterwasserwelt schildert, dann schildert sie damit ein Kunst-Reich, das sich von der Alltäglichkeit und Trivialität der bürgerlichen Lebenssphäre mit großem Nachdruck abhebt. Die Kontrastierung der Sphären von Alltag und Kunst, von Trivialität und Armlichkeit einerseits, Zauber und Schönheit andererseits, dominiert den Umgang der romantischen Autoren mit dem Motivkomplex der Wasserwelten, Wasserfrauen und Elementargeister. Auch Tiecks Elementargeister-Geschichte Die Elfen²³ illustriert dies exemplarisch. Die Abgründigkeit der ästhetischen Gegenwelt, die gefährlichen Verlockungen der Kunst bespiegelt sich eindrucksvoll in Eichendorffs Nixen und Sirenen wie auch in jenen lyrischen und narrativen Texten seiner Zeitgenossen, die vom Abgleiten des Menschen in verlockende Tiefen zu berichten wissen. Die Loreley wird zur populärsten Vertreterin des Nixenunwesens. Bei E.T.A. Hoffmann erhält das Reich der Imagination, das mit der Sphäre des schnöden bürgerlichen Alltags und seiner philiströsen Bewohner kontrastiert, den Namen »Atlantis«.²⁴ Hoffmann lokalisiert es nicht in der räumlichen Ferne, sondern identifiziert es als die Kehrseite der alltäglichen Welt, die sich dem erschließt, dessen Imagination die Oberfläche des Trivialen durchdringt und den Erfahrungsstoff in poetische Materie verwandelt.²⁵ Der romantische Doppeltopos von Wasser- und Landwelt als Sinnbild für die Dichotomie von Kunst und Alltagswelt, aber auch von Imagination und Empirie bot Anschlußstellen für ganz unterschiedlich akzentuierte weitere Ausgestaltungen. Wenn sich in Folge der Autonomieästhetik das Problem des zumindest latenten Konflikts zwischen Kunst und Moral, dem Schönen und dem Guten stellte, so unternimmt Hans Christian Andersen mit der Geschichte der kleinen Seejungfrau einen Versuch, die Diskurse miteinander zu versöhnen.²⁶ Aus

²¹ Vgl. Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a.M. 1993, Kap. I: ›Seefahrt als Grenzverletzung, S. 9.

²² Friedrich Freiherr de la Motte-Fouqué, Undine. In: Ders., Werke, hg. von Walther Ziesemer, Hildesheim u.a. 1973.

²³ Ludwig Tieck, Die Elfen. In: Ders., Werke, hg. von Gotthold Ludwig Klee, Bd. 2, Leipzig und Wien 1892.

²⁴ E.T.A. Hoffmann, Der goldne Topf. In: Ders., Gesamtausgabe in 15 Bänden, hg. von Walter Harich, Bd. 3, Weimar 1924.

²⁵ Im Goldnen Topfi wird der poetisch begabte Student Anselmus für Atlantis angeworben. Als Mittlerin figuriert dabei die Schlangenfrau Serpentina, eine Kompilation aus Wassergeist (Nymphe), Paradieses-Schlange und Melusine, deren Lebensraum jedenfalls das flüssige Element ist.

²⁶ Hans Christian Andersen, Den lille Havfrue. In: Ders., Eventyr, fortalte for Börn 1835–42, hg. von Erik Dal und Erling Nielsen, Bd. 1, Kobenhavn 1963, S. 87–106.

der verlockenden und latent todbringenden Nixe wird eine Lebensretterin, die gleichsam in der Nachfolge Christi schreckliche Schmerzen auf sich nimmt, um den Menschen nahe zu sein, die lieber selbst zugrundegehen möchte als dem Geliebten ein Unheil zuzufügen - und die schließlich Aussicht auf Erlösung im christlichen Sinne erhält. Man mag diesen Syntheseversuch von Naturgeistermotivik und christlicher Erlösungsidee für überzeugend halten oder nicht: Er ist eine Antwort auf die Dämonisierung der Wasserfrauen durch die romantische Imagination und zugleich eine Bejahung der Frage nach der Vereinbarkeit von Schönheit und christlichen Tugenden. Den Gegentext zur Geschichte der sich opfernden und mit einer Seele belohnten Seejungfrau Andersens verfaßt am Ende des 19. Jahrhunderts Oscar Wilde, dessen Wasserfrau sich nicht allein völlig gleichgültig gegenüber dem Seelenwesen, dem Guten, den christlichen Tugenden und der Unsterblichkeit verhält, sondern ihren Geliebten, einen Fischermann, mit dieser heillos amoralischen Haltung auch noch infiziert.²⁷ Beide, Fischer und Wasserfrau, sind Repräsentanten eines Reichs der Schönheit und der Kunst. Daß die vom Fischer fortgeschickte Seele, die gleichsam kraft ihres Amtes als Seele nicht moralisch indifferent sein kann, sich in eine böse Kraft verwandelt, legt den Gedanken nahe, es sei sicherer, jenseits von Gut und Böse im Reiche des Schönen Zuflucht zu suchen, als den Priestern zu folgen, die den Körper dämonisieren. Die Sonderrolle, welche die Elementargeister und Wasserfrauen der romantischen Literatur im Reich der ästhetischen Imagination spielen, hat aber auch Anlaß zu ironischen Distanzierungen gegeben. Goethe spielt in der Neuen Melusinex mit dem Elementargeisterstoff;28 Heinrich Heine verfährt mit dem Motivkomplex in ironisch-ambivalenter Weise.²⁹ Kleists Text unterscheidet sich von ihnen allen gründlich. Hier werden die Wasserwesen weder ästhetisch verklärt und zu Chiffren einer Phantasie- und Kunstwelt gemacht, noch wird ein ironisches Spiel mit dem Konzept einer Gegenwelt getrieben; eine eigene Art von Ironie liegt allerdings in der Art und Weise, wie die Wassergeister hier auf denkbar ernüchternde Weise aus Zitaten montiert erscheinen.

Berichte über Wasserwesen sind keineswegs pauschal »für fabelhaft« gehalten worden; diese Bemerkung bezieht sich gezielter auf Demythologisierungstendenzen, mit denen der aufklärerisch-rationalistische Diskurs der volkstümlichen Überlieferung begegnet war. Richard Ellis hat die Geschichte der Beschäftigung mit den Ungeheuern der See im Überblick dargestellt und die Kontinuität einschlägiger Imaginationen, aber auch deren historisch wandelbare Diskursivierung verdeutlicht.³⁰ Die Seeungeheuer der volkstümlichen Überlieferung konnten im Zeitalter

²⁷ Oscar Wilde, The Fisherman and his soul. In: Ders., Stories, hg. von G. F. Maine, London und Glasgow 1964, S. 303–330.

²⁸ Johann Wolfgang von Goethe, Die neue Melusine. In: Ders., Werke. Hamburger Ausgabe, 14 Bände, hg. von Erich Trunz, Bd. 8, München 1981, S. 354–376.

²⁹ Vgl. etwa Heinrich Heine, Elementargeister. Studie, entstanden 1835/36, erschienen in: Der Salon, Bd. III, Hamburg 1837. In: Ders, Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 9, Hamburg 1987, S. 9–64.

³⁰ Richard Ellis, Seeungeheuer. Mythen, Fabeln und Fakten, aus dem Amerikanischen von Monika Niehaus-Osterloh, Basel, Boston und Berlin 1997 (Orig.: Monsters of the Sea,

der Entzauberung der Welt und der Verwissenschaftlichung grundsätzlich zweierlei Schicksale erleiden: Die einen wurden zu Legenden erklärt und in das Reich der kollektiven Imagination verwiesen, in ein Archiv der Phantasmen einsortiert. Die anderen erwiesen sich als tatsächliche, wenn auch oft übertrieben und ausschmückend geschilderte Lebewesen; sie fielen fortan in den Kompetenzbereich der Meeresbiologie und der Zoologie.³¹

Die Geschichte des Wissens über die Meeresbewohner spiegelt den historischen Wandel der Wissensdiskurse mit exemplarischer Deutlichkeit. Das Mittelalter etwa bemühte sich hier wie in anderen Bereichen um eine Assimilation heidnisch-antiker Wissensbestände an die eigene Vorstellungswelt. Dazu gehörte die Transformation der mythischen Meerungeheuer in Zeichen, welche als eine Botschaft des christlichen Schöpfergottes an die Menschen interpretiert werden können und sollen. Im berühmten ›Physiologus‹ werden allerlei fabelhafte Wesen im trauten Verein mit Geschöpfen aus der vertrauten Erfahrungswelt als Gleichnisse umfassender Wahrheiten und Heilstatsachen gedeutet, wie sie analog und bestätigend auch in der Heiligen Schrift nachzulesen sind.³² Die antike Dämonisierung der Wasserwelt findet sich in vielen mittelalterlichen Quellen unter verschobenem Vorzeichen bekräftigt. Auch die Familiengeschichte des »Fischnickels« reicht bis ins Mittelalter zurück. Um diese Figur ranken sich verschiedene Geschichten, die von den Überlieferungsträgern in verschiedenen Zeiten lokalisiert werden, aber im Kern konvergieren: Der Sizilianer Nicola Pesce (Nikolaus der Fisch) fiel schon als Kind auf, weil er sich zum Wasser so stark hingezogen fühlte; seine Mutter verfluchte ihn ob dieser Neigung und bewirkte, daß er sich in eine Art Wassermann transformierte. Berühmt waren seine Tauchkünste, die ihm lange Aufenthalte unter Wasser erlaubten. Der Kaiser – den verschiedene Versionen der Legende unterschiedlich identifizieren - stellte den Taucher auf die Probe, indem er ihn nach einem kostbaren Gegenstand tauchen ließ. Bei der Wiederholung dieser im ersten Anlauf erfolgreich bestandenen Probe verschwand der Taucher. Bis weit in die Epoche aufklärerischer Überlieferungskritik hinein hat man über den historischen Kern der Geschichte diskutiert. Gerade an der Geschichte der Gestaltungen des Cola-Pesce-Stoffes läßt sich der Wandel der auf das Wasserreich bezogenen Wissensdiskurse ablesen. Klaus J. Heinisch hat der einschlägigen Stoff- und Wissensgeschichte eine zusammenfassende Darstellung gewidmet.³³ Im

New York 1994), hier S. 8: »Als ich den verschlungenen Spuren der Seeungeheuer nachzuspüren begann, erwartete ich, auf wilde und hysterische Übertreibungen zu treffen, doch statt dessen stieß ich auf eine überraschend schlüssige Berichterstattung, in der sich Sichtungen von Monstern wie ein breites Band durch die Jahrhunderte zogen und zu einem erkennbaren Muster zusammenfügten.«

³¹ Vgl. dazu Ellis, Seeungeheuer (wie Anm. 30), S. 8.

³² Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik, aus dem Griechischen übersetzt und hg. von Ursula Treu, Berlin 1981.

³³ Vgl. zum Folgenden: Klaus J. Heinisch, Der Wassermensch. Entwicklungsgeschichte eines Sagenmotivs, Stuttgart 1981. Über Nicola Pesce berichtet früh bereits der Franziskaner Salimbene de Adam aus Parma (1221–1287). Berichtet wird hier, daß Kaiser Friedrich II. den tüchtigen Taucher Nicola gegen dessen Willen mehrfach auf den Grund des Faro

Laufe seiner literarischen Geschichte wird – so Heinisch – »Nicola Pesce aus einem mythischen Phänomen, aus einem immerhin noch »wunderbaren Monster zum moralischen Symbol«.³4 Im 16. Jahrhundert nehmen diverse gelehrte Schriften auf ihn Bezug, die untereinander in komplizierten Abhängigkeitsbeziehungen stehen.³5 Noch im ausgehenden 18. Jahrhundert war Cola Pesce keineswegs in Vergessenheit geraten. Er findet sich erwähnt bei Christian Ernst Wünsch aus Frankfurt an der Oder in dessen Schrift »Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend«.³6 Schiller, so hat man gemutmaßt, könnte den Text gekannt haben.³7 Berücksichtigt wird Cola Pesce auch (als »Nicolaus Pescecola«) von Friedrich Wilhelm Otto in dessen ›Abriß einer Naturgeschichte des Meeres. Ein Beytrag zur physischen Erdbeschreibung« (Berlin 1792). Im Jahr 1797 erschien eine deutsche

geschickt habe, bis dieser von dort nicht zurückgekehrt sei (vgl. S. 38f.). Heinisch kommentiert Texte humanistischer Provenienz, darunter Schriften von Johannes Jovianus Pontanus (1426-1503), Raphael Maffei (1455-1522) und Johannes Ludovicus Vives (1492-1536/44) und bemerkt: »Nach allem, was sich von der Geschichte Nicolas bisher herausgestellt hat, scheint es verhältnismäßig gleichgültig zu sein, daß er, der ja schon Jahrzehnte vor Kaiser Friedrich II. (1215-1250) bekannt war, nun plötzlich erst unter König Friedrich II. (III., 1296-1336), dem Sohne Peters III. von Aragon und König Manfreds Tochter Constanze, gelebt haben soll. Wichtig ist der neue Ton, in dem von ihm [...] gleichsam wie von einem wunderbaren Ungetüm oder Ungeheuer (monstrum) gesprochen wird.« Alexander ab Alexandro berichtet über den Taucher in seinem Werk ›Dies geniales (III. Buch, 8. Kapitel) anläßlich der »Wunder der Tritonen und Nereiden, die man zu unserer Zeit an verschiedenen Orten gefunden hat« (Alexandri ab Alexandro iurisperiti Neapolitani Genialium Dierum livri VI, Moguntiae 1604, fol. 113v-134r; textidentisch mit einer Pariser Ausgabe von 1532; vgl. Heinisch 60). Fünfzig Jahre später erweitert und publiziert der sevillanische Autor Pedro Mejía (gest. 1552) die Schrift Alexanders. Wiederum 100 Jahre später trifft man den Meermann bei Cervantes im II. Teil des ›Don Quijote, 18. Kapitel: zu den Tugenden eines edlen Ritters gehört neben Kenntnissen in vielen Wissenschaften auch die Fähigkeit, zu schwimmen, »wie Nicolas oder Nicolao Pesce es konnte« (saber nadar come dicen cha nabada el peje Nicolas ò Nicolao); zit. nach Heinisch, S. 61.

³⁴ Heinisch, Wassermensch (wie Anm. 33), S. 68.

³⁵ War das Mittelalter durch seine »gläubige Hinnahme des Wunders« charakterisiert – durch »die verehrungsvolle Anerkennung des Mysteriums der Schöpfung, das aber, [...] in dogmatischer Verhärtung, bald als deutbares Vor- und Wahrzeichen klassifiziert wurde«, so werden im 16. und 17. Jahrhundert die einstigen »Wunder und Zeichen langsam, aber stetig und unaufhaltsam zu Kuriositäten, die bald nicht grotesk genug sein können, um schließlich im Absurden zu erstarren, bis allmählich bewußte Kritik und beginnender Rationalismus im Absurden die eifrig gesuchte Sensation finden, ihr zur Außerordentlichkeit verhelfen und sie schließlich zur Abnormität erklären, deren Daseinsberechtigung innerhalb der normalen Welt jeweils [...] zu erweisen ist« (Heinisch, Wassermensch; wie Anm. 33, S. 220). Und so erfolgt eine »Entwicklung des Meermenschen-Motivs vom Mirakulösen zum Kuriosen« (S. 221). Athanasius Kircher ist zeitweilig der »Kronzeuge aller Taucher-Erzählungen« (S. 162). In der »Magia universalis« (1657/59) wird die Cola Pesce-Geschichte in die Zeit »König Friedrichs in Sizilien« datiert (S. 162f.).

³⁶ Christian Ernst Wünsch, Kosmologische Unterhaltungen für die Jugend. Zweyter Band: Von den auf der Erde sich ereignenden Phänomenen, Leipzig 1779, 15. Unterhaltung, S. 520–524.

³⁷ Vgl. dazu Heinisch, Wassermensch (wie Anm. 33), S. 253.

Übersetzung der Schrift ›L'Uomo galeggiante‹ von Oronzio de'Bernardi: Friedrich Kries' ›Vollständiger Lehrbegriff der Schwimmkunst‹; hier wird an die Cola-Pesce-Geschichte erinnert und auf historische Quellen hingewiesen.³8 Der Legationsrat und als drittrangig eingestufte Dichter Franz Alexander von Kleist hat dem Taucher ein humoristisches Gedicht gewidmet,³9 das 1792 in der ›Deutschen Monatsschrift‹ erschien.⁴0

Die Frage, wie man mit dem Thema Meermenschen umgeht, ist – und dies erscheint signifikant für die Betrachtung des Textes in den Abendblätterna – Kriterium vergleichender Betrachtung differenter Wissensdiskurse. Das illustrieren auch das frühneuzeitlich-humanistische Wissen über die Nixen und die Formen seiner Präsentation. Dessen weitläufige Erstreckungs- und Darbietungsformen können hier nicht erörtert werden. Es sei aber darauf hingewiesen, daß die Harlemer Wasserfrau in Kleists Text eine über mehrere Jahrhunderte reichende Vorgeschichte hat. Berichte, in denen sie auftaucht, sind dabei schon zu früheren Zeiten – ähnlich wie bei Kleist – manchmal abenteuerliche Montagen heterogener Wissensbruchstücke. Den Wasserwesen gilt im Zeichen der Entdeckung und Katalogisierung der Welt durch die neuzeitlichen Wissenschaften mancher Reisebericht, manches gelehrte Kompendium.⁴¹ Ansätze zur Entmythologisierung des Diskur-

³⁸ Oronzio de'Bernardi, L'uomo galeggiante, Napoli 1792. Deutsche Übersetzung: Ders., Vollständiger Lehrbegriff der Schwimmkunst, übersetzt von Friedrich Kries, Bd. 1, Weimar 1797, S. 242–243 (vgl. Heinisch, Wassermensch; wie Anm. 33, S. 259).

³⁹ Franz von Kleist, Nicolaus der Taucher. In: Deutsche Monatsschrift, September bis December, 3. Bd., Berlin 1792, S. 53–72. Kleist verweist in einer Fußnote auf Ottos Abriß einer Naturgeschichte des Meers, S. 22–24. Nach Heinisch, Wassermensch (wie Anm. 33), S. 260.

⁴⁰ Dieses Gedicht ist bei Heinisch, Wassermensch (wie Anm. 33), S. 260ff. abgedruckt. Hier heißt es im Porträt des Tauchers: »Hier steht er nun, mit dunkelbraunen Wangen, / mit krausem Bart und abgeschornem Haar, / mit schwarzem kleinen Augs, aus welchem Blicke drangen, / die Friederichen selbst, der Held und Weiser war, / zum Zittern und Erstaunen zwangen. / sein kurzer Leib, gedrängt und vest / zeigt Muskeln die ein Paar von Ceilons Schlangen / erdrücken, und ein ganzes Löwennest, / trotz einem Herkules, zerstören können. / Die Haut ist rauh, sein Bart ist ausgebleicht, / die Stirne breit; der große Mund erreicht / das größre Ohr, die Hase scheint zu brennen, / und wer ihn sieht der mögte rennen.« Abgesehen davon, daß auch hier eine Spur von Sizilien nach Ceylon weist, könnte man in Erinnerung an Kleists Text sagen, daß auch sein entfernter Verwandter den Wassermann gründlich »anatomiert«. Heinisch deutet den Text Franz von Kleists als den nicht besonders gelungenen Versuch, humoristisch den aufgeklärten Standpunkt gegenüber dem Legendären zu imitieren und dabei bloßzustellen. Demnach läge die eigentliche Intention des Textes nicht in der Darstellung eines Stoffes, sondern in der (wenn auch recht trivialen) Reflexion über differente Umgangsformen mit entsprechenden Stoffen.

⁴¹ Über Meermänner berichtet auch Eberhard Werner Happel, Gröste Denkwürdigkeiten der Welt Oder so genannte Relationes curiosae, Hamburg 1683. Vgl. ders.: Mundus mirabilis tripartibus oder Wunderbare Welt, Ulm 1687. Weitere Berichte finden sich etwa bei Johann Daniel Major aus Breslau, See-Fahrt nach der Neuen Welt ohne Schiff und Segel, Hamburg 1683.

ses über Wasserwesen sind bereits bei Conrad Gesner zu beobachten.⁴² Gesners De Hominis marinise enthält die Beschreibung diverser sogenannter Meerwesen, zunächst des »Cucullatus«, der aus älteren Berichten, so insbesondere durch Olaus Magnus, bekannt ist. Dieser Wassermann soll Ähnlichkeit mit Mönchen haben. Gesners Erläuterungen legen den Rückschluß nahe, daß es sich bei dem Cucullatus um eine Robbe handelt. Auch bei den sogenannten Meermenschen und Tritonen zieht Gesner in Betracht, diese könnten Tiere sein. Antike Berichte erklärt er für erdichtet.⁴³ Die im 18. Jahrhundert vorangetriebene Entmythologisierung der kollektiven Phantasien über Wasserwesen dokumentiert exemplarisch das mythologische Lexikon Benjamin Hederichs. In seiner Beschreibung des Triton wird über diese Gestalt als über den Gegenstand historischer Darstellungen gesprochen: Die Auskünfte über die Genealogie der mythischen Figur weichen voneinander ab, aber es wäre angesichts der Tatsache, daß mythische Gestalten eben nur das Produkt ihrer Darstellung sind, ein unsinniges Unternehmen, über zutreffende oder falsche Auskünfte zu diskutieren. Nicht wie der Triton aussieht, kann Gegenstand der Erörterung sein, sondern wie er von Künstlern »gebildet« wurde.44 Schilderungen der Erscheinung des Meermannes werden entsprechend mit Literaturhinweisen zur Provenienz dieser Quellen verknüpft; diese Quellenangaben als solche sind das maßgebliche Instrument der Entzauberung des Mythischen, weil sie den jeweiligen Gegenstand als diskursives Konstrukt enttarnen. Und so wird bei Hederich der Typus des mythischen Wassermanns zwei diametral entgegengesetzten, in jedem Fall aber entzaubernden Maßnahmen unterzogen, in deren Durchführungen zwei verschiedene Darstellungspraktiken und Wissenskulturen idealtypisch miteinander kontrastiert werden: Entweder der Triton wird als Kunstprodukt, als Gegenstand kunstgeschichtlicher Darstellungen, betrachtet⁴⁵ oder aber er wird in ernüchternder Weise zum »Seethier« deklariert, aus dem Fischer, denen merkwürdige Fänge ins Netz gingen, dann nachträglich einen »Meergott gemachet« hätten. Der Triton erscheint als Produkt der Diskursivierung. Daß die Presse an der Entzauberung der Fabelwesen aus dem Meer Anteil hatte, belegen Zeitungsberichte aus dem 18. Jahrhundert klar. In ihnen wird, ähnlich wie bei Kleist, von den beobachteten oder gefangenen Meeresbewohnern in der Regel eine Art Steckbrief geboten, der sich mit Angaben zu Ort und Datum der Beobachtungen verbindet. Das Interesse an der klassifizierenden oder doch im weiteren Sinne einordnenden Beschreibung dominiert dabei über die Freude am Geschich-

⁴² Vgl. Conradi Gesneri Historiae Animalium liber IV qui est de Piscium et Aquatilium natura. Francofurti 1620, S. 439–441.

⁴³ Vgl. dazu Heinisch, Wassermensch (wie Anm. 33), S. 107.

⁴⁴ Benjamin Hederich, Artikel Triton. In: Ders., Gründliches mythologisches Lexikon, reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770. Darmstadt 1996, Sp. 2404–2405.

⁴⁵ »Insgemein hatte er seine blaulichte Schneckenmuschel an dem Munde und blies darauf, Jedoch führete er auf den alten Denkmälern statt derselben auch wohl ein anderes Geräth. So hat er zum Beyspiele auf einem geschnittenen Steine, Neptuns Dreyzack in dem rechten Arme, da er den linken ausstrecket. [...] Sein Bild wurde [so heißt es nach der Beschreibung einiger konkreter Kunstwerke] überhaupt vielfältig zum Zierrathe gebrauchet«; Hederich, Triton (wie Anm. 44), Sp. 2405.

tenerzählen, der deskriptive über den narrativen Stil.⁴⁶ Bei Zoologen des 18. Jahrhunderts wie Peter Artedi und Carl von Linné findet sich die Sirene biologisch klassifiziert, im Fall Artedis neben dem Seelöwen und der Robbe, bei Linné zusammen mit dem Menschen und dem Affen. Der dänische Anatom Caspar Bartholin charakterisierte die Sirene als »homo marinus«.⁴⁷

Der Motivkreis um Wassermänner und Sirenenk ist angesichts der vielfältigen und unterschiedlichen Texte, die ihm gewidmet sind, in besonderem Maße dazu geeignet, die historische Entwicklung und Ausdifferenzierung von Formen und Kulturen des Wissens exemplarisch nachzuvollziehen. Die Beobachtung dieses Ausdifferenzierungsprozesses läßt zudem erkennen, daß Wissen – sei es antikes oder neuzeitliches, mythisches oder mythographisches, volkstümliches oder wissenschaftliches – an jeweils spezifische Darstellungsformen gebunden ist. Konsti-

⁴⁶ Dafür zwei Beispiele: Hamburgischer Correspondent 1736, Nr. 140: »Londen, den 24. August. Nachricht vom 10. May aus denen Bermuden geben, daß man an dem dortigen Meer-Ufer ein See-Ungeheuer von der Grösse eines zwölfjährigen Kindes, langen schwarzen Haupt-Haaren und einem Fisch gleich gestalteten Unterleibe gesehen, daß, sobald solches gemerket, daß man es gewahr worden, es wieder nach dem Wasser sich zu begeben gesuchet, viele Personen, um solches zu tödten, ihm nachgefolget, aber weil es eine menschliche Gestalt hegabt, von Mitleiden gerühret, es entwischen lassen.« (Wieder abgedruckt in: Werwölfe und andere Tiermenschen, hg. von Klaus Völker, Frankfurt a.M. 1994 [zuerst 1972], S. 341) - Aus der Vossischen Zeitung, Berlin 1749, Nr. 109: »Ein Meerweib«: »Nykiöping auf der Insel Moors in Jütland, vom 15. August. Dieser Ort hat die Ehre, der neubegierigen Welt eine Nachricht von einem besondern Vorfall zu ertheilen, welche bisher von vielen für unglaublich gehalten worden, dessen Wahrheit aber nun deutlich zu ersehen ist. Nicht weit von hier, auf einer kleinen an der Westsee gelegenen Striche Landes, Haardbör genannt, haben 4 Fischer in der Nacht zwischen dem 11. und 12. dieses Monats, da sie ihrem Fischfange nachgegangen waren, wider alles Vermuthen, ein sogenanntes Meerweib gefangen. Dieses Meerwunder ist nach oben zu wie ein Mensch, nach unten aber wie ein Fisch gestaltet. Die Farbe des Leibes ist gelb und blaß. Es hat zugeschlossene Augen, am Kopfe lange schwarze Haare, und die Gliedmaßen, welche die Hände vorstellen, sind zwischen den Fingern mit einer Haut, wie die Füße der Gänse, zusammen gewachsen. [...] Man hat Mühe gehabt, dieses Meerwunder ans Land zu bringen, welches jedoch endlich, mit gänzlicher zu Grunderichtung des Fischergarns, bewirket worden ist. Die 4 Fischer und andere Einwohner haben seitdem ein ausserordentlich grosses Faß verfertigen lassen, dasselbe mit salzigem Meerwasser angefüllet, und das Meerweib derein gesetzet. Auf diese Weise hoffet man desselbe für der Fäulung zu bewahren.« (in: Völker, Werwölfe, 340f.) -Vossische Zeitung, Berlin, 1739, Nr. 58: »Ein Meermann«. »Vigos, vom 6. April. Neulich haben die Fischer aus dem Kirchspiel des H. Fausti ein Monstrum, oder eine Art von einem so genannten Meer-Mann, in ihren Netzen gefangen, und glücklich an Land gebracht. Dieses Ungeheuer ist folgendermassen beschaffen. Seine Länge vom Kopf bis zu den Füssen erstreckt sich auf 5 und einen halben Fuß. Der Kopf, welcher einer Ziege gleich kömmt, ist oben gantz kahl; unten aber befindet sich ein langer Bart, dessen Locken sehr breit herab hängen. Das Fell oder die Haut, so wohl am Kopfe als Leibe, ist schwartz, und hin und wieder mit dünnen Haaren bewachsen. Es hat einen ungemein langen Hals, und der Rumpf, welcher einem menschlichen sonst ziemlich ähnlich siehet, ist ungewöhnlich dicke und lang« (In: Völker, Werwölfe, 341-342).

⁴⁷ Vgl. Giorgio Agamben, Das Offene. Der Mensch und das Tier, Frankfurt a.M. 2003, S. 35.

tutiv für die Gegenstände des Wissens ist es, daß sie sich in einer spezifischen (sprachlichen, bildlichen, lexikalischen, tabellarischen oder anderen) Form präsentieren.⁴⁸

Wer Darstellungsformen zitierend verwendet, der zitiert ganze Wissensdiskurse herbei. Dies betrifft bezogen auf Kleists Text das buchstäbliche und ostentative Herbei-Zitieren von Informationsquellen in Gestalt der Zeitungsberichte und des »Physikalischen Lexikons« als der Repräsentanten besonders wichtiger Formen der Darbietung aufgeklärten Wissens; dies betrifft mittelbar auch den Umstand, daß er mit der Reihung seiner jeweils aus Quellen bezogenen Informationen eine Vermittlungspraxis zitiert, wie sie für die neuzeitlichen Wissensdiskurse gerade im Umgang mit mythischen und legendären Inhalten typisch ist. Zwischen literarischen und wissenschaftlichen Darstellungsverfahren bestehen seit der Ausdifferenzierung der einzelwissenschaftlichen Diskurse von denen der Philosophie, Theologie, Rhetorik und Dichtung komplexe Interferenzen; schlichte Polarisierungen werden dem nicht gerecht. Die Literatur der Moderne hat im Zeichen des Wissens um die Abhängigkeit aller Inhalte von den Medien und Praktiken ihrer Darbietung dem Thema Darstellungspraktiken und Darstellungstechniken ihre besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Gerade literarisches Schreiben impliziert unter dieser Voraussetzung die Reflexion über Wissensdiskurse.⁴⁹

Ein Text, der Ähnlichkeit mit Kleists Wassermänner-Artikel aufweist, findet sich in Jorge Luis Borges Kompendium imaginärer Wesen, das 1967 unter dem Titel xII libro de los seres imaginarios (dt.: xEinhorn, Sphinx und Salamander) erschienen ist. Borges ist Spezialist für die Entdifferenzierung von Diskursen, insbesondere für die Einebnung der Unterschiede zwischen wissenschaftlicher Dokumentation, Deskription und Kommentierung einerseits, literarisch-fiktionaler Narration andererseits. Er kann als der Erfinder der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausnehmend erfolgreichen Textgattung des fiktionalen wissenschaftlichen Berichts gelten. Das Lexikon der imaginären Wesen hat die Form eines alphabetisch sortierten Kompendiums. Man kann es gewiß auch als Informationsquelle über diejenigen Fabel-, Märchen- und Mythengestalten sowie diverse Produkte literarischer Einbildungskraft lesen, die hier in einzelnen Artikeln

⁴⁸ Zu Recht hat etwa Hans Richard Brittnacher anläßlich seiner Überlegungen zu Ulisse Aldrovandis ›Historia monstrorum‹ (1557) auf die Affinität dieses »Kompendium(s) der Abweichungen und Überschreitungen« zum Holzschnitt hingewiesen. Hans Richard Brittnacher, Ästhetik des Horrors, Frankfurt a.M. 1994, S. 190.

⁴⁹ In seinen Roman über den weißen Wal Moby Dick integriert Herman Melville neben anderen Spielformen der Darstellung von Wissen einen Katalog der Wale; er zitiert dabei den zoographisch-biologischen Diskurs. Franz Kafkas und Bertolt Brechts Texte über das Schweigen der Sirenen imitieren den mythographischen Diskurs mit parodistischem Gestus und funktionalisieren die mythenkritische Darstellungspraxis zu eigenen Zwecken um.

⁵⁰ Bei der Komposition seiner Texte, die Historisch-Dokumentarisches und Erfundenes mit frei Erfundenem auf unüberschaubare Weise vermengen, gebraucht Borges insbesondere jene paratextuellen Mittel und Darstellungsstrategien, die für wissenschaftliche Prosa charakteristisch sind: die Fußnote, das durch Quellenangabe belegte Zitat, den Hinweis auf weiterführende Forschungsliteratur, die Aufzählung gesammelter »Informationen«, die Katalogisierung und Klassifizierung.

vorgestellt werden, aber das Lexikon tut mehr: Es vermengt gezielt Wissensdiskurse, entdifferenziert mythische Überlieferung und wissenschaftliche (botanische, zoographische, biologische) Darstellungspraktiken. In den Artikeln werden die verwendeten Informationsquellen vielfach explizit genannt. Von reinen Phantasieprodukten ist oftmals in einer Art und Weise die Rede, als handle es sich um Realien.⁵¹ Im Bewußtsein der Tatsache, daß die Gegenstände des Wissens sich entsprechend ihrer Darbietungsform gestalten, schafft Borges ein literarisches Pendant zum Physiologuse. Was alle dargestellten Wesen miteinander verbindet, ist ihre Monstrosität; das Monströse wird auf programmatische Weise zum lexikalisch aufgearbeiteten Normalfall. Über die Nymphen wird in diesem Lexikon in einer Weise berichtet, die es in der Schwebe läßt, ob sie tatsächlich existiert haben oder nur Gegenstände der literarischen Darstellung sind. Der Sirenen-Artikel beschreibt ironisch die Geschichte sich modifizierender Vorstellungen über die Sirenen als Evolution der Spezies selbst. Der Hinweis auf Quellen erfolgt mit einem ironischbeglaubigenden Gestus: Strabon habe Parthenopes Grab gesehen, so heißt es etwa. Es folgen - ähnlich wie bei Kleist - mehrere Hinweise auf historisch belegter Fälle des Erscheinens von Sirenen; die berühmte Harlemer Meerfrau ist mit dabei. Die ernüchternde Degradierung der Sirenen zu bloßen Meerestieren wird als »brutal« abgewiesen:

A lo largo de tiempo, las sirenas cambien de forma. Su primer historiador, el rapsoda del duodécimo libro de la ¿Odisea, no nos dice cómo eran; para Ovidio, son aves de plumaje rojizo y cara de virgen; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo arriba son mujeres y, abajo, aves marinas; para el maestro Tirso de Molina (y para la heráldica), »la mitad mujeres, peces la mitad.« No menos discutible es su género; el diccionario clásico de Lemprière entiende que son ninfas, el de Quicherat que son monstruos y el de Grimal que son demonios. Moran en una isla del poniente, cerca de la isla de circe. [...]. El idioma inglés distingue la sirena clásica (siren) de las que tienen cola de pez (mermaids). En la formación de esta última imagen habrían influido por analogía los tritones, divinidades del cortejo de Poseidón. [...]. Sirena: supuesto animal marino, leemos en un diccionario brutal.⁵²

⁵¹ Jorge Luis Borges, El libro de los seres imaginarios, Buenos Aires 1967. Deutsche Übersetzung: Ders., Einhorn, Sphinx und Salamander. Das Buch der imaginären Wesen, in Zusammenarbeit mit Margarita Guerrero, nach den Übersetzungen von Ulla de Herrera und Edith Aron bearbeitet und ergänzt von Gisbert Haefs. In: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 8, München und Wien 1982. Manche Artikel tragen die Namen realer Tiere (so der über den Panther, den Pelikan, den Kraken), andere (die meisten) sind mythischen und legendären Gestalten der kollektiven Imagination gewidmet (so der über den Golem, den Greif, den Kentaur etc.), wiederum andere solchen Wesen, die ausgehend von der Literatur ihren Eingang in das Wissen der Leserschaft gefunden haben: »Ein von Kafka erträumtes Tier«, der »Odradek«, die Eloi und Morlocks, ein »von Poe erträumtes Tier« wären hier zu nennen.

⁵² Borges, El libro (wie Anm. 51), S. 103f. – Deutsche Übersetzung: Borges, Einhorn (wie Anm. 51), S. 120–122: »Im Laufe der Zeit wechseln die Sirenen ihre Gestalt. Der Rhapsode des zwölften Gesanges der »Odyssee« – der sie zum ersten Mal erwähnt – sagt uns nicht, wie sie waren. Für Ovid sind sie Vögel mit rötlichem Gefieder und dem Gesicht einer Jungfrau, für Apollonius von Rhodos sind sie von der Taille aufwärts Frauen und von der Taille abwärts Seevögel, für den Dichter Tirso de Molina (und für die Heraldik) »zur Hälfte

»Sirene: angeblich ein Meerestier, lesen wir in einem brutalen Wörterbuch«. Dieser letzte Satz des Artikels hat eine ähnliche Funktion wie der Hinweis auf Gehlers Wörterbuch anläßlich der Kleistschen Erwähnung des Fischnickels: Er thematisiert die Darstellungsform des Wissens als solche und gibt damit einen Hinweis darauf, daß diese das eigentliche Thema des Textes sind.

Kleists Artikel Wassermänner und Sirenen ließe sich durchaus als Teil einer imaginären Enzyklopädie der Monstren lesen, in der es im wesentlichen um ein Spiel mit der Grenze zwischen Fabelhaftem und wissenschaftlich Verbürgtem geht – analog zu Borges, der die Idee des gesicherten Wissens damit immer wieder subversiv in Frage stellt. Letztlich bietet Kleist aber nicht nur Bausteine zu einer Enzyklopädie der *imaginären* Ungeheuer; die Abendblätter lassen sich schließlich als Materialsammlung zu einem Kompendium realer Monstrositäten lesen.

Vor einem abschließenden kursorischen Blick in die ›Abendblätter« sei nachgetragen, daß die Meermenschen, u.a. bei dem schon erwähnten Linné, immerhin eine Nebenrolle im anthropologischen Diskurs der Aufklärung gespielt haben ähnlich wie die »wilden Menschen« und die Affen. Der italienische Philosoph Giorgio Agamben erörtert in seiner Schrift ¿L'aperto. L'uomo e l'animale« von 2002 das Problem der Differenzierbarkeit zwischen Mensch und Tier, welches historisch verschiedene Lösungsversuche – oder eher: Lösungsvorschläge gezeitigt hat. In Definitionsversuchen des spezifisch Menschlichen sieht Agamben keine Beschreibungen einer vorgegebenen Menschennatur, sondern eine begriffliche Maschine zur Erzeugung des Menschen.⁵³ Einer solchen bedürfe es, weil der Mensch nicht über eine angeborene Natur und stabile Wesensmerkmale verfüge; er sei vielmehr dazu disponiert, aber auch dazu verurteilt, sich immer wieder neu hervorzubringen. Was als »human« zu gelten pflegt, ist jeweils ein von Diskursen erzeugtes Konstrukt. Fundamental für diesen Erzeugungsprozeß des Menschen ist die Abgrenzung gegen das Animalische. Entsprechend viele Gesichter kann der Mensch annehmen und hat er angenommen.⁵⁴ In der Neuzeit sind die wichtigsten Dispositive hierzu die Sprachen und Darstellungspraktiken der Wissenschaft. Wie nun Agamben mit Blick auf das 18. Jahrhundert diagnostiziert, kam es innerhalb der rationalistischen Wissenschaften nicht zu einer völlig befriedigenden Definition des Humanen. Ein fundamentales Problem lag noch für die rationalistische

Frauen, zur Hälfte Fische. Nicht weniger umstritten ist ihre Gattung. Das klassische Wörterbuch von Lemprière bezeichnet sie als Nymphen, das von Quicherat als Ungeheuer, und das von Grimal als Dämonen. Sie hausen auf einer Insel im Westen, unweit der Insel der Kirke [...]. Die englische Sprache unterscheidet die klassische Sirene (siren) von denjenigen, die mit einem Fischschwanz ausgestattet sind (mermaids). Bei der Entstehung dieser letzteren Figur mag die Erinnerung an die Tritonen, Gottheiten aus dem Gefolge Poseidons, mitgespielt haben. [...] Sirene: angeblich ein Meerestier, lesen wir in einem brutalen Wörterbuch aus

⁵³ Agamben, Das Offene (wie Anm. 47), S. 37.

⁵⁴ »Da Homo weder eine spezifische Essenz noch eine Berufung hat, ist er grundlegend nicht-human, kann er alle Eigenschaften und alle Gesichter annehmen [...]. Die humanistische Entdeckung des Menschen ist die Entdeckung seines eigenen Ausbleibens«, Agamben, Das Offene (wie Anm. 47), S. 40.

Naturwissenschaft des 18. Jahrhunderts darin, eine klassifikatorische Linie zwischen dem Menschen und dem Tier zu ziehen. Linné zog die von Descartes vorgenommene trennscharfe Differenzierung zwischen beiden Sphären in Zweifel; Descartes, so meinte er etwa mit Blick auf dessen Charakteristik der Tiere als Maschinen, habe wohl nie einen Affen gesehen. 55 Auch wenn Linné die christliche Lehre vom Menschen als dem alleinigen Inhaber einer unsterblichen Seele bekräftigt, so ändert dies jedoch nichts an der Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit einer äußeren Unterscheidung zwischen dem Menschlichen und dem Animalischen. Die größte Herausforderung und Verunsicherung ging von den höheren Affenarten aus. So reiht Linné »Homo« neben »Simia«, »Lemur« und »Vespertilio« (Fledermaus) unter die »Anthropomorpha« ein, die später, ab der 10. Ausgabe des Linnéschen Systemwerks (1758) »Primates« genannt werden. Zunehmend klarer erkennt der moderne Mensch, daß seine eigene Natur gleichsam Projektcharakter besitzt. Linné verstehe – so führt Agamben aus – den Menschen als ein Wesen, das sich in Abgrenzung gegen das Nichtmenschliche erst hervorbringen muß und darin zu seiner wahren Bestimmung als Mensch findet, als ein Wesen, »das nur ist, wenn es erkennt, daß es nicht ist«.56 Im Zusammenhang dieser Selbstsuche steht die intensive Auseinandersetzung des 18. Jahrhunderts mit Grenzphänomenen zwischen dem Menschlichen und dem Animalischen, so etwa mit den »wilden Menschen«, aber eben auch mit den Geschöpfen des Meeres, welche (zumindest überlieferten Berichten zufolge) dem Menschen so ähnlich sehen sollten. Linné nimmt nicht nur die Wasserwesen in seine Klassifikation auf, er integriert auch die Spezies des »homo ferus« in die Gattung des »homo sapiens«.57 Über die Grenzen zwischen dem Humanen und dem Nicht-(mehr-)Humanen zu schreiben bedeutet, den Menschen zu beschreiben - in dem Sinne, daß die »Beschreibung« einer Linie (etwa einer Kreislinie) deren Erzeugung ist; das 18. Jahrhundert erkennt - so Agamben – die Abhängigkeit des Menschen von seiner Beschreibung. Der Diskurs über Wassermenschen ist ein Beitrag zur Reflexion über die Abgrenzbarkeit des Humanen gegen das Nicht-Humane, Hybride oder Monströse.

Kleist scheint sich – darauf läßt der Text über »Wassermänner und Sirenen« schließen – der Herausforderung bewußt gewesen zu sein, welche in der Abgrenzung zwischen dem Menschlichen und dem Animalischen lag. Für die Abhängigkeit einschlägiger Abgrenzungsversuche von den gewählten Darstellungs-

⁵⁵ Dazu Agamben, Das Offene (wie Anm. 47), S. 33.

⁵⁶ Agamben, Das Offene (wie Anm. 47), S. 38.

⁵⁷ Dazu Agamben, Das Offene (wie Anm. 47), S. 40. Genial sei, so Agamben, wie Linné den Menschen unter die Primaten eingereiht und die Gattungsbezeichnung Homo ohne weitere Kennzeichnungen belassen habe, ausgenommen den Sinnspruch »nosce te ipsum« (S. 36). Wenn später daraus »homo sapiens« wird, so ist dies keine zusätzliche Beschreibung, sondern »eine Trivialisierung« des beibehaltenen Sinnspruchs. »Der Mensch« – dies impliziert dieser klassifikatorische Ausnahmefall laut Agamben – »hat keine spezifische Identität außer derjenigen, daß er sich selbst erkennen *kann*. Den Menschen aber nicht durch eine *nota characteristica*, sondern durch die Selbsterkenntnis zu definieren, bedeutet, daß nur derjenige Mensch sein wird, der sich selbst als solcher erkennt, daß *der Mensch dasjenige Tier ist, das sich selbst als menschlich erkennen muß, um es zu sein.*«

strategien scheint er viel Sinn zu besitzen - aber offenbar auch für die der »Erfindung des Menschen« komplementäre Strategie der Entdifferenzierung zwischen dem Menschen hier, dem Bestialischen, ja Monströsen dort. Die Gesellschaft, in der sich die Meermänner und Meerfrauen in den Abendblätterne befinden, zeigt auf teilweise befremdliche Weise, was alles menschenmöglich ist. Nur wenige Beispiele: Das Abendblatt(vom 21.1.1811 (Nr. 17) berichtet von der Auffindung des Gerippes einer offenbar seinerzeit lebendig eingemauerten Nonne nebst Abfällen, die auf eine weitergeführte Fütterung der Eingemauerten hinweisen (BKA II/8, S. 90f.). Unter dem Titel Ȇber den Zustand der Schwarzen in Amerika« berichten die ›Abendblätter über einen schwarzen Sklavenjungen, der glaubte, er werde verkauft, um verspeist zu werden, und nur durch die einfallsreiche Gestik eines weißen Käufers vom Gegenteil überzeugt werden konnte (15.1.1811, BKA II/8, S. 65f.). Vor allem die kleinen und großen Verbrecher, über welche die Abendblätter berichten, bilden ein Kabinett teils merkwürdiger Exponate; und Kuriosa darzubieten, charakterisiert Kleist lakonisch (und doppelbödig) als »originell«. Unter der Überschrift »Gerüchte« wird am 6. Oktober 1810 mitgeteilt:

Ein Schulmeister soll den originellen Vorschlag gemacht haben, den, wegen Mordbrennerei verhafteten Delinquenten Schwarz – der sich, nach einem andern im Publico coursirenden Gerücht, im Gefängniß erhenkt haben soll – zum Besten der in Schönberg und Steglitz Abgebrannten, öffentlich für Geld sehen zu lassen. (BKA $\Pi/7, 36$)⁵⁸

Berichtet wird – wiederum zitatweise – übrigens auch von Fällen grotesker Selbstverwandlung von Menschen in Monster:

Zu Montesquieu's Zeiten waren die Frisuren so hoch, daß es, wie er witzig bemerkt, aussah, als ob die Gesichter in der Mitte der menschlichen Gestalt ständen; bald nachher wurden die Hacken so hoch, daß es aussah, als ob die Füße diesen sonderbaren Platz einnähmen. Auf eine ähnliche Art waren, mit Montesquieu zu reden, vor einer Handvoll Jahren, die Taillen so dünn, daß es aussah, als ob die Frauen gar keine Leiber hätten; jetzt im Gegentheil sind die Arme so dick, daß es aussieht, als ob sie deren drei hätten. (2.1.1811, BKA II/8, 11)

Die Abendblätters stehen im Kontext des anthropologischen Großprojekts einer Erfindung des Menschen durch seine Beschreibung. Sie zeigen dabei die Offenheit der Grenze zwischen Humanem und Monströsem. Tristan Tzara hat einmal vorgeschlagen, man möge Gedichte komponieren, indem man die einzelnen Stücke zerrissener Zeitungen zu Boden fallen lasse und die solcherart zufällig entstandene Konstellation von Elementen dann fixiere. Das Ergebnis solcher Textproduktion, so Tzaras Versicherung, werde dem Produzenten gleichen. ⁵⁹ Kleists Abendblätters antizipieren ein solches Darstellungsverfahren des Menschen in der Moderne. Die

⁵⁸ Ein Extrablatt zum 7. ›Berliner Abendblatt enthält dann ausführliche Informationen über den Delinquenten und seine »Rotte« (31–32).

^{59 »}Das Gedicht wird Ihnen gleichen.« Zitiert nach Karl Riha, Cross-Reading and Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik, Stuttgart 1971, S. 39; die Passage stammt aus: The Dada Painters and Poets, hg. von Robert Motherwell, New York 1951.

montierten kurzen Berichte über Wassermänner und Sirenen sind ein Modell der ›Abendblätter‹ in komprimierter Form: sowohl in ihrer Eigenschaft als Kompilation aus heterogenen Materialien als auch, weil sie Berichte über Monster sind, die uns ähnlich sehen.

ABHANDLUNGEN

Ulrich Fülleborn

>AMPHITRYON<

Kleists tragikomisches Spiel vom unverfügbaren ›Erdenglück‹

»Ist hier nicht Wunder Alles, was sich zeigt?« Dieser Satz aus dem ›Amphitryon« Heinrich von Kleists (Vs. 1387),1 mit dem Jupiter Alkmene in einer höchst bedrohlichen Gesprächssituation vor dem Versinken in den »Wahn« (Vs. 1385) zu schützen sucht, stellt den Leser auf eine überraschende Weise vor das Problem der unbegreiflichen Zufallswelt bei Kleist. Er macht bewußt, in welchem Maß das Thema des >Robert Guiskard(das Denken und Gestalten des Dichters noch immer bestimmt: Der sinnlose Zufall, um dessen künstlerische Bewältigung es in dem Tragödienprojekt ›Guiskard‹ wohl hätte gehen sollen, erscheint im ›Amphitryon‹ unter vertauschten Vorzeichen, umgepolt in ein wunderbarest, damit freilich ebenso unbegreifliches und nicht weniger gefährliches Geschehen. Es ist eine Voraussetzung der hier vorgelegten Abhandlung, daß das Gelingen der beiden Komödien Kleists im Rückbezug auf das Scheitern am ›Guiskard‹ genauer verstanden und gewürdigt werden kann, als das ohne Berücksichtigung dieses Zusammenhangs möglich scheint.2 Im >Zerbrochnen Kruge machte Kleist aus einem ursprünglich sehr hergebrachten Lustspielthema seine erste ganz eigene Komödie. Dafür hat er eine der größten Tragödien der Weltliteratur, den ›König Ödipus‹ des Sophokles, als Folie gewählt, nicht um sich der Tragödie anzunähern, sondern um von der Tragödienobsession, in die ihn das vergebliche Ringen um den ›Robert Guiskarde gebracht hatte, loszukommen. Das war ein in sich widersprüchlicher und schwieriger Prozeß, in welchem Tragödienmotive aus der ›Familie Schroffensteine, dem ›Guiskarde und eben dem ›König Ödipuse aufgegriffen wurden und quasi unschädlich zu machen waren. Daraus resultierte die speziell Kleistsche Tragikomödie in ihrer ersten Gestalt. Beim ›Amphitryon‹ handelt es sich um eine

¹ Kleists Texte werden, wenn nichts anderes vermerkt ist, nach der kommentierten Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags (DKV) zitiert, die Dramen nur mit Verszahl, sonst mit Band- und Seitenzahl. Der Text der im wesentlichen nicht abweichenden historisch-kritischen Berliner Ausgabe (BKA), da es in diesem Fall als Grundlage nur den Erstdruck von 1807, herausgegeben von Adam H. Müller, und keine Autographen und Abschriften gibt, wurde in fraglichen Fällen verglichen.

² Die Hypothese habe ich in meinem Aufsatz: Nach Kleists gescheiterter Tragödie das Gelingen der Komödien. In: KJb 2004, S. 88–106, dessen Gedanken ich hier fortschreibe, näher erläutert und am Zerbochnen Krugs auf ihre Tragfähigkeit zu prüfen versucht.

ganz andere Ausgangssituation. Sein Sujet und seine Form gehören einer besonderen und sehr reichen Komödien-Tradition des Abendlandes als ein herausragendes Exemplum an. Und schon Plautus (ca. 250-184 v. Chr.), von dem wir die erste überlieferte Amphitryon-Komödie besitzen,3 läßt Merkur im Prolog eine »Tragikomödie« ankündigen, »da Helden hier und Götter spielen; / Doch da auch Sklaven in dem Stück agieren«.4 Wenn Plautus auf diese Neuerung auch nur im Sinne einer mehr äußeren Kombination von hohem Tragödienpersonal und den hergebrachten komödiantischen Sklavenfiguren hinweist, liegt darin doch der Keim für die zukünftige Entwicklung des Amphitryon als Komödie mit tragischer Potenz. Es scheint, als sei Kleist so von vornherein vor einem Umschlagen des dramatischen Geschehens in eine tragische Katastrophe sicherer bewahrt gewesen als beim Zerbrochnen Krug, mochte er auch das im Amphitryon angelegte Zentralproblem noch so kühn vorantreiben. Er konnte sich, möchte man meinen, in dieser fast unzerstörbar anmutenden Komödie auf ein radikales tragisches Experiment ohne ästhetisches und existentielles Risiko einlassen, doch mit um so größerem Erkenntniswert. Was sich so ergeben hat, ist Kleists Tragikomödie in ihrer zweiten Realisationsform.

I. Kleist und die Amphitryon«-Dichtungen der Weltliteratur

In der ungewöhnlichen Dreiecksgeschichte zwischen Zeus/Jupiter, dem göttlichen Ehebrecher, Amphitryon, dem gehörnten und zugleich hoch geehrten thebanischen Feldherrn, und Alkmene, der vom Gott in der fingierten Rolle Amphitryons getäuschten und unwandelbar treuen Ehefrau muß etwas sehr Altes und zugleich gar nicht Veraltetes stecken, sonst gäbe es nicht die vielen poetischen Bearbeitungen des Stoffes durch die europäischen Autoren seit Homer (Odyssee 11, 266ff.) und Hesiod,⁵ den griechischen Tragikern⁶ und Plautus über Molière, John Dryden bis hin zu Giraudoux, Georg Kaiser und Peter Hacks. In dieser Reihe steht Kleist an exzeptioneller Stelle. Mit seiner Komödie nach Molière (Untertitel) hat er das intertextuelle Gespräch mit einem großen Vorgänger gesucht und ihm die Ehre eines poetischen Agons gegeben, ebenso wie er der wichtigste Bezugspunkt derer blieb, die nach ihm kamen. Die bisher genannten Autoren bilden in etwa den Kanon der bedeutenden Amphitryon-Dichter, die Liste derjenigen, die den Stoff behandelt haben, ist jedoch erheblich umfangreicher.⁷

³ Eine verlorene griechische Komödie ging seiner Schöpfung voran, wahrscheinlich aus der Mittleren Komödie.

⁴ Titus Maccius Plautus, Amphitryon, übersetzt von Ernst R. Lehmann-Leander. In: Amphitryon. Plautus, Molière, Dryden, Kleist, Giraudoux, Kaiser, hg. von Joachim Schondorff, mit einem Vorwort von Peter Szondi, München und Wien 1964, S. 37.

⁵ Gemeint ist die Dichtung ›Der Schild des Herakles‹ (Aspis‹) (Vs. 1–56), die vielleicht nicht von Hesiod selbst, aber doch aus seiner Schule stammt. Der Text auf Deutsch im Vorwort Szondis (wie Anm. 4), S. 9–11.

⁶ Die Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides sind nicht überliefert.

⁷ Siehe Wolfgang Wittkowski, Heinrich von Kleists Amphitryon. Materialien zur Rezeption und Interpretation, Berlin und New York 1978, S. 26–50 (Geschichte seiner

Im Laufe der langen und dichten Rezeptionsgeschichte wurde dem Stoff eine Fülle von Gestaltungs- und Auslegungsmöglichkeiten abgewonnen. Aber das Erstaunlichste liegt in der Gründung der Lustspieltradition. Plautus ist es offensichtlich gelungen, der Umwandlung des Amphitryon-Mythos in die Komödienform eine derart konsistente Struktur zu geben, daß sie noch bis heute Bestand hat – und das bei dem großen, ernsten Gewicht der alten mythischen Erzählung von der Zeugung und Geburt des Halbgottes Herakles⁸ und mehr noch, nachdem die griechischen Tragiker die beiden menschlichen Gestalten in dem göttlichen Spiel, Amphitryon und Alkmene, auf ihre Weise behandelt hatten. Wenn diese Tragödien auch verloren sind, so kann man sich doch eine vage Vorstellung zumindest von der Alkmenex (nicht Amphitryond) des Euripides machen.⁹ Auf alle Fälle waren sie noch Komödien-fern.

Und Kleist, was blieb für ihn nach allem vor ihm schon Geleisteten zu tun, was kennzeichnet seine Behandlung des Stoffes? Es gibt hier keine äußerlich spektakulären oder gar revolutionären Umformungen und Umdeutungen des dramatischen Geschehens, allemal keine sogenannte deutsche Vertiefung des Gehalts gegenüber der nur komischen Gesellschaftskomödie Molières – solche törichten Vergleiche aus nationalistischem Geist gehören der Vergangenheit an. Vielmehr ist ohne jede Gewaltsamkeit ein Kleistsches Meisterwerk entstanden, lesbar auch ohne vergleichenden Blick auf Vorgänger oder Nachfolger und ohne die Elle des Abstands als Wertungskriterium. Wo die Komödie Kleists im einzelnen sich anlehnt und den Vorlagen« wie selbstverständlich nahe bleibt, empfindet man keinen störenden Fremdtext. Unser Autor scheint von vornherein auf etwas ihm so Gemäßes gestoßen zu sein, daß es ihm unmittelbar zu Eigenem wurde und sich eine große ganz von ihm selbst geschriebene Szene (II,5) nahtlos einfügen konnte. Das gilt nicht nur, wie meist besonders akzentuiert, für das Thema der Identität, 11

Gestaltungen von Hesiod bis Hacks). Herauszuheben sind: Jean Rotrou, ›Les Sosies (1636) und Johan Daniel Falk, ›Amphitruon (1804); zu diesem siehe Fülleborn, Nach Kleists gescheiterter Tragödie (wie Anm. 2), S. 89f.

⁸ Auf diesen Ursprungsmythos gründet der klasssische Philologe Uvo Hölscher, Gott und Gatte. Zum Hintergrund der Amphitryon-Komödie. In: KJb 1991, S.109–123, seine geistvolle, den tragischen Gehalt des Kleistschen Stückes besonders akzentuierende Interpretation.

⁹ Wie durch eine antike Vase bezeugt: Alkmene, von Amphitryon wegen Untreue zum Feuertod verurteilt, wird durch Zeus, der einen Regen sendet, gerettet. Dazu Hölscher, die tragische Handlung bei Euripides einleuchtend interpolierend: Gott und Gatte (wie Anm. 8), S. 111f.

¹⁰ Gleichwohl haben herausragende komparatistische Studien zum Amphitryon« wichtige Ergebnisse für die poetische Verfahrensweise Kleists wie Molières erbracht: Peter Szondi, Amphitryon, Kleists Lustspiel nach Molière«. In: Ders., Satz und Gegensatz, Frankfurt a.M. 1964, S. 44–57; Hans Robert Jauß, Von Plautus bis Kleist: Amphitryon« im dialogischen Prozeß der Arbeit am Mythos. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 114–143.

Dem Thema nähert man sich bei Kleists Amphitryon am besten im umfassendsten Kontext; mustergültig: Hans Robert Jauß, Poetik und Problematik von Identität und Rolle

das gilt ebenso für die dramatis personae und ihre Konfiguration wie für das komplizierte dramatische Geschehen und den komplexen Problemgehalt. Natürlich ist mit solchen Sätzen nur eine sehr allgemeine These aufgestellt; sie bedarf zu ihrer Plausibilisierung vor allem genauerer Arbeit am Text. Dabei sollte sich im einzelnen zeigen, wie sehr in diesem Fall das durch die Überlieferung Vorgegebene in Kleists Denkzusammenhängen aufgegangen ist. Zunächst jedoch noch eine nicht unwichtige Vorüberlegung.

II. Tragikomödie und Mythos

Daß die Amphitryon-Komödie als dramatische Form und als Gefäß bestimmter Inhalte durch die Jahrhunderte und bei Kleist eine solche Festigkeit bewies, verdankt sich außer dem Ingenium des Plautus nicht zuletzt ihrer mythologischen Handlungsgrundlage: »Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit.«12 Auch daß die Amphitryon-Komödien gattungspoetisch vom Ursprung her eine Tendenz zur Tragödie zeigen, dürfte besonders in ihrem prägnanten mythischen Kern begründet sein. 13 Die ›Arbeit(an diesem Mythos ist also an der Grenze von Tragödie und Komödie erfolgt, vornehmlich allerdings im Rahmen der Komödie bleibend. Bei Kleist hat sich eine geistige Durchdringung des mythischen Stoffes ergeben, deren Resultat als die komplementäre Vereinigung von Komik und Tragik und damit als die Eigenschöpfung einer modernen Tragikomödie gelten darf, auch wenn zunächst nicht evident wird, was hier genau das Tragische, was das Komische ausmacht und wie sich beides zueinander verhält. Ein vermeintlich selbstverständliches Vorwissen davon ist eher hinderlich und die Orientierung an der uns nahen Tragikomödie des 20. Jahrhunderts irreführend. Näher ins Auge fassen dürfen wir jedoch den geschichtlich relevanten Umstand, daß sich in Kleists Tragikomödie ›Amphitryon‹ der alte griechische Mythos in ein modernes mythopoetisches Spiel verwandelt hat.

In Hans Blumenbergs Riesenprojekt ›Arbeit am Mythos‹ erscheint Heinrich von Kleist als einer der Arbeiter am Ödipus- und am Amphitryon-Mythos.¹⁴ Dabei erweist es sich für das Verstehen der Kleistschen Verfahrensweise als fruchtbar, daß Blumenberg das Verhältnis des Mythos zum Logos nirgends so denkt, daß der Logos den Mythos abgelöst und eine umfassende Entmythisierung geleistet

in der Geschichte des Amphitryon. In: Identität, hg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, 2. Aufl. München 1996 (Poetik und Hermeneutik 8), S. 213–253.

Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M. 1979, S. 40. Der ›narrative Kern‹ des Mythos ist für Blumenberg nicht das, was am Anfang stand, sondern das, was sich in der Rezeption immer stärker herausgeschält hat.

¹³ Schließlich hat er schon den griechischen Tragikern für ihre Sujets genügt.

¹⁴ Blumenberg, Arbeit am Mythos (wie Anm. 12), S. 98, S. 100, 595. Die Penthesileak ist hier nicht bedacht. Vgl. jedoch die einschlägige Behandlung dieser Tragödie sowie der Familie Schroffensteink und der beiden Komödien bei Doris Claudia Borelbach, Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen. Würzburg 1998 (Stiftung für Romantikforschung; 5).

habe.¹⁵ Vielmehr war der Logos für ihn immer schon am Mythos tätig, insofern jedes Mythologem die geistige Antwort des Menschen auf eine übermächtige und unbegriffene Wirklichkeit darstellt. In diesem Sinne bleibt noch alle weitere Arbeit an den Mythen ein denkendes und dichtendes Phantasieren an Wirklichem und über Wirkliches, auch bei Kleist. Ein derartiges Verfahren ist prägnant, also am genauesten und fruchtbarsten, als mytho-poetische zu bezeichnen.

Rufen wir uns Kleists Ausgangssituation in Erinnerung. Seit dem Schock, den Immanuel Kant, wie er ihn verstand, bei ihm verursacht hatte, war er auf der einen Seite einer nackten, unerkennbaren Wirklichkeit ausgesetzt. Das heißt, ihm fehlten für seine Sprache, wie später dem Lord Chandos Hofmannsthals, die verläßlichen Begriffe, die noch Orientierung hätten geben können, und ebenso die großen Denk- und Glaubensbilder, die der endlichen Existenz des Menschen Schutz zu gewähren vermögen. Die tradierten Mythen kamen ihm zunächst nicht in den Blick, mit der einen Ausnahme der aus der jüdisch-christlichen Überlieferung stammenden Geschichte vom Sündenfall. Auf der andern Seite, da er für sich die Möglichkeit eines Weges aus der allgemeinen modernen condition humaine in die besondere Existenzform eines Dichters ersehen hatte, fand er sich mit den Anforderungen der gewaltigen Kulturschöpfungen Tragödie und Komödie konfrontiert. Hier nun, bei der Arbeite an den literarischen Formen und den von ihnen transportierten Stoffen und Fragen traf er auf den griechischen Mythos, eben auf Ödipus und Amphitryon. Das Ergebnis gehört im Fall seiner zweiten Tragikomödie, soviel darf vielleicht im voraus gesagt werden, zum Kühnsten, was bildender Dichtergeist dem Amphitryon-Stoff abgerungen hat. Es wirkt sich als immerwährende Provokation für den einzelnen Leser und das Theater wie für die Kleist-Forschung aus, derart, daß es zwar fast nur begeisterte Zustimmung gerade zum >Amphitryonk gibt (man denke als glänzendes Beispiel an den kongenialen Essay Thomas Manns¹⁶), daß aber die intensiven und vielseitigen Bemühungen um den Textsinn zu den schärfsten Kontroversen geführt haben. An einer einigermaßen konsensuellen Lösung der Verstehensprobleme möchte man denn auch zweifeln.¹⁷

¹⁵ Siehe Blumenbergs Polemik gegen die »Formel vom Mythos zum Logos«; vgl. Blumenberg, Arbeit am Mythos (wie Anm. 12), S. 33f. Dies war eher die Denkfigur, wenn auch sehr differenziert, von Bruno Snell, Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, 2. Aufl., Hamburg 1948; vgl. z.B. die Studie VIII: »Gleichnis, Vergleich, Metapher, Analogie. Der Weg vom mythischen zum logischen Denkens, S. 181–216.

Thomas Mann, Amphitryon. Eine Wiedereroberung. In: Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, hg. von Walter Müller-Seidel, Darmstadt 1967 (Wege der Forschung; 147), S. 51–88; zuerst in: Neue Rundschau 39 (1928), S. 574–608.

¹⁷ Gerhard Kurz, »alter Vater Jupiter«. Zu Kleists Drama ›Amphitryon«. In: Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik, hg. von Christine Lubkoll und Günter Oesterle, Würzburg 2001 (Stiftung für Romantikforschung; 12), S. 169–185, weist auf die vielen einander widersprechenden Deutungen des Verhältnisses zwischen den Göttern und den Menschen in dem Drama hin, (S. 171f.); aber auch auf das seltenere Thema der Entmythologisierung des Mythos bei Arthur Henkel, Erwägungen zur Szene II/5 in Kleists ›Amphitryon«. In: Festschrift für Friedrich Beißner, hg. von Ulrich Gaier und Werner Volke, Bebenhausen 1974, S. 147–166, und bei Jochen

Aus der Situation hat in den vergangenen Jahren nicht zuletzt die Aekompositorischec Arbeit an Kleist Motivation und Nutzen gezogen. 18 Dazu ist zu sagen, daß es derzeit in einem Punkte wohl eine Art Übereinstimmung in der Forschung gibt: daß wir es mit einem Dichter zu tun haben, der es seinen Lesern und Zuschauern mit seinen sprachlichen und ästhetischen Mitteln ungemein schwer gemacht hat, seine Texte in bezug auf ihre Intentionalität in der bei andern Autoren eingeübten hermeneutischen Weise zu verstehen.¹⁹ Nicht weil er jede gesicherte Beziehung zwischen den Signifikanten, der bezeichnenden Funktion seiner Sprache, und den Signifikaten, dem, was jeweils tatsächlich mit den Zeichen bedeutet wird, zertrennt hätte; und auch nicht, weil jeder Referenzbezug aufgegeben wäre. Vielmehr hat es der moderne Mythopoet Kleist nicht anders als die alten Mythendichter mit übermächtigen und nicht domestizierten Wirklichkeiten zu tun, also mit lauter Unsagbarkeiten, wie es für große Teile der modernen Dichtung überhaupt gilt. Das heißt aber auch, daß wir nicht hinter die Sprache und die Bilder des Mythos greifen können. Bei Kleist bleibt das an der Oberfläche mythopoetisch Gezeigte und Gesagte in der Tiefe der ersten und letzten Bedeutungen immer wieder ein kaum lösbares Rätsel.

Welche methodischen Konsequenzen wären daraus zu ziehen? Man tut bei Kleist, denke ich, gut daran, auf den berühmten hermeneutischen Zirkel als Erkenntnismittel möglichst zu verzichten, also auf jenen interpretatorischen Kreisgang, der seinem Wesen nach auf Geschlossenheit und Einheit der Werke ausgeht. Aber ebensowenig sollte man dogmatisch allenthalben nur Ambiguitäten und Brüche aller Art voraussetzen. Hilfreicher in der gegenwärtigen Forschungslage müßte es sein, Kleist als einen denkenden Dichter in nach-Kantischer Situation ernstzunehmen und ihm in aller Offenheit und möglichst genau an den Texten entlang nachzudenken.

Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003. Hier schließt sich Kurz mit seiner eigenen These an, es handle sich um das »Drama einer Götter- oder Gottesdämmerung« (S. 171). Thematisch verwandt ist der Beitrag von Hans-Jürgen Schrader, Der Christengott in alten Kleidern. Zur Dogmenkritik in Kleists »Amphitryon«. In: Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschenstein, hg von Verena Ehrich-Haefeli u.a., Würzburg 1998, S. 191–207.

¹⁸ Zur Kritk des Dekonstruktivismus vgl. Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 17), S. 42–48, bes. S. 46–48 (das stereotypisierte methodische Repertoire des literaturwissenschaftlichen Dekonstruktivismus betreffend).

¹⁹ Die nach allen Regeln philologischer Hermeneutik verfahrenden Interpretationen erreichen je und je sehr stimmige Ergebnisse – bei extremen Differenzen untereinander, z.B. Norbert Oellers, »Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden?« Warum ›Amphitryon«? Warum ›ein Lustspiel«? In: Heinrich von Kleist, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1993 (Text+Kritik. Sonderband), S. 72–83: Alkmene ist auf »kaum begreifliche Weise mit sich eins und widersteht jeder Versuchung, sich zu spalten« (S. 73), versus Karlheinz Stierle, ›Amphitryon«. Die Komödie des Absoluten. In: Kleists Dramen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1997, S. 33–74: Alkmene wird so in die innere Entzweiung getrieben, daß ihr »unfehlbares Gefühl« versagt (S. 60).

III. Die Ich-Verdoppelung des Sosias

Als Merkur, von Jupiter bestellt, jede Störung von seinem »Glück [...] in Alkmenens Armen« (Vs. 101f.) fernzuhalten, »in der Gestalt des Sosias aus Amphitryons Haus« tritt (Regieanweisung vor Szene I/2) und der wahre Sosias, der die Siegesbotschaft Amphitryons für dessen Gemahlin Alkmene überbringen soll, im Dunkeln zusammentreffen, kommt es zu Merkurs ganz situationsbedingter »Werda«-Frage: »Halt dort! Wer geht dort?«, und er erhält die berühmte, ebenso selbstverständliche wie naive Antwort: »Ich«, auf die er bei Kleist sofort »philosophische repliziert: »Was für ein Ich?« (Vs. 148). Damit beginnt eine der komischsten und zugleich bedeutsamsten Rede- und Spielszenen der Weltliteratur über das Ich im besonderen und allgemeinen, gattungsgemäß garniert mit viel göttlicher Prügel auf dem Rücken des Sosias-Ich. Dieses Ganze hat sich schon in der ihm innewohnenden Dynamik bei Molière als höchst wirkungsvolles Lustspielmotiv auf der von Plautus etablierten Sklaven- bzw. Diener-Ebene entfaltet, und nicht ohne die ernstesten »existentiellen« Aspekte des Ich-Problems. Auch bei Kleist verhält es sich noch so, daß selbst das gedanklich Kühnste Komödie bleibt. Wieso eigentlich?

Im Anschluß an die Erkennungsszenex, in der Merkur dank insistierenden, man würde sagen, Kleistschen Ausfragens, wenn es hier nicht schon von Molière stammte, den wahren Sosias vor sich sieht, beginnt der Versuch einer systematischen Demontage dieses Störenfrieds. Zuerst soll er auf seinen Namen verzichten. Merkur: »Wer gibt das Recht dir, Unverschämter, / Den Namen des Sosias anzunehmen?« (Vs. 198f.) Sosias, schlagfertig und erstaunlich weise: »weil es nicht / In meiner Macht steht [...], / Ein And'rer sein zu wollen als ich bin« (Vs. 206–208). Darauf der Gott, nach dem Muster der Ovidschen Metamorphosen« und mehr noch in Vorwegnahme von Brechts Mann ist Mannc »Ich will dich zu verwandeln suchen« (Vs. 212), zu welchem Zweck er seine Prügel einsetzt. Damit hat Merkur seine im Grunde simplen Mittel auch schon nahezu vollständig angewandt, nämlich die göttliche Macht, die er dem Stock verdankt. Hinzu kommt am Ende noch eine verblüffende Allwissenheit, der die geheimsten Winkel des Sosias-Bewußtseins nicht verborgen sind.²⁰

Sosias selber aber erweist sich als ein erstaunlich widerständiger und argumentativ witziger Verteidiger seines Ich. So stellt er unwiderleglich fest:

Dein Stock kann machen, daß ich nicht mehr bin. Doch nicht, daß ich nicht *Ith* bin, weil ich bin. (Vs. 229f.)

Und er fügt hinzu, daß die Veränderung nur darin bestehe, daß er sich »Sosias jetzo der geschlagne, fühle« (Vs. 232). Wenn er sich dann wehrt mit dem Argument: »Ich kann mich nicht vernichten« (Vs. 276), so ist zum erstenmal auf das Motiv der »Vernichtung« angespielt, das für Amphitryon und Alkmene ins Zentrum rücken wird. Bei beginnenden Zweifeln an seinem Ich weiß Sosias sich zu

²⁰ An Sosias läßt sich exemplarisch das Thema Gewalt bei Kleist studieren, das in der neueren Forschung eine große Bedeutung erlangt hat; vgl. besonders Anthony Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg 1999.

versichern: »Daß dieser [sein] Leib Sosias ist« (Vs. 347). Zugleich ergreift er die Initiative, um das andere Ich abzuschütteln: Ob Merkur denn auch sagen könne, was er, Sosias, am Vortage während der Schlacht getan habe. Da der Befragte sich jedoch bis in alle Einzelheiten als wissend erweist, muß er ihm, staunend über schlechterdings Unerhörtes, zugestehen, daß er die »ganze Portion Sosias« sei (Vs. 369). Es bleibt nur die letzte Folgerung aus der Situation: »sage mir, / Da ich Sosias nicht bin, wer ich bin? / Denn etwas, gibst du zu, muß ich doch sein.« (Vs. 374f.) Die Antwort ist komödiengemäß: Die Abtretung seines Ich gelte nur auf Zeit; wenn er (Merkur) »nicht mehr Sosias werde sein« (Vs. 377), möge er (Sosias) es wieder sein.

Und welche Wirkung zeigt die ganze Prozedur bei Sosias? Er räumt dem Anderen das Feld, will seiner Wege gehen, und zwar mit einem »Leb wohl« (Vs. 386) geradewegs ins Haus des Amphitryon, als sei nichts geschehen. Da ihm dies mit einer letzten Tracht Prügel verwehrt wird, geht er ab mit Worten, die Kleist neu in den Text geschrieben hat und die man als eine glänzende Selbstbehauptung des äußerlich derart gebeutelten Ich gegenüber der Macht des Anderen erkennen muß:

Ich meide denn Den Teufelskerl, und geh' zurück ins Lager, [...] Wie wird dein Herr, Sosias, dich empfangen? (Vs. 391–395)

Hier ist alles, was soeben noch zur Disposition zu stehen schien, ungeschmälert vorhanden: das Ich als sich entscheidendes und sprechendes, sich selbst als Sosiaskanredendes, also seiner durchaus bewußtes Ich und im inneren Dialog sogar als angesprochenes Du.

Die erste Sosias-Szene läßt sich, gerade auch von dem Schluß her, als ein schon dank Molières Genius glücklich komisiertes Lehrstück über das moderne, sich von Descartes herleitende Problem der Ich-Identität lesen.²¹ Das Axiom, das sich über die Aussprüche des unverwüstlichen Harlekin mit Namen Sosias mitteilt, lautet: Solange ich denken kann, bin ich und muß mich als Ich denken, sei es auch als ein geschlagenes (Ich.)Vernichtung droht diesem Ich nur von außen, durch nackte Gewalt; die wäre dann allerdings total. Was darüber hinaus für Sosias aus seiner Ich-Verdoppelung - »Daß ich, der einfach aus dem Lager ging, / Ein Doppelter in Theben eingetroffen« (Vs. 675f.) – zu lernen war, was vor allem Amphitryon und nicht zuletzt das Publikum lernen könnten, zeigt sich im Dialog Amphitryon-Sosias (II,1), während die beiden sich auf dem Heimweg nach Theben befinden. In einer witzigen Kleistschen Befragungsszene, die aber wieder schon bei Molière vorgebildet ist, präsentiert Sosias, seiner sich selbst nach wie vor sicher, den Anderen, der ihn seines Ich berauben wollte, nunmehr als sein Ich - »Wer - wer schlug dich? / [...] Ich« (Vs. 726f.) usw. Er nimmt ihn sozusagen für sich in Anspruch, wobei die rhetorische Absicht mitspielt, Amphitryon möglichst zu verblüffen, ihm etwas schlechterdings Unglaubliches als nacktes Faktum, wie es ihm wohl auch erschienen ist, mitzuteilen. Die entscheidende Wendung des Gesprächs wörtlich:

²¹ Die genaueste Analyse der einschlägigen Textstellen bei Molière und Kleist bei Jauß, Poetik und Problematik von Identität (wie Anm. 11).

>Amphitryon<

AMPHITRYON D'rauf eingetroffen hier -?

SOSIAS Übt ich ein wenig

Mich auf den Vortrag, den ich halten sollte [...]

AMPHITRYON Dies abgemacht -?

SOSIAS Ward ich gestört. Jetzt kömmts.[!]

AMPHITRYON Gestört? Wodurch? Wer störte dich?

Sosias. Sosias.

AMPHITRYON Wie soll ich das verstehn?

SOSIAS Wie ihr's verstehn sollt?

Mein Seel! Da fragt ihr mich zu viel.

Sosias störte mich, da ich mich übte. (Vs. 644-652)

Für Amphitryon läuft der Dialog auf ein völliges Nichtbegreifen hinaus, beschert ihm jedoch zugleich eine ernstzunehmende Belehrung. Sie scheint zwar das Denkniveau des Sosias zu übersteigen, ist aber gerade deshalb ein wichtiger textimmanenter Hinweis:

AMPHITRYON

Kann man's begreifen? reimen? Kann man's fassen?

SOSIAS Behüte! Wer verlangt denn das von euch? In's Tollhaus weis' ich den, der sagen kann,

Daß er von dieser Sache was begreift.

Es ist gehauen nicht und nicht gestochen,

Ein Vorfall, koboldartig, wie im Märchen,

Und dennoch ist es, wie das Sonnenlicht. (Vs. 697–703)

Daß hier aus dem Mund eines Armen im Geistet die volle Anerkennung dessen, was jenseits jeder rationalen Erweisbarkeit liegt, als wirklich seiende proklamiert wird, hat Bedeutung für das ganze Drama. Indem Sosias in solcher Haltung den Anderen zu seineme Ich macht, behauptet sich sein ursprüngliches Ich trotz aller äußeren Übermacht des Anderen. Amphitryon aber meint, einen Betrunkenen oder vom Schlaf Verwirrten vor sich zu haben. Und vom Anhören der Geschichte sermüdete, ja sich selbst schon für sverrückte erklärend, trifft er in der unmittelbar folgenden Szene II/2 auf Alkmene.²²

Sosias überlebt die Verdoppelung seines Ich über die drei Akte hinweg nicht ganz schlecht. Er ist eben eine auf der Dienerebene untragisch angelegte Figur, wenn wir ihn auch seiner körperlichen Leiden wegen, die nicht aufhören, bedauern dürfen.²³ Für Merkur ist das Ganze nur ein lästiges Rollenspiel. Inwiefern sich bei Jupiter und Amphitryon, und vor allem für Alkmene, alles anders verhält, obgleich eine genau analoge Ich-Verdoppelung vorliegt, wird uns später beschäftigen müssen.

²² Siehe dazu unten S. 214.

²³ Sosias läßt nur einmal einen tragischen Aspekt seiner Erfahrung der Ich-Verdoppelung erkennen, der hinüber auf die Ebene des hohen Personals der Tragödie weist: »So ist's. Weil es aus meinem Munde kommt, / Ist's albern Zeug, […] / Doch hätte sich ein Großer selbst zerwalkt, / So würde man Mirakel schrei'n« (Vs. 766–769).

IV. Nach >dieser heitern Nacht<.: Alkmene und Jupiter im ersten Dialog (Szene I/4)

Es geht um eine relativ kurze Gesprächsszene, in der Jupiter und Alkmene zum erstenmal gemeinsam auftreten. Der Hauptgegenstand des Stücks, die unter so entgegengesetzten Bedingungen und Empfindungen stehende Liebesnacht der beiden, erscheint nicht in szenisch-mimischer Darstellung; das tatsächliche Ereignis ist, wie meist bei Kleist, bereits abgeschlossen. Eine um so intensivere Gegenwart erlangt es in der Sprache, und zwar durch starke poetische Wort- und Bildprägungen wie zart andeutende Sprechgesten. So bezieht sich der Auftritt einerseits betont zurück auf die aus dem alten Mythos ererbte, seit je meteorologisch über das Normalmaß hinaus verlängerte, eben zu Ende gehende Nacht, anderseits weist er mit großer Zeichendichte auf das Dramengeschehen als Ganzes voraus.

Genau in dieser Doppelfunktion redet Alkmene mit ihrem ersten Wort Jupiter mit Selbstverständlichkeit als »Amphitryon« (Vs. 423) und im gleichen Atemzug als »Geliebte[n]« (Vs. 424) an, und sie wiederholt den Namen mit großer Innigkeit: »mein Amphitryon« (Vs. 441), wie sie ihn auch später im ernsten Disput mit dem Dialogpartner gebraucht (Vs. 484). Damit ist von ihr bezeugt – ein für allemal, möchte man mit dem Blick auf das Stück sagen: Der Geliebte dieser Nacht war Amphitryon. Das Ereignis selber erlangt für beide Partner eine Präsenz gleichen Sinnes: Alkmene spricht von »dieser heitern Nacht« (Vs. 488), und Jupiter nimmt das Wort noch gesteigert auf: »Versprich mir denn, daß dieses heitre Fest / [...] Dir nicht aus dem Gedächtnis weichen soll« (Vs. 493-495). Man wird das Motiv der Heiterkeite nicht überlesen dürfen:²⁴ Das, worum es in dem Drama geht, ist zunächst einmal eine heitere Feier; sie ist es im Bewußtsein der sie unterschiedlich Erlebenden. Und die Frage drängt sich auf: Wer oder was wird hier gefeiert? Wohl nicht der anwesend-abwesende Gott Zeus; der rühmt und feiert zu allererst Alkmene ihrer vollkommenen apollinischen Schönheit wegen: »Und keiner der Olympier sah ihn [ihren Reiz] schöner« (Vs. 413). Damit wird genau jene der Zeus-Geliebten beschworen, der man im alten Griechenland das Epitheton ornans der ofesselschönen Alkmene beigelegt hat.²⁵ Mit einigem Recht darf man vielleicht sagen, es habe sich der »gliederlösend[e]« Eros selbst, Hesiods Eros lysimelés, gefeiert, der »allen Göttern [auch Zeus] und allen Menschen den Sinn in der Brust und besonnen planendes Denken« bezwingt.26 Im Bannkreis solch heidnischsinnlicher Liebe steht auch noch das letzte, sehr anrührende Wort der Szene, gesprochen von Alkmene: »Er ist berauscht, glaub' ich. Ich bin es auch« (Vs. 511). Damit wird nun freilich der griechische Göttersynkretismus auf die Spitze getrie-

²⁴ Daß es sich dabei um ein wesentliches Element in Kleists Gesamtwerk handelt, hat schon Günter Blöcker, Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich, Berlin 1960, nachweisen können (siehe das Kapitel »Unaussprechliche Heiterkeit«, S. 278–296).

²⁵ Hesiod, Theogonie. Werke und Tage. Griechisch und deutsch, hg. und übersetzt von Albert von Schirnding, München und Zürich 1991, Vs. 950.

²⁶ Hesiod, Theogonie (wie Anm. 25), Vs. 120–122.

ben, denn die leise Anspielung erinnert daran, daß natürlich Dionysos, der Gott der Entselbstungen, die Berauschungens schenkt.²⁷

Über diesen vielfältigen Bezügen sei nicht vergessen, daß es gemäß der griechischen Mythologie eben auch eine himmlisch-irdische ›Hochzeit war, die hier in einer Art Verkleidung gefeiert wurde, von mehreren Göttern bewirkt und gesegnet, nach der Tradition des Alkmene-Mythos nur möglich, indem sich Zeus als der, der er ist, verleugnete und in seiner Übermacht deutlich zurücknahm – im schärfsten Gegensatz zu seinem göttlich-gefährlichen Auftreten als Blitzgott bei Semele, die darob, den Dionysos gebärend, in Flammen unterging.

Also nicht nur Jupiter erscheint in der Alkmene-Geschichte in anderer Gestalt als sonst bei seinen diversen Liebesabenteuern, auch Alkmene unterscheidet sich sehr von den übrigen Geliebten des Gottes. Sie ist seit je als Menschenfrau mit ihrer Bindung an Amphitryon für den Gott nicht unmittelbar erreichbar. Kleist hat sie in ihrer menschlich-unheroischen Haltung gleich zu Anfang besonders herausgestellt. Sie zeigt sich als tief bestimmt von einem modern anmutenden sentimentalischen Bewußtsein, ja als Figur vertritt sie es in fast allegorischer Deutlichkeit: Gerade nach dem Glück der vergangenen Nacht ersehnt sie sich ein selbstgenügsames Leben, dem sie mit den Bildworten »niedre Hütte« und »Strauß von Veilchen« (Vs. 426f.) die Farben der Idylle gibt, und sie fühlt sich durch »so viel Fremdes« (Vs. 429) vom Paradies jeder Couleur ausgeschlossen, sei es nun griechisch oder biblisch erträumt.²⁸ Es fällt auf, daß in dem Zusammenhang ein »Gesetz der Welt« (Vs. 461), das machparadiesische« Gesetz der Ehe nämlich, zum Disputgegenstand erhoben wird (von Jupiter angegriffen, von Alkmene ganz verinnerlicht und verteidigt), das in seiner geschichtlichen Funktion von fern an den Erbvertrage der Schroffensteiner erinnert. In einem wundersamen, geradezu kindlichene Kontrast zu soviel kulturphilosophischer Bedeutsamkeit ihres Auftritts steht Alkmenes Sprache nach Ton und Wort. Sie gibt schlicht und innig der alten westöstlichen Tageliedsituation einen fast lyrischen Ausdruck.²⁹ Und sie erreicht die Poetizität starker Unmittelbarkeit durch schlichteste Worte, schon einmal mit dem am Schluß des Dramas in den Himmel der Poesie entrückten »Ach« (Vs. 423, 507) und dem nicht weniger naiv-kühnen »Nun ja« (Vs. 50130). Selbst der gnomische Satz: »Was brauchen wir, als nur uns selbst?« (Vs. 428) geht gleichsam aus Alkmenes Wesen und der Situation ohne jede Forcierung hervor. – Uns begegnen hier in Alkmene und ihrer Sprache deutliche Hinweise auf jenen poetischen Traum vom

²⁷ Die schöne Schlußsentenz sagt aber nur etwas Wahres über das innere Erlebnis Alkmenes aus, nichts jedoch über den vermeintlich angesprochenen Amphitryon oder den dessen Rolle spielenden Gott. Zum Grundsätzlichen dieses Problems siehe Abschnitt VIII.

²⁸ Zum antiken Synkretismus tritt nun noch der christliche hinzu, der zuletzt von Schrader, Der Christengott in alten Kleidern (wie Anm. 17), genauer erörtert wurde.

²⁹ Hier sind direkt oder indirekt gedankliche und stimmungsmäßige Elemente aus dem altrömischen Canticum der Alkmene (Szene II,2) eingegangen; Plautus, Amphitryon (wie Anm. 4), S. 56f.

 $^{^{30}}$ Vgl. das im selben Sinn wunderbar gesteigerte, mit einem Kuß besiegelte »Nun ja« (Vs. 1410).

Erdenglück,³¹ den Heinrich von Kleist seine Dramenfiguren immer wieder träumen und gegen alle Gefährdungen von außen festhalten und verteidigen läßt.

Jupiter hat demgegenüber von Anfang an ein strategisches, von ihm durchaus rhetorisch verfolgtes Ziel,³² nämlich aus der Rolle des Amphitryon wieder befreit zu werden, in die er sich gezwängt hat, um Alkmenes Liebe zu gewinnen. Gelungen ist bisher bloß der erste Teil des Unternehmens, ihre Verführung, die nicht einmal eine solche war, da Jupiter eben nur in der perfekt vorgetäuschten Gestalt des geliebten Gatten Erfolg hatte. So setzt der oberste der Götter hier ganz darauf, als »Geliebter« reussiert und den »Gatten« (Vs. 458, 468) ausgestochen zu haben sowie die Institution der Ehe insgesamt verächtlich zu machen. Hinter Reden und Verhalten Jupiters steht, noch kaum erkennbar, seine Sehnsucht, als der, der er ist, nicht als der, der er zu sein scheint, geliebt zu werden. Das wird für ihn ein Problem bis zum Ende des Dramas bleiben, und es verweist auf die Frage des Personseins im Amphitryon« überhaupt.

Wenn also Jupiter seine Absicht durch sein Beharren auf einem Gegensatz zwischen Geliebtem und Gatten zu erreichen sucht, wofür Alkmene überhaupt kein Organ besitzt - ihr sind beide untrennbar eins -, dann wird der Text unüberlesbar zum Austragungsort eines Konflikts zwischen zwei gänzlich verschiedenen Liebesund Ehekonzepten (mit Luhmann gesprochen: Codes der Liebessemantik³³). Es stehen sich gegenüber: Die alte Liebesauffassung einer feudalistischen Gesellschaftsordnung, die in der Antike auf Erden und im Olymp wie im modernen Absolutismus herrschte, und das neue bürgerliche Liebeskonzept, zu dem eine Theorie und Praxis individueller, persönlicher Liebe gehört und das im Code der romantischen Liebe als der Vereinigung von Sexualität, Liebe und Ehe gipfelt. Jupiter befindet sich zweideutig im Übergang zwischen den beiden kulturgeschichtlichen Entwicklungsstufen der Liebe, Amphitryon ebenso. Kleists Alkmene aber existiert und liebt, nicht ohne die Leiden dieser Lebensform zu erfahren, schon auf der andern Seite; das bedeutet Einsamkeit. Inwieweit die beiden >Herren der Schöpfunge daran schuldig, vielleicht unschuldig schuldig sind, erhellen womöglich die folgenden Überlegungen.

V. Jupiter und Amphitryon: Das >Erdenglück< kann man nicht >haben<

Als Amphitryon und Alkmene zum erstenmal und unter den prekärsten Vorzeichen zusammengeführt werden – der göttliche Doppelgänger hat Alkmene gerade

³¹ Eingeführt habe ich diesen von Kleist stammenden Begriff (s. DKV IV, 147) in dem Aufsatz: Die Geburt der Tragödie aus dem Scheitern aller Berechnungen. Die frühen Briefe Heinrichs von Kleist und Die Familie Schroffensteine. In: KJb 1999, S. 227; in meinen beiden darauf folgenden Kleist-Abhandlungen gab es wiederholt Anlaß, auf das Konzept Erdenglücke aufmerksam zu machen (KJb 2003, S. 279; KJb 2004, S. 105f.).

³² Jupiters brillante und gefährliche »rhetorical strategies« betont Anthony Stephens, Heinrich von Kleist. The Dramas and Stories, Oxford und Providence 1994, S. 76–79.

³³ Niklas Luhmann, Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a.M. 1994.

erst verlassen –, sagt der siegreich aus dem Krieg heimkehrende Feldherr zu seiner ihn irritiert und nicht »zärtlich« (Vs. 780) genug, schon gar nicht mit »heiße[r] Liebe« (Vs. 786) empfangenden Gattin: »Zu spät, war meine Rechnung, kehrt ich wieder. / Doch du belehrst mich, daß ich mich geirrt« (Vs. 789f.). Wem der sprachliche Ausdruck »es war meine Rechnung« oder sich habe darauf gerechnet« umgangssprachlich geläufig ist, wird an dieser Textstelle nichts Auffälliges bemerken. Aber darf man bei Kleist überhaupt etwas nur umgangssprachlich nehmen? Hier jedenfalls steht der Ausdruck in Bedeutungszusammenhängen von besonders aufschlußreichem Gewicht: Rechnen und Berechnen, vor allem als planendes Verfügen über Zukunft, ist eine zentrale Denkkategorie in den Briefen des jungen Kleist, und »Die Familie Schroffenstein« ist nicht zuletzt aus der Erfahrung der Haltlosigkeit jedes berechnenden Planens gegenüber der Wirklichkeit hervorgegangen.³⁴

Seither gibt es Berechenbarkeit bei Kleist nicht mehr als positiven Wert. Vielmehr gilt eine berechnende Haltung gegenüber den Menschen und der Wirklichkeit in seiner geistigen Welt als ein Manko, was die Dramen deutlich ausstellen. Und das Motiv der Enttäuschung, wiederholt ins pragmatische Geschehen eingesetzt, weist auf das notwendige Scheitern subjektiver Vorausberechnungen hin. So wird in unserm Fall das obige Verszitat zum Zeichen für die innere Zusammengehörigkeit Amphitryons und Jupiters: Amphitryon läßt sich von seiner Enttäuschung über die Diskrepanz zwischen Erwartung und angetroffener Wirklichkeit zu jener hochnotpeinlichen, brutalen Befragung Alkmenes über die intimen Einzelheiten der vergangenen Nacht motivieren, womit für den Kleist-Leser auch mutatis mutandis an die einstige Haltung des jungen Kleist gegenüber seiner Verlobten erinnert werden mag. Jupiter aber zeigt mit den sich steigernden Äußerungen seiner tiefen Enttäuschung über den unplanmäßigen Verlauf der Dinge, daß er vergeblich auf seinen kühn berechneten Täuschungsplan gesetzt hat.

Denn wie sieht die dramatische Konfiguration aus, die Jupiter und Amphitryon zusammenbindet? Zwei Männer stehen sich in bezug auf eine Frau konkurrierend gegenüber, und zwar in einer Denkhaltung und mit Waffen, die uns nicht unvertraut sind: Der eine, Jupiter, um sich auf unlautere Weise Alkmenes Liebe zu erwerben, der andere, um sie gegen diesen Übergriff als seinen rechtmäßigen Besitz zu verteidigen. Der Gott mußte, um sich die Bedingungen für ein irdisch-menschliches Glück zu verschaffen, vom Olymp herabsteigen, wie der Dorfrichter Adam zu Eve hinausgestiegen ist, um sich einen bescheidenen Teil an Glück, wie er es versteht, zu ergattern. Und wie Adam mit den Mitteln des manipulierenden Denkens und der Machtausübung über die Menschen seiner kleinen Welt verfügt und sie sich zestigige zu machen sucht, so auch Jupiter in seiner großen. Der Dichtungstext scheint dagegen mit objektiver Ironie anzudeuten, daß das Begehrte auf solchem Wege nicht erreichbar ist. Jupiter und Amphitryon bleiben ohne Teilhabe an jenem Glück, das hier deutlich genug als ein Erdenglücke erscheint. Jupiter spricht zwar das Wort vom Wundere allen Geschehens, kann aber nicht selber in das Wunder

³⁴ Siehe meinen Versuch, diesen Zusammenhang aufzuzeigen in dem Aufsatz: Die Geburt der Tragödie (wie Anm. 31), S. 225–247.

eingehen. Er versucht sich die Bedingungen dafür zu schaffen und beurteilt dabei die von ihm nicht gewollten Wirkungen an der liebenden Menschenfrau. Zwar wird ihm Alkmene darüber mehr und mehr selber zum Wunder, aber er stellt es quasi von einem Außensicht-Standort fest. Eine solche Perspektive einzubauen ist Kleist offenbar wichtig, um an Alkmene, dem Gegenbild zu den beiden Männern, darzutun, daß das, was er hier als hohe und ferne Möglichkeit menschlichen Glücks mythopoetisch zu zeigen unternimmt, eine andere Lebenshaltung fordert als die possessive des Habense.

Um das näher zu verstehen, muß man sich die innere Struktur der Dialoge zwischen Jupiter und Alkmene vor Augen stellen. Denn in ihnen verbirgt und offenbart sich zugleich, worin das Wesen der Täuschung Alkmenes, des »Frevels« (Vs. 1343, 1347), wie sie sagt, vor allem besteht. Es handelt sich in diesen Dialogen um ein vertrackt chiastisches, ein Überkreuz-Reden zwischen, genau genommen, drei Personen, und zwar infolge der sich perpetuierenden Ausgangssituation: Immer, wenn Jupiter in seiner bis zuletzt nicht preisgegebenen Amphitryon-Rolle siche sagt, spricht er, für Alkmene nicht erkennbar, ›zweideutige bald in eigener Person, als der Gott, der gehört sein möchte, ohne sein wahres Ich ganz zu offenbaren, bald als das Amphitryon-Ich, an welches sich Alkmene hält und halten muß. Das wirkt sich bis in jedes Element von Jupiters Reden aus. Der scheinhafte ›Dialog zu Dreien – also einer auf Wahrheit angewiesenen Alkmene mit einem nur scheinbar anwesenden, in Wirklichkeit abwesenden Amphitryon und einem als Person ebenfalls abwesenden Jupiter bringt alle Aussagen, die dieser macht, ins Flottieren, 35 insofern die Signifikanten selten in eine eindeutige Beziehung zu den Signifikaten treten. Aber ein solches Versagen der Sprache hat beim Kleistschen Amphitryone nicht seinen Grund in der Sprache selbst, sondern in dem Frevek und dem nachfolgenden Verhalten Jupiters. Dessen perfekte Ich-Verdoppelung und die dadurch ermöglichte Täuschung Alkmenes entzogen der Wirklichkeit die Wahrheitsgrundlage, und alles Sprechen seitdem basiert auf einer Lüge.

Zum Verhältnis von Wahrheit und Lüge in der Sprache hat Harald Weinrich einmal folgende These formuliert: »Zwar lügen die Menschen – meistens – mit der Sprache; sie sagen die Unwahrheit, und sie reden doppelzüngig. Aber es ist sehr fraglich, ob ihnen die Sprache beim Lügen hilft.«³6 Auf Jupiter angewandt heißt das, sein possessives Verfügen über Menschen, konkret über Alkmene und Amphitryon, wirkt sich als ein willkürlicher, nicht primär der Wahrheit verpflichteter Umgang mit der Sprache aus. Man versteht wohl, daß mit einer solchen Haltung und Denkform des ›Habens‹ auch ein Gott nicht zu dem Glück gelangen kann, das er sich ausdrücklich auf Erden und bei Alkmene, der Menschenfrau, ersehnt, die nichts als eine Liebende sist‹.

³⁵ Die auf Jacques Lacan, Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. In: Ders., Schriften II, hg. von N. Haas, Olten und Freiburg 1975, S. 15–59, zurückgehende Metapher ›flotter‹ für die ›gleitenden‹ semantischen Verhältnisse im ›Diskurs des Anderen (Unbewußten)‹ wird hier auf die Sprache angewendet, wie sie sich bei Kleist aus dem überlieferten Amphitryon-Mythos, d.h. der Täuschung Alkmenes durch den Gott, ergibt. Die strukturellen Übereinstimmungen sind frappierend.

³⁶ Harald Weinrich, Linguistik der Lüge, Heidelberg 1966, S. 9.

Man muß sich natürlich immer gegenwärtig halten, daß das ambivalente Sprachspiel, wie es sich aus Jupiters Zurückhalten der Wahrheit und seinem daraus folgenden doppelzüngigen Redenk ergibt, einen besonderen künstlerischen Reiz der Dialogszenen I/4 und II/5 ausmacht. Denn der Leser, vielleicht auch der aufmerksame Zuschauer, bleibt stets im Bilde darüber, ob jeweils mehr der Gott oder Amphitryon als Sprecher vorzustellen ist. Man nimmt mit ästhetischem Vergnügen den vergeblich aus der Täuschung in die unverstellte Wirklichkeit zurückwollenden Jupiter wahr, während es Alkmene ausschließlich mit Amphitryon als Gesprächspartner zu tun hat, mögen ihr die Gesprächsinhalte auch häufig, sei es verschlüsselt, sei es abenteuerlich offen, vom Jupiter-Ich aufgedrungen werden.

Vielleicht sind wir nirgends dem subtilen Geist der Kleistschen Tragikomödie Amphitryon näher als im Nachvollzug dieses von Jupiter inszenierten Sprachspiels. Dessen ästhetische, auch komische Qualitäten machen es unmöglich, Jupiter und Amphitryon einseitig psychologisch oder moralisch zu bewerten. Weiter führt die Annahme, daß an beiden Figuren eben bestimmte Grundeinstellungen und Denkweisen in ihrer Funktion und Wirkung gezeigt werden. ›Grundeinstellunge und ›Denkweise‹ heißen in der Aristotelischen Poetik ›ethos‹ und ›dianoia‹ und gelten dort als die wichtigsten Elemente der dramatischen Handlung, hängt doch davon letztlich das Glück oder Unglück der Personen ab.37 Bei Kleist wird der gemeinte Zusammenhang sehr deutlich. Verhalten und Handeln der beiden Männer, soweit sie dem Prinzip des ›Habens‹ folgen, drängen Alkmene wiederholt in eine ausweglos-tragische Situation und in verzweifelte Einsamkeit. Aber in seinem kritischen Umgang mit dem possessiven vethoschat Kleist seit der »Familie Schroffenstein Entscheidendes gelernt. Denn er vermag es quasi schon didaktisch zu behandeln: dergestalt, daß er es nicht nur in seinen gefährlichen Auswirkungen in einer sich gleichbleibenden Situation zeigt, sondern auch Änderungsmöglichkeiten andeutet.

Darauf kann im Augenblick nur eben hingewiesen werden, weil es gerade hier auf eine genaue Analyse aller Handlungen, die meist Sprachhandlungen sind, ankommt. Aber unvorgreiflich läßt sich doch sagen, daß Amphitryon am Schluß auf die Selbstoffenbarung des Gottes mit dem Satz antworten wird: »Und dein ist Alles, was ich habe« (Vs. 2314). Natürlich meint er damit zuerst die geliebte Frau. So zeigt sich zwar noch einmal, daß seine Beziehung zu Alkmene ein Besitzverhältnis war, zumindest aber, daß er die Beziehung nicht anders ausdrücken kann. Aber gleichzeitig erkennt er einen höheren Eigentümer an, das heißt, daß er Besitz als einen abgeleiteten versteht, sozusagen als Lehen. Wie hier eine freiwillige Abtretung durch Amphitryon geschieht, so umgekehrt auch die Wiedereinsetzung in seine Rechte. Auf seine Frage: »Und diese hier [sc. Alkmene], nicht raubst du mir?« antwortet Jupiter: »Sie wird dir bleiben« (Vs. 2345f.). Wichtiger noch ist jene plötzliche Veränderung im zethos Amphitryons, die ihm ermöglicht, in verzweifelter Lage sein uneingeschränktes Vertrauen in die Wahrhaftigkeit Alkmenes zu bekennen (Vs. 2281–2290). 38 Und wie Amphitryon am Ende über die Grenzen

³⁷ Aristoteles, Poetik, Kap. 6, 1450a.

³⁸ Dazu siehe Abschnitt VII.

seines alten (Besitz-)Denkens hinausgeführt wird, so gelangt auch Jupiter noch dahin, sein über Alkmene und Amphitryon verfügendes Rollenspiel zu durchbrechen, indem er sehr überraschend erklärt, daß er Amphitryon seik (Vs. 2292), das heißt zugleich: gewesen sei.

VI. »Wenn ich nun dieser Gott dir wär' –?«: Die ›Versuchung Alkmenes als hypothetisches Sprachspiel (Szene II,5)

Der zweite Dialog zwischen Alkmene und Jupiter, eine der berühmtesten Szenen Kleists überhaupt und die einzige im ›Amphitryon‹, die er als Ganze hinzugedichtet hat, beginnt hochdramatisch. Eine tragische Katastrophe scheint zum Greifen nah. Auf dem Geschenk des von Amphitryon erbeuteten Diadems des Labdakus für Alkmene steht nicht mehr das vertraute ›A‹ (gleich ›Amphitryon‹) von gestern zu lesen, sondern »eines fremden Namens Zug« (Vs. 1240). In dem unmittelbar vorausgegangenen Gespräch mit Charis hat sich Alkmenes tiefe Verunsicherung wegen dieser Entdeckung gezeigt, und zwar als Zweifel an der Identität ihrer Person wie der selbstgewissen Sicherheit ihres Gefühls vom geliebten Du und, zum erstenmal, als Angst vor drohender »Vernichtung« (Vs. 1225). Jetzt, dem vermeintlichen Amphitryon gegenüber, spricht sie Ihre Vermutung voll aus: »Ich glaub's - daß mir - ein Anderer - erschienen« (Vs. 1252). Nachdem sich ihr die Sprachzeichen als derart unzuverlässig erwiesen haben und sie ihrem »innersten Gefühl mißtrauen« will (Vs. 1251) - das sind die großen Themen der neueren und der älteren Kleist-Forschung -, beginnt sie den Dialog um der Wahrheitsfindung willen im härtesten Indikativ. Sie braucht die Gewißheit, daß Amphitryon es war, der ihr das Diadem mit dem fremden Zeichen gab, und kein Anderer, denn: »Gabst du ihn nicht, [...] so sei der Tod mein Los / Und ew'ge Nacht begrabe meine Schmach« (Vs. 1242ff.). Das ihr drohende Schicksal, Tod« und zewige Nachts, hängt also für sie von der Klärung des tatsächlichen Sachverhalts ab, der mit ihrem vinnersten Gefühle nicht mehr übereinzustimmen scheint; es geht ihr um die nackte empirische Wahrheit: »Warst du's, warst du es nicht? O sprich! du warst's!« (Vs. 1265) - so ihre Entweder-Oder-Frage, aus der es logisch keine Ausflucht gibt. Die Antwort Jupiters aber lautet, in Ausnutzung der Möglichkeiten, die der vieldeutige Dialog zu Dreiens bietet, wie ich ihn abstrakt zu beschreiben suchte: »Ich war's. Sei's wer es wolle« (Vs. 1266).

So präzisk ambivalent und gleichzeitig so unverbindlich konjunktivisch beginnt ein hohes und gewagtes Spiel von großem Ernst – mit einem göttlichen Sprachspieler, der die Regeln selbst geschaffen hat, welche ihn jetzt binden, und einer Mitspielerin, die die Regeln nicht kennt und für die es um die Rettung ihrer Person und zugleich ihrer Existenz geht. Nach Wittgensteins Terminologie läßt sich von einem Sprachspiel Versuchungk reden – der Versuchung nämlich zum Liebesverrat. 39 Obgleich dieses sich zu einer überlangen, einer typisch Kleistschen Dialog-

³⁹ Peter von Matt, Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München und Wien 1989, konfrontiert einmal das Register seiner Treulosen mit Kleists Alkmene, »die sich mit dieser

szene entfaltet (man denke zum Vergleich an den ursprünglichen 12. Auftritt, den späteren ›Variant des ›Zerbrochnen Krugs), hat es eine klare Struktur bei sich steigernder, am Ende atemberaubender Dynamik. Und zwar durch die Abfolge der Sprachhandlungen Jupiters und mehrerer ganz überraschender Reaktionen Alkmenes.

Der Text folgt zwei Regeln: Erstens gilt wie für alle Szenen bis zu Jupiters Epiphanie die poetisch-dramaturgische Prämisse der Ununterscheidbarkeit der beiden Amphitryonen, des irdischen und des göttlichen in seiner Truggestalt; diese Regel gerät über der gedanklichen Auseinandersetzung mit den Gesprächsinhalten zu leicht in Vergessenheit. Zweitens kommt den Anreden Alkmenes für ihren vermeintlichen Gesprächspartner, also für Amphitryon, nach Häufigkeit und genau kalkulierter Plazierung eine wichtige strukturierende Bedeutung zu. Sie reichen von »Mein Herr und mein Gemahl!« (Vs. 1236), »O mein Gemahl!« (Vs. 1264), »mein Amphitryon« (Vs. 1273) über »Verlorner Mensch!« (Vs. 1348) usw. bis hin zur Häufung der »Amphitryon«-Apostrophen gegen Ende der Szene, dort einmal im Wechsel mit »Liebster« (Vs. 1549). Die Anreden signalisieren Halte- und Höhepunkte, auch Wendepunkte des sprachlichen Geschehens und gliedern so das Ganze in deutlich kleinere Einheiten mit jeweils neuen Redeeinsätzen Jupiters. Gleichzeitig klären sie immer wieder die Gesprächssituation in dem komplizierten ›Spiel zu Dreien, und zwar im Sinne der von Alkmene gewollten Eindeutigkeit. Strukturell und inhaltlich belangvoll ist darüber hinaus die Art, wie die Modi Indikativ und Konjunktiv gegeneinander gearbeitet sind: Oben zeigte sich schon, daß die Rede im harten Indikativ Alkmene zugehört, der Konjunktiv aber Jupiter. Außerdem läßt sich eine frühe, mehr indikativische Gesprächsphase von dem späteren konjunktivischen Teil unterscheiden. Stark hypothetisch ist dank Jupiter das Ganze.

Der erste Satz Alkmenes mit namentlicher Anrede: »Nein, mein Amphitryon, hier irrst du dich« (Vs. 1273), gibt den Tenor an für die sprachlichen Zurückweisungen auch späterer Versuchungen, die Jupiter ins Werk setzt. Zunächst geht es darum, Alkmene solle glauben, daß ihr kein Anderer« (als Amphitryon) erschienen sein könne, da jeder Andere für sie immer nur Amphitryon sei – ein Sachverhalt, der Jupiter reichlich zu indirekten Bekundungen seiner Eifersucht veranlaßt. Zudem beschwört der Gott in sprachlich starken Bildern die Æeinheit«, ja Æeiligkeit« Alkmenes, was man wohl als poetische Umschreibung ihres Wesens lesen darf. Bei der Adressatin aber bleiben sie ohne Wirkung. Vielmehr bekräftigt die »Schändlich-hintergangene« (Vs. 1287) ihre Entschlossenheit zu fliehen und legt den feierlichen Schwur ab, sich endgültig von Amphitryon zu trennen und eher ihrer »Gruft« als je wieder seinem »Bette« zu nahen (Vs. 1331f.).

Ihrem Eid stellt Jupiter sogleich, ihn »kraft angeborner Macht« zerbrechend (Vs. 1333), den ungeheuren Satz entgegen: »Es war kein Sterblicher, der dir erschienen, / Zevs selbst, der Donnergott, hat dich besucht« (Vs. 1335f.). Damit wagt er sich zwar überraschend weit vor, bleibt aber immer noch hinter der ange-

ihrer einzigen Liebe zwei Männern, zwei Seelen und zwei Körpern, gegenübersieht« (S. 70), was freilich etwas zu undialektisch formuliert ist.

nommenen Amphitryon-Maske verborgen. Das heißt, er hat nur die Form einer starken Wahrheitsbehauptung (im Indikativ) gewählt, aber nicht eine persönliche Wahrheitsaussage im Sinne Freges⁴⁰ gemacht. Das ist eine der Schaltstellen des ganzen Sprachspiels, vor allem wegen der Reaktion Alkmenes. Da es für sie Amphitryon war, der das Unfaßliche ausgesprochen hat, bleibt diese Möglichkeit durchaus noch hypothetisch. Um so empörter kann sie sich dagegen zur Wehr setzen. Amphitryon ist ihr ein »Rasender«, »Elender«: »Du zeih'st, du wagst es, die Olympischen / Des Frevels, Gottvergess'ner, der verübt ward?« (Vs. 1337–1343)

Gegen den Vorwurf des Frevelse, wovon Alkmene nichts zurücknimmt (»Nicht Frevel wär's -?« Vs. 1347), rettet Jupiter sich in das strikte Redeverbot: »Schweig, sag ich, ich befehl's« (Vs. 1348). Und mit dem Männerthema »Ruhm« (Vs. 1349) wählt er einen Neuansatz ganz anderer Art. Alkmene kennt und verehrt natürlich die hohen »Frauen, die verherrlichten, in Hellas« (Vs. 1357), die Zeus eines Besuches gewürdigt hat, will sich aber, als gleichsam aus Preußen stammende Christin – »Ich, Sünderin« (Vs. 1368) –, nicht mit ihnen vergleichen. Sie wird mit dem Gedanken der protestantischen Gnadenwahl zurechtgewiesen: »Ob du der Gnade wert, ob nicht, kömmt nicht / Zu prüfen dir zu« (Vs. 1369f.), und antwortet mit einem Abbruch des Themas, der sie auf den Boden ihrer Wirklichkeit zurückbringt: »Gut, gut, Amphitryon. Ich verstehe dich« (Vs. 1374). Sie meint zu verstehen, daß Amphitryon sie nur großmütig ablenken, »zerstreun« wollte, und ihre »Seele kehrt / Zu ihrem Schmerzgedanken« (Vs. 1377f.) des unausweichlichen Abschieds von ihm zurück. Dafür findet sie Worte von einer Zartheit, die dem tragisch-kathartischen ›Penthesilea‹-Ton sehr nahe sind: »Geh du, mein lieber Liebling, geh', mein Alles« (Vs. 1379) usw.

Jupiters nächster Spielzug läßt eine entsprechende Zartheit vermissen; er soll offenbar endlich Klarheit schaffen: »Sieh doch den Stein« (Vs. 1384). Das Zeichen oJk auf dem Diadem wird Alkmene nun endgültig als Jupiters Name gedeutet. Wieder droht der Absturz in den ›Wahn«: »So soll's die Seele denken? Jupiter?« (Vs. 1393). Der aber nimmt für sich in Anspruch, daß nur er ihr die »Goldwaage der Empfindung so betrüben« (Vs. 1396) konnte und fügt als rettenden Hinweis an, daß die »Allgegenwärtigen« selber »Amphitryon sein, und seine Züge stehlen« müßten, wenn ihre »Seele sie empfangen soll« (Vs. 1406–1409). Es ist ganz erstaunlich, daß sich bei Jupiter hier erstmals der Gedanke einstellt, er habe Amphitryon sein (und nicht nur scheinen) müssen. Aber wieviel Irrtum bleibt ihm noch zu korrigieren übrig, wenn er meint, Alkmenes Seelec habe ihn sempfangens. Ihre wiederum entwaffnende, ungemein liebenswerte und ins Schweigen entweichende Antwort ist: »Nun ja. Sie küßt ihn« (Vs. 1410). Auch der Kuß gilt natürlich Amphitryon, wie alle jene in der vergangenen Nacht. Daß sich Jupiter darüber jedoch täuscht, scheint sein Ausruf zu verraten: »Du himmlische!«. Alkmene aber widerspricht gleichsam ihrem Himmlischsein ausdrücklich:

Wie glücklich bin ich! Und o wie gern, wie gern noch bin ich glücklich!

⁴⁰ Siehe Gottlob Frege, Logische Untersuchungen, hg. von Günther Patzig, Göttingen 1966, S. 35f.

Wie gern will ich den Schmerz empfunden haben, Den Jupiter mir zugefügt, Bleibt mir nur Alles freundlich wie es war. (Vs. 1410–1414)

Mit diesem Bekenntnis zu ihrem ›Erdenglück‹ und dem innigen Wunsch, ›glück-lich‹ zu bleiben, kann sie jetzt schon Jupiters ›Frevek akzeptieren, der als solcher nicht mehr beim Namen genannt wird, aber in dem bejahten ›Schmerz‹ mitempfunden werden darf. Ihre Bedingung für soviel Zustimmung zu dem Erlittenen aber ist, daß ihr nur alles ›freundlich‹ bleibe, wie es vorher war. ›Freundlichkeit‹ wird also nicht erst bei Bert Brecht zu einem der ersten menschlich-moralischen Werte erhoben, bereits hier tritt sie zu den typisch Kleistschen Qualitäten nicht auftrumpfender Humanität wie ›Heiterkeit‹ und ›Zartheit‹ hinzu. Für den Fortgang der dramatischen Handlung ist wichtig, daß für Alkmene der ihr von Jupiter zugefügte Schmerz schon wie abgeschlossen in der Vergangenheit, gleichsam im Partizip Perfekt, liegt (›empfunden haben / [...] zugefügt«).

Die Textstelle markiert insofern eine entscheidende Wende, als es danach nicht mehr primär darum geht, wer Alkmene in der Nacht besucht hat, sondern wie sie reagieren würde, wenn Jupiter sich ihr jetzt offenbarte. Vorbereitend, möchte man sagen, folgt eine andere gefährliche Volte der Versuchung. Jupiter stürzt Alkmene mit der massiven Drohung seines göttlichen Unwillens in Verwirrung und charakterisiert ihre Liebe zu Amphitryon als ›Götzendienst‹. Das stärkste Argument zu ihrer Verteidigung lautet, sie brauche »Züge«, ein menschliches Gesicht, um den Gott »denken« zu können (Vs. 1457). Jupiter geht es jedoch nicht zum ersten Mal darum, die konkrete Erinnerung an ihn und die vergangene Nacht zu sichern. Und er erhält einen zunächst opak, ja widersinnig wirkenden Bescheid: »Ich weiß / Auf jede Miene, wie er ausgesehn, / Und werd' ihn nicht mit dir [Amphitryon] verwechseln« (Vs. 1471–1473). Das könnte, ungenau gehört, Jupiter zwar erfreuen, aber Alkmene hat doch in jener Nacht nichts anderes als die Mienenk ihres geliebten Gatten sehen können, die Jupiter sich geliehen hatte, und das micht verwechselne erklärt sich aus jener Szene mit Charis (II/4), wonach Amphitryon ihr da wie sins Göttliche gesteigert erschien.

Bis hierher herrschte der Indikativ vor, es ging um Wahrheit, die von Anfang an leicht festzustellen gewesen wäre, wenn Jupiter es gewollt hätte. Von nun ab geht es um Gedanken- und Vorstellungsspiele im Potentialis oder Irrealis, grammatikalisch im Konjunktiv. Blumenberg hat einmal bemerkt: »Nebenbei sieht man, welch gewaltige Errungenschaft der Vernunft der Konjunktiv ist. Er würde sogar einem Löwen ermöglichen, Menschenschützer zu werden.«⁴¹ Alles Mögliche und Unmögliche läßt sich eben im Konjunktiv äußern, wünschen, durchdenken, abwenden. Man könnte sagen, Jupiter greife im folgenden zum Konjunktiv als seiner letzten und stärksten Waffe:

Wenn also jetzt in seinem vollen Glanze, [...] Der ew'g' Erschütterer der Wolken sich dir zeigte. [...] Ja, wenn er deine Seele jetzt berührte, Und zum Olymp nun scheidend wiederkehrt,

⁴¹ Hans Blumenberg, Löwen, Frankfurt a.M. 2001, S.10.

```
So wirst du [...] [...] weinen, daß du ihm nicht folgen darfst. (Vs. 1490–1505)
```

Alkmene aber nimmt dem sich gefährlich entwickelnden Dialog die Spitze und findet die für Jupiter bitterste Antwort:

```
ALKMENE Nein, nein, das glaube nicht, Amphitryon.

Und könnt' ich einen Tag zurücke leben,
Und mich vor allen Göttern und Heroen
In meine Klause riegelfest verschließen, [...]
So willigt' ich von ganzem Herzen ein.

JUPITER für sich:
Verflucht der Wahn, der mich hieher gelockt! (Vs. 1506–1512)
```

Vom sheitern Feste der letzten Nacht scheint nichts mehr geblieben, zwei Widerrufe haben es auf je eigene Weise vernichtet.

Aber damit läßt Jupiter es nicht bewenden, sondern er beginnt eine neue Liebeswerbung, jetzt noch einmal ausdrücklich um die »Seele« Alkmenes (Vs. 1524); er sucht, wie ganz deutlich wird, ein ›Erdenglück«, nämlich als Person geliebt zu sein (Vs. 1514–1533). Und erneut erklärt sie ihre Bereitschaft, sich jedem göttlichen Willen zu unterwerfen, aber wenn man ihr die Wahl ließe, so bliebe ihre »Ehrfurcht« dem Gotte, ihre »Liebe« aber dem Amphitryon (Vs. 1538f.)

Darauf folgen die letzten der Wenn-Fragen Jupiters, die sich in ihrer Dynamik und mit den Antworten Alkmenes auch in starker Verkürzung unmittelbar mitzuteilen vermögen:

```
JUPITER Wenn ich nun dieser Gott dir wär' -? (Vs. 1540)
ALKMENE [...] Bist du's mir?
JUPITER [...] Amphitryon bin ich.
     [...] Amphitryon, dir ja.
    Doch wenn ich, frag' ich, dieser Gott dir wäre, [...]? (Vs. 1543-1546)
ALKMENE [...] So wüßt' ich nicht, wo mir Amphitryon wäre,
    So würd' ich folgen dir, wohin du gehst, (Vs. 1550f.)
JUPITER [...] Doch wie, wenn sich Amphitryon jetzt zeigte?
ALKMENE [...] ach, du quälst mich.
    Wie kann sich auch Amphitryon mir zeigen,
    Da ich Amphitryon in Armen halte?
JUPITER Und dennoch [...]
    Wenn ich, der Gott, dich hier umschlungen hielte,
    Und jetzo dein Amphitryon sich zeigte,
    Wie würd' dein Herz sich wohl erklären? (Vs. 1554-1563)
ALKMENE Ja - dann so traurig würd' ich sein, und wünschen,
    Daß er der Gott mir wäre, und daß du
    Amphitryon mir bliebst, wie du es bist. (Vs. 1566ff.)
```

»[...] wie du es bist«: Das ist der kostbarste Indikativ inmitten des Spiels mit den Konjunktiven; in ihm sind alle Möglichkeiten des Verkennens und Erkennens in diesem Finale der Szene II,5 versammelt. Hat Jupiter den Satz gehört? Berücksichtigten ihn die verschiedenen Interpretationen der Szene gebührend? Wieso

kann Jupiter sagen, Alkmene habe sich »liebend« ihm »versöhnt« (Vs. 1582), wenn sie dieses »wie du es bist« zu formulieren wagt? Denn es hat sich ja gegenüber vorher nichts geändert: Sie hält weiter daran fest, daß sie hier mit Amphitryon spricht, wie »er« es ihr bestätigt hat; eben noch nennt sie ihn »Liebster« (Vs. 1549), und nach der wunderschönen Lobpreisung, die ihr für ihre Lösung des hypothetisch schwierigsten Falls der Ich-Verdoppelung zuteil wurde (Vs. 1569–1573), tadelt sie ihn beschämt: »Amphitryon!« (Vs. 1574).

Die große Szene ist an ihr Ziel gelangt, aber ist es als solches benennbar? Nein, sonst könnte es keinen letzten Akt mehr geben. Jupiter verspricht zwar noch, alles werde sich Alkmene »zum Siege lösen« und er wolle sich vor dem Heraufzug des »Sternenheeres« der neuen Nacht ihr »zeigen«. Aber er sagt auch, dann wüßte ihre »Brust« schon, wem sie »erglüht« (Vs. 1575–1579). Als wenn das die Frage sei, um die es bei der Epiphanie des Gottes für Alkmene noch geht. Jupiter schließt also mit Worten, die sich als ebenso rätselhaft geben wie viele seiner Reden vorher. Und der Identitätssatz »daß du / Amphitryon mir bliebst, wie du es bist«, weist, vorbereitet durch vieles, ganz weit auf das Ende des Stückes voraus.

Das folgende Zwischenspiel (II/6), das Sosias und Charis gehört, erinnert nachdrücklich daran, daß wir uns im Lustspiel befinden: Sie haben gelauscht und verstanden; Charis: »Olympsche Götter wären es gewesen?« (Vs. 1586), Sosias: »Der Blitzgott! Zevs soll es gewesen sein« (Vs. 1590) – worauf sie auf ihre Weise das Problem der Identität lösen; er klärt sie auf: »Ich bin der alte, wohlbekannte Esel / Sosias!« (Vs. 1662f.) – und nicht Apollon oder Hermes; sie: »Halunke, gut, daß ich das weiß« (Vs. 1665). Obgleich die Aufklärung der dramatischen Situation also schon so weit gediehen ist, schiebt sich mit Beginn des III. Akts noch einmal die Amphitryon-Handlung in Analogie zur ersten Sosias-Szene ein. 42 Und so nahe vor dem Ende des Stücks sieht es so aus, als ob alles noch wieder offen sei. Umso genauer ist die wieder große und sehr komplexe Schlußszene zu analysieren.

VII. »Gib der Wahrheit deine Stimme, Kind«. Alkmenes Entscheidung für das Unentscheidbare

Die letzte Szene von Kleists Amphitryon beginnt noch einmal mit einem ungemein kühnen Einsatz, und das dramatisch-tragische Geschehen, in das Alkmene, Amphitryon und der Gott verstrickt sind, erfährt erneut eine völlig überraschende Wendung. Das erste Wort, das wir vernehmen, richtet Alkmene an den Begleiter, mit dem sie auftritt, der für sie Amphitryon ist, dessen Identität jedoch gerade hier immer noch in der Schwebe bleibt (die Gegenüberstellung der Doppelgänger steht erst bevor): »Entsetzlicher! Ein Sterblicher sagst du, / Und schmachvoll willst du seinem Blick mich zeigen?« (Vs. 2167f.). Diese sehr notvolle Frage schließt sich

⁴² Aus den auffällig gegensätzlichen Reaktionen Amphitryons und Sosias' auf ihre Ich-Verdoppelung ergibt sich nach Oellers, »Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden?« (wie Anm. 19), eine Möglichkeit, die besondere Tragik Amphitryons zu begreifen. Von unserem Ansatz aus stellt sich Amphitryons zethosk und ¿Unglückk (einschließlich des offenen Endes) freilich anders dar.

textgrammatisch (»sagst du«, »willst du«) unmittelbar einem vorausgegangenen Gespräch der beiden an, das vom Autor dramaturgisch ausgeblendet ist. Als Zuschauer hat man kaum die Zeit, sich das Ungeheure, das stattgefunden haben muß, wirklich vorzustellen. Seit der Szene II/5 gab es auf der Bühne keinen Dialog Alkmenes mit Jupiter mehr, aber auch keinen mit Amphitryon. Dort aber, in jener großen Gesprächsszene, hatte sich Jupiter zu der halben Selbstenthüllung vorgewagt: »Es war kein Sterblicher, der dir erschienen, / Zevs selbst, der Donnergott, hat dich besucht« (Vs. 1335f.). Jetzt aber fühlt er sich veranlaßt, in einer überraschenden Kehrtwendung zu behaupten, es sei ein »Sterblicher« gewesen, den sie empfangen habe. Genau diese Opposition kein Sterblicher: ein Sterblicher« steht nun als sprachliches Zeichen über der ganzen Szene mit ihren im einzelnen immer wieder überraschenden Sprachhandlungszügen, die vom Hörer kaum nachvollziehbar sind und vom Leser mit gespanntester und genauester Aufmerksamkeit verfolgt sein wollen, was denn auch hier versucht werden soll.

Die kunstvoll geschachtelten Redeanteile aller Figuren des Spiels erzeugen ein komplexes Bild der Situation, die auf eine Entscheidung drängt. Zuerst gibt das Volk den Rahmen an, der nicht vergessen werden darf: »Was erblicken wir!« (Vs. 2169) Das heißt, es gibt von jetzt an auch auf der Bühne zwei absolut ununterscheidbare Amphitryongestalten.⁴³ In ebendem Rahmen vollzieht sich dann, unter Mitwirkung der verwirrt ratlosen Feldherrn, die äußere Dramenhandlung bis zum Ohnmachtsanfall Amphitryons (nach Vs. 2187). Das übergeordnete Ziel des Geschehens aber hat inzwischen, wenngleich als scheinbar unauflösbares Rätsel, Jupiter gesetzt:

Die ganze Welt, Geliebte, muß erfahren, Daß *Niemand* deiner Seele nahte, Als nur dein Gatte, als Amphitryon. (Vs. 2170–2172)

In das derart herausgehobene ›Niemand‹ schließt sich Jupiter also hier völlig ein. Für Alkmene geht das über jedes Begreifen: »Niemand! Kannst ein gefallnes Los du ändern?« (Vs. 2174) Für sie liegt eben als schicksalhaft unwiderrufbar das Faktum der Täuschung vor; und nunmehr soll es sogar einen ›Sterblichen‹ geben, der sie ins Werk gesetzt hat. Die sprachliche Wendung, daß niemand ihrer ›Seele‹ genaht sei, überhört sie. Gerade diese Formulierung ist aber als das Eingeständnis Jupiters, nur die sinnliche Liebe Alkmenes erschlichen zu haben und ihr als Person nicht nahegekommen zu sein, von entscheidender Bedeutung. Alkmene kann eine solche Exkulpation nach dem noch wieder unaufgeklärten Betrug der Nacht freilich nicht befriedigen. Ausgerechnet jetzt verlangt Jupiter von ihr jedoch etwas anscheinend ebenso Unbegreifliches wie Unmögliches:

Du bist dir's, Teuerste, du bist mir's schuldig, Du mußt, du wirst, mein Leben, dich bezwingen; Komm, sammle dich, dein wartet ein Triumph! (Vs. 2176–2178)

⁴³ Amphitryon hat das soeben beim ersten Zusammentreffen mit dem Doppelgänger sehr drastisch zum Ausdruck gebracht (Vs. 2114–2120) und dann, als vermeintlich einziges sicheres Zeichen, seines eigenen »Helmes Feder eingeknickt« (Vs. 2125).

Hier wird Alkmene also eine höchste ethische Forderung auferlegt, sogar als abzutragende Schuldk sich selbst und wem noch gegenüber: Jupiter meint wohl seine Person und/oder Amphitryon, Alkmene vermag nur an den Gatten zu denken. Formuliert ist das quasi in der Form eines kategorischen Imperativs (»Du mußtw); gefordert wird äußerste Sammlungk und Selbstbezwingungk und versprochen wird ein »Triumph«.

Auf diesen Appell antwortet Alkmene nicht, wodurch er in seiner enigmatischen Bedeutung noch gesteigert erscheint. Und es kommt auf örtlich und zeitlich engstem Spielraum, vor den Augen der Gattin, zu einem vollkommenen Scheitern Amphitryons als Person. Unmittelbar nach dem kläglich mißglückenden Versuch des ganz von Wut und Rache erfüllten Mannes, sich seines Doppelgängers mit dem Schwert zu entledigen, ist das Wort »Vernichtung« gesetzt: Von Amphitryon selber als Urteil über das ihm Widerfahrene ausgesprochen, füllt es allein eine ganze Zeile (Vs. 2187); stärker ließ sich das Gemeinte poetisch-zeichenhaft nicht herausheben. Und die zugehörige Regieanweisung lautet: »Er fällt dem Sosias in die Arme.« Bei Kleists Ohnmachten ist es wichtig, wer jeweils wem in die Arme fällt. Hier jedenfalls sind Herr und Knecht als Schicksalsgenossen sichtlich zusammengeführt. Und wenn Jupiter dem vernichteten »Tor[en]« (Vs. 2188) Amphitryon, wie er ihn hier zum erstenmal nennt, zwei gewiß ernste Worte sagen will, rückt Sosias die Situation in die Perspektive der Komödie: »Mein Seel! Er wird schlecht hören. Er ist tot« (Vs. 2189). So nahe können Tragödie und Komödie bei Kleist nebeneinanderliegen.

Gleichwohl zeigt sich die öffentliche Ohnmacht des eben noch mächtigsten Mannes von Theben als ein ernstes Stirb und Werder. Denn Amphitryon erwacht als ein Verwandelter, dem für den Schluß des Stückes ein ganz neues ethosk vorbehalten ist, indem sein Denken und Handeln sich nun nicht mehr nur auf den unbekannten Nebenbuhler, sondern in erster Linie auf Alkmene richtet. Dramaturgisch fügt sich das in die notvolle Situation der Frau ein, die durch das insistierende Drängen aller, auch der Feldherren und des Volkes, auf ihre Entscheidung über die beiden eben nicht unterscheidbaren Amphitryonen ins Unerträgliche gesteigert wird. Der wahre Amphitryon ist daran mit der Klimax dreier Reden beteiligt. Zuerst spricht er in der schwächsten, mit Martin Buber gesagt: in der das Du verfehlenden Objekt-Rede in der 3. Person, also nur indirekt und vom Verstand geleitet, zu Alkmene: »Sie anerkennt ihn nicht« (Vs. 2200, 2203) und fügt hinzu: »Wenn sie als Gatten ihn erkennen kann, / So frag' ich nichts danach mehr, wer ich bin: / So will ich ihn Amphitryon begrüßen« (Vs. 2204–2206). Dann richtet er sich in mehr dialogischer Hinwendung direkt an die Frau: »Alkmene! Meine Braut! Erkläre dich: / Schenk' mir noch einmal deiner Augen Licht!« (Vs. 2208f.) und versichert, daß sein Schwert sie nach der Anerkennung des Anderen als Gatten »urschnell« (Vs. 2211) von seinem Anblick befreien werde. Und schließlich folgt nur noch, ganz von persönlicher Wahrhaftigkeit erfüllt, die flehentliche Frage, ob ihr denn sein »Busen« nach soviel gemeinsamer Erinnerung an ihre innige Liebesbindung wirklich »unbekannt« sein könne (Vs. 2215–2220).

Alkmenes unmittelbare Reaktion gerade auf diese Worte zeigt, daß jetzt auch sie sich, wie Amphitryon zuvor, einer ›Vernichtung‹ preisgegeben fühlt: »Daß ich

zu ew'ger Nacht versinken könntel« (Vs. 2221) Während Amphitryon sich daraufhin, den Ernst der tragisch ausweglosen inneren Lage Alkmenes verkennend, schon durch ein Bekenntnis zu ihm gerettet glaubt, folgt Jupiters vollends absurd wirkende Aufforderung, anknüpfend an den kryptischen Imperativ zur ›Sammlung‹ und ›Selbstüberwindung‹: »Gib, gib der Wahrheit deine Stimme, Kind‹ (Vs. 2230). Die Anrede steht gewiß nicht zufällig, wie hier überhaupt jedes Wort bedacht und kalkuliert scheint.

Was ist das für eine Wahrheit, die zu verlautbaren dem ›Kind‹ aus der Mitte seiner Existenz und offenbar vor jeder Reflexion zugetraut wird? Sie kommt jetzt zwar ohne ein Zögern: »Hier dieser ist Amphitryon, ihr Freunde« (Vs. 2231). Damit behauptet Alkmene das Unfaßliche, daß der Mann, mit dem sie auftrat, ihr Gatte Amphitryon sei, was empirisch falsch ist, aber sie sagt auch, daß sie ebendiesen in der Nacht empfangen habe, was normalem Begreifen vorerst wahr und falsch zugleich erscheint. Die verständlichen Hilferufe des wirklichen Amphitryon, »Alkmenel« (Vs. 2233) und »Geliebtel« (Vs. 2236), verhallen echolos, ja sie rufen eine unfaßliche Scheltrede Alkmenes hervor. Die ungemein harten Schimpfwörter sind dabei noch das Geringste: »Nichtswürd'ger! Schändlicher!« (Vs. 2237), »Du Ungeheuer!« (Vs. 2240) Mit der sprachlichen Verkehrung der einst gefeierten ›heitern Nacht‹ in eine »Höllennacht« (Vs. 2243) scheint eine Welt zusammengebrochen, woraus dann auch nur noch die dreifache Verfluchung des Angeredeten folgen kann.

Diese Maßlosigkeit, der in allem, was bislang geschah und gesagt wurde, nichts entspricht, stellt sich als die größte Herausforderung dar, die der Amphitryon-Text an den Leser und Hörer stellt. Dabei hat sich das Vertrauen in die Intentionalität von Texten zu bewähren, ohne die es keinen Versuch verständigen Sprechens über sie geben kann. Was feststeht: Alkmene richtet ihre haarsträubenden Sätze an den echten Amphitryon, den sie soeben nicht als ihren Gatten anerkannt hat und den ihr Jupiter als jenen Sterblichen angekündigt hatte, den er ihr vorstellen wolle. Verständlich wäre gerade noch, daß dieser Sterbliche den Ausbruch kausal verursacht hat, indem er nach ihrem Bekenntnis zum falschen Amphitryon, das doch den echten meinte, gewagt hat, sie Geliebtet zu nennen. Verständlich vielleicht sogar noch, daß sich Alkmene ja eher schon mit dem Gedanken hatte abfinden können, daß ein Unsterblicher sie getäuscht habe, als daß sich nun sogar ein Sterblicher einzudrängen wagt. Aber daß Alkmene die Empfindungen jener Nacht radikal in ihr Gegenteil verkehrt, wirkt schlechterdings absurd und soll wohl nicht mehr rational psychologisch aufgelöst, sondern als poetisches Zeichen für anderes genommen werden. Es würde sich dann das Teuflische, das in dem, was Alkmene durch den Truge überhaupt geschah, noch einmal andeuten. Insofern hat Wolfgang Wittkowski nicht Unrecht, wenn er, etwas verkürzt, urteilt, die Rede treffe indirekt Jupiter. 44 Auf jeden Fall aber ist die Scheltrede ein absurder Notschrei aus tiefster Verzweiflung.

Amphitryons Frage, ob er es denn wohl gewesen sei (gewesen sein könne), der ihr »in der verfloßnen Nacht erschienen« (Vs. 2264), gehorcht noch einigermaßen

⁴⁴ Wittkowski, Heinrich von Kleists Amphitryon (wie Anm. 7), S.190.

den Kategorien des Verstandes, während alles andere zunehmend der Ratio zuwiderläuft. Zunächst spricht Alkmene ihr entschiedenes, aber folgenloses »Genug fortan!« und bittet den von ihr ernannten Gemahl um ›Entlassung« und Beistand in der »bitterste[n] der Lebensstunden« (Vs. 2265f.). Jupiter verheißt ihr dagegen erneut einen rätselhaften ¡Triumph«. Die Feldherren übernehmen das Alkmene-Urteil und liefern Amphitryon mit der Frage »Wirst du jetzt etwa zu beweisen suchen, / Daß uns die Fürstin hintergieng?« (Vs. 2279f.) das Stichwort für sein ebenso unerwartetes wie groß geartetes Credo quia absurdum:⁴⁵

O ihrer Worte jedes ist wahrhaftig, Zehnfach geläutert Gold ist nicht so wahr. [...] Jetzt einen Eid selbst auf den Altar schwör' ich, Und sterbe siebenfachen Todes gleich, Des unerschütterlich erfaßten Glaubens, Daß er Amphitryon ihr ist. (Vs. 2281–2290)

Das scheint Alkmene uneingeschränkt subjektive Wahrhaftigkeit zuzubilligen und so das Zentralproblem des Stückes zu lösen. Offenbar genügt es jedoch keineswegs. Denn jetzt erfolgt Schlag auf Schlag, nunmehr in extrem aberwitzigen Wortwechseln, noch einmal eine äußerste Zuspitzung des »Rätsel[s]« (Vs. 2302), unmittelbar vor seiner engültigen Aufklärung:

JUPITER Wohlan! Du bist Amphitryon.

AMPHITRYON Ich bin's! —
Und wer bist du, furchtbarer Geist?

JUPITER Amphitryon. Ich glaubte, daß du's wüßtest.

AMPHITRYON Amphitryon! Das faßt kein Sterblicher.
Sei uns verständlich. (Vs. 2291–2295)

Verständlich oder nicht: Jetzt erst, nach Alkmenes Entscheidung und Amphitryons Annahme derselben als wahr, gibt es wirklich zwei Amphitryonen: den, auf den Alkmene gewiesen hat, als sie sagte: »Hier dieser ist Amphitryon«, und den, der seine Identität von Jupiter gerade zurückerhält. Alkmene aber, das ›Kind«, begreift wohl nicht oder will nicht begreifen, worüber die Männer verhandeln, und fragt herrlich naiv dazwischen: »Welche Reden das?« (Vs. 2295). Einen Sinn macht diese Abwehrhaltung insofern, als Alkmene ja gerade darauf besteht, daß es nur einen Amphitryon gegeben hat und geben darf, während die Männer da vor ihr im Ernst zwei Amphitryonen kreieren.

Der immer noch zweifelndes, erneut von Jupiter als Tors angesprochene Amphitryon aber wird einer ersten göttlichen Selbstoffenbarung gewürdigt, allerdings zunächst ausschließlich in sprachlicher Form mit überraschend pantheistischer Färbung: Ganz in dem Sinne sei der Gott zugleich Amphitryon, wie er alles Wirkliche in Sein und Zeit sei, und zwar nicht nur Theben und ganz Griechenland, son-

⁴⁵ Hier beweist sich also jenes unbedingte Vertrauen eines Liebenden, zu dem Ruprecht im Zerbrochnen Krug nicht fähig war; vgl. Fülleborn, Nach Kleists gescheiterter Tragödie (wie Anm. 2), S. 94f.

dern auch »Das Licht, der Äther, und das Flüssige, / Das was da war, was ist, und was sein wird« (Vs. 2299f.).46

Amphitryon, von dieser göttlichen Demonstration offenbar kaum erreicht, übernimmt sogleich die alte Fürstenrolle wieder, indem er seine Freunde um sich sammelt und die Lösung des Rätselse erwartet, was soviel heißt wie: verlangt. Doch bevor sie auf die bekannte Weise mit lautem theatralen Effekt endlich erfolgt, kommt es noch zu einer ungemein hart gefügten Wechselrede, der letzten zwischen Jupiter und Alkmene überhaupt:

JUPITER zu Alkmenen [gleichsam den großen Dialog der Szene II,5 mit einer scheinbar der Antwort gewissen Frage fortsetzend]:
 Meinst du, dir sei Amphitryon erschienen?
 ALKMENE Laß ewig in dem Irrtum mich, soll mir Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten.
 JUPITER O Fluch der Seligkeit, die du mir schenktest,
 Müßt' ich dir ewig nicht vorhanden sein. (Vs. 2304–2308)⁴⁷

Das sind Verse, wie in Stein gemeißelt, ein Wunder Kleistscher Sprachkraft, aber als Klassikersentenz denkbar ungeeignet. Solcher Wirkung steht ihre vertrackte semantische, nicht ihre durchaus beschreibbare grammatisch-logische Struktur entgegen. Im Widerspruch zur Tendenz in der Deutungsgeschichte dieser und ähnlicher Stellen⁴⁸ sei behauptet: Die hier zu einem ästhetisch dichten Gebilde verfugten Satzaussagen sind im einzelnen nicht vieldeutig, aber der Text als ganzer ist vom Autor nahezu undeutbar gemacht; noch einmal zeigt der Konjunktiv seine irritierende – positiv ausgedrückt: seine die Gedanken offen haltende – Macht.

Wie die beiden Hauptsätze vordergründig durchaus verstehbar anmuten, lassen sich die Nebensätze, die sich in ihrer Bauweise gegenseitig stützen, trotz fehlender Konjunktionen und mit ihren sperrigen Negationen als Konditionalsätze ausreichend genau rekonstruieren: Alkmene bittet Jupiter, den sie nun schon mit Selbstverständlichkeit als solchen anspricht, er möge sie in dem Arrtumk lassen, daß es Amphitryon gewesen sei, der ihr erschienen ist, wenn nicht des Gottes Lichtk, die dem Menschen unerträgliche göttliche Wahrheit, sie umnachten soll – eine viel bezeugte Paradoxie religiöser Erfahrungen. Jupiter aber kündigt eine Verfluchungk der von Alkmene empfangenen Seligkeitk für den Fall an, daß er ihr sewig nicht vorhandenk, also aus ihrem Gedächtnis getilgt, sein müßte. Diese Sätze sind zwar sehr unvermittelt und extrem hart an das Vorausgegangene angeschlossen, erweisen sich aber ebenfalls noch als logisch erklärbar. Denn in Alkmenes Arrtumk wie in ihrer Umnachtungk wäre Jupiter als Person, wie er es sich wünscht, tatsächlich nicht vorhanden, nicht mehr als der Liebende erinnert. Deshalb stellt er den

⁴⁶ Über die frei spielende Theologiex Jupiters, einschließlich der pantheistischen Komponente, ist viel diskutiert worden; vgl. zuletzt Kurz, »alter Vater Jupiter« (wie Anm. 17), S. 182–184.

⁴⁷ Um das ewige Vorhandensein in Alkmenes Bewußtsein ging es Jupiter von Anfang an (siehe Vs. 493–500).

⁴⁸ Man legt den hermeneutischen Ehrgeiz meist in die Entdeckung einer Vielzahl von (z.T. auch abwegigen) Deutungsmöglichkeiten, um sich dann aber doch für eine zu entscheiden; vgl. Wittkowski, Heinrich von Kleists Amphitryon (wie Anm. 7), S. 193–195.

›Fluch als Menetekel in den Raum. Damit endet die Jupiter-Alkmene-Handlung sprachlich in einer unüberbietbaren Aporie, die alles offen hält oder endgültig verschließt, ganz wie man will. Denn angesichts der Æwigkeit, unter deren Perspektive zuletzt ausschließlich geredet wurde, vermag es wohl keinen göttlichen Freibrief für ein Verbleiben Alkmenes im Ærttum geben, wird ihre Seele aber auch nicht bewußt in die Ænnachtung gestoßen werden; anderseits kann Jupiter es nicht wollen, von Alkmene für immer vergessen zu sein. So bleibt es beim Triumph des Konjunktivs, nämlich bei der von diesem erzeugten Schwebelage aller Möglichkeiten zwischen Potentialis und Irrealis. Wo für Jupiter keine Entscheidungs- und Handlungsfreiheit mehr vorgesehen ist und für Alkmene die Zukunft entsprechend offen gehalten wird, scheint auch dem Rezipienten keine Chance mehr zu einem sinnvollen Weiterfragen gelassen.

VIII. Das »Ach!« als poetisches Zeichen und das Verschwinden des Mythos im Schweigen

So laß uns schweigen, dann sind wir am wahrsten. (Grillparzer, ›Weh dem, der lügt!‹)

Wir befinden uns in der Finalsituation des Stückes, unmittelbar vor der mit »Blitz und Donnerschlag« (vor Vs. 2310) eingeleiteten Epiphanie des Gottes in eigener Gestalt. Spätestens hier dürfte dem analytisch-verstehenden Nachvollzug der Dramenrede Einhalt geboten sein. Bis jetzt beherrschten Dialoge in äußerlich kommunikativer Form und Funktion den dramatischen Prozeß, wenngleich sie den Gesprächspartnern und mehr noch dem Leser oder Zuschauer in ihrer eigentlichen Bedeutung mehr und mehr entglitten, indem sie Verstandeskategorien und Vernunftideen zu unterlaufen schienen. Nun aber wird eine andere Sprache, eine Sprache ohne Sätze leitend, die in Alkmenes berühmtem »Ach!« gipfelt und endet. Was noch als Handlung geschieht, die Epiphanie und ihre Folgen, sei von diesem letzten Wort des »Amphitryon« her beleuchtet.

Über das »Achl« als Sprachlaut und Wortzeichen läßt sich heute, denke ich, in etwa einvernehmlich reden. Es handelt sich um einen Triumph dichterischer Sprache, nach dem Zeugnis der Rezeptionsgeschichte unendlich auslegbar, aber in Wahrheit ohne eine wirklich greifbare Aussage. Jede der vielen Deutungen des »Achl«, die in der Vergangenheit unternommen wurden, waren nolens volens, und meistens durchaus volens, abschließende Interpretationsbeiträge zum Drama als Ganzem oder zur Figur Alkmene und ihrer Tragik, obgleich in dem ambivalenten Seelenhauch gedanklich nichts mitgeteilt wird. ⁴⁹ Nimmt man das Wort jedoch als rein poetisches Zeichen, dann setzt es dem Drama ein Ende, wie es Aristoteles bei der Tragödie um der Wirkung willen für notwendig hielt und von der Komödie sicher auch verlangt hätte – ein Ende nämlich, auf das nichts mehr folgt, das also

⁴⁹ Stierle, ›Amphitryon‹ (wie Anm. 19), S. 69–71, setzt zum Beispiel den tragischen Deutungen des ›Ach‹ (die von Jauß und Hölscher eingeschlossen), das ›Prinzip Hoffnungentgegen, sogar mit der Aussicht auf eine »versöhnte Wirklichkeit« (S. 70).

unsere Erwägungen über Zukünftiges abschneidet.⁵⁰ Wichtiger noch: Als Zeichen solcher Art verschließt das »Ach!« überdies den Zugang zum Innern Alkmenes, zumal es sich anfügt an eine Reihe verwandter Äußerungen.⁵¹ Man sieht ein, daß hier bereits eine Dramenfigur gelungen ist, deren »Seele sich nicht berechnen läßts, wie es dann explizit von Penthesilea heißen wird.⁵²

Aber vor allem steht das letzte Wort Alkmenes in der Szene nicht isoliert, sondern von ihm aus strukturiert sich der Text nach rückwärts als ein Netz von Zeichen mit durchaus vergleichbarer poetischer Energie. Zunächst befindet es sich zu zwei Wörtern in ästhetischer Wechselwirkung, die gleichfalls wenig direkt aussagen – auch sie Wortzeichen des Dramenschlusses, auch sie viel und widersprüchlich interpretiert. Ich meine die aufeinander bezogenen namentlichen Anreden: »Amphitryon!« (Vs. 2349), »Alkmenel« (Vs. 2362), beide mit Ausrufungszeichen gesetzt, die erste allein einen ganzen Vers ausfüllend, ⁵³ die zweite unmittelbar vor dem »Ach!« und damit ebenso im letzten Vers stehend. Es scheint kein Zweifel erlaubt, daß dies eine poetische Zeichenkonstellation mit starker Verweisfunktion ist, quasi ein sprachlicher Riegel, der Alkmene und Amphitryon in dem Moment in eine deutliche Beziehung zueinander setzt, da es von Jupiter heißt: »Er verliert sich in den Wolken« (nach Vs. 2348).

Doch die energetische Linie geht vom »Achl« noch weiter zurück, und auch dort bindet sie die beiden Hauptfiguren zusammen: Die Ohnmacht Alkmenes ist die genaue Entsprechung zur vorausgegangenen Ohnmacht Amphitryons. Schon durch die Verdoppelung des Motivs – und ihre gleichartige Behandlung – wird man gewarnt, hierin nur psychologisch oder tiefenpsychologisch zu deutende Ereignisse zu sehen. Vielmehr handelt es sich um ein wortloses Bühnenzeichen der Entmachtung des Bewußtseins durch die Wirklichkeit, und als solches bereitet es das »Achl« vor. Die semiotische Funktion der Ohnmachten teilt sich außerdem in der Schnelligkeit der Abläufe mit. Und der Kommentar des Sosias gibt ihnen quasi noch eine willkommene komische Leichtigkeit.

Diese stummen und leisen Zeichen stehen in eklatantem Gegensatz zu der im wörtlichen Sinn lauten Selbstoffenbarung Jupiters, durch welche sich die göttliche Sphäre von der menschlichen hörbar und sichtbar trennt, nicht ohne daß noch ein Hinweis auf eine mögliche Vermittlung gesetzt wird: mit der Ankündigung der zu jedem Amphitryon-Drama gehörenden Geburt des Herakles, von der aber bei

Man darf verallgemeinernd sagen, daß Kleist in seinen Werken durchaus und oft um jeden Preis formale Geschlossenheit erstrebte, aber bewußt die gedanklichen Problemlösungen so offen wie möglich hielt. Das aber stellt ihn dramengeschichtlich in die Nähe Grillparzers; vgl. Ulrich Fülleborn, Offenes Geschehen in geschlossener Form. Grillparzers Dramenkonzept [1971]. In: Ders., Besitz und Sprache. Offene Strukturen und nichtpossessives Denken in der deutschen Literatur. Ausgewählte Aufsätze, hg. von Günter Blamberger u.a., München 2000, S. 128–153.

⁵¹ Noch einmal sei an ihr frühes »Ach« und Verwandtes erinnert.

⁵² Siehe Vs. 1536 (Erstdruck).

⁵³ So übereinstimmend DKV und HKA, die die Lesart des Erstdrucks für authentisch halten.

Kleist – und das ist nicht unwichtig – Alkmene in ihrer Ohnmacht nichts erfährt.⁵⁴ Hier kommen vielmehr die Handlung und der Handel zwischen den Männern zu ihrem Ende. Und der Text bietet noch eine Formulierung, die in ihrer syntaktischlogischen Verknäueltheit viel mitteilt von dem engen Zusammenspiel, ja der geheimen Identität Jupiters und Amphitryons:

Was du, in mir, dir selbst getan, wird dir Bei mir, dem, was ich ewig bin, nicht schaden. (Vs. 2321f.)

Wenn so der Gott zu Alkmenes Ehegatten spricht, sagt das doch wohl, daß dieser im Gotte zugegen war und durch ihn gehandelt habe, die beiden also eins waren. Aus betrügerischem Spiel ist Ernst geworden, aber derart, daß Amphitryon dabei nur etwas für sich selbst (und seine Liebe) getan hat, nichts für Jupiter. Das aber soll ihm beim ewigen Gott nicht >schaden«. Noch einmal also: Jupiter, der so lange als er selbst geliebt sein wollte, war am Ende ganz Amphitryon. Dem mußte das Geschehen jedoch als ›Raub‹ seiner Ich-Identität, genau im Sinne dessen, was Sosias widerfahren ist, erschienen sein. Nicht zufällig steht der Begriff der Beraubungs, des gewaltsamen Besitzwechsels, in Amphitryons letzter Frage an Jupiter: »Und diese hier [sc. Alkmene], nicht raubst du mir?« (Vs. 2345). Damit ist das Gewaltmonopol des Gottes grundsätzlich anerkannt. Durch den nicht ausbleibenden Gnadenerweis: »Sie wird dir bleiben« (Vs. 2346), trennt Jupiter faktisch und symbolisch die Sphäre der sterblichen Wesen, in die er vergeblich eingedrungen war, von der Transzendenz des Olymps. Mit dem, was in dem Stück als mögliches und nicht verfügbares ›Erdenglück‹ indirekt und verschlüsselt evoziert wurde, hat Jupiter nichts mehr gemein. Doch ist durch seine Erscheinung bei Alkmene poetisch präsent geworden, daß und wie ein Göttliches, auf andere Weise nicht Sagbares, im Erdenglück beseligend und gefährdend aufleuchten kann. 55 Kleist läßt es Alkmene, wen sonst, träumen. Es ging um die Erfahrung einer Grenze, die sich in allen stummen Zeichen als unüberschreitbar zu erkennen gibt.

Da liegt es nahe, in dem einen »Achl« Alkmenes das Zuendegehen aller Namen und Benennbarkeiten überhaupt, das meint, das Verschwinden des Mythos im Schweigen, zu sehen. 56 Jupiter hat daran von vornherein mitgewirkt, insofern er auf seinen Gottesnamen um eines sehr menschlichen Zweckes willen verzichtete. Dementsprechend blieb er so lange ohne Macht, wie sein eigentlicher Name nicht genannt wurde. Poetologisch wie dichtungsgeschichtlich ist es von besonderer

⁵⁴ Dies im Unterschied zur wörtlich anklingenden Prophezeiung der Geburt Jesu an Maria in Lukas 1,28. (Bei Matthäus 1,20f. ergeht sie, analog zum ›Amphitryon‹, nur an Joseph.)

⁵⁵ Dieser Deutungsgedanke vermag nicht nur einen möglichen Sinn der Szene I/4 mit der Feier der ›heitern Nacht‹ aufzuschließen, sondern auch – im Gegensatz zu anderen Interpretationsvorschlägen – Alkmenes Rede von dem ihr in jener Nacht »in's Göttliche verzeichnet« (Vs. 1191) vorgekommenen Amphitryon ihrer besonderen, sich ins Absolute erhebenden Liebeserfahrung zuzuordnen.

⁵⁶ Hier konvergieren unsere Beobachtungen und Überlegungen in manchem mit der Deutung des ›Amphitryon‹ durch Gerhard Kurz, »alter Vater Jupiter‹‹ (wie Anm. 17) als einer ›Götter- oder Gottesdämmerung‹.

Bedeutung, daß und wie hier die Namen des Mythos, ihre Macht und Ohnmacht, übergehen in die Namenlosigkeit einer modernen Dichtung: Der Mythos von Amphitryon, Alkmene und dem valten Vater Jupiters wird von Kleist noch einmal erzählt und dabei in höchst dramatischen, eben Kleistschen Redeszenen durchdacht, um schließlich aus dem mythologischen Bereich des konkret Anschaulichen und Erzählbaren in eine rein poetische Sphäre transponiert zu werden, deren Schweigen gebietende Zeichensprache das Geschehene dem Unsagbaren überantwortet. Der Anspruch aber, auf die Wirklichkeit als den legitimen Referenten von Mythos und Dichtung bezogen zu sein, wurde damit nicht etwa aufgegeben. Denn das Wirkliche oder Seiende, das, »was ist, was war und was sein wird«,57 erweist sich in diesem Drama, und bei Kleist überhaupt, nicht etwa als nichtig, nur weil Verstand und Vernunft ihm nicht gewachsen sind. Eher verhält es sich umgekehrt: Gerade indem das Wirkliche ›erweislos‹, d.h. rationaler Begründung weder fähig noch bedürftig ist,58 verscheinte es und zeigt sich von sich aus als es selbst. Insofern hat Sosias dem Stück tatsächlich sein Motto gegeben, indem er Amphitryon mit den Worten belehrte: »In's Tollhaus weis' ich den, der sagen kann, / Daß er von dieser Sache was begreift. / [...] Und dennoch ist es, wie das Sonnenlicht«.59

Und welche Wirkung hat das Verschwinden des Mythos im Schweigen auf Form und Gehalt des Tragischen? Nun, Kleists ›Amphitryon‹ hebt sich auch als mögliche Tragödie quasi selbst auf. Zwar schien drei Akte hindurch ein Umschlagen des dramatischen Geschehens in eine Katastrophe jederzeit möglich. Zeichen dessen war das wiederholt und unübersehbar gesetzte Wortmotiv der ›Vernichtung‹. Aber schließlich erwies sich die tragische Lösung in einem noch aristotelischen Sinn innerhalb des modernen Kontextes als schiere ›Unmöglichkeit‹. Was hier als ›Vernichtung‹ der Person Alkmenes und auch Amphitryons, ihrer ganzen physischen und geistigen Existenz, gedroht hat, hätte Aristoteles schlechterdings ›miaron‹, gräßlich und grausam, und keiner Katharsis fähig genannt.⁶⁰

Es scheint, als ob es in einer Welt, aus der sich die Götter ins Schweigen zurückziehen, keinen tragischen Tod geben kann, also keinen Tod, der etwas anderes bedeutet als die totale Annihilierung. Wenn aber die Abstürze, die Katastrophen, jäher und gefährlicher werden als in der Tragödie, müssen die Gegengewichte, so sie denn noch gewollt sind, von neuer Art sein. Auf dieses Problem des modernen Dramas an der Grenze des Nihilismus stößt man bei Kleist zum ersten-

⁵⁷ Hesiod, Theogonie (wie Anm. 25), Vs. 38; fast wörtlich übereinstimmend: ›Amphitryon, Vs. 2300.

⁵⁸ Dies die zentrale Denkerfahrung Grillparzers, worin sich andeutet, daß bestimmte Probleme Kleists über den Idealismus der Goethezeit hinaus in die Richtung des frühen Realismus weisen. Vgl. Ulrich Fülleborn, Erweislose Wirklichkeit: Frührealismus und Biedermeierzeit. In: Ders., Besitz und Sprache (wie Anm. 50), S. 102–127.

⁵⁹ Siehe oben S. 193.

⁶⁰ Aristoteles, Poetik, Kap. 13, 1452b.

mal im Robert Guiskard. 61 Dort fallen denn auch einige unscheinbare, aber bewußt gesetzte rein menschliche Verhaltens- und Handlungsweisen auf, denen es der Dichter wohl zugetraut hätte, sich gegenüber der Vernichtung durch den hereinbrechenden sinnlosen Massentod, für den als Allegorie und Chiffre das aus dem Ödipus übernommene Motiv der Pest steht, zu bewähren und zu behaupten. Um Behauptung geht es auch im Amphitryon, wo der drohende Absturz ins Nichts die menschliche Person in ihrem Selbstsein, vor allem Alkmene, betrifft. Zugleich sind diesmal jene leisen, zarten, gleichwohl starken Gegenmittel gesteigert aufgeboten und, was das eigentliche Wunder des Stückes ausmacht, in Alkmene als zentraler Dramenfigur versammelt. So scheint Gefahr und Rettendes enggeführt und das Problem der Junmöglichen Tragödie in einer komplexen, neuartigen Tragikomödie voll entfaltet und ästhetisch gelöst.

⁶¹ Dazu Ulrich Fülleborn, Dem Scheitern von Kleists Robert Guiskard nachgefragt. In: KJb 2003, S. 263–281, besonders S. 276f. Auch Kleist selbst war der persönlichen Vernichtung wohl nie wieder so nahe wie während der Guiskard-Krise.

⁶² In Anlehnung an Friedrich Hölderlin, Patmos, Vs. 3f.

JOCHEN STROBEL

ADEL AUF DEM PRÜFSTAND Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg¹

Ι

Eine auf Bürgerlichkeit kaprizierte Literaturwissenschaft hat spätestens in der Auseinandersetzung mit der hereinbrechenden Moderne um 1800 dem Adel als einer obsolet werdenden sozialen Formation und deren Kultur als einem zum Verschwinden verurteilten Selbstverständnis kaum mehr Beachtung geschenkt.² Die adelige Herkunft einer ganzen Reihe bedeutender Autoren um 1800 war damit bedeutungslos, adelige Figuren in fiktionalen Texten vielleicht nur Kolorit, die Kultur des Adels ein beliebiges Motive. Dabei treten in Texten der Romantiker, lange nach Ausbruch der Französischen Revolution, Adelige so häufig in Erscheinung, daß man nach der Ursache dieses Phänomens fragen müßte, wüßte man nicht, daß namentlich in der Ära zwischen der Verkündung des »Allgemeinen Landrechts« in Preußen (1791), den Stein-Hardenbergschen Reformen (ab 1807) und der auf den Wiener Kongreß folgenden Restauration (ab 1815) der Adel als soziale Realität wie als kultureller Code sich noch einmal auf dem Prüfstand befand. Galt einerseits der Reformierbarkeit eines Standes, der sich beispielsweise mit der Institution des Mäzenatentums um den Literaturbetrieb verdient gemacht hatte und auch um 1800 noch verdient machte,3 erhöhte Aufmerksamkeit, so stellen sich literarische Texte der Zeit der Frage, ob bestimmte Merkmale auch kultureller Exklusivität, möglicherweise modifiziert und in Hybridisierungen zusammen mit modernen Konzepten wie Subjekts, Bildungs, zudem mit einer zunehmenden Ökonomisierung des Lebens, tradierenswert seien. Zu dieser kulturellen Exklusivität einer traditionalen Geburtselite gehörte ein durch folgende

¹ Der Aufsatz bündelt in überarbeiteter und aktualisierter Form meine Kernthesen aus folgendem Beitrag: Jochen Strobel, Adel und Autorschaft um 1800. Heinrich von Kleist und sein Schauspiel Prinz Friedrich von Homburg. In: Deutscher Adel im 19. und 20. Jahrhundert. Büdinger Forschungen zur Sozialgeschichte 2002 und 2003, hg. von Günther Schulz und Markus A. Denzel, St. Katharinen 2004, S. 95–138. – Kritische Hinweise verdanke ich John Hibberd, Bristol.

² Vgl. etwa Ulrich Vohland, Bürgerliche Emanzipation in Heinrich von Kleists Dramen und theoretischen Schriften, Bern u.a. 1976 (Europäische Hochschulschriften I, 142).

³ Vgl. dazu Günter de Bruyn, Die Finckensteins. Eine Familie im Dienste Preußens, Berlin 1999; Ewald Frie, Friedrich August Ludwig von der Marwitz 1777–1837. Biographien eines Preußen, Paderborn u. a. 2001. Daneben zur Orientierung: Heinz Reif, Adel im 19. und 20. Jahrhundert, München 1999; Europäischer Adel 1750–1950, hg. von Hans Ulrich Wehler, Göttingen 1990.

Merkmale geleiteter Habitus: Ungleichheit, Ehre, Familie/Genealogie/Selbstrekrutierung, Herrschaft und Dienst, ganzheitliche Lebensführung, Bodenbesitz und Bodenbindung.⁴ Wenngleich der Artikel ›Adek in Kosellecks ›Geschichtlichen Grundbegriffen mit einem engen, vor allem auf rechtshistorische Fragen zentrierten Adelsbegriff auskommt,5 ist doch unverkennbar, daß das semantische Umfeld von Adek weit mehr als in einem strengen Sinn Politisches betrifft. Hier ist an Carl Schmitts Okkasionalismus-Verdikt gegen die von ihm ironice sogenannte »Politische Romantik« zu erinnern,6 gleichermaßen aber an Karl Heinz Bohrers Gegenthese einer durch Schmitt unverstandenen ästhetischen Modernität jener Texte, die Bohrer wiederum vereinseitigend jeglichem »Realitätsgehalt« entkleidet sehen will, nur diesmal mit positiver Bewertung.⁷ Berücksichtigt man die jüngere Forschung zur Politischen Romantik, die in Texten von Novalis bis zum späten Schlegel durchaus erkennbare Bezüge zum politischen System herzustellen weiß und von einem weiter gefaßten Begriff von auch symbolisch operierender Politik ausgeht,8 dann erscheint die von Schmitt in polemischer Absicht vorgenommene Scheidung zwischen politischen und ästhetischen Texten im Sinn kulturanthropologischer Fragestellungen ohnehin als indiskutabel. Ein wesentliches romantisches Verfahren, das der durch Novalis in ›Glauben und Liebe‹ begründeten Analogisierung von Poesie und Politik, steht dem von vornherein entgegen. Adek kann etwa bei Adam Müller auch zur poetologischen Figur werden, zum Garanten einer genealogischen Ordnung des Texts, indem er selbst eine romantische Textur bildet.9

⁴ Vgl. Silke Marburg und Josef Matzerath, Vom Stand zur Erinnerungsgruppe. In: Der Schritt in die Moderne. Sächsischer Adel zwischen 1763 und 1918, hg. von S. Marburg und J. Matzerath, Köln u.a. 2001, S. 5–15; vgl. für das 20. Jahrhundert das Kapitel »Elemente des adligen Habitus« in: Stephan Malinowski, Vom König zum Führer. Deutscher Adel und Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 2004, S. 47–117; für den französischen Adel der Gegenwart hat die Modi einer solchen Bündelung im adeligen Habitus untersucht: Monique de Saint-Martin, Der Adel. Soziologie eines Standes, Konstanz 2003 [zuerst 1993] (édition discours; 8).

⁵ Werner Conze u.a., Artikel »Adel«. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. von Otto Brunner u.a., Band 1, Stuttgart 1972, S. 1–48; zu dem uns interessierenden Zeitraum S. 29–35.

⁶ Vgl. Carl Schmitt, Politische Romantik, Berlin ²1925, S. 115ff.

⁷ Vgl. Karl Heinz Bohrer, Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne, Frankfurt a.M. 1989, S. 284–311.

⁸ Vgl. Markus Schwering, Politische Romantik. In: Romantik-Handbuch, hg. von Helmut Schanze, Stuttgart 1994, S. 477–507, hier S. 477ff.; daneben vor allem: Ethel Matala de Mazza, Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik, Freiburg 1999 (Reihe Litterae; 68); Odila Triebel, Staatsgespenster. Fiktionen des Politischen bei E. T. A. Hoffmann, Köln u.a. 2003. – Vgl. aber bereits: Ulrich Scheuner, Der Beitrag der deutschen Romantik zur politischen Theorie, Opladen 1980 (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften; G 248). – Grundsätzlich auch: Andreas Dörner, Politischer Mythos und symbolische Politik. Der Hermannsmythos: Zur Entstehung des Nationalbewußtseins der Deutschen, Reinbek 1996.

⁹ So heißt es in den Elementen der Staatskunst über den Adel: »Man muß diese Textur, diesen heiligen und innigen Verband der Generationen unter einander, so einfach er ist, mit Scharfsinn und Tiefsinn erwägen, wenn man erkennen will, was eigentlich die Generationen

Kleists biographische Voraussetzungen waren für seinen Stand nicht unüblich: aus einer verarmten Offiziersfamilie ohne Grundbesitz stammend, war ihm selbst der Lebensweg des Offiziers vorgezeichnet; er hätte sich innerhalb der genealogischen Vorgabe bewegen und sich im Dienst für seinen König bewähren können. Doch mit dem Quittieren der Offizierslaufbahn 1799 zeigt Kleist, daß er sich in diesen genormten Lebensweg nicht einpassen lassen will. Er verläßt damit aber gleichsam, wie Hans Dieter Zimmermann in seiner Kleist-Biographie bemerkt, den Adel - allerdings war es ein bedingter »Austritt aus seinem Stand, dessen Privilegien er [...] beim König einzuklagen versuchte, wenn es ihm schlecht erging.«¹⁰ Das Wechselhafte, Ungesicherte im Lebenslauf wird gerade für die Gebildeten um 1800 zur Normalität.¹¹ Aus der Sicht des Adels dürfte es ein Skandalon darstellen, Kontinuität von Lebensführung durch Lavieren zu ersetzen; mit anderen Worten: vertikale Mobilität begann sich in einer nun sich herausbildenden nachständischen Gesellschaft zwar zu entwickeln, eine mehrfache Durchlässigkeit der Standesgrenzen, wie sie Kleist (im Gegensatz zu seinem am Bildungsideal gemessenen frühen Lebensplan) in Anspruch nahm, war indessen nicht vorgesehen. Kleists Biographie läßt sich als Durchlaufen mehrerer Zyklen der Abkehr von und der Rückkehr zu standesgemäßem Leben fassen, nicht als linearer Lebensweg, nicht als ›Ganzes‹ – aber auch nicht als bürgerliche ›Karriere‹, überhaupt als ›Berufsweg‹.

In Kleists Texten sind Namen wichtig; ob und wie sich Figuren benennen und bekennen, ist häufig ein Thema. In den vorbürgerlichen Gesellschaften waren Namek und Æhrek fast Synonyme. 12 Kleists eigener Name scheint ihm auf allen Stationen seines Lebens wichtig geblieben zu sein. Karl Heinz Bohrer, der die These von einer weltabgewandten Selbstästhetisierung Kleists doch allzu vehement vertritt, beobachtet immer noch eine Verpflichtung auf Æhhmk, Æmilliek – und Todk. 13 Æhhmk dürfte ursprünglich mit dem königlichen und adeligen Helden konnotiert gewesen sein; 1802, von seinem zeitweiligen Exil am Thuner See aus, faßt Kleist seine Erwägungen für die Zukunft mit den Worten zusammen: »Kurz, kann ich nicht mit Ruhm im Vaterlande erscheinen, geschieht es niek. 14 Vermutlich beginnt hier eine Geschichte von Kleists Autorschaft über das genealogisch vermittelte Motiv des Ruhms, der nun, da es sich schon nicht um den vielleicht

an einander bindet«; Adam H. Müller, Die Elemente der Staatskunst, hg. von Jakob Baxa, Band 1, Wien und Leipzig 1922 (Die Herdflamme; 1), S. 99. – Siehe dazu: Jochen Strobel, »Ein hoher Adel von Ideen.« Zur Neucodierung von ›Adeligkeit« in der Romantik (Adam Müller; Achim von Arnim). In: Festschrift für Roger Paulin, hg. von Konrad Feilchenfeldt, Ursula Hudson-Wiedenmann, York-Gothart Mix und Nicholas Saul, Würzburg 2005 (im Druck)

¹⁰ Hans Dieter Zimmermann, Heinrich von Kleist. Eine Biographie, Reinbek 1991, S. 68.

¹¹ Vgl. Lebensläufe um 1800, hg. von Jürgen Fohrmann, Tübingen 1998.

¹² Vgl. Matthias Waltz, Ordnung der Namen. Die Entstehung der Moderne: Rousseau, Proust, Sartre, Frankfurt a.M. 1993, S. 13.

¹³ Karl Heinz Bohrer, Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität, München und Wien 1987, S. 154ff.

¹⁴ SW⁹ II, 726 (Kleist an Wilhelmine von Zenge am 20.5.1802).

angemesseneren Kriegerruhm seiner Vorfahren handeln kann, sich als ›Variantek des Dichterruhms anbietet. Während er 1803 an dem Drama ›Robert Guiskardk arbeitet, eröffnet er seiner Schwester den Plan, sich »den Kranz der Unsterblichkeit zusammen zu pflücken«;¹⁵ als er schließlich resignieren muß, schreibt er ihr: »Ich habe nun ein Halbtausend hinter einander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet, an den Versuch gesetzt, zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen: jetzt ruft mir unsere heilige Schutzgöttin zu, daß es genug sei.«¹⁶

Der Autor Kleist wurde folgerichtig in Relation zu seiner Familie wahrgenommen. Der Standesgenosse Fouqué rückte zum zehnten Todestag Kleists in die Zeitung für die elegante Welk einen mehrteiligen Aufsatz über Die drei Kleistek ein. Es sei wein eigenes, meines Wissens noch nicht dagewesenes Phänomen im Garten der Poesie, daß Drei Männer Eines Stammes und Namens einander nicht nur fast unmittelbar als ausgezeichnete und anerkannte Dichter folgen, sondern daß auch ein Jeder in rasch-wechselnder Zeit als ein edler Repräsentant der sittlichen und ästhetischen Bildung seiner Periode angeschaut werden kann.«¹⁷ Kriegsdienst *und* poetische Praxis verband Ewald, Franz und Heinrich von Kleist, und so ließ sich ein geradezu Kontinuität verheißendes Familientalent ausmachen.

Sieht man diese Determinanten von Kleists Poetologie, dann resultiert daraus zunächst einmal die Hypothese, daß er weder, wie Reinhold Steig dies vor einem Jahrhundert nahelegte, allein als preußischer Junker, ¹⁸ noch, mit Georg Lukács, als Vorläufer bürgerlicher Décadence¹⁹ gesehen werden kann, daß von einer ausschließlichen Teilhabe an der bürgerlichen Literatur um 1800 kaum, von Kleist als autonomem, von allen Bindungen losgelöstem ästhetischen Subjekt²⁰ auch, aber nicht nur die Rede sein kann. Kleist, der nicht mehr Adeligers, sondern gebildeter

¹⁵ SW⁹ II, 733 (Kleist an Ulrike von Kleist am 3.7.1803). Etwa von diesem Brief an unterzeichnet Kleist wieder fast durchgängig mit »von«; der Adelstitel hatte in den seit dem Abschied aus dem Militärdienst verfaßten Schreiben gefehlt. (Allerdings liegen kaum frühere Zeugnisse vor.)

¹⁶ SW⁹ II, 735 (Kleist an Ulrike von Kleist am 5.10.1803).

¹⁷ Friedrich de la Motte Fouqué, Die drei Kleiste. In: Zeitung für die elegante Welt Nr. 249–253 vom 20.–26.12.1821, hier Sp. 1986f.

¹⁸ Steig hält indessen fest, daß die in der Berliner Romantik versammelten Männer »der Eine Gedanke nur beseelte, ihr engeres und das allgemeine Vaterland einer neuen Entwickelung entgegen zu führen« und dabei Adelige und Bürgerliche ein Bündnis eingingen; Reinhold Steig, Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe, Berlin und Stuttgart 1901, S. III.

¹⁹ Vgl. Georg Lukács, Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur [zuerst 1945]. In: Romantikforschung seit 1945, hg. von Klaus Peter, Königstein 1980, S. 40–52, hier S. 41: »Es geht [...] um die Frage nach dem entscheidenden sozialen Inhalt der Romantik. Und dieser ist ein bürgerlicher.« An anderer Stelle schrieb Lukács (bereits 1936), der Junker Kleist sei »[s]einen dichterischen Absichten nach ein gewaltiger Vorläufer der meisten dekadenten Strömungen der späteren bürgerlichen Literatur«; G. Lukács, Die Tragödie Heinrich von Kleists. In: Ders., Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten, Neuwied und Berlin 1964 [Werke 7], S. 201–231, hier S. 230f.

²⁰ So Bohrers Generalthese, allerdings nur bezogen auf einige wenige Briefe Kleists: vgl. Bohrer, Brief (wie Anm. 13), passim.

Mensch sein will, rezipiert vielmehr einerseits das teleologische, optimistische Weltbild der Aufklärung mit seinem Tugend- und Bildungsoptimismus, mit der Anthropologie des ganzen Menschen - und muß doch andererseits die Gebrechlichkeit dieser Einrichtungen zur Kenntnis nehmen: die ›Kant-Krise(als Krise der Erkenntnis, die Verfallenheit des Menschen an Traum und Imagination, die Krise der Sprache (als ›Stocken‹ und ›Straucheln‹)²¹ und die historische Krise, die sich in Napoleon personifiziert, legen in Kleists Texten davon Zeugnis ab. Daneben erscheinen in diesen Texten aber immer wieder Spuren archaischer Lösungen, durchaus in moderne Kontexte eingebettet; (Partisanen-) Krieg, Opferritual, Gewalt überhaupt zählen hierzu, auch der Dienst am Vaterland erhält bei Kleist ein archaisches Gepräge²² - man denke an den Katechismus der Deutschen. Relikte von Adeligkeite wird man in dieser Aufzählung teils identifizieren, teils ihr hinzufügen dürfen, verweisen sie doch neben anderem auch auf einen Rest an Möglichkeiten, Kontingenzeinbrüche zurückzuhalten.²³ Heinrich von Kleist scheint genau die Bruchlinie zu besetzen zwischen der noch intakten Adelskultur mit ihrer ganzheitlichen Lebensführung und dem modernen Intellektuellen, der sich von Standesgewißheiten und einer darauf gründenden Kultur gelöst hat. Bereits in Kleists Lebens-Text begegnen Spuren des Althergebrachten auf mehreren Ebenen in Gemengelagen: handle es sich um die pure Notwendigkeit, finanziell zu überleben, um konstante Bestandteile adeliger Mentalität oder um neu funktionalisierbare

²¹ Vgl. den weiter unten zitierten Aufsatz von Gerhard Neumann dazu (s. Anm. 64).

²² Zum Partisanenkrieg vgl. nach wie vor Wolf Kittler, der Kleist in puncto ›Adek und ›nationaler Haltung‹ unterstellt, er habe »die neuen Werte mit den Werten seiner Väter zu verschmelzen« versucht. Kleist sei »[e]in preußischer Junker in der Tat, aber alles andere als ›borniert«; Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg 1987, S. 37. – Zur Sprache der Gewalt vgl. Anthony Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg 1999. Gegen Kittlers Großthese vom ›Partisanentum‹ Kleists und einer globalen archaisierenden Wendung im Kleist-Bild wendet sich zu Recht Stephens: »Man sollte der Versuchung widerstehen, der Vertracktheit von Kleists Auseinandersetzungen mit der Aufklärung einen vereinfachten und kriegerischen Aristokratismus entgegenzusetzen«; Anthony Stephens, Wege der Sprache und der Macht. In: Ders., Kleist, S. 14–48, hier S. 20.

²³ Die Kleist-Forschung ging in jüngerer Vergangenheit vermehrt solchen Spuren nach: Günter Blamberger erkennt die aus der aristokratischen Moralistik der Renaissance kommenden Verhaltensnormen der Verstellung und des Scheins als höfische Tugendenk in Kleists Werk; Graziek, ein wichtiger Begriff in Kleists Poetologie, führt er auf Normen ästhetischer Erziehung im Adel zurück. Kleist experimentiere in agonalen Situationen mit der traditionell aristokratischen Verhaltenslehre der dissimulatio in Wort und Tat. Vgl. Günter Blamberger, Agonalität und Theatralität. Kleists Gedankenfigur des Duells im Kontext der europäischen Moralistik, in: KJb 1999, S. 25–40; Ders., Ars et Mars. Grazie als Schlüsselbegriff der ästhetischen Erziehung von Aristokraten. Anmerkungen zu Castiglione und Kleist. In: Resonanzen. Festschrift für Hans Joachim Kreutzer, hg. von Sabine Doering u.a., Würzburg 2000, S. 273–282; vgl. weiter Pamela Moucha, Verspätete Gegengabe. Gabenlogik und Katastrophenbewältigung in Kleists Erdbeben in Chilk. In: KJb 2000, S. 61–88; schließlich ist eine Käthchenk-Deutung zu nennen: William C. Reeve, Kleist's Aristocratic Heritage and Das Käthchen von Heilbronn, Montreal, Kingston, London und Buffalo 1991.

Werturteile. Die symbolische Ordnung von ›Adeligkeit‹ geht von Fall zu Fall Arrangements ein mit dem ›modernen‹ Text, der ›modernen‹ Biographie. Noch in einem seiner letzten Briefe wendet sich Kleist untertänigst und den Vorrechten seines Standes gemäß direkt an seinen König mit der Bitte um eine Anstellung im »Zivildienst«.²4

III

Als Friedrich Wilhelm IV. 1841 eine Kommission aus hohen Beamten einberief, die die längst angestrebte Adelsreform »nach der Ständegesellschaft« in Angriff nehmen sollte, äußerte das Kommissionsmitglied von Raumer, »[m]ilitärische Subordination und Disziplin seien spezifische Gaben Brandenburgs gewesen, die dem veigentlichen Deutschlande gefehlt und seit der Zeit des Großen Kurfürsten auf den Adel ganz Deutschlands ausgestrahlt« hätten.²⁵ Die Ursprünge einer staatstragenden Rolle des Adels werden also in die Zeit des Frühabsolutismus in Brandenberg zurückverlegt - erst das Allgemeine Landrecht hatte 1791 den Adel als ersten Stand des Staates definiert.²⁶ Kleist führt in seinem letzten Drama sein Publikum mit der Schlacht von Fehrbellin an ebendiesen neuralgischen Punkt des Aufstiegs Preußens zur Großmacht, zu einer Urszene des preußischen Staates überhaupt – und er tut dies zum Zeitpunkt einer konträren historischen Situation, jenem Tiefpunkt, den der preußische Staat mit der Niederlage gegen Napoleon und dem Frieden von Tilsit ereilt hatte und der aus Sicht eines preußischen Adeligen mit dem Beginn der Reformpolitik Steins und Hardenbergs alles andere als überwunden zu sein schien.²⁷ Im Zeichen der Adelsopposition gegen diese Politik stellte sich erst recht die Frage nach der Legitimität des Adeligen im Preußen der Gegenwart²⁸ – und Kleists Experimentalanordnung stellt exemplarisch Herrscher

²⁴ SW⁹ II, S. 870 (Kleist an Friedrich Wilhelm III. am 17.11.1811).

²⁵ Zitat nach: Gunter Heinickel, Adelsidentität nach der Ständegesellschaft: Der preußische Adel in adelspolitischen Bildern und Vorschlägen um 1840. In: Adel und Bürgertum in Deutschland, hg. von Heinz Reif, Bd. 1 Entwicklungslinien und Wendepunkte im 19. Jahrhundert, Berlin 2000, S. 51–81, hier S. 76.

²⁶ Vgl. Reinhart Koselleck, Preußen zwischen Reform und Revolution. Allgemeines Landrecht, Verwaltung und soziale Bewegung von 1791 bis 1848, München 1989 (zuerst 1967), S. 80.

²⁷ Vgl. David E. Barclay, Die Gegner der Reformpolitik Hardenbergs. In: »Freier Gebrauch der Kräfte«. Eine Bestandsaufnahme der Hardenberg-Forschung, hg. von Thomas Stamm-Kuhlmann, München 2001, S. 217–229; zum Protest gegen die Reformpolitik vgl. auch Karen Hagemann, »Mannlicher Muth und Teutsche Ehre«. Nation, Militär und Geschlecht zur Zeit der Antinapoleonischen Kriege Preußens, Paderborn u.a. 2002, S. 28ff.

²⁸ Der Gegenwarts- bzw. Preußenbezug des Schauspiels war von vornherein unverkennbar und wurde in der Forschung ausgiebig diskutiert, ich verweise hier nur auf Kittler, Geburt (wie Anm. 22), passim. Es gehe, so Klaus Peter, um ein alternatives Preußen, in dem – siehe dazu weiter unten – Staat und Familie eins werden; Klaus Peter, Für ein anderes Preußen. Romantik und Politik in Kleists Prinz Friedrich von Homburg. In: KJb 1992, S. 95–125, hier S. 96 und 100ff.; viel seltener wurde Homburg als Adeliger gesehen. Der versöhnliche Ausgang wurde etwa aus juristischer Sicht als »aristokratisches Prinzip« der »Ver-

und (hoch-)adeligen Offizier in einem komplexen, auf Treue wie auf familiale Zusammengehörigkeit fußenden Verhältnis nebeneinander; der Graf von Hohenzollern führt Homburg ein als »[d]er Prinz von Homburg, unser tapfrer Vetter« (Vs. 1).²⁹ In der berühmten Eingangsszene ertappt in der Nacht vor der Schlacht bei Fehrbellin der brandenburgische Kurfürst Friedrich Wilhelm mit seinem Gefolge den General der Kavallerie, Prinz Friedrich Arthur von Homburg, als dieser sich in einem somnambulen Zustand einen Kranz flicht und aufs Haupt setzen will:

Mit Fackeln wird und Lichtern und Laternen
Der Held gesucht – und aufgefunden, wo?
[...] Als ein Nachtwandler, schau, auf jener Bank,
Wohin, im Schlaf, wie du nie glauben wolltest,
Der Mondschein ihn gelockt, beschäftiget,
Sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich,
Den prächtgen Kranz des Ruhmes einzuwinden. (Vs. 22–28)

Der Kurfürst nimmt ihm den Kranz ab und gibt ihn der anwesenden Prinzessin Natalie in die Hand, die Homburg, immer noch halb schlafend, als seine Braut bezeichnet; dies ruft die Empörung des Kurfürsten hervor. Somnambulismus verweist auf Divination; zweierlei sieht der Prinz voraus bzw. strebt er dann auch im Wachzustand an: den Ruhm des Kriegers und die Eheschließung mit Natalie, der Nichte des Kurfürsten. Er steht also zumindest an der Schwelle einer standesgemäßen Durchformung seines Lebens. Doch mehr noch: Das Begehren nach Ruhm und das Begehren nach der Prinzessin impliziert eine genealogische Nachfolge Homburgs; als Sohn wird er zum Rivalen des Vaters Friedrich Wilhelm. Die Schlacht bei Fehrbellin hat um 1810 durchaus zeichenhaften, zumindest Vorbildcharakter; in ihrem Gefolge gelang die Austreibung des schwedischen Feindes aus Brandenburg. Bezüge zur Schlacht von Jena und Auerstedt, allerdings unter umgekehrtem Vorzeichen, was den Ausgang betrifft, wurden immer wieder nachgewiesen.³⁰ Homburg begeht während der Schlacht einen Formfehler, indem er vorher ihm ausdrücklich Verbotenes im Augenblick der Gefahr befiehlt: Er läßt zum Angriff blasen, ohne die kurfürstliche Order erhalten zu haben; er beruft sich

ständigung über das Recht als Voraussetzung für seine Geltung« gelesen; vgl. Klaus Lüderssen, Recht als Verständigung unter Gleichen in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg« – ein aristokratisches oder ein demokratisches Prinzip? In: KJb 1985, S. 56–83, hier S. 59. – Hans Jürgen Scheuer ernannte Kleist kürzlich, etwas pauschal, zum »Repräsentanten [...] einer gut tausendjährigen Adelskultur in der Endphase ihres Zerfalls«: Ders., Pferdewechsel – Farbenwechsel. Zur Transformation des adligen Selbstbildes in Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg«. In: KJb 2003, S. 23–45, hier S. 24. Zu fragen ist, ob diese »Endphase« nicht erst auf das 20. Jahrhundert zu datieren wäre.

²⁹ SW⁹ I, 629–709, Vs. 1 (Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg); Nachweise künftig mit Verszahlen in Klammern hinter dem Zitat im Fließtext. Zu ›Vetter‹ als einer allgemeinen Verwandtschaftsbezeichnung und ehrenden Anrede überhaupt vgl. Bernd Hamacher, Erläuterungen und Dokumente: Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg, Stuttgart 1999, S. 11.

³⁰ Vgl. vor allem Kittler, Geburt (wie Anm. 22), S. 256ff.

dabei auf sein Herz (Vs. 475) statt auf einen Befehl des Kurfürsten, dessen Machtposition er durch diese Tat erneut gefährlich nahezukommen scheint. Das »Herz« als sensualistischer Zentralbegriff verbürgt die authentische und autonome Entscheidung des Prinzen. Das Ergebnis dieses Handelns ist aber eine ernstgemeinte Machtphantasie: »O Cäsar Divus! / Die Leiter setz ich an, an deinen Stern!« (Vs. 713f.) Aufgrund seiner Eigenmächtigkeit siegt das brandenburgische Heer, doch der Kurfürst verurteilt den Prinzen wegen Ungehorsams zum Tode, Homburg droht zum »Opfer seiner Treue« (Vs. 676) zu werden.

Der durch Träume und Absencen schon gebeutelte Prinz, der in der Schlacht so geistesgegenwärtig war, wird nach seiner Verurteilung von der Todesangst überwältigt und verhält sich unehrenhaft; dies stellt just Prinzessin Natalie fest: »Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig, / Ein unerfreulich, jammernswürdger Anblick!« (Vs. 1165f.)³¹ Diese Entwürdigung Homburgs wurde Kleist auch häufig vorgeworfen, so 1851 durch den Literaturkritiker und -theoretiker Julian Schmidt, der entschieden konstatiert, »daß jener Akt sich selbst wegwerfender Feigheit, in Gegenwart der Geliebten (wohl zu unterscheiden vom Gefühl) bei einem Helden unmöglich ist; doppelt und dreifach unmöglich bei einem märkischen Edelmann, einem Offizier jenes Heeres, das Kleist in so prachtvollen Farben schildertl«³² Der folgende Verlauf läßt erkennen, daß die Alternative zwischen >Gesetzestreue oder Gehorsam und freier Entscheidung eine Bedeutungsschicht ausmacht, ebenso aber die Alternative zwischen Spontaneitäte und höfischer Affektkontrolle; daneben ist Prinz Friedrich von Homburge eine Probe aufs Exempel der Ehre.³³ Homburg durchläuft einen Lernprozeß im Geist der Stoa,³⁴ in dem er die Rechtfertigung des Urteilsspruches als Folge des geltenden Gesetzes anerkennt, sein Ehrgefühl höher zu schätzen beginnt als seinen Lebenswillen und bereit ist, aufrecht und gehorsam in den Tod zu gehen - im Bewußtsein seines Ruhmes: »Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!« (Vs. 1830) Zu Homburgs Sinneswandel gehört es, die von vornherein mitspielende Rivalität mit dem Kurfürsten als offenen Streit auch anzuerkennen, auf symbolischer Ebene wiederum als Duell unter prinzipiell Gleichen (der ihm rätselhafte Handschuh Natalies, Zei-

³¹ Auf diesen Tiefpunkt Homburgs verweist u.a. Peter Horn: »Ehre, Mut, Ansehen, Liebe, alle Ideale des adeligen Offiziers erweisen sich als bloße Ideologien, für die es sich nicht lohnt zu sterben«; Peter Horn, »... sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich ...«. Verhinderte Tragik im Traum des Prinzen Friedrich von Homburg von seinem postumen Ruhm. In: KJb 1992, S. 126–139, hier S. 132.

 $^{^{32}\,}$ Julian Schmidt, Einleitung zu Heinrich von Kleists Gesammelten Schriften, zitiert nach NR 567.

³³ Zur Thematik vgl. folgende wichtige Studien: Friedhelm Guttandin, Das paradoxe Schicksal der Ehre. Zum Wandel der adligen Ehre und zur Bedeutung von Duell und Ehre für den monarchischen Zentralstaat, Berlin 1993; sowie Michael Ott, Das ungeschriebene Gesetz. Ehre und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur um 1800, Freiburg 2001, zu Kleist S. 240ff., allerdings kaum noch mit Bezug auf die Standesehre; im Michael Kohlhaass würden (man müßte ergänzen: ein für allemal) adelige Ehrbegriffe in Frage gestellt (vgl. S. 244ff.).

³⁴ Vgl. Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003, S. 161ff.

chen der Herausforderung, der Homburg nach der Eingangsszene bleibt, leitet das Duelk ein): »Ich will ihm, der so würdig vor mir steht, / Nicht, ein Unwürdger, gegenüber stehn! / Schuld ruht, bedeutende, mir auf die 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« (Vs. 1380–1385). Homburg hat im Grunde nichts in die Konfrontation einzubringen als dieses wiedergefundene Ehrgefühl, die Rückbesinnung auf das ihm gemäße Handeln, doch scheint seine Position sogar soweit gestärkt, daß er es im Angesicht des Todes unternehmen kann, des Kurfürsten Herrschaft und seine künftigen Siege zu legitimieren kraft seiner Divination. In Gegenwart einiger Offiziere, die angesichts des ihnen ungerecht erscheinenden Todesurteils einen Hauch von Revolution in das Stück tragen, ruft Homburg den ja noch mitten im Krieg befindlichen Kameraden zu: »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!« (Vs. 1758-1762) Und der Kurfürst bekommt zu hören: »Geh und bekrieg, o Herr, und überwinde / Den Weltkreis, der dir trotzt – denn du bists wert!« (Vs. 1798f.) Hier noch viel mehr als in der Schlußszene, da Begnadigung und Eheschließung jenen einenden Ruf »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« (Vs. 1858) herbeiführen, hat Homburg als Person und mit seiner Rede eine nicht nur in Kriegszeiten wichtige Funktion inne, die des adeligen Mittlers zwischen Herrscher und ›Volk; der Adelige vermag, soweit Einigkeit mit dem Herrscher besteht, als wahrhafte, natürlich gegebene intermediäre Gewalt aufzutreten.

IV

Die Intermediarität des Adels im Gegensatz zu einer durch Montesquieu geforderten, ›künstlichen‹ Gewaltenteilung hatte der französische Staatstheoretiker Louis Gabriel Ambroise de Bonald postuliert. Ihm ging es um einen organischen Entwurf des Staates aus christlichem Verständnis. In seiner politischen Dreieinigkeitstheorie der Urgesetzgebung habe Gott als Vater (»la cause«) gegolten, das Volk als »gemeine Creatur« (»les effets«), der Adel aber »als der Heiland, der vermittelnde Sohn Gottes (le médiateur)« – so referiert Carl Welcker in seinem ›Staats-Lexikon›; Bonalds Auffassung finde sich sowohl bei Friedrich Schlegel als auch bei Adam Müller wieder.³5 Tatsächlich ist für Bonald »le pouvoir« gemäß französischer Tradition gleichbedeutend mit »la royauté«, als die vermittelnde Instanz (»un être intermédiaire«) oder »le ministre« gilt ihm »la noblesse«.³6 Kaum verwunderlich, daß Homburg parodistischerweise auch den Typus des ›Erlösers‹ verkörpert.³7

³⁵ Carl Welcker, Artikel »Adel«. In: Staats-Lexikon oder Encyclopädie der Staatswissenschaften, hg. von Carl von Rotteck und C. Welcker, Erster Band, Altona 1834, S. 257–354, hier S. 260; zum Adel als intermediäre Gewalt im Anschluß an und entgegen Montesquieus Forderung nach Teilung der Gewalten vgl. Conze u.a., Artikel »Adel« (wie Anm. 5), S. 20f.

³⁶ Louis Gabriel Ambroise de Bonald, Essai analytique sur les lois naturelles de l'ordre social, ou Du pouvoir, du ministre et du sujet dans la société, Paris 1800, S. 2 und S. 153.

³⁷ Vgl. Marcel Krings, Der Typus des Erlösers. Heilsgeschehen in Kleists Prinz von Homburg. In: Deutsche Vierteljahrsschrift 79 (2005), S. 64–95.

›Mittler« heißt bei Adam Müller aber im Grunde ›Kommunikator« oder auch »Rhetor, und der dieser Vorgabe genügende Adelige kann sich bewähren in einem Krieg, in dem »der Sieg eine Frage der kommunikativen Kompetenz« ist. 38 Diese Kompetenz bringt der sonst mitunter so zaghafte Homburg an zwei entscheidenden Stellen ein: in der Schlacht im Augenblick der Gefahr und erneut, als er, dem Tod ins Auge blickend, sich als Prophet seines Vaterlandes betätigt und seine Zuhörer zu neuem Kriegsmut anstachelt. Adam Müllers >Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschlande erscheinen zwar erst im Jahr nach Kleists Tod und nachdem Müller, soeben noch Mitarbeiter an den Abendblättern, ins Exil nach Wien getrieben worden ist, doch dürften die Thesen der Reden Gesprächsthema zwischen Kleist und Müller auch schon in Berlin gewesen sein. Müller plädiert in seinen Reden dafür, daß in Krisenzeiten Poesie und Rhetorik, üblicherweise zwei voneinander getrennte Ordnungen des Sprechens, ein Bündnis eingehen müßten.³⁹ In vielen seiner zwischen 1804 und 1812 entstandenen Texte ist für Müller die Sprache, die >Wortkunst, das lebendige Medium der >Staatskunst. Exemplarisch hebt er den »königliche[n] Redner Edmund Burke« hervor, »Stellvertreter des unsichtbaren Englands«,40 damit aber des ›Nationalselbstgefühls« der ›Ehrec Gemäß Müllers Denken ist dergestalt eine Analogiebeziehung zwischen Rhetorik und Adel hergestellt: Nur der Vertreter des ¿Unsichtbaren im Staat vermag dessen Ehre im (rhetorischen) Zweikampf zu vertreten.⁴¹ Als Befehlender, als Prophet und als Opferwilliger vertritt und verkündet Homburg gegenüber dem ›Volk‹ Tugenden, die in Zeiten der Not, auch gegen Bedenken der Herrschenden, in Erinnerung zu rufen sind – auch dem ›Volk‹ im Publikum und sogar der königlichen Familie, die mit der Dedikation des Schauspiels in besonderem Maße angesprochen ist.

Mag man es nun als Akt des Zurückweichens durch den Kurfürsten deuten – jedenfalls übt dieser entgegen seiner Ankündigung sein Begnadigungsrecht aus: Der Traum der Anfangsszene wird Wirklichkeit; Prinzessin Natalie setzt Homburg den Kranz auf und drückt seine Hand an ihr Herz, so die Regieanweisung. Der Kreis schließt sich; Homburg erhält die schon vorhergesehene Belohnung, die ihn auch familial nahe an die Seite des Kurfürsten rückt. Ob seine Tat freilich dadurch ex post legitimiert ist oder ob nur die genannte Neubesinnung, die unbedingte Anerkennung des kurfürstlichen Befehls, ausschlaggebend ist, konnte zum Streitpunkt der Interpreten werden. Wichtiger erscheint mir die Beobachtung, daß beide, auch der Kurfürst also,⁴² erkennen müssen: Ein den Bedingungen einer beschleunigten Zeit angepaßtes Verhalten erfordert ein flexibles Austarieren (dabei nicht: Ausbuchstabieren) von Rechten und Pflichten zwischen aufrechten Män-

³⁸ Wolf Kittler, Militärisches Kommando und tragisches Geschick. Zur Funktion der Schrift im Werk des preußischen Dichters Heinrich von Kleist. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von Dirk Grathoff, Opladen 1988, S. 56–68, hier S. 58.

³⁹ Vgl. Adam Müller, Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland, Frankfurt a.M. 1967, S. 170f.

⁴⁰ Müller, Zwölf Reden (wie Anm. 39), S. 119.

⁴¹ Diesen Zusammenhang entwickelt Matala de Mazza, Körper (wie Anm. 8), S. 274, 324.

⁴² Darauf weist hin: Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 265.

nern; als solche sollen sich Herrscher und Adeliger begegnen – dabei sich aber ehrenvoll verhalten.

Der Rahmen des Schauspiels, Anfangs- und Schlußsequenz, in denen (Wach-) Traum und Wirklichkeit für den Prinzen (und den Zuschauer) schwer voneinander zu unterscheiden sind, ist theatrale Situation auf zweiter Ebene, ist Spiel im Spiels.⁴³ Darauf deutet manches hin: Reden, Handeln, der Umgang mit den Dingsymbolen >Kranz((als Symbol des Ruhms), >Kette((als Herrschaftsinsignie), Handschuh (als Symbol des Bundes zwischen Prinz und Prinzessin, vielleicht auch als >Fehdehandschuh zwischen Kurfürst und Prinz), die rituelle Vermählung - jeweils vor dem Hintergrund eines Schlosses bzw. einer gleichsam zur Bühne gehörenden »Rampe« vor einem Schloß und eines Gartens im französischen Stil. Die Vorgänge sind im Zeichen somnambuler Verfremdung stehende, hochgradig ritualisierte Kommunikation, sind Hofzeremoniell⁴⁴ und Hoftheater. Damit bewegen sich diese rahmenden Szenen ganz auf einem üblicherweise durch Adelige kontrollierten Boden: Leitung und Kontrolle des Hoftheaters ist bis weit ins 19. Jahrhundert die Domäne des Adels, wie ja von jeher vielfältige Formen des Theatralen vorzüglich dem Adel zugewiesen waren.⁴⁵ Nimmt man vor allem die erste dieser beiden Szenen für sich, dann kommt Homburg nicht gut weg; hier, in der höfischen Szenerie, agiert der Kurfürst als Regisseur und spielte mit Gefolgsleuten, die ihrer Sinne nicht mächtig sind. Die weitere Handlung kultiviert einen für Kleist typischen plötzlichen Umschlag von ›Ohnmacht zu ›Tat - der Ort dieser Tat aber ist vom höfischen Milieu denkbar weit entfernt. Hof-/Theater« und Kriegsschauplatz - diese beiden Pole bezeichnen Orte und Versuchsanordnungen unterschiedlicher Handlungschancen für den adeligen Protagonisten. Homburgs Divination bewahrheitet sich am Ende; dies ändert nichts daran, daß die Hof-)Theater«-Szenerie wiederkehrt. Seine höfischen und soldatischen Mitspieler tragen den Helden von Fehrbellin schließlich über die Ziellinie - es scheint, als ob sogar im Augenblick höchsten Erfolgs diese paradigmatische Persönlichkeit noch unfertig, andernorts erst noch zu vollenden sei.

V

Neben Anklängen des aus dem Drama rekonstruierbaren Schlachtverlaufs an Jena und Auerstedt ist auch an eine der Schlacht von Saalfeld 1806 vorausgegangene eigenmächtige Entscheidung des preußischen Prinzen Louis Ferdinand zu denken,

⁴³ Diesen bedeutenden Hinweis gibt: Jürgen Schröder, Geträumte Geschichte. Kleists Prinz Friedrich von Homburg. In: Ders., Geschichtsdramen. Die »deutsche Misere« – von Goethes ›Götz« bis Heiner Müllers ›Germania«. Eine Vorlesung, Tübingen 1994, S. 114–136.

⁴⁴ Vgl. Volker Bauer, Hofökonomie. Der Diskurs über den Fürstenhof in Zeremonialwissenschaft, Hausväterliteratur und Kameralismus, Wien u.a. 1997.

⁴⁵ Vgl. Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. Bd. 2: Die Formenwelt, Stuttgart 1972, S. 339ff.; ein Plädoyer gegen die Verbürgerlichungsthese hinsichtlich der Theater bis etwa 1850 findet sich in: Ute Daniel, Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1995, S. 126ff.

der dann in der Schlacht fiel und zur mythischen Figur des preußischen Widerstandes gegen Napoleon wurde, wie später mehr noch die Königin Luise, der Kleist eigentlich sein Drama hatte widmen wollen; die Figur der Natalie erinnert im übrigen an die verstorbene preußische Königin. 46 Andererseits war bekannt, daß in Jena und Auerstedt auf Gehorsam gedrillte Offiziere sich zu selbstverantwortlichem Handeln nicht in der Lage fanden.⁴⁷ Zu Kleists Lebzeiten war jedenfalls die Frage aktuell, wer würdig sei, notfalls auch ohne königliche Order oder sogar gegen eine solche, in Kriegszeiten Entscheidungen zu fällen. Eine Antwort gibt meines Erachtens Kleists letztes Drama, eines, das den Adel noch einmal vins Spiek bringt. Daß es darum geht, im mehr oder weniger ernsten Rollenspiel (weniger ernst als Traumspiele in den Rahmenszenen, ernster dort, wo es um Leben und Tod geht, in Schlacht und Gericht) durchaus Herrschaftsansprüche zwischen Kurfürst und Prinz auszuhandeln, konnte gezeigt werden. Wolf Kittler hat die These aufgestellt, der Prinz als Vertreter der paradoxen Koinzidenz aus Subordination und Spontaneität verkörpere den idealen Soldaten des modernen stotalen Krieges.⁴⁸ Neu ist allerdings die Begründung der Ablösung vom unbedingten Gehorsam dem Herrscher gegenüber. Zur Emanzipation des adeligen Offiziers gehört es offenbar, den Befehl des Herrschers und den Nutzen für das Vaterland gegeneinander abzuwägen. Der Prinz freilich behauptet, dem Ruf des Herzens zu folgen; seinen Offizieren gegenüber bekennt er im Augenblick der Verhaftung, auf den Kurfürsten gemünzt, aber ganz eindeutig: »Ein deutsches Herz, von altem Schrot und Korn, / Bin ich gewohnt an Edelmut und Liebe, / Und wenn er mir, in diesem Augenblick, / Wie die Antike starr entgegenkömmt, / Tut er mir leid, und ich muß ihn bedauren!« (Vs. 784-788) Der Kurfürst ist es sodann, der das »Vaterland« und die in ihm herrschenden Gesetze über seine eigene Person stellt – dem Absolutismus also eine Absage erteilt - und damit aber den Wunsch Natalies nach Begnadigung ablehnt.⁴⁹ Der Vertreter der gegen das Urteil protestierenden Offiziere, der Obrist Kottwitz, wendet das oberste Gesetz des Vaterlandes allerdings gegen den Urteilsspruch des Kurfürsten, der ihn eine Willkürentscheidung zu sein dünkt: »Herr, das Gesetz, das höchste, oberste, / Das wirken soll, in deiner Feldherrn Brust, / Das ist der Buchstab deines Willens nicht; / Das ist das Vaterland, das ist die Krone, / Das bist du selber, dessen Haupt sie trägt. / Was kümmert dich, ich bitte dich, die Regel, / Nach der der Feind sich schlägt: wenn er nur nieder / Vor dir, mit allen seinen Fahnen, sinkt?« (Vs. 1570–1577) Nicht der Befehl des Herrschers, sondern Sieg und Nutzen des Vaterlandes begründen Gesetzmäßigkeiten des Handelns, und sie beglaubigen auch ex post die Tat des Prinzen. In diesen fast versteckten Dialogen liegt geradezu der Vorschlag eines Paradigmenwechsels für den preußischen Adel verborgen; und natürlich ist es nicht Kleist

⁴⁶ Vgl. generell: Rudolf Vierhaus, Heinrich von Kleist und die Krise des preußischen Staates um 1800. In: KJb 1980, S. 9–33; daneben erneut Kittler, Geburt (wie Anm. 22), S. 258ff.; zur Königin Luise vgl. Gabriele Leschke, Prinz Friedrich von Homburge und der Mythos der Königin Luise von Preußen. In: Beiträge zur Kleistforschung 1998, S. 114–147.

⁴⁷ Vgl. Hagemann, Muth (wie Anm. 27), S. 16.

⁴⁸ Vgl. Kittler, Geburt (wie Anm. 22), S. 283.

⁴⁹ Vgl. die Verse 1118–1144.

allein, der sich auf das Vaterland, sei es Preußenk oder »Deutschlandk, als obersten Wert beruft. Die Geringschätzung des ›Buchstabensk, des Gesetzes, die daraus spricht, spiegelt die Ablehnung der als destruktiv erachteten preußischen Reformpolitik durch viele preußische Adelige wider.⁵⁰ Das ›Vaterlandk erscheint vor diesem Hintergrund als durchaus vage bleibender, auslegungsbedürftiger Wert. In der Hochschätzung dieses Wertes trafen sich Kleist und die Reformer um den Freiherrn vom Stein allemal; im übrigen zielte die preußische Heeresreform allerdings auf eine Aufhebung adeliger Vorrechte zugunsten stärkeren Leistungsbezuges ab.⁵¹ Aus dem Adeligen als Vertreter eines Standes, der den Staat stützen soll, wird der selbstbewußte Propagator des Vaterlandes, der Patriot – ein latenter, in Kleists Text offenbar werdender Widerspruch, der durch die restaurativen Regimes nach 1815 vorläufig restriktiv geklärt werden konnte.

VI

Die Übersetzung eines (staats-)rechtlichen Verhältnisses in die Organizismussymbolik der Familie hatte bekanntlich bereits Novalis auf den preußischen Staat bezogen; in seinem 1798 entstandenen Text Glauben und Liebe oder Der König und die Königink hatte er die bürgerliche Kernfamilie, vollendet im preußischen Königspaar, als Symbol des wiederzubelebenden, organisch aufgefaßten Ständestaates benannt, eine Konstruktion, die die staatstheoretischen Entwürfe der Politischen Romantikk wesentlich beeinflussen sollte. ⁵² Der mit Kleist seit dem gemeinsamen Dresdner Zeitschriftenprojekt Phöbusk befreundete Adam Müller ⁵³

⁵⁰ Zum vorläufigen Protest des Adels gegen die Reformen und zu ihrem faktischen Nutzen für den Landadel vgl. Koselleck, Preußen (wie Anm. 26), S. 85, 197ff.; vgl. auch Hagemann, Muth (wie Anm. 27), S. 25ff., 36: die Reformen erfuhren »Ablehnung in breiteren bürgerlichen Bildungsschichten wie in Teilen des Adels.«

⁵¹ Vgl. Hagemann, Muth (wie Anm. 27), S. 78ff.

⁵² Vgl. zu Novalis' und Friedrich Schlegels Konkretisierungen: Klaus Peter, Stadien der Aufklärung Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel, Wiesbaden 1980, S. 85ff; einen Überblick ermöglicht: Schwering, Politische Romantik (wie Anm. 8). Zum Prinz von Homburga in diesem Kontext vgl. Peter, Preußen (Anm. 28), S. 111ff. (Peter zeigt auch, daß die Geschichtsphilosophie der Frühromantik durch Gotthilf Heinrich Schubert und Adam Müller in Dresden an Kleist vermittelt wurde; vgl. S. 108ff.)

⁵³ Zur Einflußnahme Müllers auf Kleist vgl. u.a. Peter Foley, Heinrich von Kleist und Adam Müller. Untersuchungen zur Aufnahme idealistischen Ideenguts durch Heinrich von Kleist, Frankfurt a.M. u.a. 1990; daneben, ebenso unzureichend wie Foley. Michael Emmrich, Heinrich von Kleist und Adam Müller. Mythologisches Denken, Frankfurt a.M. 1990; zu Müller vgl. Benedikt Koehler, Ästhetik der Politik. Adam Müller und die politische Romantik, Stuttgart 1980. Für Koehler ist Prinz Friedrich von Homburg vim Sinne der Ästhetik Adam Müllers das Drama einer als Kunst verstandenen Politik« (S. 151); bei Koehler findet sich auch eine Darstellung zu Müllers Zeit in Berlin und seiner Reformgegnerschaft (vgl. S. 124ff.); Müllers Publikationen in Kleists Berliner Abendblättern« wären genauer und im Zusammenhang zu untersuchen – die BKA nennt insgesamt 24 Artikel Müllers; mehrfach plädiert er für eine den natürlichen«, also ständischen Gegebenheiten gerecht werdende Volkswirtschaft. (Zu Müllers Artikeln vgl. BKA II/8, S. 423.)

entwickelt in seinen 1809 erschienenen Elementen der Staatskunste ebenfalls ein organisches Staatsmodell, das bei einer Lektüre von Kleists späten Texten mit heranzuziehen ist. Dabei ist für unseren Zusammenhang zunächst eine Prämisse relevant: »Der Adel [...] ist die erste und einzig nothwendige staatsrechtliche Institution im Staate«.54 Bei Müller ist der Staat der Familie gleich, wobei die wesentlichen Gegensätze ›alt‹ vs. ›jung‹ und ›Mann‹ vs. ›Weib‹ stetig auszugleichen sind, was nicht heißt, daß die Träger dieser Gegensätze irgendwann überflüssig werden. Mit dem agonalen ist vielmehr ein dynamisches Prinzip und mit dem Ausgleichen eine politische Daueraufgabe bezeichnet; durch »die wahre Standes-Opposition von Adel und Bürgerschaft« wird »die Macht des Suveräns zugleich beschränkt und - erzeugt«.55 Müller zur Funktion des Adels: »Der Adel soll das Unsichtbare, die Macht der Sitte und des Geistes im Staate repräsentiren, und so ist er in der großen Ehe, welche Staat heißt, was die Frau in der Ehe im gewöhnlichen Verstande.«56 Der Adel steht für die Idee des Vorzugs schlechthin, die also nicht auf (sichtbaren) Besitz und rechtliches Privileg abzielt, sondern überzeitlich wirksam ist, beglaubigt durch den Familien-Zusammenhang, also die Genealogie, deren Korrelat der einzelne Adelige lediglich ist. Der Adel, der nicht mit dem Bürgerstand vermischt werden darf, »repräsentirt, den einzelnen Menschen und ihrer augenblicklichen Macht gegenüber, die Macht und die Freiheit der unsichtbaren und der abwesenden Glieder der bürgerlichen Gesellschaft; und so begründet er durch seinen erhabenen, und geschlossenen Streit mit der Bürgerschaft die Möglichkeit der Repräsentation sowohl der liberté générale, als des intérêt général, als der volonté générale in der Person eines einzigen regierenden, suveränen Menschen«. 57 Es ist also der Adel, der in seiner Ursprünglichkeit aus sich heraus die Herrschaft des Einzelnen letztlich begründet, und daran scheint mir der Prinz von Homburge anzuknüpfen, ohne daß – aus sicher gebotener Vorsicht heraus – dies allzu explizit gemacht wird: es ist das eigenmächtige Handeln des Prinzen in Kleists Drama, das die Erfolgsgeschichte Preußens wesentlich mitbegründet, und wenn Homburg als Offizier auch seine Kompetenzen überschreitet, so erneuert er doch nur das Privileg des Adels, die Herrschaft des Souveräns zu begründen. Über das bloß Vermittelnde, auch über das Ausmitteln von Handlungsmöglichkeiten zwischen Herrscher und Offizier hinaus ist die doch ausgesprochen selbstbewußte Haltung des >träumenden« wie des aus dem >Herzen« heraus agierenden Prinzen gerechtfertigt: In dem fast tödlich ausgehenden Spiel zwischen Kurfürst und Adeligem trägt Homburg zur Herrschaftsbeglaubigung des Kurfürsten bei; dessen Gefährdung, die mit Kottwitz' Protest manifest geworden war, ist erst überwunden, als Homburgs Prophezeiung künftiger brandenburgischer Macht erfolgt und kurz nachdem er mit der Annahme des Todesurteils die Rechtmäßigkeit von Friedrich Wilhelms Spruch bestätigt hatte.

⁵⁴ Müller, Staatskunst (wie Anm. 9), S. 187.

⁵⁵ Müller, Staatskunst (wie Anm. 9), S. 189.

⁵⁶ Müller, Staatskunst (wie Anm. 9), S. 109.

⁵⁷ Müller, Staatskunst (wie Anm. 9), S. 187f.

›Familie« erfährt im ›Prinz von Homburg« eine Entsentimentalisierung, ganz anders als in den bürgerlichen Familienkonfigurationen der empfindsamen Literatur nach 1750, aber auch anders als in Novalis' Entwurf des idealen Herrscherpaares. Verwandtschaftsverhältnisse sind wiederum auf Dienstverhältnisse reduziert, und der schließlich in Aussicht stehenden Heirat zwischen dem Prinzen und der Prinzessin geht eine ritualisierte Verlobung voraus. Die bald engere Beziehung zum Kurfürsten⁵⁸ zahlt sich für den Prinzen emotional offenbar nicht aus; bleiben wird wohl weiterhin eine Rivalität, die mehr mit Macht als mit familialer Emotionalität zu tun hat. >Familie« ist eine erbschafts- und rechtsverbindliche Institution, die verläßlich sein sollte.⁵⁹ In Kleists Drama ist das familiale Band zwischen Prinz und Kurfürst eines der doppelten Legitimation: auf einer wörtlichen Ebene sind Homburgs Ruhmbegehren und sein Heiratsbegehren überbordende, aber auch einander ergänzende Ansprüche auf dem Weg zum Heldentum, auf der allegorischen Ebene nimmt Kleist eine, wie gesagt entsentimentalisierte, Anleihe bei Novalis' Konzeption des organischen Staates vor, führt damit aber ein genuin adeliges Prinzip ein: Der doppelte Primat von Familie und Staat in der adeligen Lebensführung wird auf diese Weise modellhaft als das eine, widerspruchslos auslebbare Prinzip vorgeführt - dies zu einer Zeit, da die Vereinbarkeit von Familienrücksichten und Orientierung auf den Staatsdienst vielen Adeligen nicht mehr leichtfällt.60 Trotz der Titulatur der Kernfamilie, die die Protagonisten als Vater, Mutter, Sohn und Tochter scheinbar begründen, kommt es auf die Verläßlichkeit der adeligen Großfamilie an, und dies bedeutet seit dem Mittelalter: die patrilinear und vertikal, also über viele Generationen zu denkende Verwandtschaftsfamilie, deren primäre Aufgabe die Erhaltung des Hauses war. Das schließlich gegebene Heiratsversprechen bestätigt die Ebenbürtigkeit von Prinz und kurfürstlicher Familie.61

Wir hätten es also mit einer Modellbildung zugunsten eines modifiziertene Adels als eines staatstragenden (und das Vaterland liebenden!) Standes aus selbstbewußten und doch genealogisch gebundenen und gestützten Persönlichkeiten zu tun. Doch ist der Prinz von Homburge eben keine staatstragende, gefestigte Persönlichkeit und Kleists Drama kein Propagandastück. Das Schauspiel endet keineswegs mit einer »Apotheose« Homburgs; dieser »befindet sich am Ende tatsächlich im Nichts: der Wirklichkeit entfremdet und vertrieben aus seiner Traumwelt.«⁶² Als Kranz und Kette endlich rechtmäßig beim Prinzen landen, fällt er in

⁵⁸ Zunächst »Vetter«, nennt sich der Prinz bald »Sohn« des Kurfürsten (Vs. 830).

 $^{^{59}}$ Vgl. kollabierende (Adels-I) Familienmodelle in Kleists dramatischem Erstling
) Die Familie Schroffenstein $\,$ und in der späten Novelle
) Der Zweikampf.

⁶⁰ Vgl. Ewald Frie, Friedrich August Ludwig von der Marwitz (1777–1837). Adelsbiographie vor entsicherter Ständegesellschaft. In: Adel und Bürgertum (wie Anm. 25), S. 83–102, hier S. 91 und 94.

⁶¹ Vgl. Michael Mitterauer, Mittelalter. In: Andreas Gestrich, Jens-Uwe Krause und M. Mitterauer, Geschichte der Familie, Stuttgart 2003, S. 160–363, hier S. 160ff.; Andreas Gestrich, Neuzeit. In: ebd., S. 364–652, hier S. 456ff.

⁶² Gerhard Kluge, Die mißlungene Apotheose des Prinzen von Homburg. In: Neophilologus 82 (1998), S. 279–290, hier S. 288.

Ohnmacht, und ob der (ironische?) Wunsch des Kurfürsten, Kanonendonner möge Homburg erwecken, in Erfüllung geht, bleibt unklar; seine letzten Worte lauten: »Nein, sagt! Ist es ein Traum?« (Vs. 1856) Dieser zweideutige Schluß ist nicht hintergehbar und nicht auflösbarc;⁶³ er bestätigt auch die genannte Bruchlinie zwischen aristokratischer Tradition und Modernität, auf der Kleist sich bewegt und die sich durch ihn weder im ¿Lebenk noch im literarischen ›Werkk schließen läßt. ›Adeligkeitk impliziert und fordert auch Ganzheitlichkeit und weniger die Stiftung als die Fortführung von Zusammenhängen – doch eine einigermaßen sorgfältige Spurensuche in Kleists letztem Drama erlaubt keine Rekonstruktion wünschbarer Zusammenhänge.

VII

Gerhard Neumann hat in einem Aufsatz zu Kleists »kultureller Anthropologie« drei Grundlagen von dessen Schreiben rekonstruiert: erstens »die Handlungsregel von der Probe aufs Exempek als einer Experimentsequenz, die Setzung, Entfaltung und Kollabieren einer Ordnung inszeniert«, zweitens »das anthropologische Modell vom mit einem ursprünglichen Schaden [...] behafteten Anfang«,64 drittens aber die Tatsache, daß er »alles Spracherfinden«, gerade auch aus dem Stammeln und Stocken heraus, »zuletzt den Strategien der Macht, den Mechanismen der Gewalt - im Grunde also der Kriegführung entspringen läßt«.65 Diese drei Kriterien scheinen mir erfüllt, liest man Prinz Friedrich von Homburge als Schauspiel der >Adeligkeita: Die Experimentalanordnung ist die einer Konfrontation von Akteuren, die, ausgehend von einer starren ständischen Ordnung (wie auch einer starren Familien-Ordnung, die Homburg zunächst noch von der Hand der Prinzessin Natalie fernhalten will) und in Antizipation des ›Vaterlands‹ als neuem höchsten Wert, ihren gesellschaftlichen Status neu aushandeln müssen; der Spielcharakter der rahmenden Szenen – ironice die Inszenierung eines ›Hoftheaters‹, das plötzlich sehr ernste Folgen zeitigt – durchläuft in kürzester Frist den Weg von Setzunge zu >Kollabieren«. Kurfürst und Prinz sind sich ihrer Rollen (noch) nicht sicher – es steht nicht fest, ob sie es am Ende der Handlung sind. Von vornherein jedoch erscheint als Handicap des adeligen Homburg ebenjenes Stocken, Stammeln und Träumen, die Neigung zur Ohnmacht als das ›Menschliche‹, das ihn zum unsicheren Kantonisten macht, ihm aber andererseits die Chance eröffnet, das >Herze sprechen zu lassen und sich aus dem Reglement zu lösen, ohne die Gesetze der Ehre zu mißachten. Schließlich ist es Homburg als Sprechenders, als Orator des

⁶³ Vgl. die reizvolle Deutung des Schauspiels durch Erika Fischer-Lichte als Doppelkursus einer Initiation; das erste Ritual sei definitiv mißlungen, beim zweiten sei das Gelingen fraglich. Erika Fischer-Lichte, Mißlingende Inkorporation? – Zur rituellen Struktur des Prinz Friedrich von Homburge. In: Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001, S. 151–164.

⁶⁴ Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umrisse von Kleists kultureller Anthropologie. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von G. Neumann, Freiburg 1994 (Reihe Litterae 20), S. 14–29, hier S. 14.

⁶⁵ Neumann, Das Stocken der Sprache (wie Anm. 64), S. 17.

kritischen Augenblicks, der dem Haus Brandenburg eine große Zukunft prophezeit und den Kurfürsten als Herrschenden allererst beglaubigt; eine Rede, die aus dem Heldentum des Kriegers und der Rückwendung zum ehrenhaften Verhalten des Adeligen erwächst. Mit der Applikation dieser Kriterien auf die Figur des Prinzen wird noch einmal deutlich, wie Anthropologie und kulturelle Setzung von ›Adeligkeit ineinandergreifen. Erinnert man sich aber daran, daß bereits Kleists dichterische Anfänge (mit dem ›Guiskard‹-Fragment, mit der ›Familie Ghonorez‹ und dem ›Zerbrochnen Krug() im Zeichen von Nation, Familie und Rechtsritual standen,66 so wird man einen wesentlichen Zusammenhalt von Kleists Œuvre in der Dringlichkeit dieser Problematiken gerade für den (preußischen) Adeligen um 1800 erkennen, in der Lösung der Schwellenproblematik zwischen traditionskonformer Gefolgschaft und Einbindung in die entstehende Mythologie der Nation, zwischen dem Exponieren der Familie, des Namens und der eigenen Individualität sowie zwischen den herkömmlichen ständischen Privilegien und einer veränderten Rechtslage im Reformzeitalter, die eine neue Reflexion auf das Verhältnis von ›Geist‹ und ›Buchstabe‹ des Gesetzes erfordert.

⁶⁶ Vgl. Neumann, Das Stocken der Sprache (wie Anm. 64), S. 25.

ROLF SELBMANN

»HIER ENDIGT DIE GESCHICHTE«

Erzählstrategie und poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen

»Hier endigt die Geschichte vom Kohlhaas«, heißt es in Heinrich von Kleists gleichnamiger Novelle, nachdem der Kopf des Protagonisten »unter dem Beil des Scharfrichters« gefallen ist.1 Die Geschichte des Kohlhaas ist damit zu Ende, Kleists Erzählung aber noch nicht. Dass dem Schluss einer Erzählung ebenso wie dem Erzählanfang besondere Bedeutung zukommt, ist zwar eine interpretatorische Binsenweisheit. Ebenso ist es längst Gemeingut der Forschung, dass Kleists Erzählungen sich nicht mit der Wiedergabe merkwürdiger Geschichten und angelesener Anekdoten zufrieden geben, sondern ein hochgradig komplexes Erzählen praktizieren.² Was liegt also näher, als beide Aussagen zusammenzuziehen und Kleists Erzählschlüsse unter dieser Fragestellung in den Blick zu nehmen? Akzeptierte Ergebnisse bei der systematischen Untersuchung von Textenden stehen allerdings noch weitgehend aus; bisher galt das Interesse der Forschung eher den Erzählanfängen.3 Problematisch bleibt die Unterscheidung zwischen den materiellen Signalen, die die (objektiven) Grenzen von Textanfang und Textende, gleichsam die Schnittstellen zur buchstabenfreien Zone bezeichnen, und den narrativen Markierungen, die den Beginn des Erzählens und seinen Schluss festlegen. Schon bei Ersterem lässt sich bekanntlich die genaue Grenzziehung zwischen Text und Nicht-Text in Frage stellen;4 im zweiten Fall tappt die Literaturwissenschaft völlig im Dunkeln: Gibt es grundlegende Techniken des Erzählschlusses, die man sogar typologisch erfassen kann,5 oder eher nur vage Modi der Zuschreibung bestimm-

¹ Die Texte werden mit Angabe der Seitenzahl zitiert nach DKV III. Zitat hier S. 141f.

² Zuletzt Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Falk der Kunst, Tübingen und Basel 2000; Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001; Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002 (Reclam; 17635); Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003; Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003.

³ Vgl. dazu Wolfgang Haubrichs, Einleitung In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 25 (1995), Heft 99: Anfang und Ende, S. 6.

⁴ Vgl. Gérard Genette, Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M. 1989.

⁵ Vgl. Barbara Korte, Techniken der Schlußgebung im Roman, Frankfurt a.M., Bern und New York 1985.

ter Erzählweisen (»strategies«), wie dies in der neueren anglistischen Erzähltheorie geschieht?⁶

Eine konkrete Untersuchung an Kleists Erzählungen enthebt solchen theoretischen Bemühungen um eine präzise Festlegung der Textgrenzen wenigstens zum Teil, da es bei Kleist nicht um das Problem der Moderne geht, »zu einem Erzählabschluß zu kommen«.7 Es gibt bei Kleist weder Erzählfragmente noch Unschlüssigkeiten über das narrative Ende. Im Gegenteil, bei Kleist fallen immer Textende und narratives Ende in einer Art beschwerten Schluss zusammen. Dieses »sich Entladen des Sinnes«⁸ wird ganz ausdrücklich im Rahmen eines Totalitätskonzepts von traditionellem Erzählen zugelassen. Dabei überragt die innertextuelle die intertextuelle Ebene: »Une chose commence pour finir«.9 So geht allen Erzählschlüssen Kleists ein sinnsetzender Erzählanfang voraus, von dem aus der jeweilige Erzählschluss gesteuert wird. 10 Immer handelt es sich dabei um eine sich souverän gebärdende, scheinbar verlässliche und in ihren Wertungen eindeutige Erzählinstanz. An Widerspruch oder Zweifel ist nicht gedacht. Dies kann wie im ›Kohlhaas der scheinbar ganz traditionelle auktoriale Erzähler sein, der dem Leser schon im ersten Satz die Titelfigur in superlativischer Eindeutigkeit und zugleich tiefster Zweideutigkeit als einen »der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« vorstellt und den Ausgang der Geschichte demonstrativ vorwegnimmt: »Das Rechtgefühl aber machte ihn zum Räuber und Mörder« (13). Die Marquise von O.... wird mit ihrem skandalösen Zeitungsinserat, ihrem »so sonderbaren, den Spott der Welt reizenden Schritt«, von einem zurückhaltend wertenden Erzähler eingeführt (143); Das Erdbeben in Chilik beginnt mit einem Paukenschlag des Erzählers »gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung« (189); Die Verlobung in St. Domingo« setzt mit der eindeutigen Charakterisierung der Gegenwart als einer Zeit ein, »als die Schwarzen die Weißen ermordeten« (222); am Anfang des ›Bettelweibs von Locarno‹ deutet der Erzähler mahnend auf ein Schloss, das man »jetzt« noch »in Schutt und Trümmern liegen sieht« (261), wohingegen er in Der Findling in biederem Tonfall eine gutbürgerliche Familie vorstellt, der nichts geschehen kann (265). Im Verlauf aller Erzählungen wird sich jedoch zeigen, dass die Vorgaben dieses Erzählers keinesfalls so eindeutig sind, wie sie eingangs aufgestellt werden: Uber Kohlhaas' »Rechtgefühl« als ein-

Oaher wird zwischen »end« und »closure« sowie zwischen »narrative« und »narratable« unterschieden, vgl. David H. Richter, Fable's End. Completeness and Closure in Rhetorical Fiction, Chicago und London 1974; Marianna Torgovnick, Closure in the Novel, Princeton 1981; David A. Miller, Narrative and its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel, Princeton 1981.

⁷ So: Die Kunst zu enden, hg. von Jürgen Söring, Frankfurt a.M. Bern, New York und Paris 1990, S. 7.

⁸ So: Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M. 1997, S. 221, im Anschluss an Lukács.

⁹ Jean-Paul Sartre, La Nausée, zit. nach Miller, Narrative and its Discontents (wie Anm. 6), S. XIII.

¹⁰ Vgl. dagegen Miller, Narrative and its Discontents (wie Anm. 6), S. XIV: »that novels do not >built towards closure, but that they are never fully oder finally governed by it«.

ziger Motivation seines Verhaltens kann man durchaus streiten, ¹¹ das Zeitungsinserat der Marquise gerät nicht nur aus der Sicht des Schlusses in ein schiefes Licht, ¹² die große »Erderschütterung« in Chili bildet nur den Auftakt zu den grausigen Ereignissen, ¹³ das Schwarzweißbild von den blutrüstigen Schwarzen und den »Wohltaten« spendenden Weißen aus Der Verlobung in St. Domingo« (222) stimmt nicht, ¹⁴ die Pflegefamilie des Findlings wird alles andere als wohlgeordnet sein und bleiben. ¹⁵ Kleist konstruiert immer einen höchst unzuverlässigen Erzähler, ¹⁶ dessen Sinndeutungen am Erzählschluss zu misstrauen ist.

Augenfällig ist dabei die Betonung des Authentischen durch den Erzähler, sei dies durch die scheinbare Offenlegung der Stoffherkunft oder durch Gattungsbezeichnungen in Titel und Untertitel wie »Legende«, »Chronik« oder »Anekdote«, die geschichtliche Wahrheit verbürgen sollen. In Kleists Texten wimmelt es von Zeugen und Schwüren; geradezu penetrant versichern sich die Erzählerfiguren der Glaubwürdigkeit des Erzählten und der Glaubhaftigkeit ihres Erzählens.¹⁷ Gerade dort, wo die Wahrhaftigkeit (oft schon im Titel) in Frage steht wie in Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug oder in Der neuere (glücklichere) Werthers, wird die historische Beglaubigung geradezu manisch herausgestrichen; sie ist an den Anfang gesetzt und am Ende nochmals wiederholt. In ›Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten wird das Problem nicht nur zum paradoxen Titel erhoben, sondern mündet in die doppelte erzähltheoretische Pointe, was denn den »Geschichtsschreiber«, der Dichter ist, vom »Dichter«, der sich angeblich nur ans »Faktum« hält, unterscheide (379). Und selbst da, wo Kleist ganz offensichtlich mit reiner Erfindung arbeitet wie bei der Figur der Zigeunerin in Michael Kohlhaast, fühlt er sich bemüßigt, in gestelzten Formulierungen wenigstens auf die erzähllogische Denkbarkeit des Ereignisses zu verweisen. 18

¹¹ Vgl. Hartmut Reinhardt, Das Unrecht des Rechtskämpfers. Zum Problem des Widerstandes in Kleists Erzählung Michael Kohlhaas. In: Schiller-Jahrbuch 31 (1987), S. 199–226.

¹² Dirk Grathoff, Die Zeichen der Marquise: Das Schweigen, die Sprache und die Schriften. Drei Annäherungsversuche an eine komplexe Textstruktur. In: Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, hg. von D. Grathoff, Opladen 1988, S. 75–95.

¹³ Vgl. dazu: Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erdbeben in Chilis, hg. von David E. Wellbery, München 1985.

Hansjörg Bay, »Als die Schwarzen die Weißen ermordeten«. Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists ›Verlobung in St. Domingo«. In: KJb (1998), S. 80–108.

¹⁵ Jürgen Schröder, Kleists Novelle Der Findlinge. Ein Plädoyer für Nicolo. In: KJb (1985), S. 109–127.

¹⁶ Zum Begriff vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 183 im Anschluss an: Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Literatur, hg. von Ansgar Nünning, Trier 1998.

¹⁷ Das gilt sogar für einen scheinbar theoretisch argumentierenden Text wie ³Über das Marionettentheatere ³ Glauben Sie die Geschichte? Vollkommen! Rief ich, mit freudigem Beifall; jedwedem Fremden, so wahrscheinlich ist sie: um wie viel mehr Ihnen!« (563)

¹⁸ »[U]nd wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen« (134).

Alle Erzählungen Kleists thematisieren das Erzählen. Dies geschieht entweder offensichtlich penetrant wie in ¿Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten durch die Einführung einer textinternen Erzählerfigur, mit der ein Ich-Erzähler ins Gespräch kommt, wie dies auch im ¡Marionettentheater oder in der ¡Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege sichtbar wird. Es gibt aber auch eine indirekte Betonung des Erzählvorgangs als eines Prozesses der Sinngebung wie in der Paradiesschilderung im ¡Erdbeben in Chilik, bei der sich der Erzähler auf dem Höhepunkt der Darstellung nicht enthalten kann ausdrücklich hinzuzufügen, es handle sich hier um eine fiktive Schilderung, »wie nur ein Dichter davon träumen mag« (200). Erst recht die Erzählschlüsse Kleists erweitern diese Spielräume der poetologischen Selbstreflexion, weil sie in der Schlussbeschwerung neben dem Ende der erzählten Welt auch die Endgültigkeit des Erzählten konstatieren können.

I. Kinder: >Michael Kohlhaas< und >Die Marquise von O....<

Im Eingangstableau des ersten Abschnitts, mit dem uns der Erzähler des Michael Kohlhaast den Rechtsfall einer Einzelperson anbietet, ist schon das Szenario angedeutet, auf das das Ende zuläuft: Kohlhaas' Kinder. Als die »Geschichte vom Kohlhaas« zu Ende ist, beginnt die Geschichte der Kohlhaas-Dynastie, deren »Nachkommen« angeblich bis in die Erzählgegenwart reichen (142). So vollzieht sich, mit dem Segen der Geschichte und des Erzählers, der Aufstieg einer Sippe durch die Sühne des namengebenden Ahnherrn.²¹ Diese Dynastiestiftung beginnt mit dem Herkunftsort Kohlhaas', einem »Dorfe, das noch von ihm den Namen führt« (13), was erstens mit der Wirklichkeit des historischen Kohlhaasenbrück nicht übereinstimmt (730) und zweitens später durch Vertauschung von Ursache und Folge richtiggestellt werden muss (114: »der Ort, nach welchem der Roßhändler heiße«). Sie gipfelt im kurfürstlichen Ritterschlag für die Söhne (143), so dass aus den Kohlhaas-Kindern eine Familie mit historischer »Fernperspektivierung« werden kann.²² Die Zigeunerin als Inkarnation der Mutter dieser Kinder hatte das schon vorausgewusst, als sie »das kleine Geschlecht« (137) so bezeichnet hatte. Demgegenüber wird manches ausdrücklich nicht erzählt, etwa der dem Aufstieg der Kohlhaas-Dynastie gegenläufige Niedergang des sächsischen Herrschergeschlechts, der von der Zigeunerin verschriftlicht, verrätselt und ausgerechnet Kohlhaas zur Einlösung übertragen wird (S. 129f.). Statt der erwarteten Erzählung entsteht eine Geschichte, die man »nachlesen muß« (142). In ihr biegt sich am Ende der Rechtsfall des Kohlhaas in das chronikale Erzählen zurück, wie der Untertitel der Buchfassung verhieß: »aus einer alten Chronik« (705). Dies geschieht

Ygl. dazu Thomas Groß, »... grade wie im Gespräch ...« Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists, Würzburg 1995 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft 155).

²⁰ Vgl. dazu mein Aufsatz: Die andere Wirklichkeit des Erzählens. Heinrich von Kleists Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege. In: KJb (1997), S. 202–206.

²¹ Vgl. Dirk Grathoff, Michael Kohlhaas. In: Kleists Erzählungen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1998 (Literaturstudium Interpretationen), S. 58f.

²² Vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 241.

jedoch so, dass die chronikale Erzählordnung durcheinander gerät. Der Leser findet sich nicht bloß »mit einer scheinbar versöhnlichen, in Wahrheit von Ironie zersetzten Lösung« konfrontiert, »die man als Parodie auf ein ›Happy Ende bezeichnen könnte«.23 Am Ende der Erzählung weitet sich einerseits die Perspektive des Erzählers noch bis zum »vergangenen Jahrhundert« aus, andererseits soll der Leser nach dem Abschluss der Erzählhandlung »das Weitere in der Geschichte nachlesen«! Nachlesen, was längst vorher geschehen ist, als der Erzähler noch erzählt? So oszilliert die Geschichte zwischen Kohlhaas und »seiner Zeit«, nämlich »um die Mitte des 16. Jahrhunderts« (13) und dem »vergangenen Jahrhundert« Kleists (142); dazwischen liegt eine »Geschichte«, die nicht erzählt wird. Was die Zigeunerin mit ihren treffsicheren Prognosen auf der Handlungsebene vormacht, imitiert auch der Erzähler auf der narrativen. So tritt das chronikale Erzählen an die Stelle des novellistischen Erzählens; der Verweis auf die Chronologie, die aber nicht erzählt wird, hebt die Zeitlichkeit auf und verweist auf eine Gegenwart, der die Zukunft schon eingeschrieben ist. Nicht mehr das Erzählen schafft Sinnbezüge, sondern die so gegenläufigen Dynastiegeschichten der Kohlhaas-Kinder und des Kurfürsten, die man in der überlieferten Herrschafts-»Geschichte nachlesen muß« (142).

Kinder rahmen auch »Die Marquise von O....«, die als »Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern« und gleichzeitig auf der Suche nach einem »Vater zu dem Kinde« (143) eingeführt wird. Am Ende wird noch eine »ganze Reihe von jungen Russen« hinzukommen (186). Der Erzähler setzt alle Hebel in Bewegung, um den Schluss in ein Happy End zu zwingen, nicht etwa »im Zeichen leiser Ironie« (782), sondern mit triefender. Sozial gesehen ist die Schändung der Marquise die Voraussetzung für einen erfolgreichen sozialen Aufstieg vom Bagatelladel (»Tochter des Herrn von G...s«) über die Heirat mit einem Marquis (143) zur Gräfin. Es handelt sich also um mehr als bloß um »die kritische Subversion konventioneller Wertungen, Vorstellungen und Haltungen«.²⁴ Die »Versöhnung durch Söhne«, wie wortspielerisch formuliert worden ist,25 beendet keinesfalls eine »Geschichte vom Gelingen einer weiblichen Emanzipation«,26 sondern ihr Gegenteil. Man hat die Verstrickung aller Figuren in merkwürdige Verhaltensweisen und Denkkategorien sowie zahllose »Brüche« nachgewiesen, die durch die Figuren gehen,²⁷ aber auch gezeigt, dass die meisten Handlungsmotivationen nicht psychologisch zu begründen sind, sondern durch den Rückgriff Kleists auf eine Vielzahl literarischer Modelle und Vorlagen. Was die Geschichte transportiert, ist im Grunde nichts anderes als die Montage von Verhaltensmustern und Erzählmotiven aus dem Vorrat der zeitgenössischen Literatur. Kleists Anekdote ›Der neuere (glücklichere) Wertherk liefert nicht nur eine Art Parodie der Konstellation, sondern mit seinem Titel einen Hinweis auf die literaturgesättigte Situation der Erzäh-

²³ Müller-Salget, Kleist (wie Anm. 2), S. 210.

²⁴ Jochen Schmidt, Die Marquise von O....... In: Kleists Erzählungen (wie Anm. 21), S. 71.

²⁵ Greiner, Dramen und Erzählungen (wie Anm. 2), S. 288.

²⁶ Schmidt, Marquise (wie Anm. 24), S. 77.

²⁷ So Greiner, Dramen und Erzählungen (wie Anm. 2), S. 297.

lung (372f.). Auch die Sonderbare Geschichte, die sich, zu meiner Zeit, in Italien zutrug, wendet das Thema der ungewollten Schwangerschaft zugleich mit der endlichen Standeserhöhung ins Humoristische (368ff.). Man muss gar nicht bis auf Michel de Montaignes ›Essai über die Trunksucht‹ oder auf Cervantes' Erzählung Die Kraft des Geblütse zurückgehen, um die extreme Literaturorientierung der Marquise von O.... nachzuweisen. Vielmehr montiert Kleists Erzählung eine Vielzahl zeitgenössischer Texte, die sich alle um die Frage der Wahrscheinlichkeit eines Ereignisses drehen, in eigenwilligen Gegendrehungen miteinander. Erinnert sei auch daran, dass die Erzählung in der ›Phöbus‹-Fassung noch den Untertitel »nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz von Norden nach dem Süden verlegt worden« trug. Schillers kurze Erzählung Eine großmüthige Handlung, aus der neusten Geschichtet von 1782 betont nicht nur ausdrücklich, dass sie »wahr« sei und dass die beiden Protagonisten »noch wirklich« leben;²8 aus ihr hat Kleist auch den zentralen Engel-Teufel-Gegensatz als »die zwei äußersten Enden der Moralität« um »die Mitte – den Menschen« übernommen.²⁹ Auch Goethes erste Geschichte in seinen ¿Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« von 1795, eine Gespenstergeschichte um die Sängerin Antonelli, hat abgefärbt. In ihr wird im Kreis der Erzähler diskutiert, »ob sie wahr sei, ob sie wahr sein könne«; auch die Idee, eine »unglaubliche Leidenschaft« in den Gegensatz »halb als einen Engel, halb als einen Teufel« zu tauchen, stammt von hier.30 Kleist kehrt nicht nur die Konstellationen um;31 er inszeniert auch um die Frage von Wahrscheinlichkeit und bloßer Vorstellung die Geschichte eines Selbstbetrugs geradezu grotesken Ausmaßes. Der hohle Pathostonfall des Erzählers wirkt so überzogen, dass von einer tatsächlichen Einsicht der Marquise in ihre Lage, gar von einer gelungenen weiblichen Emanzipation niemals die Rede sein kann:

Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor. (167)

Gleichzeitig glaubt die Marquise nämlich an ihre unbefleckte Empfängnis³² und verweigert sich allen wirklichen Einsichten: »Ich will nichts wissen« (171). Was aus der Demontage der Vaterautorität und der männlichen Ehre des russischen Offiziers hervorgeht, ist eben nicht die weibliche Emanzipation, sondern die neue Familienstruktur einer Dynastiegründung.

So eilen alle Figuren auf merkwürdige Weise einem scheinbar glücklichem Ende entgegen: Der bis zur Tätlichkeit aufbrausende Vater mit inzestuösen Nei-

²⁸ Friedrich Schiller, Werke und Briefe in zwölf Bänden, hg. von Otto Dann u.a., Bd. 7: Historische Schriften und Erzählungen, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 2002 (Bibliothek deutscher Klassiker 179), S. 522.

²⁹ Schiller, Werke und Briefe (wie Anm. 28), S. 519.

³⁰ Johann Wolfgang von Goethe, Weimarer Ausgabe, Bd. 21, S. 143.

³¹ So Greiner, Dramen und Erzählungen (wie Anm. 2), S. 286.

³² So heißt es, »daß dem jungen Wesen, das sie in der größten Unschuld und Reinheit empfangen hatte, und dessen Ursprung, eben weil er geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien« (168).

gungen (181), der zugleich wie ein Kind weint, gefüttert und ins gewärmte Bett gelegt wird (180); die Mutter, die den Vergewaltigungsakt des Grafen – die Soldaten waren allein schon für den Versuch erschossen worden (147) – zur Lappalie herunterspielt: »dem Herrn Grafen, der so viel schöne Beeiferung gezeigt hat, sein Vergehen wieder gut zu machen« (184); der Graf schließlich, als »Obristlieutenant« (146) im buchstäblichen Sinn der Platzhalter des Obristen von G., wirft sich vor der Mutter zu Boden (183), nicht vor der Marquise; sogar die Träume des Grafen sind so falsch wie verräterisch, wenn er die Vergewaltigung mit einem Schwan vergleicht, der mit Kot beworfen wird, »untertaucht, und rein aus der Flut wieder emporgekommen sei« (156). Dass Kleist in der Marquise von O.... mit dem Hoffen des Lesers auf ein glückliches Ende spielt, ein weiteres Ende und dann noch eins nachschiebt und »noch immer nicht Ende gut, alles gut« sein lässt, ist beobachtet worden.³³ Der Rest erledigt sich durch Geld. Dem »zarten, würdigen und völlig musterhaften Betragen« des Grafen nach der ersten formalen Hochzeit (185) folgt die lässige Geste des Abgeltens durch Geld: Die Papiere werden wahrhaftig und wörtlich »auf die Wiege« geworfen (186). Die Geste wirkt. So schließt der Graf mit Recht, »daß ihm von allen Seiten, um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen, verziehen sei« (186). Man sieht, dass die berühmte Formulierung, die immer wieder als Selbstaussage Kleist gelesen wird, aus der Perspektive einer äußerst fragwürdig agierenden Figur gesprochen und mit deutlich ironischem Unterton des Erzählers belegt ist. Die nun folgende zweite Hochzeit, »froher, als die erste«, wiederholt sich dann bald in der »ganzen Reihe junger Russen«, die »jetzt noch dem einen« folgen (186). Die Folge der Vergewaltigung wird also nicht gesühnt oder gelöscht, sondern »verziehen« und dann als »ganze Familie« vervielfältigt. Mit einem sinnlogisch brüchigen und bei vielen Erzählungen Kleists auftauchenden »und«-Anschluss wird der Engel-Teufel-Gegensatz zum Schluss als scheinbare Erklärung nachgeschoben. Doch der Erzähler spricht nicht selbst, sondern legt sie gerade derjenigen Figur in den Mund, die ihre Fehleinschätzung mehr als einmal bewiesen hat: »Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu sein« (144), denkt sie wenige Augenblicke vor der Vergewaltigung, als »Teufel« kommt ihr der Graf vor (183), als er sich ihr zu Füßen wirft. War die gesamte Erzählung eine Literaturmontage mit geborgten Leitbildern und zugespitzten Unwahrscheinlichkeiten bis an die Grenze der Parodie, so erweist sich das Ende als ausgelegte Spielmarke, mit der der Erzähler in bitterer Ironie (»Eine ganze Reihe von jungen Russen folgte jetzt noch dem ersten«) das Feld und das Urteil den sich selbst täuschenden und die Lage fehleinschätzenden Figuren überlässt.

II. Fremdlinge: Das Erdbeben in Chili« und Der Findling«

In ›Das Erdbeben in Chilik und ›Der Findling sind es fremde Kinder, die in gewachsene Familienstrukturen eindringen. ›Das Erdbeben in Chilik beendet seine drastischen Brutalitäten mit der formlosen Adoption Philipps, seinem Aufstieg

³³ Reinhard Baumgart, Liebesspuren. Eine Lesereise durch die Weltliteratur, München 2000, S. 176f.

vom »Fremdling« zum »Pflegesohn« anstelle des hingemetzelten Juan. Was wie eine zukunftsoffene Lösung aussieht, wird wie bei der Marquise von O.... in der sinnlogisch unpräzis angehängten Parataxe aus der Perspektive einer Figur formuliert, jedoch nicht in direkter Rede, sondern durch einen gleich dreifach relativierenden Erzählerkommentar: Es handelt sich nur »fast« um Freude; der Vergleich mit dem eigentlichen Sohn Juan steht immer im Raum; die Irrealis-Konstruktion des vals obs verunklärt. Die Forschung hat diesen »anstößigen Schlußsatz«34 in seiner Uneindeutigkeit »als offen« und für »heutige Leser(innen)« befremdlich angesehen.35 Strittig scheint zu sein, ob sich Don Fernando eigentlich nicht freuen kann, weil es nach den schrecklichen Ereignissen keinen wirklichen Grund dafür gibt,³⁶ oder ob er sich an Philipp deshalb freuen kann, weil er ihn durch seinen mutigen Einsatz »erworben« hat (221). Wenn die Überlegung, »wie er beide erworben hatte«, die eigene Ehefrau einschließt, dann steht am Ende der Erzählung eine merkwürdige Familiengründung, die die utopischen Hoffnungen aus der Zeit unmittelbar nach dem Erdbeben, die Menschheit werde »zu einer Familie« (207), wahrzumachen scheint. Dabei parodiert der Schluss die Familienbildung als freies Austauschen von Säuglingen: Wie damals Juan zu einem »kleinen Fremdling« (203) ernannt wurde, wird jetzt Philipp zu einem solchen (221). Mit Recht hat David Wellbery seine Modellanalysen ausgerechnet an dieser Erzählung Kleist festgemacht,³⁷ einem Text über Fehlinterpretationen. Denn nicht nur der Schluss ist paradox: nach Erdbeben und Metzelei sollte man sich freuen! Das Erdbeben ist kein Strafgericht Gottes, wer es so interpretiert, versteht es falsch; die »wunderbare Errettung« (195) ist nur scheinbar und vorläufig; die Paradiesschilderung des Erzählers ist höchst zweideutig als ein als ob-Paradies gezeichnet und ausdrücklich als dichterische Erfindung gegeben;³⁸ alle menschlichen Regungen sind interpretierbar und werden fehlinterpretiert.³⁹ So erscheint der vom Erzähler höchst übertrieben ausgezeichnete »göttliche Held« Don Fernando⁴⁰ gleichzeitig als Pantoffelheld, der sich nicht traut, seine Frau vom »ganzen Umfang des Unglücks zu unterrichten«, weil er nicht weiß, »wie sie sein Verhalten bei dieser Begebenheit beurteilen würde« (221). Es bildet sich eine neue Familie⁴¹ um Philipp, der ohne biologische Bindung zu seinen neuen Eltern ist, aber das gemeinsam durchlittene Schicksal in sich trägt und den dauernden Vergleich mit dem eigentlichen Sohn, der »im Modus der Erinnerung« präsent ist,42 aushalten muss.

³⁴ Greiner, Dramen und Erzählungen (wie Anm. 2), S. 377.

³⁵ Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S.169.

 $^{^{36}\,}$ Vgl. Norbert Oellers, Das Erdbeben in Chili. In: Kleists Erzählungen (wie Anm. 21), S. 105.

³⁷ Vgl. Positionen der Litreaturwissenschaft (wie Anm. 13).

³⁸ »[W]ie nur ein Dichter davon träumen mag« (201).

³⁹ »[I]ndem er ihre Verwirrung falsch deutete« (203).

⁴⁰ Höchst positiv gesehen bei Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 192f.

⁴¹ Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 193.

⁴² Johann Friedrich Lehmann, Macht und Zeit in Heinrich von Kleists ›Erdbeben in Chilic. In: Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse, hg. von Roland Bogards und J. F. Lehmann, Würzburg 2002, S. 182.

Mit der Rettung eines fremden Kindes an der Stelle des eigenen endet das Erbeben in Chilik in einer Konstellation, mit der Der Findlingk einsetzt. Der Findlingk der gar keiner ist, da seine verstorbenen Eltern sehr wohl bekannt sind (265), setzt schon am Ausgangspunkt der Erzählung falsche Signale. Die Irritation der Interpreten ist groß, kann doch der als absolut gefühllos und böse charakterisierte Nicolo an anderer Stelle durchaus »der Unglückliche« sein (272), beruht die scheinbare intakte Ehe Piachis mit Elvira auf höchst fragwürdigen Grundlagen, folgt die Rechtsordnung des Kirchenstaats den Gesetzen von Korruption und Sittenverfall und greift am Schluss der psychisch und ökonomisch ruinierte Piachi zu einer unerhörten Bluttat. Jürgen Schröder hat die Perspektive umgekehrt und gezeigt, dass mit dem Findling Nicolo ein Stellvertreter und Lückenbüßer gefunden ist, der zum Objekt gemacht wird.⁴³

Der Findling ist Aufgefundener und Findender zugleich; er ist »eine anthropologische Leerstelle«.44 Kleists »tiefschwarze Geschichte«45 endet nicht nur mit dem wohlverdienten Tod Piachis, der auf das absolut Böse mit noch gesteigerter Boshaftigkeit antwortet. 46 Die Erzählung zögert die Hinrichtung über eine ganze Seite hinaus, indem sie über die Gesetzeslage im »Kirchenstaat« räsoniert, der der Starrköpfigkeit des Hinzurichtenden nicht gewachsen ist und schließlich nachgeben muss (282). Der Erzähler übernimmt sogar die blasphemische Position Piachis, wenn er im biblischen Duktus (»am dritten Tage«) die dreifach gescheiterten Hinrichtungsversuche geradezu genüsslich vorführt. Erst durch den Eingriff des Papstes kommt Piachi widergesetzlich und »ohne Absolution« zu Tode (183), dies erst dann, nachdem das Rechtssystem des Kirchenstaats endgültig ad absurdum geführt worden ist. Es ist dasselbe Rechtssystem, das den Zugriff der Karmelitermönche auf die »Hinterlassenschaft« Piachis (267) ebenso erlaubt wie die unangefochtene gesellschaftliche Stellung der »Beischläferin ihres Bischofs« (268), die sich der »ausgebreiteten Bekanntschaft unter den Edelleuten Italiens« rühmen darf (275), so dass sogar die »Regierung« in Kumpanei mit Nicolo »auf Vermittlung« des Bischofs problemlos ein »Dekret« ausstellen kann, um Piachi trotz Rechtsbeistands aus seinem Besitz zu drängen (281). Die Hartnäckigkeit Piachis dreht diese Mechanismen um und richtet sie gegen das Rechtssystem des Kirchenstaats: »das unmenschliche Gesetz verfluchend, das ihn nicht zur Hölle fahren lassen wolle« (282). Als Piachi wie zuvor sein Adoptivsohn Nicolo selbst zu einem »Unglücklichen« geworden ist (272, 282), erreicht er, wie in der anagrammatischen Umkehrung der Namen Nicolo und Colino⁴⁷ seine Höllenfahrt als Umkehrung von Kreuzigung und Himmelfahrt. Piachi wird, die Anspielung auf den Selbstmörder Werther ist offensichtlich, ohne geistliche Begleitung und auf dem entvölkerten »Platz del popolo« hingerichtet (283), trotz seiner Auslöschung so sperrig wie ein Findling, fixiert auf Nicolo, dessen Aufenthalt in der »Hölle« die Fort-

⁴³ Vgl. Schröder, Kleists Novelle (wie Anm. 15), S. 113ff.

⁴⁴ Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 268.

⁴⁵ Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 296.

⁴⁶ Vgl. Günter Oesterle, Der Findling. Redlichkeit versus Verstellung – oder zwei Arten, böse zu werden. In: Kleists Erzählungen (wie Anm. 21), S. 157–180.

⁴⁷ Vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 265.

setzung der unbefriedigten »Rache« garantieren soll. Der Erzähler aber entlässt nach diesem diabolischen Triumph seine Figur aus dem Handlungsfokus. Der Gedankenstrich, der dem letzten Satz vorausgeht, öffnet die Perspektive auf den Papst und den vermutlichen Sieg des Kirchenstaats, freilich um den Preis der Abweichung von der Rechtsordnung in dreifacher Negation: »ohne Absolution«, ohne Priester und auf einem Volksplatz ohne Volk (283).

III. Denkmäler: Die Verlobung in St. Domingo« und Das Bettelweib von Locarno«

Auch Die Verlobung in St. Domingox hat ein so brüchiges Ende. Zunächst demontiert die Erzählung in ihrem Fortgang ihre eigenen Voraussetzungen. Die so eindeutig eingeleitete Geschichte aus Übersee »zu Anfange dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten« (222), erweist sich als Fehldeutung des Erzählers wie als Fehleinschätzung der Europäer. Congo Hoango wird als »ein fürchterlicher alter Neger« (222) vorgestellt, der die »Wohltaten« und »Beweise von Dankbarkeit« der weißen Sklavenhalter mit »seiner unmenschlichen Rachsucht« (223) beantwortet hat. In Wahrheit entpuppt sich die vermeintliche Schreckgestalt nicht nur als liebevoller und besorgter Vater seiner Kinder Nanky und Seppy; er glaubt auch bedingungslos an die »Treue« seiner Schutzbefohlenen (249), lässt sich durch vernünftige Argumente davon abbringen, »das Gesetz, dem der Fremdling verfallen war, augenblicklich an demselben zu vollstrecken« (251); er lässt sich durch die Geiselnahme seines Sohnes (»als einer Art von Unterpfand«) von der Verfolgung der Weißen abhalten (254); und er hält sich an die von den Weißen erpressten Bedingungen (260). Ein »ungeheurer Mensch« ist hingegen Gustav von Ried (257), der seine »Retterin« Toni (258) umbringt und dann sich selbst richtet. Der Rassen-Diskurs, mit dem die Erzählung einsetzt und auf den als zentralem Kern immer wieder verwiesen wird,48 bleibt jedoch ebenso an der Oberfläche wie andere modische Perspektivierungen, die man heranträgt, etwa das Aufsuchen von Körpersignalen (Hände, Beischlaf, Verletzungen usw.).49 Nach dem Tod des Liebespaars wird die Erzählhandlung fast abgewickelt. Die Beerdigung von Gustav und Toni vor Ort, verbunden mit einer postumen Trauung durch das Wechseln der Ringe (260), lässt die beiden Körper auf Haiti zurück und behandelt den Weißen Gustav und die sich zu den Weißen bekennende Mestizin Toni nachträglich und gegen ihren Willen als Eingeborene. Die auf Herrn Strömli zentrierte Handlung übernimmt anschließend wieder ganz die europäische Perspektive, wenn der Reisetrupp noch einmal schnell »für die Sache der Weißen« Krieg führt und sich in einer gesamteuropäischen konzertierten Aktion so verhält, als hätten die nationalen Konflikte keine Bedeutung: Das französische Heer kehrt auf engli-

⁴⁸ Vgl. Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 156f.; Barbara Gribnitz, Schwarzes Mädchen, weißer Fremder. Studien zur Konstellation von Rasses und Geschlecht in Heinrich von Kleists Erzählung Die Verlobung von St. Domingos, Würzburg 2002 (Epistemata; 408).

⁴⁹ Vgl. dazu Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 248.

schen Schiffen nach Europa, die Familie Strömli in »ihr Vaterland, die Schweiz« zurück (260). Herr Strömli stellt die alte Ordnung und eine neue Form der Erinnerung in einem Gartendenkmal her. Dieses Denkmal ist Reinform der Erinnerung, konnotationsleer, denn der Rassendiskurs ist daraus gelöscht. Toni stirbt als Farbige, 50 wird aber als Weiße erinnert. Sie hat eine »schöne Seele« (259), ist aber keine wie in Goethes Roman oder in Schillers Definition.⁵¹ Ihr Übertritt zu den Weißen, den sie schon am Anfang der Erzählung behauptet hatte, wird nun durch die Erzählhandlung, durch den Erzähler und zuletzt durch das Schweizer Gartendenkmal gleichsam legitimiert. Das »scheinbar Versöhnliche« einer solch fast romantischen Schlusslösung⁵² ist jedoch vertrackt. Denn das Denkmal ist nicht nur eine monumentale Lüge um Rasse, Geschlecht und Kultur.⁵³ Auch seine Erinnerungsfunktion verschwindet. Geht man nämlich von der Handlungszeit der Erzählung »1803« aus (223), dann klingt der Hinweis des Erzählers, das Denkmal Strömlis sei »noch im Jahr 1807« »unter den Büschen seines Gartens« zu sehen gewesen, wie Ironie oder gar Hohn. Der syntaktisch unmotivierte »und«-Anschluss überdeckt dabei kaum, dass schon nach wenigen Jahren von den beiden Toten so gut wie nichts mehr erinnerlich ist.54

Ein Denkmal wird auch am Ende von Kleists Das Bettelweib von Locarnox gesetzt. Kleists Kunststück, eine Gespenstererscheinung durch wiederholtes Erzählen in ihrer Wirkung zu intensivieren, ist oft bewundert worden.⁵⁵ Auch beim »Bettelweib« gibt es jenen »und«-Anschluss, mit dem eine Denkmalsetzung an die abgeschlossene Handlung angehängt wird. Dieses »von den Landleuten« errichtete Denkmal (264) – es sind wohl dieselben, die für die Ausbreitung des »Gerücht[s]« vom Spuk verantwortlich waren (262) - arrangiert die »weißen Gebeine« des verstorbenen Marchese sinnträchtig am Ort der Handlung als Ereignisdenkmal. Erst durch diese Drappierung wird aus der unbekannten alten Frau jenes ›Bettelweib von Locarnox (264), das zur Titelfigur der Erzählung aufsteigt. Doch die Kumpanei des Erzählers mit der Kollektivinstanz der Denkmalsetzer geht noch weiter. Denn mit der Erweiterung des »und«-Anschlusses durch ein »noch jetzt« (264) greift der Erzähler das präsentische »jetzt« des Eingangssatzes auf (261). Dadurch entsteht eine Kreisstruktur - ausgehend von den Gebeinen als Denkmal, das Bedeutungshaftigkeit suggeriert und zur Deutung herausfordert. So wie die Erzählung erst am Ende ihren Titel erhält, so erhält sie ihre Denkmalform erst durch die Rückbiegung auf den Anfang. In dieser Kreisbewegung lässt sich das

⁵⁰ Hans Peter Herrmann, Die Verlobung in St. Domingo. In: Kleists Erzählungen (wie Anm. 21), S. 135.

⁵¹ Vgl. Greiner, Dramen und Erzählungen (wie Anm. 2), S. 421.

⁵² Vgl. Greiner, Dramen und Erzählungen (wie Anm. 2), S. 137.

⁵³ So Hansjakob Werlen, Seduction and Betrayal: Race and Gender in Kleist's >Verlobung in St. Domingos. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 84 (1992), S. 469.

⁵⁴ Vgl. Herrmann, Die Verlobung in St. Domingo (wie Anm. 50), S. 136f.

⁵⁵ Vgl. dazu mein Beitrag: Finales Erzählen. Wie aus Kleists ›Das Bettelweib von Locar-nox Bedeutungen durch die Literaturgeschichte wandern. In: Schulklassiker lesen in der Medienkultur, hg. von Jürgen Förster, Stuttgart, Düsseldorf und Leipzig 2000, S. 152–179.

Bettelweibt dann selbstreflexiv lesen. Hat das Bettelweib den Marchese bestraft, ⁵⁶ oder handelt es sich umgekehrt um einen Triumph des Marchese, der mit der Vernichtung des Spukorts auch dem Spuk ein Ende gemacht hat? Durch die (immer wiederholbare) Besichtigung des Ruinenorts *und* die immer wieder lesbare Erzählung wird eine endgültige Lösung in den Rekurs auf das Erzählen selbst aufgehoben.

IV. Legenden: Die heilige Cäcilie und Der Zweikamps

Eine Legende im doppelten Wortsinn, als historisch beglaubigte Übernatürlichkeit wie als ein immer wieder zu Lesendes, ist auch das Bettelweibe geworden, ohne dass die Erzählung so genannt würde. Als »Legende« bezeichnet Kleist hingegen seine Erzählung Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik gleich zweimal, zuerst im Untertitel als Gattungsbezeichnung, dann am Anfang des letzten Abschnitts der Buchfassung. Wie bei der »Geschichte« des ›Michael Kohlhaas« folgt nach dem Abschluss der Handlung ein ausdrücklich angekündigtes Erzählende: »Hier endigt diese Legende.« (313) In beiden Fassungen, derjenigen der ›Berliner Abendblätter von 1810 und derjenigen der Buchausgabe im folgenden Jahr, ist die Erzählung mit religiösen und zugleich ästhetischen Signalen besetzt. Dazu gehört sowohl der doppelt lesbare Doppeltitel⁵⁷ als auch die doppelt lesbare Gattungsbezeichnung. Die erheblichen Erweiterungen der 2. Fassung, vor allem durch die nachträglich die Ereignisse rekonstruierenden Figuren der Mutter und des ehemaligen Mittäters Veit Gotthelf, verkomplizieren das Verständnis des Erzählens, indem sie zusätzliche Deutungsperspektiven einführen.⁵⁸ So mag man beide Texte nicht als Fassungen, sondern als selbständige Texte lesen.⁵⁹ In beiden Versionen jedoch endet das Erzählgeschehen nicht ohne einen Nachschub des Erzählers, in der ›Abendblätter«-Fassung durch den auffällig angehängten »und«-Anschluss mit einer umbiegenden Wendung auf die legendäre Überlieferung, in der Buchfassung mit einem ausdrücklichen Neuansatz wie im ›Kohlhaas‹. In der 1. Fassung »sagt die Legende«, die Erzählform spricht also selbst, freilich doppelt relativiert, einmal durch den Hinweis des Erzählers auf die fragwürdige Authentizität des Berichteten (»soll«), sodann durch den Nachweis der objektiven Wirkungslosigkeit der »Gewalt der Musik«, da das Kloster trotzdem im 30jährigen Krieg »säkularisiert ward« (312). In der 2. Fassung beendet der Erzähler durch Abbruch und Benennung der Gattung die legendäre Berichterstattung und trägt die weiteren Ereignisse im unbezweifelbaren Erzählpräteritum nach. Gelöscht ist nun der Hinweis auf die erfolgte Säkularisation als historischer Beweis für die Wirkungslosigkeit der geistlichen Musik. Statt dessen erweist sich die religiöse Gewalt der Musik, so dass die Mutter, »durch diesen Vorfall tief bewegt, in den Schoß der katholi-

⁵⁶ Vgl. Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 286, der in diesem Schlusssatz weine nicht wegzuleugnende Diskrepanz« zum tatsächlich Erzählten sieht.

⁵⁷ Vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 272f.

⁵⁸ Vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 288.

 $^{^{59}\,\,}$ Vgl. Groß, Selbstreferentialität (wie Anm. 19), S. 190.

schen Kirche zurückkehrte« und die drei ehemaligen Bilderstürmer geläutert und gewendet »eines heiteren und vergnügten Todes« sterben können (313). Diese Wahrheitsbestätigung durch den Erzähler selbst bleibt eine zweischneidige Sache, wenn am Ende nichts weiter als »abgesungen« wird, was zuvor zur Legende gemacht worden war. Wenn die Erzählung im Grunde die Legende einer Legende erzählt, 60 so im Modus der Vielstimmigkeit, die sich der Eindeutigkeit einer Erklärung verweigert. Sowohl während des Gottesdiensts als auch während des Gesangs der Brüder, dieses »schauderhaften und empörenden Gebrülls« (303), ist keine Einzelstimme zu hören. Dieser Vielstimmigkeit der Musik entspricht die Vielstimmigkeit der Legendenbildung wie die Vieldeutigkeit des Erzählten.⁶¹ Es beginnt schon mit dem »Brief« eines der Prädikanten, der die Aktion ankündigt (293), wird gefolgt von dem Bericht der »Vorsteher« des Irrenhauses (295) und mündet sodann in die Erzählung des anfangs beteiligten, dann abgesprungenen Tuchhändlers Veit Gotthelf (297), ohne ihn in den Fall »zu verstricken« (305). Auch der Erzähler beteiligt sich am Zustandekommen einer konsistenten Legende. Er verweist auf »noch Mehreres«, das aber zu »unterdrücken« sei, »weil wir zur Einsicht in den inneren Zusammenhang der Sache genug gesagt zu haben meinen« (305). Die vagen Andeutungen der »jungen Klosterschwester«62 deuten schon auf eine beginnende Traditionsstiftung hin: »es pflege seitdem« (309). Zum Verfestigungsprozess der Legende gehört schließlich das einschüchternde Arrangement der Partitur durch die Äbtissin und ihre bewusst unpräzisen und dennoch zielgerichtet ausgestreuten Vermutungen. 63 Obwohl »schlechterdings niemand weiß, wer eigentlich das Werk« dirigiert hat, gibt es ein schriftliches, von mehreren Personen bestätigtes und im Archiv aufbewahrtes »Zeugnis«, als sei alles »erwiesen« (311). Denn die kirchliche Autorität hat schon längst den Echtheitsstempel aufgedrückt. Der Bischof, dem nur »berichtet« worden war, hat »bereits das Wort ausgesprochen, das ihn allein erklärt« und: »von dem Papst habe ich so eben ein Breve erhalten, wodurch er dies bestätigt« (313). All das geschieht mit einer Geschwindigkeit und Folgerichtigkeit, als habe man nur darauf gewartet, »dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder« (313) zur Legende erheben zu dürfen. Indem der Erzähler zunächst das Ende der Legende verkündet, dann aber seinen Bericht über die staunenswerten Wirkungen fortsetzt, macht er wenigstens in der 2. Fassung deren tatsächliche Wirkungslosigkeit vergessen. Die Legende lebt trotz der Säkularisation des Klosters weiter in der Routine des Absingens.

»Froissart erzählt diese Geschichte, und sie ist Tatsache« (385). Mit diesem Schlusssatz bewertet Kleist am Ende seiner Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs« den glücklichen Ausgang eines Gottesurteils. Im Sieg beim Zweikampf wird die Rechtmäßigkeit der eigenen Position fraglos und endgültig bestätigt. In Der Zweikampf« stellt Kleist diese Konstellation auf den Kopf: Was be-

⁶⁰ Vgl. Hinderer, Die heilige C\u00e4cilie oder die Gewalt der Musik. In: Kleists Erz\u00e4hlungen (wie Anm. 21), S. 213.

⁶¹ Vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 275–278.

^{62 »}ja! sie erinnere sich davon gehört zu haben« (309).

^{63 »}kann euch, die ihr eine Protestantin seid, gleichgültig sein; ihr würdet auch das, was ich euch darüber sagen könnte, schwerlich begreifen.« (311).

deutet es, wenn der Ausgang eines als Gottesurteil angesetzten Zweikampfs anders ausgeht, als es der Wahrheit entspricht?⁶⁴ Dem Kaiser als oberster Gerichtsinstanz bleibt dann nichts anderes übrig, als »in die Statuten des geheiligten göttlichen Zweikampfs« die Ergänzung einzufügen: »wenn es Gottes Wille ist« (349). Dass diese scheinbar ideale Lösung, mit dem überraschenden »und«-Anschluss angefügt, keine solche ist, sondern das Gottesurteil durch Zweikampf geradezu abschafft, ist gesehen worden.65 Kleists Erzählung thematisiert daher zugleich die Frage nach der Deutbarkeit und Interpretierbarkeit von Zeichen und Spuren, weil es darauf ankommt, die Zeichen richtig zu lesen und »den geheimnisvollen Spruch, den Gott in diesem Zweikampf getan hat, auszulegen« (335). In seiner Anekdote Der Griffel Gottes berichtet Kleist von einer Gräfin, »die ein sehr bösartiges Leben führte« und deren »mit vielem Gepränge« gestaltete Grabsteininschrift durch einen Blitzeinschlag eine neue Buchstabenanordnung erhielt: »sie ist gerichtet!« (355) Dieses höchst unwahrscheinliche Eingreifen Gottes zur Korrektur der Weltordnung kommentiert der Erzähler doppelt, nämlich sowohl mit der Behauptung des Authentischen als auch mit der Aufforderung zur Interpretation:

Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet: der Leichenstein existiert noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen. (355)

Der Wahrheitsnachweis ist in sich widersprüchlich: Entweder existiert der Stein noch, dann braucht es keine Zeugenbestätigung dafür, man kann ihn besichtigen; oder aber man muss sich auf Zeugen berufen, dann gibt es den Stein nicht (mehr). Dafür liefert der Titel eine eindeutige Interpretation. Gottes Handschrift scheint sich in der Anekdote wie im ›Zweikampf‹ durch das Außerkraftsetzen der menschlichen Deutungshoheit zu zeigen. In Wirklichkeit kommt nichts durch Gottes Eingreifen oder durch den Zweikampf ans Licht, sondern durch Erzählerarrangements, die sich nicht scheuen, sich als solche zu zeigen. Aufgelöst wird der Fall im ›Zweikampf nicht erst durch das Geständnis des sterbenden Rotbart, dessen es gar nicht bedurft hätte, sondern durch die Zeugenaussage der Kammerzofe Rosalie, die damit ganz prosaisch »zur Auflösung des fürchterlichen Rätsels« beiträgt (546). Der Erzähler fügt diese unwahrscheinliche Wende, die zugleich einen glücklichen Ausgang möglich macht, mit der gestischen Formel eines grenzenlos auktorialen Erzählers ein: »Man muß nämlich wissen, daß« (342). Der Erzähler, der hinter Gott als Schicksalsinstanz deutlich hervorlugt,66 lässt am Ende eine höhere Gerechtigkeit triumphieren, die in Wahrheit eine Scheinlösung darstellt. Eine kleine Textänderung, die nichts erklärt, soll ein Rechtsinstrument bewahren, das niemals einen wirklichen Sinn gehabt hatte.

⁶⁴ Vgl. Schmidt, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 286, der von einer »strukturellen Ironie« spricht.

⁶⁵ Vgl. Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 2), S. 306.

⁶⁶ So Gerhard Neumann, Der Zweikampf. In: Kleists Erzählungen (wie Anm. 21), S. 240.

V. Schlussfolgerungen

- Alle Erzählungen Kleists haben einen ambivalenten, mehr als bloß offenen Schluss.⁶⁷ Dieser Schluss erwächst nicht aus dem Geschehen, sondern fügt sich dem eigentlichen Ende der Handlung an. Dabei kann der Abstand zwischen dem Handlungsende und dem faktischen Textende unterschiedlich groß sein; er schwankt zwischen mehreren Sätzen wie im Kohlhaast und in der Buchfassung der Heiligen Cäciliet oder einem halben Satz wie im Erdbeben in Chilk. Gerade dort, wo der Schluss die Erzählhandlung scheinbar eindeutig abrundet wie in der Marquise von O.t., im Findlingt oder im Zweikampft, tut er dies in Wahrheit nicht, sondern stellt dieses Ende in Frage.
- Kleists Erzählschlüsse beenden die Erzählhandlung immer eindeutig; sie weisen dabei über die Textgrenzen in die Zukunft eines Geschehens, das nicht mehr erzählt wird.
- Kleists Erzählschlüsse sind auf zweierlei Art formal markiert, nämlich entweder durch ein ausdrückliches Ende-Signal (Ende-Formulierung, Gedankenstrich, Absatz) wie in Michael Kohlhaass, Der Findlings und Heilige Cäcilies, oder häufiger noch durch ein handlungstechnisch, syntaktisch oder sinnlogisch kaum verknüpftes »und«, das über die abgeschlossene Erzählhandlung hinausführt wie in Die Marquise von O...., Das Erdbeben in Chilis, Die Verlobung in St. Domingos, Das Bettelweib von Locarnos und Der Zweikampfs. In beiden Fällen entsteht zwischen dem Handlungsende und dem Textende ein Spalt. Dabei treten Handlung und Sinndeutung auseinander. An dieser Stelle ergreift entweder der sich auktorial gebärdende Erzähler selbst das Wort oder er lässt seine Figuren sprechen. In beiden Fällen ergibt sich keine eindeutige Lösung, sondern immer das Gegenteil: die Figuren sprechen Rätselsätze, der Erzähler zerstört die Eindeutigkeit, indem er sich z.B. auf Gattungsbedingungen (Chronik, Anekdote, Legende) zurückzieht oder erneut behauptet, was er durch sein Erzählen schon in Frage gestellt hatte.
- Mit der Demontage seiner Erzählerautorität thematisiert Kleist immer auch das Erzählen selbst. Die beschwerten Schlüsse legen das Gewicht auf das Beenden des Erzählens, nicht auf das der Handlung.
- Kleists Erzählen ist zudem selbstreflexiv, da nicht bloß Anekdoten, Legenden und Chroniken vorgeführt werden, sondern der Prozess ihrer Entstehung.
- Während z.B. Gottfried Keller am Ende seiner Erzählungen ein sich rundendes Schlussbild malt, das es zu entziffern gilt,⁶⁸ thematisiert Kleist den Vorgang des Erzählens und dessen fragwürdigen Autoritätsanspruch.

⁶⁷ Dazu Haubrichs, Einleitung (wie Anm. 3), S. 3.

⁶⁸ Vgl. Peter Uz, Der Rest ist Bild. Allegorische Erzählschlüsse im Spätwerk Kellers. In: Söring, Die Kunst zu enden (wie Anm. 7), S. 65–77.

MICHAEL NEUMANN

»LABYRINTH DES LUXUS«

Kleist und die Mode

Hold it a fashion and a toy in blood, A violet in the youth of primy nature, Forward, not permanent, sweet, not lasting, The perfume and suppliance of a minute, No more. (William Shakespeare, Hamlet)

I. Poetologische Anfangsgründe: »Stand der Unschuld« und »Ursprung der Kleider«

In seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung bringt Friedrich Schiller einen Begriff der »Kultur« in Anschlag, dessen Transparenz zugleich dessen Endlichkeit impliziert und ein Feld gegensätzlicher Bedeutungen eröffnet: »der Zweck der Idylle« liege darin, heißt es, »den Menschen im Stand der Unschuld, d.h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen.«

Aber ein solcher Zustand findet nicht bloß vor dem Anfange der Kultur statt, sondern er ist es auch, den die Kultur, wenn sie überall nur eine bestimmte Tendenz haben soll, als ihr letztes beabsichtet. Die Idee dieses Zustandes allein und der Glaube an die mögliche Realität derselben kann den Menschen mit allen den Übeln versöhnen, denen er auf dem Weg der Kultur unterworfen ist, und wäre sie bloß Schimäre, so würden die Klagen derer, welche die größere Sozietät und die Anbauung des Verstandes bloß als ein Übel verschreien und jenen verlassenen Stand der Natur für den wahren Zweck der Menschen ausgeben, vollkommen gegründet sein. Dem Menschen, der in der Kultur begriffen ist, liegt also unendlich viel daran, von der möglichen Realität jenes Zustandes eine sinnliche Bekräftigung zu erhalten, und da die wirkliche Erfahrung, weit entfernt diesen Glauben zu nähren, ihn vielmehr beständig widerlegt, so kömmt auch hier, wie in so vielen andern Fällen, das Dichtungsvermögen der Vernunft zu Hülfe, um jene Idee zur Anschauung zu bringen und in einem einzelnen Fall zu verwirklichen.¹

Die geschichtsphilosophische Begründungsfigur gattungstypologischer Merkmale gewinnt Schiller durch Rekurs auf den »Menschen« selbst: »Zwar ist auch jene

¹ Friedrich Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Ders., Sämtliche Werke in fünf Bänden, Bd. 5: Philosophische und Vermischte Schriften, München 1975, S. 433–517, hier S. 483f.

Unschuld des Hirtenstandes eine poetische Vorstellung, und die Einbildungskraft mußte sich mithin auch dort schon schöpferisch beweisen; aber [...] in der Erfahrung selbst [fanden sich] schon die einzelnen Züge vor, die sie nur auszuwählen und in ein Ganzes zu verbinden brauchte. [...] Alle Völker, die eine Geschichte haben, haben ein Paradies, einen Stand der Unschuld, ein goldnes Alter; ja jeder einzelne Mensch hat sein Paradies, sein goldnes Alter, dessen er sich, je nachdem er mehr oder weniger Poetisches in seiner Natur hat, mit mehr oder weniger Begeisterung erinnert.«2 Die »Kultur« erscheint als ein Übergangsphänomen, dessen Überwindung das Telos der zirkulären Geschichtsstruktur ist, die in einen utopischen Stillstand einmündet. Nur weiß man im Vollzug der Geschichte nicht um den eigenen Ort im historischen Prozeß und verliert auch die »Tendenz« aus dem Auge. Deshalb bringt das »Dichtungsvermögen« den »wahren Zweck der Menschen« »zur Anschauung«, indem es einen vor- und nachgeschichtlichen »Zustand« imaginiert und »in einem einzelnen Fall verwirklich[t].« Auf diese Weise destilliert Schiller aus dem Horizont anthropologischer Bedürfnisse,³ aus dem, was wieder einzelne Mensch hat«, eine Poetik, deren Form sich in der Geschichte ebenso wie in der Literatur bestätigt. Literatur – als Sekundäreffekt der Anthropologie und vom »Dichtungsvermögen« bedingt - synthetisiert mithin zu einem »Ganze[n]«, was »in der Erfahrung selbst schon« gegeben ist. Der literarische »einzelne Fall«, in dem sich die »Idee [...] verwirklich[t]«, erhält in diesem geschlossenen Bild einen gleichsam geschichtsontologischen Status; er erhält die Qualität eines historischen Befunds, der für sich selbst steht oder (vorausgesetzt, der entsprechende »Glauben« ist in Geltung) über sich selbst hinausweist auf den »Zustand« [...] vor dem Anfange der Kultur« bzw. nach deren Ende. Die »Idylle« ist in Schillers Poetik das »Geschichtszeichen (signum rememorativum, demonstrativum, prognosticon)«, das, so Immanuel Kant, »die Tendenz des menschlichen Geschlechts im ganzen [...] beweisen könnte«.4 Dieser Befund faßt die »Kultur« als ephemere Erscheinung; die »Begeisterung«, Kants »Enthusiasm«,⁵ abstrahiert von ihr und richtet sich auf die »mögliche Realität« der »Idylle«. Jene »sinnliche

² Schiller, Dichtung (wie Anm. 1), S. 484. Zur zeitgenössischen Gattungspoetik vgl. Gottfried Willems, Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers, Tübingen 1981, bes. S. 231–242.

³ Vgl. allgemein: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, DFG-Symposion 1992, hg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart 1994.

⁴ Immanuel Kant, Der Streit der Fakultäten. In: Ders., Werkausgabe, Bd. 11, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1993, S. 261–393, hier S. 357. Kants Beispiel eines »Geschichtszeichen[s]« ist die Französische Revolution (S. 357–360); Schillers Umdeutung dieses politischen Befunds in eine ästhetische Konstellation läßt sich bekanntermaßen auch den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen ablesen. Vgl. ferner zur gegenwärtigen Theoriebildung, die von Kants Begriff ausgeht: Geschichtszeichen, hg. von Heinz Dieter Kittsteiner, Köln u.a. 1999.

⁵ Kant, Der Streit der Fakultäten (wie Anm. 4), S. 359f. Zur Relevanz des »Enthusiasm« um 1800 vgl. ferner Saverio Betinelli, Vom Werth des Enthusiasmus, Leipzig 1794.

Bekräftigung«, die der literarische Text gibt,6 weist der »Begeisterung« also eine Richtung, die sich in jedem »einzelnen Fall« als Abwendung von der »Kultur« charakterisieren läßt. Schillers Poetik entwirft eine dichotomisch organisierte Welt, in der der Literatur die Aufgabe der Übersetzung zwischen »Idee« und »Erfahrung« zukommt; sie weiß vom »wahren Zweck der Menschen«, dem »Zustand der Harmonie mit sich selbst und von außen«, und »erinnert« diesen »Zustand« gegen die Signaturen der Gegenwart, die »Übel«, die im Begriff der »Kultur« versammelt sind.⁷

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte Zedlers ›Universal-Lexicon aller Wissenschafften und Künster eine genealogische Bestimmung der Kleidunge getroffen, die Schillers späteren Begriff der »Kultur« mit der »Mode« assoziiert und darüber hinaus jene theologischen Implikationen anzeigt, deren Semantik in den zitierten geschichtsphilosophischen Annahmen Schillers aufgehoben ist: »Der Ursprung der Kleider kommt vom Sünden-Fall des ersten Menschen, und sollte uns ein ewiges Denckmahl seyn unserer Schande und Elendes. Dem entgegen werden sie durch den sträfflichen Ueberfluß, Kostbar- und Zärtlichkeit, wie Petrarcha redet, zu einem Pannier der Hoffahrt, und Hecke der Wohllust gemacht. Dadurch der Unterscheid der Personen, ja die Ehrbarkeit aufgehoben«.8 Im Artikel »Mode« trägt das ›Universal-Lexicon« dann nach, welche Topoi die Semantik der »Kleider« strukturieren: »Viel Moden leiten ihren Ursprung aus dem verderbten Willen und den bösen Begierden der Menschen. [...] Die Geilheit hat mancherley Moden ersonnen, auf was vor Art, theils durch die Kleidung, theils durch andere Wege, die Fleisches-Lüste zu erregen und zu stärcken.«9 Die »Kleider« begreift das ›Universal-Lexicon(als einen Bedeutungsträger, der Verweis und Monument im »Denckmahl« verkörpert: die verdeckte Nacktheit ist mithin keineswegs das Signifikat der »Kleider«, vielmehr wird sie durch den »Sünden-Fall« selbst zum Signifikant »unserer Schande«, die bereits vor aller Deutung gegeben ist. »Fleisches-Lüste« und »Kleider« verweisen durch die Sinnstiftung des »Sünden-Falls« auf einen identischen »Ursprung«; sie bestätigen die biblische Schöpfungsgeschichte und konstituieren eine stabile Beziehung zwischen »Moden« und Sinn. Beide Denkfiguren, Schillers »Kultur« und Zedlers »Ursprung der Kleider«, finden sich in Kleists Texten wieder und begründen dort eine dichotomische Konstellation, die als Frage nach dem Zusammenhang von »Idylle«, »Sünden-Fall«, »Kultur« und »Denckmahl« gelesen werden kann. 10

⁶ Zur Fortführung dieser Denkfigur vgl. Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948, S. 189–207.

⁷ Zur historischen Semantik des Kultur-Begriffs vgl. den Artikel ›Kultur. In: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 3, Stuttgart und Weimar 2001, Sp. 510–556.

⁸ Artikel Kleidt. In: Johann Heinrich Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, Bd. 15, Halle und Leipzig 1737, Sp. 889–897, hier Sp. 889.

⁹ Artikel »Mode«. In: Zedler, Grosses vollständiges Universal-Lexicon (wie Anm. 8), Bd. 21, Halle und Leipzig 1739, Sp. 700–712, hier Sp. 704.

Vgl. zum Problemfeld der »Mode« in den Texten Kleists den Überblick von John Hibberd, Paris Fashions in Kleist's ›Berliner Abendblätter«. In: Modern Language Review 94 (1999), Nr. 1, S. 122–131; sowie die kurze Darstellung von Hilda M. Brown, Mädchen und

II. »Falschmünzer der Gefühle«. Die »Tracht der Hölle« in der »Kultur« der »Zeichen«

Die »Einrichtung der Natur«, schreibt Kleist im Juli 1801 an Karoline von Schlieben aus dem »ungezügelte[n], ungeheure[n] Paris«, hat »das Weib« mit »eine[r] gewisse[n] himmlische[n] Güte [...] bezeichnet«: »so wie die Sonne, die wir darum auch Königin, nicht König nennen, alle Weltkörper, die in ihrem Wirkungsraum schweben, an sich zieht mit sanften unsichtbaren Banden, und in frohen Kreisen um sich führt, Licht und Wärme und Leben ihnen gebend, bis sie am Ende ihrer spiralförmigen Bahn an ihrem glühenden Busen liegen – «.¹¹ Die Passage unterstellt den heliozentrischen Kosmos als Strukturmodell menschlicher Liebe; dadurch wird mit »unsichtbaren Banden« in eine statische Ordnung überführt, was im Spiel der »Zeichen« der Eindeutigkeit offenbar entbehrt und die Aporien jeder Kommunikation zutage fördert, die von den Beteiligten Authentizität einfordert:

Das ist die Einrichtung der Natur, und nur ein Tor oder ein Bösewicht kann es wagen, daran etwas verändern zu wollen. Die Tugend hat ihren eignen Wohlstand, und wo die Sittlichkeit im Herzen herrscht, da bedarf man ihres Zeichens nicht mehr. Wozu wollte man Gold vergolden? Lassen Sie sich also nicht irren, was auch der Herold der Etikette dagegen einwendet. Das ist die Weisheit des Staubes; was Ihnen Ihr Herz sagt, ist Goldklang, und der spricht es selbst aus, daß er echt sei. Alle diese Vorschriften für Mienen und Gebärden und Worte und Handlungen, sie sind nicht für den, dem ein Gott in seinem Innern heimlich anvertraut, was recht ist. Sie sind nur Zeichen der Sittlichkeit, die oft nicht vorhanden ist, und mancher hüllt sein Herz nur darum in diesen klösterlichen Schleier, die Blößen zu verstecken, die es sonst verraten würden. Ihr Herz aber, liebe Freundin, hat keine – warum wollen Sie es nicht zeigen?¹¹²

Kleists Überlegung kreist um eine Differenzierung, die in dem Adjektiv »echt« zusammenschießt: »da bedarf man [d]es Zeichens nicht mehr.«¹³ Die Gegeneinanderführung zweier »Sittlichkeit[en]«, deren eine Resultat der »Etikette« ist, während die andere sich dem »Innern heimlich anvertraut«, zeigt die Unauflöslichkeit des »Schleier[s]« der Sprache, ¹⁴ dem Kleists Metaphern der Reinheit – »Natur«, »echt«, »Gold«, »Herz«, »Goldklang« oder »Gott« – begegnen wollen. Die Existenz der »Vorschriften« hintertreibt die Lektüre einer authentischen Urschrift. Denn die Absenz der »Zeichen der Sittlichkeit« bleibt *nolens volens* selbst ein »Zeichen«: Der

Mode bei Kleist. In: Resonanzen. Festschrift Hans Joachim Kreutzer, hg. von Sabine Doering u.a., Würzburg 2000, S. 283–290.

¹¹ SW⁹ II, 660 (Heinrich von Kleist an Karoline von Schlieben, 18. Juli 1801).

¹² SW⁹ II, 660f. (Heinrich von Kleist an Karoline von Schlieben, 18. Juli 1801).

Auf der Grundlage dieser Konstellation erst entstehen »Paradoxie, Widerspruch und Ambivalenz«, die Bianca Theisen als grundlegende Figuren der Poetik Kleists markiert. Vgl. Bianca Theisen, Paradoxien des Lesens. In: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003, S. 111–130.

¹⁴ Vgl. allgemein zur Geschichte von ›Nacktheitα und ›Wahrheitα neben Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt a.M. 1998, S. 61–76; Mario Perniola, Between Clothing and Nudity. In: Fragments for a History of the Human Body. Part Two, hg. von Michel Feher, New York 1989, S. 237–265.

Lektüre des Gegenübers kann sie einerseits zeigen, daß »die Sittlichkeit im Herzen herrscht, da bedarf man ihres Zeichens nicht mehr«, sie kann aber andererseits auch die »Blößen« bedeuten, die das »Herz [...] verraten«. Die daran anschließende Aufforderung an die »liebe Freundin«, »Ihr Herz [zu] zeigen«, offenbart Kleists Rede vom »Innern« als Prämisse, die der Konklusion eine andere Qualität, nämlich die, »echt« zu sein, sichern soll (darüber hinaus produziert die Bitte um ein »Zeichen«, das keines sein darf, eine paradoxe Situation, die die Psycholinguistik als double bind kennt). 15 Der Verstoß gegen die »Zeichen der Sittlichkeit« wird durch die Annahme des »Innern« zum Ausweis einer »Sittlichkeit im Herzen«; er bestätigt die Gewißheiten einer »Natur«, die hinter »Etikette« und »Schleier« verborgen liegt. Kleists Forderung will den Normbruch sanktionieren, indem er ihn namens jener »Sittlichkeit« einklagt, die dadurch verletzt wird. Dieses Wissen aber ist nicht kommunizierbar, weil es einen Code bedient, der durch die »Blößen« anderer korrumpiert ist. Der Versuch, im Feld des Sichtbaren neben den »Blößen« und den »Zeichen der Sittlichkeit« eine dritte und zugleich fundamentale Größe durch Rekurs auf die »Natur« zu etablieren, namentlich die »Sittlichkeit des Herzens«, ist also auf die Existenz eines »Innern« angewiesen, das die willkürliche Zeichenhaftigkeit des Äußeren in einer »Grammatik des Ausdrucks der Empfindung nach dem Muster von Gegenstand und Bezeichnung konstruiert«.16 Ein reichliches Jahrhundert nach Kleist hat Wittgenstein dieses »Ding in der Schachtel«, Kleists »Gott [im] Innern«, der identische Zeichen einmal als »Tugend« und ein anderes Mal als »Etikette« ausweist, getilgt: »Angenommen, es hätte Jeder eine Schachtel, darin wäre etwas, was wir ›Käfer‹ nennen. Niemand kann je in die Schachtel des Andern schaun; und Jeder sagt, er wisse nur vom Anblick seines Käfers, was ein Käfer ist. – Da könnte es ja sein, daß Jeder ein anderes Ding in seiner Schachtel hätte. [...] Aber wenn nun das Wort ›Käfer‹ dieser Leute doch einen Gebrauch hätte? - So wäre er nicht die Bezeichnung eines Dings. Das Ding in der Schachtel gehört überhaupt nicht zum Sprachspiel; auch nicht einmal als ein Etwas: denn die Schachtel könnte auch leer sein. - Nein, durch dieses Ding in der Schachtel kann ogekürzt werden; es hebt sich weg, was immer es ist«.17 Diesem Dilemma einer metaphorisch konstituierten Bedeutsamkeit,18 die allein in der Sprache der

¹⁵ Zur Sprachtheorie Kleists vgl. Bernhard Greiner, Mediale Wende des Schönen – ›freies Spiek der Sprache und ›unaussprechlicher Mensch. ›Über die Allmählige Verfertigung des Gedankens beim Reden. ›Brief eines Schriftstellers an einen anderen. In: Heinrich von Kleist, hg. von Kording und Knittel (wie Anm. 13), S. 163–176.

Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen. In: Ders., Werkausgabe, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1999, S. 225–580, hier S. 373. Vgl. dazu: Mit Sprache spielen. Die Ordnungen und das Offene nach Wittgenstein, hg. von Hans Julius Schneider und Matthias Kroß, Berlin 1999.

¹⁷ Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen (wie Anm. 16), S. 373.

Es gilt auch hier, was de Man im Blick auf die Metapher festhielt: »Rhetorik ist an sich keine historische, sondern eine epistemologische Disziplin.« Paul de Man, Epistemologie der Metapher. In: Theorie der Metapher, hg. von Anselm Haverkamp, Darmstadt ²1996, S. 414–437, hier S. 436.

»Blößen« veräußert werden kann,19 setzt Kleist seine Briefpartnerin aus. Die »Mode«, die der Brief in seinen Invektiven gegen »Etikette« und »Vorschriften« angreift, soll als bloße Äußerlichkeit jenen stabilen »Zeichen« weichen, die »echt« sind, die mithin, in Wittgensteins Begriffen, den »Ausdruck der Empfindung nach dem Muster von ›Gegenstand und Bezeichnung« konstruier[en].« Die »Sittlichkeit« wird dadurch zur Mimesis »des Herzens«; sie realisiert, was Kleist wenige Jahre später in dem Text \\U00fcUber das Marionettentheater\\u00bc von einem der beiden Protagonisten des Gesprächs als »naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte« benennen läßt. In ihr liege der »Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern« hat: »Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals zierte. – Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkt befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. [...] Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben.«20 »Etikette« und »Ziererei« setzen jeweils eine Differenz frei, die identisch ist: Sie verhindert die Authentizität dessen, was vom »Gott [im] Innern« sichtbar wird. Der zitierte Aufsatz Kleists gibt dieser Differenz auch einen Namen: »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.«21 – In einem Brief an Otto August Rühle, in dem Kleist die eigene Poetik reflektiert, unterstellt er dieser Denkfigur der »natürlichen Grazie« das eigene Schreiben: »Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift«.22

Dem Phantasma der Authentizität, der Identität von »Seele« und »Bewegung«,²³ weist Kleist spezifische Räume zu, die sich aus der Logik von Gegenbildern konstituieren.²⁴ Der Gegenraum schlechthin ist Paris, aus dem Kleist im August 1801 an Wilhelmine von Zenge berichten muß, daß das Modell der »Sittlichkeit des Herzens« im Verkehr mit dem Postamt gescheitert sei. Als er auf der Post einen

¹⁹ Vgl. dazu auch Manfred Schneider, Die Inquisition der Oberfläche. Kleist und die juristische Kodifikation des Unbewußten. In: Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, hg. von Gerhard Neumann, Freiburg 1994 (Litterae; 20), S. 107–126; sowie allgemein zur vielschichtigen Metapher der ›nackten Wahrheit Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie (wie Anm. 14), S. 61–76.

²⁰ SW⁹ II, 341f. (Über das Marionettentheater). Vgl. allgemein Jean-Claude Beaune, The Classical Age of Automata. An Impressionistic Survey from the Sixteenth to the Nineteenth Century. In: Fragments of the History of the Human Body. Part One, hg. von Michel Feher, New York 1989, S. 431–480.

²¹ SW⁹ II, 343 (\(\tilde{U}\)ber das Marionettentheater\(\)) [meine Hervorhebung].

²² SW⁹ II, 769 (Heinrich von Kleist an Otto August Rühle, 31. August 1806).

²³ Zur gemeinsamen Geschichte von Theatralität und Authentizität vgl. einführend: Inszenierung von Authentizität, hg. von Erika Fischer-Lichte, Tübingen 2000.

²⁴ Jochen Schmidt charakterisiert diese Logik als »dialektische Komposition«. Vgl. Ders., Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974, hier S. 125–147.

Brief Wilhelmine von Zenges entgegennehmen wollte, habe der »Postmeister« den Ausweis Kleists verlangt, den er »unglücklicherweise vergessen hatte«:

Ich bat den Postmeister, er möchte einmal eine Ausnahme von der Regel machen, ich stellte ihm die Unbequemlichkeit des Zurücklaufens vor, ich vertraute ihm an, wie viele Freude es mir machen würde, wenn ich den Brief mit mir zurücknehmen könnte, ich schwor ihm zu, daß ich Kleist sei und ihn nicht betrüge – Umsonst! Der Mann war unerbittlich. Schwarz auf weiß wollte er sehen, Mienen konnte er nicht lesen – Tausendfältig betrogen, glaubte er nicht mehr, daß in Paris jemand ehrlich sein könnte.²⁵

Abermals begegnet die Verdopplung der Schrift, die »[s]chwarz auf weiß« kodifiziert, was sich, nach Kleist, in einer Urschrift ohnehin mitteilt, als Problemfall einer Welt, die nach dem »Sündenfall« existiert. Die Erfahrung mit dem »Postmeister«, der die Lektüre Lavaters offenbar versäumt hat,²6 wird auf das Bild einer Großstadt projiziert, die der »fremde Jüngling« als feindliche Umgebung beschreibt.²7 Solche Konturierung der Stadt, »seen through Rousseauist eyes«, wie John Hibberd anmerkt,²8 erlaubt indes die Inszenierung einer Begegnung, die sich aus gegensätzlichen Begriffen generiert und das Bild des Schreibers »rein und klar« erscheinen läßt, indem es topographische und moralische Topoi ineins setzt:

Denken Sie sich in der Mitte zwischen drei Hügeln, auf einem Flächenraum von ohngefähr einer Quadratmeile, einen Haufen von übereinandergeschobenen Häusern, welche schmal in die Höhe wachsen, gleichsam den Boden zu vervielfachen, denken Sie sich alle diese Häuser durchgängig von jener blassen, matten Modefarbe, welche man weder gelb noch grau nennen kann, und unter ihnen einige schöne, edle, aber einzeln in der Stadt zerstreut, denken Sie sich enge, krumme, stinkende Straßen, in welchen oft an einem Tage Kot mit Staub und Staub mit Kot abwechseln, denken Sie sich endlich einen Strom, der, wie mancher fremde Jüngling, rein und klar in diese Stadt tritt, aber schmutzig und mit tausend Unrat geschwängert, sie verläßt, und der in fast grader Linie sie durchschneidet, als wollte er den ekelhaften Ort, in welchen er sich verirrte, schnell auf dem kürzesten Wege durcheilen – denken Sie sich alle diese Züge in einem Bilde, und Sie haben ohngefähr das Bild von einer Stadt, deren Aufenthalt Ihnen so reizend scheint.²⁹

²⁵ SW⁹ II, 680 (Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, 15. August 1801).

²⁶ Zur Geschichte der Physiognomik vgl. Johannes Saltzwedel, Das Gesicht der Welt. Physiognomisches Denken in der Goethezeit, München 1993, zu Lavater S. 55–144; zu Physiognomik und Körpersprache allgemein vgl. Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert, hg von Rudolf Behrens und Roland Galle, Würzburg 1993.

²⁷ Zur literaturgeschichtlichen Verortung dieser Poetik vgl. Conrad Wiedemann, »Supplement seines Daseins«? Zu den kultur- und identitätsgeschichtlichen Voraussetzungen deutscher Schriftstellerreisen nach Rom – Paris – London. In: Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen, hg. Von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988 (Germanistische Symposien; VIII), S. 1–20; Manfred Beller, Typologica reciproca. Über die Erhellung des deutschen Nationalcharakters durch Reisen. In: ebd. S. 30–47.

²⁸ Hibberd, Paris Fashions (wie Anm. 10), S. 127.

²⁹ SW⁹ II, 685 (Heinrich von Kleist an Louise von Zenge, 16. August 1801).

Im selben Brief an Louise von Zenge berichtet Kleist, der bereits in seinem Schreiben an Karoline von Schlieben darüber geklagt hatte, daß »in den Hauptstädten [...] die Menschen zu gewitzigt, um offen, zu zierlich, um wahr zu sein«,³⁰ sind, über die »Mode«:

Zwei Reisende, die zu verschiednen Zeiten nach Paris kommen, sehen zwei ganz verschiedene Menschenarten. Ein Aprilmonat kann kaum so schnell mit der Witterung wechseln, als die Franzosen mit der Kleidung. Bald ist ein Rock zu eng für einen, bald ist er groß genug für zwei, und ein Kleid, das sie heute einen Schlafrock nennen, tragen sie morgen zum Tanze, und umgekehrt. Dabei sitzt ihnen der Hintere bald unter dem Kopfe, bald über den Hacken, bald haben sie kurze Ärme, bald keine Hände, die Füße scheinen bald einem Hottentotten, bald einem Sineser anzugehören, und die Philosophen mögen uns von der Menschengattung erzählen, was sie wollen, in Frankreich gleicht jede Generation weder der, von welcher sie abstammt, noch der, welche ihr folgt.³¹

Jenseits der parodistischen Übertreibung, die die Bildformeln zeitgenössischer Karikaturen aufgreift,³² beschreibt Kleists Brief eine Gefährdung der Wahrnehmung, die vom schnellen Wechsel der »Erscheinungen« überfordert wird: »Aber zu schnell wechseln die Erscheinungen im Leben und zu eng ist das Herz, sie alle zu umfassen, und immer die vergangnen schwinden, Platz zu machen den neuen – Zuletzt ekelt dem Herzen vor den neuen, und matt gibt es sich Eindrücken hin, deren Vergänglichkeit es vorempfindet – Ach, es muß öde und leer und traurig sein, später zu sterben, als das Herz – Aber noch lebt es – Zwar hier in Paris ist es so gut, als tot«.³³ Kleist, der im Bild der »Mode« seine Nationaltypologie bestätigt findet,³⁴ artikuliert in den Kategorien der zeitgenössischen Physiologie eine Ermüdung, die »Natur« und »Herz« in eins denkt: »Aus dieser Ansicht wird ferner erklärbar«, heißt es entsprechend in einer Abhandlung über den »Geist des Menschen in seinen Verhältnissen zum physischen Leben, oder Grundzüge zu einer Physiologie des Denkens« (1819),

warum das Gedächtniß des Menschen gegen den Anfang und gegen das Ende seines Lebens hin am schwächsten ist. Bey dem zarten Säugling ist das Mark der Gehirnfa-

³⁰ SW⁹ II, 662 (Heinrich von Kleist an Karoline von Schlieben, 18. Juli 1801).

³¹ SW⁹ II, 687 (Heinrich von Kleist an Louise von Zenge, 16. August 1801).

³² »Aber erschrecken müssen Sie nicht, wenn Sie die Gestalten ein wenig mit Farben überladen und ein wenig grob gezeichnet finden« (SW⁹ II, S. 685). Vgl. zum Diskurs der ›Mode‹ und den darin gegebenen nationaltypologischen Stereotypen in zeitgenössischen populären Texten: York-Gothart Mix, Kulturpatriotismus und Frankophobie. Die Stereotypisierung nationaler Selbst- und Fremdbilder in der Sprach- und Modekritik zwischen Dreißigjährigem Krieg und Vormärz (1648–1848). In: Arcadia 36 (2001), Nr. 1, S. 156–185; Ders., Nationale Selbst- und Fremdbilder in der Mode- und Alamodekritik des ›Hinkenden Boten‹ und anderer populärer Kalender des 18. Jahrhunderts. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 26 (2001), Nr. 2, S. 56–71.

³³ SW⁹ II, 661 (Heinrich von Kleist an Karoline von Schlieben, 18. Juli 1801).

³⁴ Vgl. SW⁹ II, 687 (Heinrich von Kleist an Louise von Zenge, 16. August 1801). Zur Bedeutungsfundierung von Luxus und Mode in den Befreiungskriegen vgl. Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg 1987, bes. S. 200f.

sern und Nerven noch zu flüssig, um durch die lebendigen Erregungen, durch welche die sinnlichen Bilder dargestellt werden, eine bleibende Gestaltung in seinem Innern anzunehmen, und in dieser die Spuren der Vorstellung zu bewahren. In den hohen Alter findet der umgekehrte Fall Statt: das Nervenmark ist zu fest, die Spuren älterer Vorstellungen sind in demselben gleichsam erstarrt, die schwächere Lebensthätigkeit, welche während des höhern Alters in ihm Statt findet, ist kaum im Stande, neue Gestaltungen durch veränderte Lage der kleinsten Theile des Markes hervor zu bringen, und in demselben die Spuren neuer sinnlicher Bilder zurück zu halten.³⁵

Während die »Mode« Gewißheiten schwinden läßt, verunsichert die »Vergänglichkeit« der »Erscheinungen« die Identität von Wissen und Erfahrung; »eine bleibende Gestaltung [im] Innern«, davon sprechen die Briefe, wird vom schnellen Wechsel des Äußeren verhindert.³⁶ Auch eine »schöne Seele« findet hier, das zeigen ihre »Bekenntnisse«, keine Möglichkeit zur Entfaltung:

Es kommt zuletzt doch nur darauf an, daß man eine achtunggebietende Individualität gewinne. Wie will man aber zu einer solchen gelangen, wenn es durchaus nicht gestattet ist, bleibende Falten zu schlagen, die, sie mögen nun in Gefühlen oder Ideen zum Vorschein treten, allein den Charakter ausmachen? In Städten, vorzüglich aber in Hauptstädten, besteht die Erziehung eigentlich darin, daß der eine Eindruck sogleich durch den andern vernichtet werde, so daß der Zögling am Ende in einem leeren Nichts dasteht; dies ist eine nothwendige Folge der allzu weit getriebenen Zusammengesetztheit der Richtungen, welche der Zögling (ob mit oder ohne Absicht gilt hier gleich viel) in den Städten erhält.³⁷

Der Raum hingegen, in dem das Modell der »Sittlichkeit des Herzens« funktioniert, weil »Mode« und »Kultur« dem »Stand der Natur« gewichen sind, ist mit Schillers »Idylle« bezeichnet, wie Kleists ›Familie Schroffenstein« zeigt. Der Rückzug auf die begrifflich fixierten Entitäten einer geschichtsphilosophischen Spekulation kann als Reflex darauf benannt werden, was Kleist in der »Kultur« vorzufinden meinte, dort aber nicht fand. Die »Harmonie« der »Idylle« bedeutet in ihrer Statik eine Permanenz der Wahrnehmung, die die stabile Identität von Gegenstand und »Zeichen« gewährt. Schiller hatte geschrieben, daß dem »Menschen, der in der Kultur begriffen ist, [...] also unendlich viel daran [liegt], von der möglichen

³⁵ Ph. Carl Hartmann, Der Geist des Menschen in seinen Verhältnissen zum physischen Leben, oder Grundzüge zu einer Physiologie des Denkens. Für Ärzte, Philosophen und Menschen im höhern Sinn des Wortes, Zweyte, vom Verfasser selbst vermehrte Auflage [EA 1819], Wien 1832, S. 193f. Vgl. dazu auch den Brief Kleists an Marie von Kleist, Juni 1807: »Ach, es ist ein ermüdender Zustand dieses Leben, recht, wie Sie sagten, eine Fatigue. Erscheinungen rings, daß man eine Ewigkeit brauchte, um sie zu würdigen, und, kaum wahrgenommen, schon wieder von andern verdrängt, die ebenso unbegriffen verschwinden« (SW9 II, 783). Vgl. im Kontext dieser Selbstbeobachtungen die begriffsgeschichtliche Untersuchung von Erich Kleinschmidt, Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert, Göttingen 2004.

³⁶ Vgl. allgemein Reinhart Koselleck, Gibt es eine Beschleunigung der Geschichte? In: Ders., Zeitschichten. Studien zur Historik. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a.M. 2000, S. 150–176.

³⁷ Anonyma, Bekenntnisse einer schönen Seele. Von ihr selbst geschrieben, Berlin 1806, S. 18f.

Realität jenes [idyllischen] Zustandes eine sinnliche Bekräftigung zu erhalten, und da die wirkliche Erfahrung, weit entfernt diesen Glauben zu nähren, ihn vielmehr beständig widerlegt, so kömmt auch hier, wie in so vielen andern Fällen, das Dichtungsvermögen der Vernunft zu Hülfe, um jene Idee zur Anschauung zu bringen und in einem einzelnen Fall zu verwirklichen.« Die Begegnung von Agnes und Ottokar im Gebirge – der letzten verbliebenen Kinder zweier verfeindeter Familien – ist dieser »einzelne Fall«, in dem, nach Kleist, »Sittlichkeit des Herzens« und »Natur« zusammenfinden – freilich an einem Ort, dessen exterritorialen Status als *locus amoenus* das Drama »Die Familie Schroffenstein« ausdrücklich in Szene setzt.³⁸ Topos und Topographie verbinden sich im Imaginären.³⁹

Der »Ursprung« der dramatischen Konstellation, den der Kirchenvogt im Drama gegenüber Jeronimus erwähnt, entspricht dem »Ursprung der Kleider«, den Zedlers ›Universal-Lexicon‹ anführt: »Ei, Herr, der Erbvertrag gehört zur Sache. / Denn das ist just als sagtest du, der Apfel / Gehöre nicht zum Sündenfall« (I/1, 57). Der »Erbvertrag« installiert zwischen den Beteiligten des Dramas eine Ebene der »Kultur«, die eine authentische Kommunikation unmöglich macht. Mehr noch: Die Unterscheidung zwischen »Etikette« und »Sittlichkeit des Herzens« geht verloren, weil durch den »Erbvertrag« jede sprachliche und gestische Repräsentation ein oszillierendes Bedeutungsspektrum eröffnet, das in der Logik der »Kultur« begründet liegt: »Das Mißtraun ist die schwarze Sucht der Seele, / Und alles, auch das Schuldlos-Reine, zieht / Fürs kranke Aug die Tracht der Hölle an« (I/2, 69). Die Arbitrarität der Zeichen im Gefolge des »Sündenfall[s]« wird in der Antwort deutlich, die Ottokar Jeronimus gibt, als dieser an »das Gefühl des Rechts« appelliert: »Das Gefühl / Des Rechts! O du Falschmünzer der Gefühle! / Nicht einen wird ihr blanker Schein betrügen; / Am Klange werden sie es hören, an / Die Tür zur Warnung deine Worte nageln. – / Das Rechtsgefühl! – Als obs ein andres noch / In einer andern Brust, als dieses, gäbel« (I/1, 55f.) Der »Erbvertrag« allererst produziert, nach Kleist, eine Situation, in der das »Rechtsgefühl« zu einer Währung wird, deren Echtheit sich allen Beteiligten entzieht - Ottokar irrt an dieser Stelle. Der »Sündenfall« zeitigt eine »Kultur«, in der das »Rechtsgefühl« seine Referenz in der »Natur« verliert: »es hebt sich weg, was immer es ist.« Sprechakte und Handlungen referieren einerseits auf ihre Gegenstände, andererseits aber stets auch auf den »Sündenfall«. Der »Erbvertrag« läßt seinen »[z]weideutgen Strahl« auf alles »fallen« (I/1, 55f.). Die Rückgewinnung des status ante vollzieht sich als (scheiternde) Nachahmung der Schöpfungsgeschichte. Ottokar hatte die ihm unbekannte Agnes bei ihrem ersten gemeinsamen Treffen auf den Namen Maria getauft: »Weil du ein Ebenbild der Mutter Gottes« (III/1, 95). Diese Taufe erzeugt im »Ebenbild«, das bereits in seiner zeichenhaften Verdopplung den Versuch einer Neuschöpfung durch dessen Geschichtlichkeit diskreditiert, die Möglichkeit eines neuen Heilands, der ins Paradies, und das heißt: aus der »Kultur« zurück in eine

³⁸ SW⁹ I, 49–152 (Heinrich von Kleist, Die Familie Schroffenstein. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen). Im Folgenden nach dieser Ausgabe mit Aufzug/Szene, Seite.

³⁹ Zur Begrifflichkeit vgl. Wolfgang Iser, Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt a.M. 1993.

»Idylle« führt. Indes wird diese Option vom Wissen um die familiäre Herkunft des andern und die entsprechende Involvierung in den »Erbvertrag« verstellt: »Wie war es damals / Ganz anders, so ganz anders. Deine Seele / Lag offen vor mir, wie ein schönes Buch, / Das sanft zuerst den Geist ergreift, dann tief / Ihn rührt, dann unzertrennlich fest ihn hält. / Es zieht des Lebens Forderung den Leser / Zuweilen ab, denn das Gemeine will / Ein Opfer auch; doch immer kehrt er wieder / Zu dem vertrauten Geist zurück, der in / der Göttersprache ihm die Welt erklärt, / Und kein Geheimnis ihm verbirgt, als das / Geheimnis nur von seiner eignen Schönheit, / Das selbst ergründet werden muß. Nun bist / Du ein verschloßner Brief. - « (III/1, 95f.) Der »Leser« sieht sich vor jene Aporie gestellt, die Kleist in seinem Brief an Karoline von Schlieben vorgeführt hatte: die »Sittlichkeit des Herzens«, deren Lektüre wie in »ein[em] schön[en] Buch« möglich war, wird von der »Kultur« der »Zeichen« eingeholt; der Schöpfungsraum »echt[er]« Kommunikation wird vom »Erbvertrag« überformt und »verbirgt« fortan ein »Geheimnis«, das sich dem »Leser« entzieht: »Nun bist / Du ein verschloßner Brief.« In der Folge reden die beiden aneinander vorbei, wiewohl ihre gegenseitige Attraktion noch nicht vom »Bewußtsein« um die »eigne Schönheit« zerstört wird. Dann nämlich würde ihre Liebe, um Kant zu zitieren, »ein bloßes zur Mode gewordenes Geziere, ohne alle ernstliche Folge«.40 Agnes' Aussagen spielen auf den Verdacht an, daß Ottokar, von dessen Herkunft sie mittlerweile Kenntnis hat, sie vergiften könne, um der Forderung des Fehderechts Genüge zu tun; Ottokar versteht diesen Verdacht nicht. Die zweifach codierten Aussagen Agnes', die zum einem dem dargereichten Wasser gelten, zum anderen aber auch dessen potentieller Funktion innerhalb der "Etikette« der Fehde, zeigen Ottokar ein »Geheimnis« an, das sich ihm zunächst nicht enthüllt. Erst nachdem auch Agnes ihre Herkunft verraten hat, ereignet sich eine Rückkehr, die die Regeln der Kommunikation neu definiert und in den »Stand der Unschuld« zurückführt: »OTTOKAR. Willst dus? Kann ich dich ganz mein nennen? / AGNES. Ganz deine, in der grenzenlosesten / Bedeutung« (III/1, 99). Die Antwort Agnes' vereint »Bedeutung« und Besitz; sie restituiert in der Utopie der romantischen Liebe jene »Grammatik des Ausdrucks der Empfindung«, die »nach dem Muster von ›Gegenstand und Bezeichnung« konstruiert«⁴¹ ist und die Semantik der Rede in (ek-)statische Verhältnisse transformiert. Agnes liegt abermals »offen vor [Ottokar], wie ein schönes Buch«. Ottokars nachfolgende Bemerkung markiert das historische Versprechen dieser Verhältnisse, indem sie sie an Schillers »Idylle« und deren teleologische Funktion anschließt: »Wohl, das steht nun fest und gilt / Für eine Ewigkeit. Wir werdens brauchen« (III/1, 99). Im Marionettentheater« trägt die Utopie im übrigen die gleiche Signatur:

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts,

⁴⁰ Immanuel Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Ders., Werkausgabe, Bd. 12, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1993, S. 395–690, hier S. 653 [meine Hervorhebung].

Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen (wie Anm. 16), S. 373.

nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.⁴²

Aus »grenzenloseste[r] Bedeutung« und »Ewigkeit« konstituiert sich schließlich ein utopischer Raum, dessen gegenbildliche Verfaßtheit das Versprechen eines Standpunkts in sich trägt, von dem aus die »Etikette« in der »Kultur« der »Zeichen« transparent werden. Erst die Einkehr in den »Stand der Unschuld« erlaubt die Erkenntnis des tatsächlichen Geschehens, indem sie »Natur« und »Kultur« voneinander isoliert; sie erweist die Beliebigkeit der "Etikette«, die dem Leser/Zuschauer des Dramas bereits in zahlreichen Dialogen vorgeführt wurde, auch auf der Ebene des Textes selbst. Agnes und Ottokar etablieren indes einen »Zustand«, der außerweltlich bleibt. Ihr Treffen im Gebirge und ihre letzte Zusammenkunft in einer Höhle offenbart zwar im Kleidertausch der beiden ein weiteres Mal die Beliebigkeit einer »Kultur« der »Zeichen«. Aber sie zeigt auch, daß die Logik der »Etikette« längst zur kulturellen Logik schlechthin geworden ist, die sich auf die Konstituierung utopischer Räume mörderisch auswirkt: Der Vater Ottokars ersticht seinen Sohn, der in den Kleidern von Agnes auftritt; und der Vater Agnes' ermordet seine eigene Tochter, die ihm in den Kleidern Ottokars begegnet. Beiden Vätern fehlt, was Kleist in seinem Schreiben an Karoline von Schlieben für sich in Anspruch genommen hatte: ein Durchblick ins »Innere«, zum »Herzen«, der den »Schleier« der »Zeichen« als »Etikette« erweist. »Vielleicht«, hatte Kleist bereits in einem früheren Brief an Wilhelmine von Zenge in signifikanter Metaphorik spekuliert, »hat die Natur Dir jene Klarheit, zu Deinem Glücke versagt, [...] die mir zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Worte den Sinn, zu jeder Handlung den Grund nennt. Sie zeigt mir alles, was mich umgibt, und mich selbst, in seiner ganzen armseligen Blöße, und der farbige Nebel verschwindet, und alle die gefällig geworfnen Schleier sinken und dem Herzen ekelt zuletzt vor dieser Nacktheit - «.43 Die Transparenz der »Nebel« und die »Nacktheit« der Wahrheit evozieren ein Leiden an der erkannten Welt, die hinter den »gefällig geworfnen Schleier[n]« als Enttäuschung begegnet. Im Raum aber zwischen den eigenen und den fremden Kleidern, jenseits der »Schleier«, eröffnet sich für Agnes und Ottokar eine Utopie. Dort vereinen sich »Nacktheit«, »Klarheit« und »Schönheit«. Darüber hinaus aber offenbart ihre Verortung in Zeit und Raum die Unmöglichkeit der Permanenz dieses »Zustand[s]«. Der vollzogene Kleidertausch zeigt also ein Doppeltes: Er weist

 $^{^{42}~}$ SW 9 II, 345 (sÜber das Marionettentheaters).

⁴³ SW⁹ II, 621 (Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, 31. Januar 1801); vgl. auch die nahezu gleichlautende Formulierung in dem Brief an Ulrike von Kleist am 5. Februar 1801, SW⁹ II, 628.

als »Geschichtszeichen« auf die zurückliegende »Idylle« zurück, deren Zerstörung er den »Schleier[n]« in Rechnung stellt; und er generiert das Wissen um die »Übel« der »Kultur«, die sich an die Stelle der »Ewigkeit« zu setzen versucht. Das Unterfangen, die kulturelle Logik einer Unterscheidung zwischen Freund und Feind als fundamentalen »Zustand«,⁴⁴ der die Eindeutigkeit der »Natur« imitiert, herzustellen, wird von der »Natur« selbst als »Kultur« verraten. Aber der Preis transparenter Verhältnisse ist hoch: Für beide, für »Natur« und »Kultur«, endet er tödlich. Der Text Kleists setzt dem ein »Denckmahl«, ein »Geschichtszeichen«, das die Existenz der »Idylle« gegen die »Mode« anzeigt, ohne den utopischen Ort dieser Konstellation nach dem »Sündenfall« zu vergessen: »[D]as ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.«

III. »Denn dir liegt meine Seele offen da!« Die Sprache der »Schönheit«

Das »Bewußtsein« um die »eigne Schönheit« stellt sich weder für Ottokar noch für Agnes ein, im Gegenteil, sein Ausbleiben ist die Bedingung für die Liebe beider. Denn »Etikette« und »Ziererei« sind Folgen des »Bewußtseins«, mehr noch: Mit dem »Bewußtsein« um die »eigne Schönheit« tritt bei Kleist unweigerlich die »Mode« auf den Plan. Sie stiftet eine Differenz, die jenen vollständigen Besitz des (in Transparenz und stabile Bedeutungen aufgelösten) andern – Kleists Ideal von Liebe und Sprache – gefährdet:

Daher kann ein Wechsler die Echtheit der Banknote, die sein Vermögen sichern soll, nicht ängstlicher untersuchen, als ich Deine Seele; und jeder schöne Zug, den ich an Dir entdecke, ist mir lieber, ja lieber selbst, als wenn ich ihn an mir selbst entdeckte. Manches Mädchen habe ich schon mit Dir verglichen, und bin ernst geworden, z.B. die Lettow, die Duhattois etc.; manches ist auch hier in Berlin, das ich gegen Dich halte, und ernst macht mich jedesmal diese Vergleichung; aber Du hast eine jahrelange Bekanntschaft, die innigste Vertraulichkeit, eine beispiellose Tat und ebenso beispiellose Verzeihung für Dich, und wenn Du nur ein weniges noch, nur die Ähnlichkeit mit meinem Ideale, nur den ernsten Willen, es einst in Dir darzustellen, in Deine Waagschale legst, so sinkt die andere mit allen Mädchen und mit allen Schätzen der Erde. 45

Der Brief an Wilhelmine von Zenge beschreibt die Ȁhnlichkeit mit meinem Ideale« als Projekt des »Willen[s]«, der eine Machtstruktur erfüllen soll – nur dann »sinkt die andere mit allen Mädchen«. Kleists Vorgabe übersetzt jenes Bild, das die populäre Aufklärungsphilosophie von der »Cultur des Herzens« imaginierte: in Brandes' dreibändigen »Betrachtungen über das weibliche Geschlecht und dessen Ausbildung in dem geselligen Leben« heißt es, daß »der Mensch von ausgezeichneten Anlagen und Cultur des Herzens und von einer Sinnlichkeit, die der höchsten Veredelung fähig [sei], [...] sein größtes Gut in dem ausschließenden Besitze eines andern Herzens, – sein höchstes Glück darin, das Glück des geliebten

⁴⁴ Zur Geschichte dieser Unterscheidung vgl. Feindschaft, hg. von Medardus Brehl und Kristin Platt, München 2003 (Genozid und Gedächtnis; 4).

⁴⁵ SW⁹ II, 610f. (Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, 11./12. Januar 1801).

Gegenstandes zu befördern, [findet].« Ziel sei es, die »wechselseitige Vervoll-kommnung, die möglichst genaue Bereinigung zweyer Wesen, gleichsam ihr Zusammenschmelzen in ein Wesen, zu erreichen.«⁴⁶ Wenige Tage nach dem Brief, der das aufklärerische Projekt in eine Konkurrenz ums »Ideal« verwandelt, konkretisiert Kleist die »Ähnlichkeit« als Identität von »Seele« und »Äußern«:

Schmerzhaft ist es mir, wenn Du mir sagst, daß ich selbst an der Vernachlässigung Deines eignen Äußern schuld bin - - So freilich, wie Du diesen Gegenstand betrachtest, kannst Du recht haben. Du verstehst unter dem Äußern nur Deine Kleidung, und daß diese nicht mehr so gewählt und preziös ist und nicht mehr so viel Geld und was noch schlimmer ist so viel Zeit kostet, daran mag ich freilich schuld sein und es reut mich nicht. Ich bin immer in Wohnzimmern lieber als in den sogenannten Putzstuben, wo ich mich eng und gepreßt fühle, weil ich kaum auftreten und nichts anrühren darf. Fast auf eine ähnliche Art unterscheide ich die bloß angezognen, und die geschmückten Mädchen. Dieser künstliche Bau von Seide und Gold und Edelsteinen, die Sorge, die daraus hervorleuchtet, die vergangne für seine Aufführung, die gegenwärtige für seine Erhaltung, die hervorstechende Absicht, Augen auf sich zu ziehn, und in Ermangelung eignen Glanzes durch etwas zu glänzen, das ganz fremdartig ist und gar keinen innern Wert hat, das alles führt die Seele auf einen Ideengang, der unmöglich den Mädchen günstig sein kann. Daher schaden sie sich meistens selbst durch den Staat - daß Du aber diesen abgelegt hast, das habe ich nie an Dir getadelt. Ich habe Dich nie ordnungs- und geschmacklos angezogen gefunden, und das würde ich Dir gewiß haben merken lassen; denn eine einfache und gefällige Unterstützung ihrer natürlichen Reize ist den Mädchen mehr als bloß erlaubt und die gänzliche Vernachlässigung desselben ist gewiß tadelnswürdig. Aber, liebes Mädchen, an Deiner Kleidung habe ich ja nie etwas ausgesetzt, und wenn ich einmal stillschweigend Dich fühlen ließ, daß mir an Deinem Äußern etwas zu wünschen übrig blieb, so verstand ich darunter etwas ganz anderes. -- Doch dieses ist gar kein Gegenstand für die Sprache, noch weit weniger für die Belehrung. Dieses Äußere kann nicht zugeschnitten werden, wie ein Kleid, es gründet sich in der Seele, von ihr muß es ausgehen, und sie muß es der Haltung, der Bewegung mitteilen, weil es sonst bloß theatralisch ist. 47

»Seele«, »Haltung« und »Bewegung« sollen eine »Sprache« zum Ausdruck bringen, die keine ist, weil sich im Ineinander der drei Instanzen jene eindeutige Logik generiert, die zum Repertoire der »Marionetten« gehört. Der Gewinn an Eindeutigkeit ist zugleich die Tilgung der Differenz zwischen dem »Innern« und dem »Äußern«: »Der wahre Triumph der Schönheit besteht darin, durch sich selbst zu glänzen«, heißt es entsprechend bei Rousseau. ⁴⁸ Die »Sprache der Mode« (Roland Barthes) entscheidet sich mithin durchs Kriterium des »Luxus«, der die »nackte Wahrheit« in einem Spektrum möglicher Bedeutungen zum Verschwinden bringt; der »künstliche Bau« offenbart die Absenz der »Seele«. Tatsächlich entwirft dieses Schema einen Begriff der Kleidung, den Roland Barthes in seiner bekannten Untersuchung als »Ensemble kollektiver Vorstellungen« ausweist: »Man kann also sagen, daß das Sein der geschriebenen Kleidung gänzlich in ihrem Sinn aufgeht

⁴⁶ Ernst Brandes, Betrachtungen über das weibliche Geschlecht und dessen Ausbildung in dem geselligen Leben. Erster Theil, Hannover 1802, S. 241f.

⁴⁷ SW⁹ II, 616 (Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, 21./22. Januar 1801).

⁴⁸ Jean-Jacques Rousseau, Emil oder Über die Erziehung, vollst. Ausgabe, in neuer Fassung besorgt von Ludwig Schmidts, Paderborn u.a. 1971, S. 403.

[...].«49 Und dieser »Sinn«, der in dem Brief Kleists ex negativo zugegen ist, schreibt sich - als Movens der Moderne - bis in Werner Sombarts Buch ›Luxus und Kapitalismus (1912) fort: »Die beiden Triebkräfte, die allen Luxus erzeugen: Ehrgeiz und Sinnenfreude [...].«50 Kleist selbst hat diese Struktur, die ihre Prägung im Großstadtdiskurs des 18. Jahrhunderts erhielt, als Kultur des Staates benannt. Der »Staat«, der »keinen andern Vorteil [kennt], als den er nach Prozenten berechnen kann«, »will das Bequeme noch bequemer machen, das Sinnliche noch versinnlichen, den raffiniertesten Luxus noch raffinieren.« Er habe durch »die Wissenschaften uns in das Labyrinth des Luxus« geführt, in dem selbst die »Stimme im Innern« dem Zweifel unterliegt.⁵¹ Daraus zieht der junge Kleist den Schluß einer Entsagung, die Sombarts Kategorien umfaßt und auf Schillers »Idylle« rekurriert: »Freiheit, ein eignes Haus, und ein Weib, meine drei Wünsche, die ich mir beim Auf- und Untergang der Sonne wiederhole, wie ein Mönch seine drei Gelübde. O um diesen Preis will ich allen Ehrgeiz fahren lassen und alle Pracht der Reichen und allen Ruhm der Gelehrten - Nachruhm! Was ist das für ein seltsames Ding, das man erst genießen kann, wenn man nicht mehr ist?«52

Im Käthchen von Heilbronn findet sich das von Kleist brieflich Erprobte in aller Deutlichkeit an den gegensätzlichen Protagonistinnen Kunigunde von Thurneck und Käthchen exemplifiziert.⁵³ Die beiden Figuren verhalten sich zueinander wie »Kultur« und »Natur« im Kosmos Kleistscher Begriffe. Kunigunde versucht, »Schönheit« höchst bewußt und zunächst auch erfolgreich zu imitieren, während Käthchen »schön« ist, »makelloser an Leib und Seele« (II/1, 454), ohne es zu wissen. Gestik und Sprache Käthchens vollziehen sich unbewußt, ebenso ihre Liebe. Sie vertritt idealiter jene Kommunikationsform, die Kleist in dem Brief an Karoline von Schlieben als »Sittlichkeit des Herzens« eingefordert hatte. Die Bindung Käthchens an Graf Wetter vom Strahl ereignet sich »mit unsichtbaren Banden«, die in den Metaphern göttlicher Epiphanie expliziert werden. Die Tabubrüche, die daraus resultieren, daß diese fraglose Fixierung auf einen Mann zumal von höherem Stand von den gesellschaftlichen Normen (zumindest zunächst) abweicht, sanktioniert das Drama ebenso wie der Briefschreiber: Käthchen antwortet auf die Fragen nach ihren Beweggründen stets mit »Weiß nit« (I/2, 444; III/15, 498; V/11, 525). Dieses mangelnde »Bewußtsein« ist der Ausweis der »unsichtbaren Banden«, die die romantische Liebe konstituieren. Käthchen ist geradezu eine »Marionette« ihrer »Natur«. Nur deshalb bleibt sie dem Spiel der »Etikette« enthoben, das die

⁴⁹ Roland Barthes, Die Sprache der Mode, übersetzt von Horst Brühmann, Frankfurt a M 1985 S 18f

Werner Sombart, Luxus und Kapitalismus, München und Leipzig 1922, S. 96. Zum Diskurs der Mode im frühen zwanzigsten Jahrhundert vgl. neuerdings die motivgeschichtlich orientierte Arbeit von Julia Bertschik, Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945), Köln u.a. 2005.

⁵¹ SW9 II, 681ff. (Kleist an Wilhelmine von Zenge).

⁵² SW9 II, 683. (Kleist an Wilhelmine von Zenge).

⁵³ SW9 I, 429–531 (Heinrich von Kleist, Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Ein grosses historisches Ritterschauspiel). Im Folgenden werden Zitate nach dieser Ausgabe im laufenden Text nachgewiesen: Akt/Szene, Seite.

Eindeutigkeit der »Zeichen« auflöst und verzeitlicht. Die Konturen dieser »Natur« entwickelt Kleist abermals durch metaphorische Oppositionsbildungen. Kunigundes Pläne, die den interessengeleiteten Maßgaben der »Kultur« folgen, scheitern an den »Absichten« der »Natur«, die sich in den Visionen Käthchens und Graf Wetters kundgeben. Die Wünsche des Grafen sind entsprechend mit einer geringen Verschiebung versehen, um die »Schönheit« Käthchens als Effekt der »Seele« zu erweisen: »Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich triefte, wie die mit Ölen gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie, auf alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach geführt wirdl« (II/1, 454) Die sexuelle Attraktion erscheint im Gefolge einer Affizierung durch die »Seele«. Die Liebe wird in dieser Verschiebung vom Verdacht befreit, eine jener vorübergehenden »Moden« zu sein, die als Resultate der »Geilheit« »Wohllust« und »Fleisches-Lüste« zeitigen. Dadurch läßt sich in Metaphern der Sexualität konfigurieren, was immer auch ein Diskurs über Wahrheit und Gewißheit jenseits konventioneller »Zeichen« ist. »Mode«, »Etikette« und »Ziererei« verbergen – innerhalb dieser Logik binärer Zuordnungen - die »Natur«. Kunigunde, die »die Waffen ihres kleinen schelmischen Angesichts« (II/3, 457) zur Erweiterung ihrer Macht gebraucht, will vorm Spiegel eine Attraktion herstellen, die, so will es der Text, stets nur Effekt der »Seele« sein kann. Demgemäß scheitert Kunigunde in allen Belangen: »ihre Zauberei«, die eigene Einflußsphäre mit »doppelsinnige[n] Fratzen« (III/3, 483), nämlich durch Heiratsversprechen, zu vergrößern, bedient sich der »Zeichen der Sittlichkeit, die oft nicht vorhanden ist.« Sie »hüllt [ihr] Herz nur darum in diesen klösterlichen Schleier, die Blößen zu verstecken, die es sonst verraten würden«.54 Brandes' »Betrachtungen« beschrieben dieses Verhalten als »Gewohnheit des Luxus, [der] sich ganz [der] Seele bemächtigt hat«: »In der übertriebenen Verfeinerung der bürgerlichen Gesellschaft liegt freylich manches, wodurch das eitle, egoistische, heftige, herrschsüchtige Weib in seinen verschrobenen Meinungen Neigungen bestärkt, diese über alles schätzen wird. Von Charakteren der Art ist überhaupt kein wahrer Muth im Dulden, keine Ergebung in das Schicksal, zu erwarten. Diese werden ihren eingebildeten Bedürfnissen nicht ohne die größte Noth, nicht ohne den größten Kampf, entsagen«.55 Ebenso weist Kant die Ansprüche Kunigundes als Folgen des »verfeinerte[n] Luxus« aus: »Wenn der verfeinerte Luxus hoch gestiegen ist, so zeigt sich die Frau nur aus Zwang sittsam und hat kein Hehl zu wünschen, daß sie lieber Mann sein möchte, wo sie ihren Neigungen einen größern und freieren Spielraum geben könnte; kein Mann aber wird ein Weib sein wollen«.56 »Spiegel«, »Putztisch« und »Toilette«, im Drama immer wieder erwähnt, gehören zu den Voraussetzungen von Kunigundes Inszenierung: »Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu

⁵⁴ SW⁹ II, 661 (Kleist an Karoline von Schlieben).

⁵⁵ Brandes, Betrachtungen über das weibliche Geschlecht (wie Anm. 46), S. 108f.

⁵⁶ Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (wie Anm. 40), S. 654.

danken, das ihr der Schmied, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat« (V/3, 520). Das ›Zusammengesetzte‹ Kunigundes setzt gegenbildlich die ›Ganzheit‹ Käthchens in Szene; in dieser Konstellation kehrt das Bild der Stadt Paris wieder, das den »Jüngling« Kleist »rein und klar« erscheinen ließ. »Mode« und »Kultur« sind mithin im Text funktional bestimmt; ihre hypertrophe semantische Statur schreibt sich von jenem Ideal (der Liebe und der Sprache) her, das die Texte zu modellieren versuchen. Kleist entwickelt den Gegensatz zwischen »Wahrheit« und »Mode«, indem er die Metapher der ›nackten Wahrheit‹ zugrundelegt. Die »Mode« erkennt folgerichtig in der »Natur« eine Gefährdung, die ihr selbst gilt: »die Welt,« äußert Kunigunde, »[h]at nicht mehr Raum genug, für mich und siel« (V/1, 515) Es ist auch diese in Räumen denkende Ausschließlichkeit in der Poetik Kleists, die in der ›Familie Schroffenstein‹ die Exterritorialität des Ereignisses der »Natur« begründet hatte.

Die Hermannsschlacht⁵⁷ wird vor diesem Hintergrund und im Rückgang auf dieselben Begriffe von »Kultur«, »Natur« und »Schönheit« als zeitpolitisch aufgeladener Versuch kenntlich,58 einen Code zu definieren, der sowohl in der Kommunikation als auch in Macht und Liebe Geltung besitzt. Dieser Code bedarf der Feindschaft, um sein Versprechen der Eindeutigkeit als existentiellen Sinn zu erweisen; er wird in der gleichen Weise durchgesetzt, in der die ›Ganzheit‹ Käthchens und die »grenzenloseste Bedeutung« Agnes' hergestellt wurden, nämlich durch die Beseitigung aller »Mode« und »Kultur«, die den Phantasmen der »Idylle« entgegenstehen. Der politische Furor des Dramas adaptiert jene Kategorien, die auch die Ideale von Sprache und Liebe organisieren. Am Ende der >Hermannsschlachte entsteht mithin nichts anderes als jene »Schönheite, die auch das Phantasma der beiden anderen Dramen ist. Hermann selbst bringt das zum Ausdruck, als er die Hinrichtung Aristans, der als letzter den Raum der »Idylle« mit heterogenen Bedeutungen bedroht, befiehlt: »Ich weiß, Aristan. Diese Denkart kenn ich. / Du bist imstand und treibst mich in die Enge, / Fragst, wo und wann Germanien gewesen? / [...] Und was der Witz sonst an die Hand dir gibt; / Doch jetzo, ich versichre dich, jetzt wirst du / Mich schnell begreifen, wie ich es gemeint: / Führt ihn hinweg und werft das Haupt ihm niederl« (V/24, 627f.) Die Etablierung eines Codes der Verständigung, der allein in der Macht selbst gründet und von ihr her die Semantik fixiert, soll alle »Kultur« in die »Natur« stabiler Bedeutungen zurückführen: »ARISTAN. Hört mich, ihr Brüder –! HERMANN. Führet ihn hinweg! / Was kann er sagen, das ich nicht schon weiß?« (V/24, 628) Die Gründungs-

⁵⁷ SW⁹ I, 533–628 (Heinrich von Kleist, Die Hermannsschlacht. Ein Drama). Im Folgenden werden Zitate nach dieser Ausgabe nachgewiesen mit Akt/Szene, Seite.

⁵⁸ Vgl. dazu Gesa von Essen, Römer und Germanen im Spiel der Masken. Heinrich von Kleists >Hermannsschlacht. In: KJb 1999, S. 41–52; und zur literarischen Anverwandlung der Hermann-Mythe: Dies., Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Göttingen 1998. Das Buch enthält als weitgehend identisches Kapitel den angeführten Aufsatz aus dem Kleist-Jahrbuch.

gewalt Hermanns, die eine homogene Semantik stiftet, 59 beruht indes auf einer genauen Kenntnis der »Kultur«, deren Mechanismen er in Anspruch nimmt. Gegen das »Labyrinth des Luxus« wird dessen eigene Signatur gewendet. Das Emblem dieses Sachverhalts ist ein Geschenk Hermanns, ein »Diadem«, an seine Frau Thusnelda: »Das ist das schöne Prachtgeschenk, / Das du aus Rom mir jüngsthin mitgebracht. / HERMANN. So? Der geschnittne Stein, gefaßt in Perlen? / Ein Pferd war, dünkt mich, drauf? THUSNELDA. Ein wildes, ja, / Das seinen Reiter abwirft« (III/3, 568).60 In dieser Konstellation verortet Kleist das Verhältnis von »Natur« und »Kultur«. Freilich können »Mode« und »Kultur« in den Dienst der »Idylle« gestellt werden, wie die ›Hermannsschlacht‹ zeigt. Zum einen als Propagandamittel, das bestimmte Affekte konditioniert und den »Römerhaß« (IV/3, 585) schürt, und zum anderen als Demonstrationsobjekt, das den »Zustand« der »Kultur« anzeigen soll: »THUSNELDA [...]. Der Sybarit! Sieh da! Mit seinen Polstern! / Schämst du dich nicht? – Wer traf die Anstalt hier? [...] / HERMANN. Ja, Kind! Die Zeiten, weißt du, sind entartet. – / Holla, schafft Wein mir her, ihr Knaben, / Damit der Perserschach vollkommen seil« (III/3, 566f.) Thusnelda, die als Lockvogel für den römischen Legaten Ventidius dient, fällt der »Mode« zunächst anheim. Sie durchschaut die Benutzung der »Etikette« und die dahinterstehenden Absichten nicht und glaubt sich von Ventidius geliebt;61 zwischen beiden besteht das »Geziere«, das, nach Kant, die »Liebe« zur »Mode« herabwürdigt: »Mein liebster, bester Herzens-Hermann, / Ich bitte dich um des Ventidius Leben! / Das eine Haupt nimmst du von deiner Rache ausl« (IV/9, 594) Hermann gewährt diese Bitte, erzählt seiner Frau aber von der Absicht der Römer, die an »[e]iner Ubierin« bereits exerziert worden sei: »Nun ja! Und ihr nicht bloß, vom Haupt hinweg, / Das Haar, das goldene, die Zähne auch, / die elfenbeinernen, mit einem Werkzeug, / Auf offner Straße, aus dem Mund genommen?« (III/3, 569). »[M]it diesen Haaren, diesen Zähnen« (III/3, 569) wollten sich die Römerinnen ausstaffieren: »[M]eine Thusnelda ist brav, aber ein wenig einfältig und eitel, wie heute die Mädchen sind, denen die Franzosen imponieren«, soll Kleist gegenüber Friedrich Christoph Dahlmann geäußert haben, »wenn solche Naturen zu sich zurückkehren, so bedürfen sie einer grimmigen Rache«.62 In den Beyträge[n] zur Philosophie des Herzens (1814) des Philosophen von Seckendorf heißt es, daß »[j]ede Leidenschaft [...] einseitig [macht], sie muß also auch dem Rechtsgefühl schädlich werden.«63 Kleist funktionalisiert diesen zeitgenössischen ethischen Befund, indem

⁵⁹ Vgl. dazu Caroline Pross, Verschobene Anfänge. Bruch und Begründung in Kleists >Hermannsschlacht, Arnims >Die Vertreibung der Spanier« und Brentanos >Viktoria und ihre Geschwister«. In: KJb 2003, S. 150–164.

⁶⁰ Vgl. auch die Umwandlung von »Schmuckgeräten« in Waffen in der »Penthesilea«. In: SW9 I, 321–428, hier S. 388.

⁶¹ Derselben Typologie folgt die Gestaltung des »märkischen Landfräuleins«. Vgl. Heinrich von Kleist, Brief eines jungen märkischen Landfräuleins an ihren Onkel. In: SW⁹ II, 368–371

⁶² SW9 I, 943f. (Friedrich Christoph Dahlmann an Georg Gottfried Gervinus, 1840).

⁶³ Dr. G. Freyherr von Seckendorf (genannt Patrik Peale), Von einigen Krankheiten der Seele. In: Ders., Beyträge zur Philosophie des Herzens, Berlin 1814, S. 251–271, hier S. 255.

er das Moment der dramatischen Affektkonditionierung ausstellt und als machtpolitisches Instrumentarium erweist;64 er überführt ins Modell einer Katharsis, was zuvor noch den von Gegensätzen geprägten Kosmos seiner letzten Gründe ausmachte. Die »Natur« »des Herzens« erlaubt theatralische Manipulationen, die die Frage nach dem Ursprung von Herrschaft auf inszenatorische Potentiale verweist und in den selbstbewußten Gesten der Macht (des Autors) beantwortet sieht; sie können die nunmehr disponible »Sittlichkeit im Herzen«, oder, wenn man so will: die Reflexe auf rhetorische Mittel, in ihren Dienst nehmen. Den Ansatz dieser Denkfigur hatte Kleist bereits in jenem Brief an Louise von Zenge erprobt, an dessen Ende das Bild des schreibenden »Jüngling[s]« »rein und klar« gegenüber der Stadt Paris erscheinen mußte. Freilich war es dort noch mit einer selbstreflexiven Einschränkung versehen, die hier vom politischen Anspruch übertönt wird: »Aber erschrecken müssen Sie nicht, wenn Sie die Gestalten ein wenig mit Farben überladen und ein wenig grob gezeichnet finden«.65 Ein schriftlicher Beweis schließlich läßt Thusneldas Mitgefühl in Rachegelüste umschlagen. Sie bittet Ventidius um ein Treffen und läßt ihn von einer »Bärin«, die »Hermann jüngst im Walde griff« (V/16, 616), zerreißen. Der Körper der Frau wird zum Umschlagpunkt der »Kultur« in »Natur«; er ist der Schauplatz der »Mode« und ihrer Tilgung, die einer »Schönheit«, die von Verzeitlichung nichts weiß, vorangeht.66 Die zuvor noch vom Doppelsinn Hermanns unterwanderten Dialoge zwischen Hermann und Thusnelda sind fortan einem Code der Eindeutigkeit unterworfen, der Sexualität und Macht im Zeichen ›nackter Wahrheit‹ amalgamiert. Ihre »Liebe« ist fortan von aller »Mode« befreit und wird in eine »Idylle« überführt, die, wie die entsprechende Regieanweisung zeigt, erst jetzt nach dem Feld der »Kultur« das der »Natur«, soll heißen: der unverstellten und vor allem unbewußten Attraktion, eröffnet: »Sie drückt einen heißen Kuß auf [Hermanns] Lippen« (IV/10, 599).

⁶⁴ Zur dramaturgischen Vorgeschichte vgl. Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, hg. von Erika Fischer-Lichte und Jörg Schönert, Göttingen 1999 (Das achtzehnte Jahrhundert, Supplementa 5), bes. S. 23–108.

⁶⁵ SW9 II, 685 (Kleist an Louise von Zenge).

⁶⁶ Vgl. die nahezu gleichlautenden Schlußfolgerungen von Alison Lewis, Der Zwang zum Genießen. Männliche Gewalt und der weibliche Körper in drei Prosatexten Kleists. In: KJb 2000, S. 198–222.

STEFAN BÖRNCHEN

TRANSLATIO IMPERII

Politische Formeln und hybride Metaphern in Heinrich von Kleists >Hermannsschlacht«

I. Versetzte Bärin: Die Aachener Lupa Carolina

Wer heute den Aachener Dom besucht, findet an der Südwand der Domvorhalle die etwa 85 cm hohe Bronzeplastik einer Bärin aus dem dritten Jahrhundert vor Christus. Bemerkenswert ist ihre Morphologie:

Das Aachener Tier vereint Elemente des Bären wie des Wolfs. Für den Wolf sprechen die Ohren und die »Milchleiste« sowie die Anordnung der Zitzen [...]. Für den Bären sprechen der fehlende Schwanz, der haarige »Kragen«, der beim Aachener Tier stark ausgeprägt ist, und das Gebiß [...]. Fazit: Ein Bär [...] mit leichten zoologischen Ungenauigkeiten.¹

Entgegen ihrer morphologischen Erscheinung ist die Aachener Bärin bis in die jüngste Zeit fast immer als Wölfin gesehen worden. Das hat historische Gründe. Es gilt heute als sicher, »daß bereits Karl der Große die Skulptur aus Rom nach Aachen zum Schmuck seiner Kaiserpfalz mitgebracht« hat. In seiner Darstellung »Die antike Bärin im Dom zu Aachen« schreibt Ernst Künzl dazu:

Im Jahre 799 empfing Karl der Große [...] in [...] Paderborn den aus Rom geflohenen Papst Leo III. [...] Ein Jahr später krönte Papst Leo III. in Rom Karl zum römischen Kaiser. Die *renovatio imperii* war gelungen.

Noch wichtiger als die Pfalz in Paderborn erschien Karls Kaiserpfalz in Aachen [...], das eine Art inoffizielle Hauptstadt war. Aus Rom nach Aachen transportierte Architekturteile sind nicht allein als Spolien zu registrieren, sondern sollten die politischen und geistigen Verbindungen nach Italien bildhaft dokumentieren.²

So auch die Bronzebärin:

Karl der Große scheint die Bärin nach Aachen versetzt[3] zu haben, wo sie zuerst die Rolle einer Art Lupa Carolina als Romsymbol gespielt haben dürfte, um dann zu einem immerwährenden Kunstwerk im Rahmen des Aachener Domes zu werden.⁴

¹ Ernst Künzl, Die antike Bärin im Dom zu Aachen, Mainz 2003 (Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 49, 2002), S. 16.

² Künzl, Die antike Bärin im Dom zu Aachen (wie Anm. 1), S. 3.

³ Das ist exakt formuliert: »μεταφέρω [metaphéro] wie auch das der »translatio zugrundeliegende Verb »transfero» heißen auch »versetzen».

Das ist die Pointe der Geschichte, die die *renovatio imperii* als *translatio imperii* anschaulich macht. Weil sie aus Rom kommt und so die »Antikenverbundenheit«⁵ Karls des Großen dokumentiert – also aufgrund ihres *translatio-imperii*-Kontextes⁶ – wird die Bärin wider besseren Augenschein als Wölfin identifiziert, das heißt: als Metapher verstanden. Und zwar als doppelte: Als kapitolinische *Wölfin* (*Lupa* Capitolina) *statt* als *Bärin* und als *karolinische* (Lupa *Carolina*) *statt* als *kapitolinische*. So schlägt sich die politische Funktion der *translatio imperii* in ihrer rhetorischen Figurativität nieder. Denn die Metapher, griechisch μεταφοράς, heißt auf Lateinisch **translatio*.⁷ Und tatsächlich wurde ja aus der Bärin durch ihre *reale translatio* von Rom nach Aachen in *rhetorischer translatio*, also metaphorisch, eine Wölfin. Daß es sich bei dieser Auslegung um eine Metapher handelt, geriet in Vergessenheit. Das Kontextwissen, das ein Verständnis der Plastik als *translatio*-Trope erzwingt, wirkte hermeneutisch suggestiver als die augenscheinliche zoologische Morphologie der Plastik.

Heinrich von Kleist war vermutlich nie in Aachen. Er kannte die römische Bärin nicht. Wolf und Bär beziehungsweise Bärin zählen allerdings zu den zentralen Metaphern in seinem Drama Die Hermannsschlacht. Und so kann auch die Aachener Bärin ein Licht auf dieses Stück werfen. Denn in ihm verwandeln sich qua translatio⁸ Bären in Wölfe, ja: sogar Schafe in Bären und Wölfe.

II. Die Hermannsschlacht als Propaganda

Kleist schreibt die Hermannsschlacht von Juni bis Dezember 1808 in Dresden.⁹ Das fünfaktige Blankversdrama¹⁰ richtet sich gegen Napoleon und die napoleoni-

Künzl, Die antike Bärin im Dom zu Aachen (wie Anm. 1), S. 34.

Künzl, Die antike Bärin im Dom zu Aachen (wie Anm. 1), S. 7.

⁶ Zur Definition der Metapher über ihren Kontext vgl. Harald Weinrich, Semantik der kühnen Metapher. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 37 (1963), S. 325–344, wiederabgedruckt in: Theorie der Metapher, hg. von Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983, S. 316–329: »Eine Metapher, und das ist im Grunde die einzig mögliche Metapherndefinition, ist ein Wort in einem Kontext, durch den es so determiniert wird, daß es etwas anderes meint, als es bedeutet. Vom Kontext hängt wesentlich ab, ob eine Metapher sich selber deutet oder rätselhaft bleibt. Eine starke Kontextdetermination zwingt auch das fremdeste Wort in den gemeinten Sinnzusammenhang« (S. 340). Vgl. außerdem: Ders., Artikel »Metapher«. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 5, Basel und Stuttgart 1980, Sp. 1179–1186.

Vgl. Heinrich Lausberg, Die Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie, 10. Aufl., Ismaning 1990, S. 78 (§§ 228–231).

⁸ Zu Figuren der *translatio imperii* im deutschsprachigen Drama vgl. Rüdiger Campe, Continuing Forms: Allegory and translatio imperii in Caspar von Lohenstein and Johann Wolfgang von Goethe. In: The Germanic Review 77,2 (Spring 2002), S. 128–145.

⁹ Zur Entstehungsgeschichte Richard Samuel, Eine unbekannte Fassung von Heinrich von Kleists Hermannsschlacht. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 1 (1957), S. 179–210, besonders S. 204–210; außerdem: Ders., Kleistes »Hermannsschlacht« und der Freiherr vom Stein. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 5 (1961), S. 64–101,

sche Besatzung. ¹¹ Am 24. Oktober 1806 schreibt Kleist an seine Schwester, indem er ausdrücklich Franzosen und Römer metaphorisch identifiziert:

Es wäre schrecklich, wenn dieser Wüterich [Napoleon] sein Reich gründete. Nur ein sehr kleiner Teil der Menschen begreifen, was für ein Verderben es ist, unter seine Herrschaft zu kommen. Wir sind die unterjochten Völker der Römer. Es ist auf eine Ausplünderung von Europa abgesehen, um Frankreich reich zu machen.¹²

Kleists Bekannter Christian Gottfried Körner schreibt am 19.12.1808 an seinen Sohn:

Kleist hat einen Hermann und Varus bearbeitet, und es ist das Werk schon vorgelesen worden. Sonderbarerweise aber hat es Bezug auf die jetzigen Zeitverhältnisse und kann daher nicht gedruckt werden. (SW⁹ I, 943)

Dabei bleibt es bis 1821, als Ludwig Tieck die Hermannsschlachtk unter den Hinterlassenen Schriftenk Kleists herausgibt. Zur Uraufführung kommt das Drama erst am 18.10.1860 in Breslau, also am Jahrestag der Völkerschlacht bei Leipzig. An dieser erfolglosen Geschichte vermag auch Kleists Appell an seinen Freund Heinrich Joseph von Collin nichts zu ändern, dem er am 20.04.1809 schreibt, wie sehr ihm »dieses Stück, das einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war, am Herzen liegt. Schreiben Sie mir bald: es wird gegeben; jede Bedingung ist mir gleichgültig, ich schenke es den Deutschen; machen Sie nur, daß es gegeben wird« (SW9 II, 824). 13

Tatsächlich hat die glücklose Rezeption des Stückes bis in die jüngste Zeit gedauert. 14 Schon Zeitgenossen stoßen sich an der Grausamkeit des Stückes. 1840 schreibt Friedrich Christoph Dahlmann an Georg Gottfried Gervinus:

Damals verstand jeder die Beziehungen, wer der Fürst Aristan sei, der zuletzt zum Tode geführt wird, wer die wären, die durch Wichtigtun und Botenschicken das Va-

besonders S. 91–93; Lawrence Ryan, Die Hermannsschlacht. In: Kleists Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1981, S. 188–212.

Das Drama ist in Blankversen verfaßt, über die Wolfgang Kayser schreibt: »Als der eigentliche Vers des deutschen Dramas aber steht seit Lessings ›Nathan der Weisec der ungereimte, fünfhebige Jambus da, der BLANKVERS. Er dankt diese Vorzugstellung, die er auch heute noch einnimmt, seiner reichen Modulationsfähigkeit. Die Dichter haben seine Schmiegsamkeit oft gerühmt; es hat aber auch nicht an Stimmen gefehlt, die den ›barbarischen und armseligen Vers, der hoffentlich bald aus der Sprache verschwinden wirdc (Platen), tadelten, weil er nicht feierlich genug sei. Von Schiller gibt es herbe Äußerungen über den ›lahmen Fünffüßlerc, und selbst Goethe sprach einmal davon, daß er ›die Poesie zur Prosa herunterzogc.« Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule [1946], 26. Aufl., Tübingen und Basel 1999, S. 29.

¹¹ Vgl. hierzu auch Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen, Tübingen und Basel 2000, S. 104–106. Zum Verhältnis von Kleists Drama und anderen Dramen dieses Sujets Gesa von Essen, Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Göttingen 1998.

¹² SW⁹ II, 771 (Brief an Ulrike von Kleist).

¹³ Vgl. auch SW9 II, 821.

¹⁴ Sabine Doering, Heinrich von Kleist, Stuttgart 1996, verzichtet gar im Kapitel ›Drameninterpretationen auf ›Die Hermannsschlacht.

terland zu retten meinten – an den Druck war 1809 etc. gar nicht zu denken. Sie können denken, daß ich an der Bärin des Ventidius einigen Anstoß nahm. Kleist entgegnete: meine Thusnelda ist brav, aber ein wenig einfältig und eitel, wie heute die Mädchen sind, denen die Franzosen imponieren; wenn solche Naturen zu sich zurückkehren, so bedürfen sie einer grimmigen Rache. (SW⁹ I, 943f.)

Die Sexismen und Chauvinismen des »verirrten altpreußischen Junker[s] Kleist[]«, wie Georg Lukács ihn nennt,¹⁵ spielen im folgenden keine Rolle, wohl aber die politische Tendenz oder Formel der ›Hermannschlacht. Entstehungsgeschichtlich gehört sie in den Kontext verschiedener politischer Pamphlete, die alle 1809 geschrieben werden. Sie heißen ›Katechismus der Deutschen, ›Was gilt es in diesem Kriege? und ›Über die Rettung von Österreich. Auch die wohl 1809 entstandene Ode ›Germania an ihre Kinder gehört in diese Reihe. In ihr findet sich wieder die Metapher vom Wolf. Er soll totgeprügelt werden, und damit sind natürlich die Franzosen gemeint:¹6

Eine Lustjagd, wie wenn Schützen Auf die Spur dem Wolfe sitzen! Schlagt ihn tot! Das Weltgericht Fragt euch nach den Gründen nicht! (SW⁹ I, 27)

Doch nicht nur der ¿Lupus, sondern auch die ¿Lupa romana findet sich in ähnlicher Verwendung im gleichen Zusammenhang. Die letzten Verse der ¡Hermannsschlacht, die noch einmal ihre politische Formel pointieren, heißen:

Denn eh doch, seh ich ein, erschwingt der Kreis der Welt Vor dieser Mordbrut keine Ruhe, Als bis das Raubnest ganz zerstört, Und nichts, als eine schwarze Fahne; Von seinem öden Trümmerhaufen weht! (SW⁹ I, 628)

In einer frühen, später von Kleist um einer »zeitgeschichtliche Verschärfung« willen geänderten Version dieser Verse¹⁷ heißt es hingegen noch:

Denn eh' doch, seh' ich ein, erschwingt der Kreis der Welt Vor dieser Brut der Wölfin keine Ruhe, Als bis das Raubnest ganz zerstört, Und nichts, als eine schwarze Fahne; Von seinem öden Trümmerhaufen weht!¹⁸

Liest man diese Formeln als Lynch-Anstiftungen, muß man sich wohl tatsächlich an der ›Hermannsschlachts stoßen. Die Rezeption hat das getan. Die emphatische

¹⁵ Georg Lukács, Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, Bern 1951, S. 23.

¹⁶ Zu einer Interpretation der ›Hermannsschlacht‹ als Partisanenstück im Sinne von Carl Schmitt, Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen, Berlin 1963, vgl. Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie, Freiburg 1987.

¹⁷ »Dagegen findet sich in A eine zeitgeschichtliche Verschärfung gegenüber B, wenn in der viertletzten Zeile »diese Brut der Wölfim (eine historische Anspielung) durch »diese Mordbrutk ersetzt wird, was offenbar auf die Gegenwart gemünzt ist.« Samuel, Kleists Hermannsschlacht (wie Anm. 9), S. 209.

¹⁸ Samuel, Kleists Hermannsschlacht (wie Anm. 9), S. 203.

Zustimmung der Nationalsozialisten zur Prima-Vista-Moral des Stückes hat dazu ihren Beitrag geleistet. Klaus Müller-Salgets Auffassung von der »Forciertheit der Form« der Hermannsschlacht, die »[d]er Forciertheit des verordneten Hasses« entspreche,¹9 ist noch eine moderate Äußerung zu diesem Drama. Selbst ›Kindlers Neues Literaturlexikon« bringt keine Sympathie für die ›Hermannsschlacht« auf. Jörg Drews schreibt dort:

Die Geschichte der Rezeption dieses Dramas ist eine Geschichte von Aktualisierungen und Vereinnahmungen im deutschnationalen Sinne bis zur unverhohlenen Indienstnahme für den völkischen Rassismus der Nationalsozialisten. In der Nachkriegszeit wurde dem Stück dementsprechend wenig Aufmerksamkeit zuteil [...]. Kleists unbedingtes politisches Engagement, die aktuelle vaterländische Tendenz [...] unverhüllt und in zugespitzter Schärfe zum Ausdruck brachte, war der künstlerischen Qualität der Hermannsschlachte nicht eben dienlich.²⁰

Thomas Mann »zieht« vor der »Hermannsschlacht, wo der furor nationalistisch wird«, »erschrocken die Fühler ein.«²¹ Hermann Reske hält sie für ein »Hetz- und Tendenzstück reinsten Wassers«,²² womit er Theodor Fontanes Wort vom »im besten Sinne nationale[n] Tendenzstück«²³ ins Negative kehrt. Und tatsächlich wird 1935 die ›Hermannsschlacht« als »Drama des Triumphes völkischer Gefühlssicherheit« bezeichnet,²⁴ was gut zu Georg Minde-Pouets These paßt, Heinrich von Kleist sei »der erste nationalsozialistische Dichter der Vergangenheit« gewesen.²⁵ Am abfälligsten hat sich wohl Hans Dieter Zimmermann über den »Berserker« Hermann und sein Drama geäußert: »Die Hermannsschlacht« Kleists ist ein primitives Werk, primitiv in der doppelten Bedeutung des Wortes: das Drama ist höchst einfach in seiner Aussage, und es ist dümmlich und brutal«.²⁶ Diese Rezeptionslinie faßt Norbert Miller zusammen:

Als Tendenzstück verstanden es schon die Zeitgenossen, als Apotheose des teutonischen Furors ist das Drama auf der Bühne und im Essay gefeiert oder verdammt wor-

¹⁹ Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 257.

²⁰ Jörg Drews, Die Hermannsschlacht. In: Kindlers Neues Literaturlexikon, hg. von Walter Jens, München 1988, Bd. 9, S. 473f., hier S. 474.

²¹ Thomas Mann, Brief vom 19.01.1949 an Hans M. Wolff. In: Neophilologus 44 (1960), S. 121–122.

²² Hermann Reske, Traum und Wirklichkeit im Werk Heinrich von Kleists, Stuttgart u.a. 1969, S. 75.

²³ Theodor Fontane, Heinrich von Kleist. Die Hermannsschlacht [Aufführung vom 19. Januar 1875]. In: Ders., Sämtliche Werke, Bd. XXII/1 (Causerien über Theater, Teil 1), München 1964, S. 391–396, S. 396.

²⁴ Walther Linden, Heinrich von Kleist. Der Dichter der völkischen Gemeinschaft, Leipzig 1935, S. 63.

²⁵ Hans Joachim Kreutzer, »... der erste nationalsozialistische Dichter der Vergangenheit ...« Georg Minde-Pouets Krisenbericht von 1936. In: KJb 1992, S. 187–192, S. 190. Kreutzer schreibt, es sei nicht Minde-Pouet gewesen, der diese Formulierung geprägt habe, sondern »Partei und Regierung« (S. 191).

²⁶ Hans Dieter Zimmermann, Kleist, die Liebe und der Tod, Frankfurt a.M. 1989, S. 298 und S. 297.

den, je nach der Einstellung der Zeit oder des Interpreten zu dem dort vermuteten patriotischen Empfinden. $^{\rm 27}$

In jüngerer Zeit allerdings weicht diese Auffassung differenzierteren – teils immer noch skeptischen²8 – Betrachtungen. Auch ›Die Hermannsschlacht, so etwa Bernhard Greiner, ist ein »unverwechselbar Kleistisches Stück«, »das, was es propagiert, [...] radikal auf die Bedingung seiner Möglichkeit hin befragt.«²9 Auch Bernd Fischer argumentiert, ›Die ›Hermannsschlacht« betreibe nicht nur Propaganda, sondern demonstriere oder dekonstruiere damit auch ihre Mechanismen;³0 Jan Plug und Roland Reuß haben die sprachlich-rhetorische Faktur der ›Hermannsschlacht« beschrieben.³1

III. Also doch: Kleistsche Doppelbödigkeit, hybride Metaphern

Tatsächlich lassen sich zwei Argumente anführen, wie die politischen Propaganda-Formeln des Stückes gebrochen werden. Das erste kann sich spekulativ auf Kleists Intention berufen, zumindest aber auf ein von ihm ausdrücklich mitgeteiltes poe-

Norbert Miller, Verstörende Bilder in Kleists Hermannsschlacht. In: KJb 1984, S. 98– 105, S. 98

²⁸ Vgl. etwa Raimar Zons, Von der »Not der Welt« zur absoluten Feindschaft. Kleist Hermannsschlacht, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 109 (1990), S. 175–199; Wolfgang Wittkowski, Terror der Politik oder Politik des Terrors? Kleists ›Hermannsschlacht‹ und ›Verlobung in St. Domingo‹. In: Beiträge zur Kleistforschung 1994, S. 93–108.

²⁹ Greiner, Dramen und Erzählungen (wie Anm. 11), S. 106. In diesem Sinne auch Ruth Klüger, Freiheit, die ich meine: Fremdherrschaft in Kleists Hermannsschlacht und Werlobung in St. Domingox. In: Dies., Katastrophen. Über deutsche Literatur, Göttingen 1994, S. 133–162.

³⁰ Einen Überblick über die Hermannsschlacht-Rezeption gibt Peter Hanenberg, Ein Entwurf der Weltbewältigung: Kleists Hermannsschlacht. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 39 (1995), S. 250–266, S. 250–252. Bernd Fischer etwa schreibt, »Kleists Bearbeitung des Stoffes« rücke »Tendenzen der antikolonialen Identitätspolitik [...] ins Blickfeld«: »Kleist gelingt es oder unterläuft es in seinem Versuch eines Propagandastückes, das (die Möglichkeiten des modernen Lehrstücks ansatzweise vorwegnehmend) die Grenzen dieses Genres auf radikale Weise sprengt und statt oder neben der Propaganda zu deren Analyse übergeht, die identitätspolitischen Implikationen des ›antikolonialen‹ Befreiungsdiskurses am Beispiel des zentralen deutschen Mythos eines antikolonialen Krieges auf der Bühne für eine polyvalente und perspektivenreiche Rezeption zu arrangieren.« »Kleists Hermann nimmt den antikolonialen Diskurs von Exploitation und Genozid vorweg [...].« Bernd Fischer, Fremdbestimmung und Identitätspolitik in Die Hermannsschlachte. In: Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001, S. 165-178, S. 166f., 174. Vgl. zur ›Hermannsschlacht als Auseinandersetzung mit dem Imperialismus Ruth K. Angress, Kleist's Treatment of Imperialism. Die Hermannsschlacht and Die Verlobung von St. Domingo. In: Monatshefte 69 (1977),

³¹ Jan Plug, The Borders of a Lip: Kleist, Language, and Politics. In: Studies in romanticism 36 (1997), H. 3, S. 391–425; Roland Reuß, »Hart zwischen Nichts und Nichtsl« Die sprechende Sprachlosigkeit von Kleists »Die Herrmannsschlacht». In: Brandenburger Kleist-Blätter 14 (2001), S. 3–13.

tologisches Programm, das sich als Programm der Doppelbödigkeit auffassen läßt. In seiner Phöbus-Zeit in Dresden verfolgt Kleist eine ambivalente, um nicht zu sagen: bigotte, Politik gegenüber der napoleonischen Obrigkeit:32 Während der »Phöbus« sich in seiner Ankündigung ausdrücklich »die Selbstbehauptung deutscher Kunst und Kunstwissenschaft in schwerer Zeit« zum Programm macht, spielt Kleist in der gleichen – national »schweren« – Zeit mit dem Gedanken, ausgerechnet »den Codex Napoleon«, also den ›Code civile«, zu verlegen. Diese geplante Quersubventionierung nationalen Engagements empfindet Kleists Familie als so kompromittierend, daß sie die Briefstellen unleserlich macht, in denen Kleist davon berichtet (vgl. SW9 II, 793). Ist Kleist also bereit, finanziell auf französische Quellen zurückzugreifen, um seine ideutscher Propaganda zu verwirklichen, so bedient er sich rhetorisch für ihre Konstruktion erst recht pragmatisch-ungeniert im kulturellen Vorrat der französisch-romanischen Tradition. Aufgrund dieser rhetorischen Hybridisierung läßt sich die >Hermannsschlacht« nicht nur als ein »Propaganda«-, sondern zugleich auch als ein (de)konstruktivistisches »Lehrstück«³³ in Sachen Propaganda und »Kunst der Tarnung« verstehen.

Das zweite Argument für die Kleistsche Doppelbödigkeit auch der ›Hermannsschlacht kann sich auf das berühmte Metaphern-Diktum ihres Autors stützen. In einem ›Fragment für die ›Berliner Abendblätter schreibt er:

Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus. (SW⁹ II, 338)

Dieser Aphorismus mag selbst eine »Formel« sein. Allerdings läßt er sich selbst auch, wenn nicht gerade, als »Metapher« lesen. Denn zumindest etymologisch gesehen handelt es sich ja ausgerechnet beim Begriff »Formel« um eine – gewissermaßen nach dem Gußvorgang – erstarrte Metapher: »Formel« ist ein Diminutiv,

³² Klaus Müller-Salget schreibt dazu: »Als [...] gemeinsames Ziel aller ›Mitstreiter‹ wurde in der Ankündigung des ›Phöbus‹ [...] so etwas wie eine Selbstbehauptung deutscher Kunst und Kunstwissenschaft in schwerer Zeit angesprochen, mit gebührender Vorsicht natürlich, da man sich in der Hauptstadt [Dresden] eines Rheinbundstaates befand. [...] Diese Zielsetzung zu betonen ist deshalb wichtig, weil Kleist für den nicht zustande gekommenen Verlag Projekte genannt hat, die verwundern mögen und jedenfalls von Kleists Verwandten als so kompromittierend empfunden wurden, dass sie die entsprechenden Briefstellen unleserlich zu machen versuch haben. Es handelt sich um einen Brief an Ulrike vom 25. Oktober 1807, in dem Kleist von der Förderung durch den französischen Gesandten Bourgoing berichtet und fortfährt: Es ist nicht unmöglich, daß wir den Codex Napoleon [gemeint ist der Code Napoléon, das französische Zivilgesetzbuch von 1804, das von einigen Rheinbundstaaten übernommen wurde] zum Verlag bekommen, und daß unsere Buchhandlung überhaupt von der französischen Regierung erwählt wird, ihre Publicationen in Deutschland zu verbreiten [...]. Als Propaganda-Publizist im Solde Frankreichs ist Kleist schwer vorstellbar; zwei Sätze später schreibt er denn auch: ›Du wirst nicht voreilig sein, politische Folgerungen aus diesem Schritte zu ziehn, über dessen eigentliche Bedeutung ich mich hier nicht weitläufiger auslassen kann. [...] Später, in den Berliner Abendblättern, hat Kleist die Kunst der Tarnung, der indirekten, scheinbar unverfänglichen Mitteilung zur Meisterschaft entwickelt.« Müller-Salget, Heinrich von Kleist (wie Anm. 19), S. 92.

³³ Vgl. Fischer, Fremdbestimmung und Identitätspolitik (wie Anm. 30), S. 177.

das sich etymologisch von lateinisch aformaren herleitet,³⁴ das wiederum auf das griechische αθερμαίνων [thermaíno] arhitzen zurückgeht. So – nach ihrer Etymologie – betrachtet, hat die aFormen sogar semantisch eine Neigung zur Hitze der Tropen, denen sie, rhetorisch verstanden, als Metapher zugehört.³⁵

Etymologien, Signifikantenspiele – genauer: Paronomasien – und metaphorische wie metonymische Ersetzungen dieser Art durchziehen alle Texte Kleists. In der ›Hermannsschlacht werden sie im fünften Akt sogar ausdrücklich thematisiert, als es um die *pfiffige*³⁶ angebliche Verwechslung von »Pfiffi- [...] und Iphikon« geht, mit der ein germanischer Führer die Römer in die Irre führt:

Pfiffikon! Iphikon! – Was das, beim Jupiter! Für eine Sprache ist! Als schlüg ein Stecken An einen alten, rostzerfreßnen Helm! Ein Greulsystem von Worten, nicht geschickt, Zwei solche Ding, wie Tag und Nacht, Durch einen eignen Laut zu unterscheiden. (SW⁹ I, 601)

Nicht nur die Römer in der ›Hermannsschlacht‹ finden dieses »Greulsystem von Worten« verwirrend, sondern gelegentlich auch die Forschung zur ›Hermannsschlacht‹, die Kleists bilderreiche Sprache sogar als ›intentionsstörend‹ empfunden hat.³⁷ Gerade aber in der ›scheinbaren Intentionsstörung‹ – so wird sich aus dem folgenden ergeben – liegt in der ›Hermannsschlacht‹ das produktive Moment der kulturellen Hybridisierung.

³⁴ »FORMEL [...]. Entlehnt aus l. *fōrmula* [...]. Das Wort ist ein Diminutivum zu l. *fōrmula* »Gestalt, Form, Figur, Umriß.« Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin und New York ²³1999, S. 279. »FŌRMŌ [...]. E[tymologie]: v. *formus »glühend« [...], also eigtl. »in Erz gießen«.« »FORNĀX [...] Ofen [...] E[tymologie]: fornus, furnus »Ofen«, *formus = $\theta \epsilon \rho \mu \acute{o} \varsigma$ « Josef M. Stowasser u.a., Der kleine Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch, München 1979, S. 190.

³⁵ Dieses Wortspiel mit der, um einen Pleonasmus in Kauf zu nehmen, Wendung der ⁵Tropen ist schon ein Topos, der sich zum Beispiel bei Heine oder Nietzsche findet. Vgl. hierzu Wolfram Groddeck, Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens, Basel, Frankfurt a.M. 1995, S. 205f.

³⁶ Vgl. Reuß, »Hart zwischen Nichts und Nichts!« Die sprechende Sprachlosigkeit von Kleists »Die Herrmannsschlacht« (wie Anm. 31), S. 4.

³⁷ So schreibt mit Bezug auf die ›Hermannsschlacht‹ Norbert Miller, Verstörende Bilder in Kleists ›Hermannsschlacht‹ (wie Anm. 27), S. 102f: »[E]in formales Prinzip von Kleists Bühnengestaltung [...] [ist] die in jedem Stück [...] zu beobachtende Neigung, die verdeckten Möglichkeiten und Konsequenzen eines Vorgangs [...] in einem System von Zwingworten und szenischen Bilderfindungen krassester Art auf der Szene gegenwärtig zu machen. Ein System, das scheinbar unverbunden, scheinbar die Intention störend, irritierend neben dem Geschehen sich zu etablieren scheint. Überflüssig, auf die Sprach- und Bildpräsenz des größten deutschen Dramatikers im allgemeinen hinzuweisen. Gemeint ist vielmehr das reflektierte Ineinander von Sprachskepsis und Sprachmagie [...] die sich [...] in szenischen Metaphern verdichten, die einen Teil des Geschehens selbst ausmachen.«

IV. Griechisch-römische Bildungsgermanen

Über die Eingangsszene der ›Hermannsschlacht‹ schreibt Kurt May 1957: »Wir werden vom ersten Vers an in den dramatischen Vorgang hineingezogen, wenn sich der allbeherrschende Gegensatz zwischen Deutschen und Römern auseinanderspaltet, indem zuerst das lastende Gewicht der feindlichen Übermacht spürbar gemacht wird [...]«.38 Abgesehen einmal von Mays durchgängig kruder Pathetik kann man sich auch inhaltlich über seine Beobachtung nur wundern. Denn ausgerechnet der erste Vergleich, zu dem der erste redende Germane im ersten Auftritt greift, ist der »Koloß von Rhodus« (SW9 I, 535): Er entstammt nicht der Sphäre des Germanisch-Chthonischen, sondern dem klassisch-mediterranen Bildungskanon.³⁹ Immer wieder beschwören die Germanen, mythologisch hybrid, klassische Gottheiten. Hybrid ist auch die latinisierte Endung diese griechischen Weltwunders, mit der Wolf aus ›Rhodos‹ »Rhodus« macht – ähnlich wie James Joyce ›Odysseus in ›Ulysses überträgt. Nur ein paar Beispiele: Hermann erwähnt den »Pelid[en]« (SW9 I, 539), Dagobert ruft mal die »Nornen« an, wenig später aber den »Styxfluß« (SW9 I, 542, 546); selbst Thusneldas Zofe Gertrud kennt die »Lethe« (SW9 I, 615). Wieder einmal Griechisches latinisierend, nennt Hermann »Zeus« einen römische Gott; Hermann selbst wird von Thusnelda als »Sybarit« bezeichnet (SW9 I, 565f.), worauf Hermann auf seinen »Tigerfellen« (SW9 I, 563) ironisch antwortet: »Ja, Kind! Die Zeiten, weißt du, sind entartet« (SW9 I, 567). Dann läßt er sich von »Knaben« »Wein« bringen, um »Perserschach« zu spielen. Hermann kennt die »Abderit[en]« (SW9 I, 571), sein Kollege Winfried wendet sich an die »Götter des Olymps!« (SW9 I, 610), und Hermann wird sogar – allerdings vom Römer Varus – als »Derwisch« bezeichnet (SW9 I, 622). Germanen wie Römer tummeln sich also in einem postkolonial anmutenden Kulturthesaurus, wie ihn Kleist und seine Zeitgenossen in Benjamin Hederichs Gründlichem mythologischem Lexikon⁽⁴⁰⁾ fanden: von »allbeherrschende[m] Gegensatz zwischen Deutschen und Römern« keine Spur.⁴¹

V. Wolle und Fleisch. Lupa Romana lupo Germanico lupa

Der »Fürst der Katten« (SW⁹ I, 534), nach Hermann, dem Cherusker, wichtigster Germanenführer, beschließt den »Erste[n] Auftritt« mit den Worten: »Es bricht der

³⁸ Kurt May, Kleists Hermannsschlacht. Eine Strukturanalyse. In: Ders., Form und Bedeutung. Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1957, S. 254–262, S. 255.

³⁹ »Kleists Kunst konnte nicht verborgen bleiben, dass die nationalistische Ausformung der antikolonialen Moderne nur »beim Styx« [...] zu erreichen war, wie der Fluch bezeichnenderweise lautet, der Hermann immer wieder über die Lippen kommt.« Fischer, Fremdbestimmung und Identitätspolitik (wie Anm. 30) S. 178.

⁴⁰ Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt 1996.

⁴¹ Vgl. zum Verhältnis von Römern und Germanen: Gesa von Essen, Römer und Germanen im Spiel der Masken, in: KJb 1999, S. 41–52.

Wolf, o Deutschland, / In deine Hürde ein, und deine Hirten streiten / Um eine Handvoll Wolle sich« (SW⁹ I, 537). Gemeint ist mit diesem »Wolf« – auf den ersten Blick – Rom: Die Römer bedrohen das »Reich Germaniens« (SW⁹ I, 537) und wollen jene germanischen Schafe reißen, als deren Schaf-»Hirten« sich die germanischen Fürsten präsentieren. Die Schafe, die geschoren werden sollen, sind die germanischen Frauen. Daher droht Hermann seiner Frau Thusnelda immer wieder, daß sie »mit einem kahlen Kopf wir[d] gehen« müssen (SW⁹ I, 568), weil die Römer sie »kahl wie eine Ratze« scheren werden. Davor, so die Suggestion, wollen die Germanen ihre Frauen schützen.

Doch schon bevor der »Fürst der Katten« diese pseudo-pastorale Logik in seiner Rede entwickeln und sich selbst als guten Hirten darstellen kann, durchkreuzt er sie auf kuriose Weise. Denn sein Name ist ausgerechnet »Wolf, Fürst der Katten« (SW⁹ I, 535). Als »Wolf« aber ist er wenn kein Wolf im Schafspelz, so doch ein Wolf im Schafshirtenpelz. Ausdrücklich wird er, »Pfeil und Bogen« tragend, vor einer »Jagdhütte« (SW⁹ I, 535) als Jäger eingeführt. Ist, mit einer Wendung aus ›Dichtung und Wahrheit«, auch hier der »Eigenname« ein »vollkommen passendes Kleid«,⁴² dann könnte die katachrestische Spannung (nomen est omen) nicht größer sein: In benachbarten Versen stoßen die beiden antagonistischen Parteien des Dramas aufeinander, und beide heißen Wolf. Lediglich typographisch sind sie differenziert: germanischer »Wolf« respektive »WOLF« (SW⁹ I, 535, Vs. 72) und römischer »Wolf« (SW⁹ I, 537, Vs. 73). Anders gesagt: Ein Wolf beschwert sich über den anderen. Nicht homo homini lupus«, sondern ›lupa Romana lupo Germanio lupa«: Nicht der Menschen ein Wolf, sondern die römische Wölfin dem germanischen Wolf eine Wölfin.

Es mag kein Zufall sein, daß es »Wolf, Fürst der Katten«, ist, der sich vor allen anderen, im ersten Satz des Ersten Auftritts, als Experte im klassisch-humanistischen Bildungskanon ausweist, trägt er doch die Lupa Capitolina als Lupus im Namen. Wenn also Richard Samuel schreibt: Kleist »hofft darauf, daß sich alles gegen den allgemeinen Wolfe vereinigen werde, eine Metapher, die des Dichters Phantasie nie verlassen hat«,43 dann bekommen diese Worte zumindest bei einem genauen Blick auf die ersten Verse der »Hermannsschlachte einen subversiven, nämlich autoaggressiven, Beigeschmack. Denn nicht nur teilen Germanen und Römer einen gemeinsamen Namen und bedienen sich gleichermaßen der römischgriechischen Mythologie; auch ihr Begehr ist das gleiche: Ein »Wolf« als pastor bonus ist wie ein Bock als Gärtner, und so liegt es nahe, daß die Sorge der Germanen um die »Wolle«, das heißt das blonde – »gelbe[]« (SW³ I, 571), »goldne[]« (SW³ I, 553) – Haar ihrer Frauen, metonymisch als Euphemismus, also als Sorge um ihr Fleisch zu verstehen ist. Es geht um die sexuelle Verfügungsgewalt der germanischen Männer über den weiblichen Körper. Ihre Penetrationsmacht ist durch die Römer

⁴² Johann Wolfgang von Goethe, Dichtung und Wahrheit, Dritter Teil, 10. Buch. In: Ders., Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München 1981, Bd. 9, S. 407.

⁴³ Richard H. Samuel, Goethe – Napoleon – Heinrich von Kleist (1939). In: Ders., Selected Writings, Melbourne 1965, S. 60–83, S. 66.

bedroht, und daher ist in der ›Hermannsschlacht‹ konsequenterweise nie von der römischen Wölfin, sondern immer nur vom männlichen Wolf die Rede.

VI. Nationale Topographie, weibliche Anatomie

Beider Wölfe Begehr richtet sich auf den germanischen Nationalkörper, den das Drama – abgesehen vom Bild des Schafes – bis ins anatomische Detail als Frauenkörper figuriert. Der Streit um den symbolischen Nationalkörper »Germanias« (SW⁹ I, 535) ist ein Kampf um die sexuelle Verfügungsgewalt über ihren realen weiblichen Körper, der in »glasklare[r] Rätselhaftigkeit und dunkle[r] Eindeutigkeit«⁴⁴ bereits im Motto des Dramas synekdochisch als »Schoß« (SW⁹ I, 533) auftaucht.⁴⁵ So gesehen, dreht sich der ins Historische zurückprojizierte Rheinbundfürsten-Streit im ersten Auftritt um Sexualterrain: Dagobert beschwert sich, Selgar solle ihm endlich seinen »Strich [...], der mein Eigentum, / An dem Gestad der Lippe« (SW⁹ I, 536) überlassen. Selgar nimmt genau diese Wendung auf, wenn er vom »Strich am Lippgestade« redet. Und Thuiskomar fordert schließlich beide auf: »Laßt den Strich, ich bitt euch, / Ruhn, an der Lippe, bis entschieden ist, / Wem das gesamte Reich Germaniens gehört!« (SW⁹ I, 537) Gerade als Jäger werden die Männer wissen, daß nicht nur die »Lippe[n]«⁴⁶, sondern auch der ›Strich« auf Frauenkörper verweisen.⁴⁷ In Kluges ›Etymologischem Wörterbuch heißt es im Artikel »Strich«

Die Wendung *auf dem Strich* usw. (für Prostitution) ist eine Übertragung aus dem *Schnepfenstrich* (dem Anfliegen der Schnepfen) auf das Herumziehen der Jugendlichen am Abend und dann auf die Freiersuche der Dirnen (s. *Schnepfe*).⁴⁸

Diese Bedeutung ist in der Literatur geläufig. Im ›Zauberberg‹ z.B. spielt Hofrat Behrens mit ihr, wenn er (homo)sexuell⁴⁹ anzüglich zu Hans Castorp und Joachim

⁴⁴ 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, S. 7.

^{45 »}Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier, zum Ruhm dir, zu schlagen, / Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt.« (SW9 I, 533)

⁴⁶ Wiederholt stehen für die *Lippen* im Plural die *Lippe* im Singular: »Von deiner Lippe hört ich gerne, / Wie du die Nacht [...] geschlummert²«, sagt Ventidius (SW⁹ I, 552), und wenig später: »Die einzge Locke fleh ich nur für mich, / Die, in dem Hain, beim Schein des Monds, / An meine Lippe heiß gedrückt, / Mir deines Daseins Traum ergänzen soll!« (SW⁹ I, 553). In einer Regieanweisung heißt es, Ventidius »driickt« eine Locke von Thusnelda »leidenschaftlich an seine Lippe« (SW⁹ I, 554).

⁴⁷ Auch Jan Plug sieht in der »Lippe« ein Körperteil, ohne allerdings die im engen Sinne geschlechtliche Bedeutung zu unterstreichen: »[T]he *Lippe* and the lip are the real site(s) of Hermann's *Schlacht*«. Jan Plug, The Borders of a Lip: Kleist, Language, and Politics. In: Studies in romanticism 36 (1997), H. 3, S. 391–425, S. 411.

⁴⁸ Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, 23. Aufl., Berlin und New York 1999, S. 802.

⁴⁹ Zu einem *queer reading* der Konfiguration Behrens – Castorp – Ziemßen vgl. Astrid Lange-Kirchheim, Zergliederte Jünglinge und Missgeburten. Zum zender troublet in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*. In: Jugend: Psychologie – Literatur – Geschichte. Fest-

Ziemßen meint, er habe sie »auf dem Strich gehabt«.50 Sowohl der »Strich« wie auch die »Lippe[n]« verweisen also (einmal metaphorisch über die Jägersprache vermittelt, einmal als anatomisch-genitales pars pro toto) auf Frauenkörper. Wiederholt mit Bezug auf einen weiblich konnotierten nationalen Körper erwähnt, lassen sich die ›Lippen‹ auch als Verschiebung des Hymens verstehen, das an anderer Stelle in der ›Hermannsschlacht‹ eine zentrale Rolle spielt: in »der sogenannten ›Hally-Episode«, zu der Christine Künzel schreibt:

In [...] Vergewaltigungserzählungen scheint der weibliche Körper eine Grenze zu markieren, die Grenze zwischen zwei Männern bzw. zwischen zwei Nationen. Wird das Hymen als verletztlichster Teil des weiblichen Körpers konzipiert, so repräsentiert der weibliche Körper wiederum die labilste Stelle im sozialen und nationalen Gefüge und muß daher – von den männlichen Familienmitgliedern – beschützt und beschirmt werden. »Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin!« ruft Odoardo Galotti am Ende von II/4 aus, als er das Schicksal der Tochter ahnt. ⁵¹

Die freudianisch anmutende Gleichsetzung⁵² von nationalem und Frauenkörper, topologisch wie anatomisch lesbarem »Lippestrich« und Hymen, ergibt sich ebenfalls aus der *auch* literal-anatomisch zu verstehenden Wendung Thuiskomars: »Laßt den Strich, ich bitt euch, / Ruhn, an der Lippe, bis entschieden ist, / Wem das gesamte Reich Germaniens gehörtl« (SW⁹ I, 537) Anders gesagt: Die sexuelle Verfügung über die realen Frauenkörper soll ruhen, bis über den symbolischen Frauenkörper, Germanien, entschieden ist.

Immer wieder bringt ›Die Hermannsschlacht‹ die geschlechtliche Bedeutung der Lippen ins Spiel. Rom, der »bösartge[] Gast«, vertreten durch »Varus«, den »Wolf der Wüste« (SW⁹ I, 541), ist nicht zufällig schon »bis zur Lippe vorgerückt«. Damit ist auch der Fluß gemeint, und doch ist Varus' Position nicht nur nach Freudscher Traumlogik sexuell zweideutig,⁵³ sagt doch nur drei Verse weiter

schrift für Carl Pietzcker, hg. von Klaus-Michael Bogdal, Ortrud Gutjahr und Joachim Pfeiffer, Würzburg 2001, S. 231–257.

⁵⁰ Thomas Mann, Der Zauberberg, hg. und textkritisch durchgesehen von Michael Neumann, Frankfurt a.M. 2002 (Bd. 5.1 der Großen kommentierten Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a.M. 2001ff.), S. 275 (Kapitel »Das Thermometer«).

⁵¹ Christine Künzel, Gewaltsame Transformationen. Der versehrte weibliche Körper als Text und Zeichen in Kleists Hermannsschlachte. In: KJb 2003, S. 165–183, S. 165 und S. 176f. Vgl. auch: Dies., Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung von sexueller Gewalt in Literatur und Recht, Frankfurt a.M. 2003.

⁵² »Wenn Sie sich vielleicht darüber verwundert haben, wie häufig Landschaften im Traum zur Darstellung des weiblichen Genitales verwendet werden, so lassen Sie sich von der Mythologie belehren, welche Rolle *Mutter Erde* in den Vorstellungen und Kulturen der alten Zeit gespielt hat [...].« Sigmund Freud, Die Symbolik im Traum (1916 [1915–16]). In: Ders., Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und neue Folge, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a.M. 1969 (Studienausgabe; Bd. I), S. 159–177, S. 170.

⁵³ »Das weibliche Genitale wird symbolisch dargestellt durch alle jene Objekte, die seine Eigenschaft teilen, einen Hohlraum einzuschließen, der etwas in sich aufnehmen kann. [...] Die Zimmersymbolik stößt hier an die Haussymbolik, *Türe* und *Tor* werden [...] zu Symbolen der Genitalöffnung« (S. 165). Vgl. hierzu ›Die Hermannsschlacht: »EGINHARDT besorgt.

Thuiskomar zu Hermann: »Nun mußt du, wenn er [Varus] es [...] fordert, / Ihm deiner Plätze Tore öffnen: / Du hast nicht mehr die Macht, es ihm zu wehren.« (SW⁹ I, 541).⁵⁴ Im ersten Auftritt des zweiten Aktes fragt der römische Legat Ventidius: »Wann darf Quintilius jetzt die Lippe überschreiten?« (SW⁹ I, 550) Beim Eindringen Roms nach Germanien handelt sich also metaphorisch um eine Penetration.

VII. Schäferstunde

Quintilius wird die »Lippe« »überschreiten«, so wie Ventidius (unmittelbar, nachdem er diese ›Überschreitung« angekündigt hat) in sexueller Absicht in Thusneldas Zelt-»Zimmer« eindringt, indem er dessen »Vorhang« zum »[R]ausch[en]« bringt (SW⁹ I, 550). Dort erwartet ihn eine vorspielerisch-bukolische Szene: »*Thusnelda nimmt eine Laute*« (SW⁹ I, 552), und Ventidius eröffnet ihr, indem er zunächst einmal auf ihre »Lippe« – und einen damit verbundenen Wunsch seinerseits – zu sprechen kommt:

Vergib, erlauchte Frau, dem Freund des Hauses, Wenn er den Fuß, unaufgerufen, In deine göttergleiche Nähe setzt. Von deiner Lippe hört ich gerne, Wie du die Nacht, nach jenem Schreck, der gestern Dein junges Herz erschütterte, geschlummert? (SW⁹ I, 552)

Schließlich bringt er das Gespräch auf »verliebt[]« »Wandeln[de]« »Schäfer[-]Paare« (SW⁹ I, 553): Es handelt sich bei Ventidius' und Thusneldas Zusammenkunft um eine *Schäferstunde*. Das aber bedeutet im Kontext der ›Hermannsschlacht‹ weniger eine »*stunde traulichen beisammenseins und liebesgenusses für liebende*«, wie das ›Grimmsche Wörterbuch‹ definiert,⁵⁵ sondern den Anfang vom Ende. Ventidius will Thusnelda ans Haar, ihr eine Locke entlocken:⁵⁶

Gib eine Locke, Abgott meiner Seelen, Von diesem Haupthaar mir [...]! Sieh, dem Arminius gönn ich alles: Das ganze duftende Gefäß von Seligkeiten, Das ich in meinen Armen zitternd halte, Sein ists; ich gönn es ihm: es möge sein verbleiben. Die einzge Locke fleh ich nur für mich, Die, in dem Hain, beim Schein des Monds, An meine Lippe heiß gedrückt, Mir deines Daseins Traum ergänzen soll! (SW⁹ I, 553)

Mein bester Fürst! Willst du nicht [...] [Astolf samt Kriegern] / Nach Norden, an den Lippstrom schicken, / Cheruska [...] zu beschirmen [...]. / Cheruska ist ganz offen dort [...]« (SW9 I, 598f.).

⁵⁴ Zu von »[T]oren« umgebenen »Marktplätze[n]« als »Symbole[n] für das Weib« vgl. Freud, Die Symbolik im Traum (wie Anm. 52), S. 172.

⁵⁵ Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, 8. Band, Leipzig 1893, Sp. 2011.

⁵⁶ Vgl. Plug, The Borders of a Lip (wie Anm. 31), S. 409.

Thusnelda gibt ihm die Locke nicht, und so schneidet sie sich Ventidius, von Thusnelda »unbemerkt«, ab und »drückt sie leidenschaftlich an seine Lippe«⁵⁷ (SW⁹ I, 554). Das ist sein Todesurteil. Indem er Hermann das Haar seiner Frau und die sexuelle Verfügung über sie streitig macht, bringt er ihn und die Germanen gegen sich auf. Schlimmer aber noch: Er zieht Thusneldas Haß und Rachsucht auf sich.

Zunächst klärt Hermann sie über die Implikationen ihrer *Schäferstunde* mit Ventidius auf, das heißt über die hier skizzierten metaphorischen Implikationen von Schafe und Schure. Auf Thusneldas rhetorischen Frage »Varus [...] wird doch / Um meiner Haare nicht gekommen sein?« (SW⁹ I, 568) erläutert Hermann ihr, die Römer importierten blondes Germaninnenhaar und weiße Zähne⁵⁸ ins dekadente Rom, weil »[d]ie römschen Damen« keine »hübsche[n] Haare« hätten, sondern nur »[s]chwarz[e] und fett[e], wie Hexen« (SW⁹ I, 568):

THUSNELDA *ernsthaft.* Was denn, in aller Welt, was machen sie In Rom, mit diesen Haaren, diesen Zähnen? [...]
Nun also! Wie verfahren sie? So sprich!
HERMANN *mit Laune.* Die schmutzgen Haare schneiden sie sich ab, Und hängen unsre trocknen um die Platte!
Die Zähne reißen sie, die schwarzen, aus,
Und stecken unsre weißen in die Lücken! (SW⁹ I, 569f.)

Thusnelda ist schockiert und erkennt »Menschenjägerei« als die Kehrseite ihrer Schäferstunde:

```
THUSNELDA. [...] Das sind ja Tiere [...],
Und keine Menschen!

HERMANN. Menschen! Ja, mein Thuschen,
Was ist der Deutsche in der Römer Augen?

THUSNELDA. Nun, doch kein Tier, hoff ich –?

HERMANN. Was? – Eine Bestie,
Die auf vier Füßen in den Wäldern läuft!
Ein Tier, das, wo der Jäger es erschaut,
Just einen Pfeilschuß wert, mehr nicht,
Und ausgeweidet und gepelzt dann wird!

THUSNELDA. Ei, die verwünschte Menschenjägerei! (SW<sup>9</sup> I, 570)
```

Daß die »Schafe« beziehungsweise Frauen – wie Hally – bei ihrer ›Schur‹ weder im eigentlichen Sinne ungeschoren noch auch mit dem Leben davonkommen werden, suggerieren Hermanns kurz zuvor gesprochene Worte: »Ventidius hat ganz recht, wahrhaftig, / Sein Schäfchen, für die Schurzeit, sich zu kirren« (SW⁹ I, 569). ›Kirren‹ ist ein Ausdruck aus der Jägersprache. In Richard Blases Referenz-Werk ›Die Jägerprüfung‹ heißt es dazu bündig: »Kirrung bedeutet das Wild mit geringen,

⁵⁷ Es ließe sich argumentieren, daß sich schon hier mit der Erwähnung von Ventidius' »Lippe« seine Effeminierung ankündigt, die sich dann in der Ermordungsszene ereignet.

⁵⁸ Vgl. hierzu Barbary H. Kennedy, For the Good of the Nation: Woman's Body as Battlefield in Kleist's Die Hermannsschlacht. In: Seminar 30 (1994), H. 1, S. 17–31, besonders S. 23–27.

artgerechten Futtermitteln anzulocken mit der Absicht es zu erlegen«.⁵⁹ Frauen – so sieht Thusnelda jetzt ein – sind nach der Logik der ›Hermannsschlacht Schafe, Männer sind Schäfer und Schäfer sind Jäger, vor denen folglich die Frauen so wenig sicher sind wie Schafe vor Wölfen.

Thusnelda gerät außer sich und will Rache. Kaum bedarf es noch des (von Hermann möglicherweise gefälschten⁶⁰) Briefes, der sie zu dem Glauben bringt, Ventidius habe ihre Locke als Trophäe nach Rom geschickt, dessen »Kapitol« – Standort der *Lupa Capitolina* – ausdrücklich erwähnt wird.

HERMANN heiter. [...] Hier ist die Locke wieder, schau,

Die er dir jüngst vom Scheitel abgelöst,

Sie war, als eine Probe deiner Haare,

Schon auf dem Weg nach Rom; jedoch ein Schütze bringt,

Der in den Sand den Boten streckte,

Sie wieder in die Hände mir zurück. [...]

THUSNELDA indem sie den Brief entfaltet.

Die Lock? [...] Ward sie gefunden?

HERMANN. Gefunden, ja, in einem Brief, du siehst,

Den er nach Rom hin, gestern früh,

An Livia, seine Kaisrin, abgefertigt. [...]

THUSNELDA liest.

»[...] Hier schick ich von dem Haar, das ich dir zugedacht,

Und das sogleich, wenn Hermann sinkt,

Die Schere für dich ernten wird,

Dir eine Probe zu, mir klug verschafft;

Beim Styx! so legts am Kapitol,

Phaon, der Krämer dir nicht vor:

Es ist vom Haupt der ersten Frau des Reichs,

Vom Haupt der Fürstin selber der Cherusker!« (SW9 I, 595ff.)

VIII. Schaf- und Wolf- und Bärenstunde

Am Ende der Hermannsschlacht, nachdem die Schlacht entschieden ist, erschlägt der Germane Fust den Römer Varus. Zuvor redet Gueltar ihn an mit den Worten: »Steh, Wolf vom Tiberstrande, / Hier sind die Jäger, die dich fällen wollen!« (SW⁹ I, 623) Ausdrücklich sind hier die Germanen nicht nur Schafhirten, sondern auch Wolfsjäger. Die eigentliche Schlacht wird nicht gezeigt – berichtet wird von ihr nicht teichoskopisch in Echtzeit, sondern nur retrospektiv. Ausführlich präsentiert das Drama allerdings die uneigentliche Ersetzung der Hermannsschlacht.⁶¹ Es handelt

⁵⁹ Richard Blase, Die Jägerprüfung. Das Lehr-, Lern- und Nachschlagewerk für Ausbildung und Praxis, 27. Aufl. (500.–520. Tausend), Wiebelsheim 2001, S. 578.

⁶⁰ Vgl. hierzu Regina Schäfer, Der Gefälschte Brief. Eine unkonventionelle Hypothese zu Kleists ›Hermannsschlacht, in: KJb 1993, S. 181–189.

⁶¹ »Die Szene der Zerfleischung des Ventidius [...] steht [...] nicht nur kompositionell im Drama an der Stelle, wo im Ablauf der Ereignisse die eigentliche Schlacht hätte dargestellt werden müssen [...], sondern sie *repräsentiert* diese Schlacht.« Peter Michelsen, »Wehe, mein Vaterland, dirl« Heinrich von Kleists ›Die Hermannsschlacht». In: KJb 1987, S. 115–136, hier S. 133.

sich hier um den ungleichen Kampf zwischen germanischer Bärin und römischem Wolf, in dessen Inszenierung Thusnelda die Konsequenz aus ihrer Einsicht »Das sind ja Tiere [...], / Und keine Menschen!« zieht.

Ȇberlaß ihn [Ventidius] mir!«, sagt Thusnelda zu Hermann, »Ich habe mich gefaßt, ich will mich rächen!« Bei diesen Worten wird sie aktiv. Sie »steht auß« und »drückt« Hermann »einen heißen Kuß auf seine Lippen« (SW⁹ I, 599). Das heißt auch: Ihre Lippen sind jetzt ›heiß«, indem sie vom Ort der erlittenen Penetration (»Lippgestade«) zum Werkzeug der aktiven, vielleicht auch sexuell konnotierten, Zerstörung werden. Die Logik dieser Strategie von female empowerment liefert Penthesilea.⁶² Zynisch wie rhetorisch raffiniert, beruft sich Penthesilea zur Rechtfertigung eines Mordes auf eine Assonanz:

Küßt ich ihn tot? [...] Nicht? Küßt ich nicht? Zerrissen wirklich? sprecht? [...] – So war es ein Versehen. Küsse, Bisse, Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, Kann schon das eine für das andre greifen. (SW⁹ I, 425)

Mit dieser Kleistschen Literalisierung des Zum-Fressen-gern-Habens⁶³ hält es auch Thusnelda. Nur beißt sie nicht selbst, sondern läßt die »Bärin von Cheruska« beißen – auch dies eine radikale Literalisierung, die die metaphorische Rede von Menschen als Tieren wörtlich nimmt: Nach eigener Aussage durch Ventidius' (von Hermann suggerierten) Betrug »zur Bärin [...] gemacht« (SW⁹ I, 616), wird sie sich deshalb *als* Bärin – genauer: mithilfe einer leibhaftigen Bärin – rächen. Thusnelda lockt Ventidius zu einem vorgetäuschten Stelldichein. Die »Bärin [...], / Die Hermann jüngst im Walde griff« (SW⁹ I, 616), tötet Ventidius, und diese Szene ereignet sich so:

VENTIDIUS mit Entsetzen. Zeus, du, der Götter und Menschen Vater! Was für ein Höllen-Ungetüm erblick ich? THUSNELDA durch das Gitter. Was gibts, Ventidius? Was erschreckt dich so? VENTIDIUS. Die zottelschwarze Bärin von Cheruska, Steht, mit gezückten Tatzen, neben mir! [...] THUSNELDA. Die Bärin von Cheruska? [...] Thusnelda, bist du klug, die Fürstin ists, Von deren Haupt, der Livia zur Probe, Du jüngst die seidne Locke abgelöst! Laß den Moment, dir günstig, nicht entschlüpfen, Und ganz die Stirn jetzt schmeichelnd scher ihr ab! [...] THUSNELDA durch das Gitter. Ach, wie die Borsten, Liebster, schwarz und starr, Der Livia, deiner Kaiserin, werden stehn, Wenn sie um ihren Nacken niederfallen! [...]

 $^{^{\}rm 62}~$ So auch Plug, The Borders of a Lip (wie Anm. 31), S. 410.

^{63 »}PENTHESILEA. Wie manche, die am Hals des Freundes hängt, / Sagt wohl das Wort: sie lieb ihn, so sehr, / Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte; / [...] Nun, du Geliebter, [...] als *ich* an deinem Halse hing, / Hab ichs wahrhaftig Wort für Wort getan« (SW⁹ I, 426).

Sag ihr [der Bärin], daß du sie liebst, Ventidius, So hält sie still und schenkt die Locken dir! (SW⁹ I, 619f.)

Thusnelda identifiziert sich mit der »Bärin von Cheruska«. Zynisch fordert sie Ventidius auf, auch der Bärin, wie ihr selbst neulich, das Haar zu scheren, um es zur römischen Kaiserin Livia nach Rom zu schicken. Doch die Bärin ist nicht blondgelockt, sondern hat »schwarz[e] und starr[e]« »Borsten«. Und hier verschwimmen die Metaphern. Hermann hatte Thusnelda belehrt, die Römer brauchten blondes Germanenhaar und weiße Zähne, um ihre eigenen schwarzen Zähne zu ersetzen - und, so kann man ergänzen, ihr ebenfalls schwarzes Haar. Indem sich nun aber Thusnelda mit der schwarzborstigen Bärin identifiziert, rückt sie nicht nur durch ihre Haarfarbe in die Nähe der Römer und der römischen Wölfin: Sie verfährt mithilfe der Bärin oder, metaphorisch, als »Bärin von Cheruska« mit dem Römer Ventidius genau so, wie es die Germanen im ersten Auftritt als jenes Schreckensszenario beschwören, das ihnen selbst drohe: Ventidius ist, wie ein Schaf gewissermaßen, zwar nicht in eine »Hürde« (SW⁹ I, 537), so doch in ein Felsenverließ, einen »Zwinger« (SW9 I, 619) eingeschlossen. Wie der römische Wolf über die germanischen Schafe, allerdings auf den ersten Blick gender-invertiert, fällt die Bärin über Ventidins her: »Sie schlägt die Klaun in meine weiche Brustl«, ruft Ventidius (SW9 I, 620). Gleichzeitig kommentiert Thusnelda den Vorgang zynisch wie einen Liebesakt: »Sag ihr, daß du sie liebst, Ventidius«, ruft sie diesem zu, indem einmal mehr das Lockenabschneiden oder Wolle»scher«en als sexuellen beziehungsweise Vergewaltigungs-Akt kenntlich macht. Dieser aber verkehrt die Genderpositionen. Es ist nämlich Ventidius, der von der Bärin penetriert wird, und er selbst kommentiert diesen Vorgang als seine eigene Effeminierung, wenn er ruft: »Sie schlägt die Klaun in meine weiche Brust!« Indem die »Bärin von Cheruska« hier tut, was die Germanen im ersten Auftritt von der römischen Wölfin fürchten, verschmelzen die Metaphern von germanischer Bärin und römischer Wölfin. In der performativen Mimesis der germanischen Bärin an den Feind und das gleichzeitige Vorbild des römischen Wolfes gelingt die translatio imperii gewissermaßen als translatio beziehungsweise als μεταφορά bestiae.

IX. Resümee

In der Inszenierung der *translatio imperii* als *translatio bestiae* ähnelt ›Die Hermannsschlacht der Geschichte der Aachener Bärin. Nicht zufällig wird an ihr 1815 »nach dem Rücktransport [...] aus Paris«, wohin sie unter Napoleon *versetzt* – μεταφέρω, ›transfero – worden war, eine »Ergänzung [...] des linken Vorderbeines [...] fälschlich als Wolfsbein vorgenommen«, was Künzel zufolge ihrem »sonstigen Bärencharakter [...] widerspricht«.⁶⁴ Als vom ›Wolfs Napoleon erbeutetes und nun zurückerlangtes politisches Symbol *muß* es sich um eine Wölfin handeln: und durch diese Einschätzung wird es zwangsläufig – und per Prothese – zur Hybride. Nach dieser politischen Logik der *translatio imperii* wird auch in Kleists

⁶⁴ Künzl, Die antike Bärin im Dom zu Aachen (wie Anm. 1), S. 15.

»Hermannsschlachte eine nicht-römische Bärin zur römischen Wölfin. Gerade diejenige Strategie, die unter Rückgriff auf habitualisierte Tiermetaphern eine eigene nationale Identität in der Form eines einheitlichen nationalen symbolischen Körpers herstellen soll, (de-)konstruiert diesen Körper als hybrides Gebilde. So, wie die römischen Frauen die Zähne von germanischen Frauen buchstäblich inkorporieren und in den Mund nehmen, führen die Germanen vom ersten Auftritt – »Koloß von Rhodus« (SW⁹ I, 535) – bis zum letzten Auftritt – »[B]eim Jupiter!« (SW⁹ I, 627) – diskursive Prothesen in Form von Zitaten aus der griechisch-römischen Mythologie im Munde. So ist es nur konsequent, daß in der Bärenszene nicht nur Thusnelda und die Bärin metaphorisch verschmelzen, sondern gleichzeitig, über das tertium comparationis des schwarzen Haares und »der ersten Frau des Reichs« (SW⁹ I, 597), die »Bärin von Cheruska« Thusnelda und, als Lupa Capitolina, die römische Kaiserin Livia.

Die ›Hermannsschlacht mag eine »Apotheose des teutonischen Furors« sein und dem Nationalismus der Zeit nach dem Munde reden, indem sie chauvinistische Formeln predigt. Die – so Norbert Miller – »[v]erstörende« Kraft und gewaltige Wut ihrer Sprach-»Bilder« jedoch speist sich aus den diskursiven Wurzelsträngen jener klassisch-antiken Mythologie, die das griechisch-römische Erbe Europas bildet.

HORST HÄKER

KLEIST UND BERLIN¹

Wir wissen von sechs Aufenthalten Kleists in Berlin; ihre Dauer reicht von wenigen Tagen oder Stunden (1807) bis zu 22 Monaten (1810/11). Als ich 1987 mit der Arbeit an einer Ausstellung zu diesem Thema begann, stellte ich fest, daß sich bis dahin als einziger Reinhold Steig 1901 mit dem Gegenstand befaßt hatte; sein Buch Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfer behandelt allerdings nur die Jahre 1810/11.

Es ist u.a. sein Verdienst, auf die bis dahin kaum bekannten Berliner Abendblätterk aufmerksam gemacht zu haben. Damit und mit anderen Hinweisen auf Kleists Aktivitäten hat er erfolgreich die bis 1900 herrschende Vorstellung von einem über zwei Jahre dem Selbstmord entgegensiechenden Kleist aus der Welt geschafft und durch das Bild eines fruchtbarer als je zuvor tätigen Dichters und kämpferischen Journalisten ersetzt. Dieses neue Bild von Kleist hat er nachdrücklich mit dem geistigen und politischen Ort Berlin verbunden. Die Mängel seiner Darstellung sind bekannt: ideologisch-patriotische Enge des Blicks, willkürlicher Umgang mit den Fakten, Neigung zur Konstruktion von Verhältnissen statt rationaler Analyse und eine nicht zu übersehende antisemitische Tendenz. Trotzdem muß man seinen Beitrag epochemachend nennen.

Das Thema »Kleist und Berlin« stellt uns vor zwei Schwierigkeiten. Da ist zunächst der ganz konkrete Begriff der Spurensuche. Berlin hilft uns dabei wenig oder gar nicht. Anders als bei authentischen Dichterorten wie Weimar oder Prag sind wir, wenn wir von Kleist-Spuren in Berlin sprechen, in hohem Grade auf die Abstraktion und auf unsere Vorstellungsgabe angewiesen.

Am wenigsten trifft das auf die Friedrichstadt zu, also den Gendarmenmarkt und seine Umgebung. Hier verlaufen die Straßen noch immer so, wie sie vor über 300 Jahren auf barocken Reißbrettern geplant wurden, und den Gendarmenmarkt könnte Kleist trotz einiger Änderungen wiedererkennen. Auch das Haus Mauerstraße 53 gibt es, aber es ist nicht das von 1810/11: 1910 abgerissen, wurde es

Der Aufsatz ist die unveränderte Wiedergabe eines Vortrags, den ich am 20. November 2004 im Kleisthaus, Mauerstraße 53 in Berlin, vor Mitgliedern der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft und Gästen des Hausherrn, des Beauftragten der Bundesregierung für die Belange behinderter Menschen, gehalten habe. Die Anmerkungen wurden hinzugefügt. – Der Aufsatz folgt in einigen Grundzügen dem Text des Vortrags, den ich mit gleichem Titel am 26. September 1995 zur Eröffnung meiner Ausstellung »Kleists Berliner Aufenthalte« in der Stadtbücherei Heilbronn gehalten habe, unterscheidet sich jedoch von ihm durch die Einfügung neuer Erkenntnisse sowie eine andere Strukturierung und Akzentuierung.

durch das heute noch stehende ersetzt.² Von vielen anderen Häusern, in denen z.B. Adam Müller, das Ehepaar Vogel oder Ferdinand von Massenbach gewohnt haben, kann man sich in den langen Fronten der modernen Geschäftshäuser und Hotels nur die ungefähre Lage vorstellen.

Für die beiden anderen Aufenthaltsorte Kleists in der weiter östlich gelegenen alten Mitte der Stadt gilt nicht einmal das. Das Haus in der Gegend des heutigen Alexanderplatzes, in dem er 1800/1801 ein halbes Jahr wohnte,³ wurde wie viele andere Gebäude bald nach 1900 für den Neubau eines großen Warenhauses abgerissen. Die Zerstörungen des Krieges und die Stadtplanung zu Zeiten der DDR haben dort eine sehr große Straßenkreuzung entstehen lassen, wodurch dieser Kleist-Ort vollends zum Abstraktum geworden ist.

Das gilt auch für das Haus Spandauer Straße 53, in dem Kleist 1804 mehrere Monate gewohnt hat. Wie das alte Berliner Rathaus, das nur wenige Meter entfernt stand, und zahlreiche weitere Häuser wurde es um 1860 abgerissen, um dem Rathaus-Neubau Platz zu machen. Nur wenige Orte oder Bauwerke im Berlin von heute haben sich ungefähr so erhalten, wie sie um 1800 waren; das Brandenburger Tor, die Humboldt-Universität, die Staatsoper und die Hedwigskirche gehören dazu. Erhalten sind auch die Königskolonnaden, die Kleist in einem Brief im August 1800 erwähnt.⁴ Sie wurden wegen der Verbreiterung der Königsstraße 1910 abgetragen, aber im alten Botanischen Garten an der Potsdamer Straße wieder aufgebaut. Kurioserweise erhielt dieser Ort 1911 den Namen Kleistpark.

Fällt also die eine Schwierigkeit dem Bezugsort zur Last, so liegt die andere in der Person. Damit ist der »schwierige Kleist« – fast ein Topos seiner biographischen Würdigung – insofern gemeint, als er uns in seinen eigenen Äußerungen nur wenige Tatsachen zu seinen persönlichen Verhältnissen mitteilt. In seinen Briefen enthält er uns immer wieder das vor, was wir gerne wüßten: Namen, Orte, Beziehungen. Wollen wir sie erschließen, sind wir auf Quellen aus seinem Umfeld und auf Folgerungen angewiesen und kommen trotzdem häufig nur zu begründeten Vermutungen und in günstigen Fällen zu Wahrscheinlichkeiten. Kleist hat zwar zwischen Januar 1788 und November 1811 insgesamt etwa 42 Monate in Berlin verbracht, jedoch verraten die Briefe späterer Aufenthalte so gut wie nichts von den Begegnungen, Erfahrungen und Erlebnissen der Jahre davor, als sei er nie vorher in dieser Stadt gewesen. Er beschreibt sie z.B. seiner Braut Wilhelmine im August 1800 wie ein Fremder, der sie zum ersten Male betritt. Dabei hat er in der

Nach den Akten der Feuer-Sozietät wurde das schlichte Haus, in dem Kleist tatsächlich gewohnt hat, wie so viele andere bereits 1841 aufgestockt und modernisiert. Eine Fotografie von etwa 1900 zeigt ein dreistöckiges Wohnhaus, das keine Ähnlichkeit mehr mit den kleinen Häusern der Mauerstraße hat, die auf einem Kupferstich von Johann Georg Rosenberg aus dem Jahre 1785 zu sehen sind und die auch 1810 noch so ausgesehen haben dürften.

Contreescarpe 65. Das Haus war erst kurz vor Kleists Einzug 1800 errichtet worden.

⁴ Kleist beschreibt seiner Braut Wilhelmine von Zenge in einem Brief vom 16. August 1800, wie er abends in Berlin angekommen sei. Er schreibt u.a. von »der stolzen Colonnade«, an der – in der Königsstraße – die Postkutsche vorbeifahren mußte. Zitiert nach DKV IV, 69.

ersten Hälfte des Jahres 1788 – wenn auch erst zehn Jahre alt – manches gesehen, was er nicht vergessen haben kann. Auch bekanntere Personen seines Umgangs damals – Catel, Hauchecorne, Erman – werden – mit einer unpersönlichen Ausnahme⁵ – nie mehr erwähnt.

Mir ist überhaupt nur ein einziger Rückgriff aufgefallen, mit dem er die Empfängerin eines Briefes, seine Schwester Ulrike, mit Angabe von Zeit und Ort an die Begegnung mit einer Person in Berlin erinnert. »Du wirst dich noch«, schreibt er im Juni 1804, »eines Major's Gualtieri erinnern, welchen ich dir, [...] bei deiner Anwesenheit in Berlin vor drei Jahren im Schauspielhause vorstellte«.6 Nicht nur, daß wir in diesem Brief ebenso wie in einem wenig später geschriebenen einiges über Gualtieri und Kleists Potsdamer Beziehungen erfahren, ist dies einer der Belege dafür, daß er während des Aufenthalts 1800/01 das Schauspielhaus besucht hat. Die Herausgeber der eben zitierten Ausgabe weisen auf eine weitere Schwierigkeit hin; das unsichere Briefdatum betreffend, sprechen sie von »Kleists notorischer Ungenauigkeit«.7

Ein denkbarer zweiter Rückgriff auf frühere Berliner Erlebnisse hat nur den Charakter einer sich aufdrängenden Vermutung. Es geht um den satirisch akzentuierten Aufsatz Allerneuester Erziehungsplant, der in Fortsetzungen, beginnend am 29. Oktober 1810, in den Berliner Abendblättern erschien. Es ist schwer vorstellbar, daß diese Mitteilungen über ein absonderliches privates Erziehungsinstitut völlig frei geblieben sein sollen von den Eindrücken, die der Zehnjährige 1788 bei Catel und Hauchecorne empfangen haben muß. Der fiktive Leiter des Instituts teilt in dem Aufsatz u.a. mit: »In der Unreinlichkeit und Unordnung, in der Zankund Streitsucht und Verläumdung, wird meine Frau Unterricht ertheilen.«9 Was wie ein grober Allerweltsscherz aussieht, hat wahrscheinlich einen realen Hintergrund. Catel wurde gegen Ende des Jahres 1788 von seiner Frau Marie Justine verlassen; in seiner Verzweiflung unternahm er eine sechs Wochen dauernde Reise, die ihn bis nach Holland und England führte. Die Ehe wurde (wohl 1789) geschieden. 10 Man kann annehmen, daß die bei Catel wohnenden Institutsschüler - Kleist und zwei seiner Cousins - Zeugen deprimierenden Streits zwischen den Eheleuten Catel wurden. Auch die in Kleists Aufsatz karikierten »platten Ermahnungen eines Hofmeisters oder einer französischen Mamsell«¹¹ könnten vom Berliner Gendar-

⁵ Gemeint ist die kurze Kontroverse in Kleists ›Berliner Abendblättern, den Verdacht der Bestechlichkeit von Theaterkritikern der Vossischen Zeitung betreffend (40. Blatt vom 15. November 1810 und 45. Blatt vom 21. November 1810). Darin wird, ohne daß der Name genannt wird, Catel als Redakteur der Vossischen Zeitung verwickelt.

⁶ Zitiert nach: DKV IV, 325.

Wie DKV IV, 830. Das Tagesdatum des Briefes wird als nur »wahrscheinliche […] Annahme« auf den 27. Juni gesetzt.

⁸ BA 25. Blatt (20. Oktober 1810), 26. Blatt (30. Oktober), 27. Blatt (31. Oktober), 35. Blatt (9. November), 36. Blatt (10. November).

⁹ BA 36. Blatt (10. November).

¹⁰ Siehe dazu: Horst Häker, Kleists Beziehungen zu Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin. In: KJb 1983, S. 98–121.

¹¹ BA 36. Blatt (10. November).

menmarkt stammen. Und der von Kleist ironisierte »sehr mäßige« Preis »von 300 Rthl.« für den Aufenthalt in dem glossierten Institut ist exakt der, den Hauchecorne 1794 in einem Werbeprospekt verlangte. 12 Trotz aller Schwierigkeiten ist es der Forschung im Laufe von etwa 150 Jahren gelungen, Kleists Aufenthalte in Berlin zeitlich und örtlich zu fixieren, seinen Umgang zu erschließen und auch einige Antworten zu finden auf die Frage, was er eigentlich getrieben habe in all der Zeit.

Am leichtesten hat es die Forschung mit Kleists letztem Aufenthalt, als er bestrebt war, eine öffentliche Rolle zu spielen, und wir ihn in seinen Briefen weniger geheimnisvoll und – cum grano salis – manchmal fast extrovertiert finden. Dennoch gibt es Lücken auch hier. Es ist z.B. nicht sicher, wann Kleist nach Berlin zurückkehrte; das Pauschaldatum »Herbst des Jahres 1809« in der Bronzetafel, welche die Stadt Berlin 1890 am Hause Mauerstraße 53 anbringen ließ, ist nicht belegt. Viel wahrscheinlicher ist der Februar 1810. Auch über die letzten Wochen seines Lebens sind wir unzulänglich unterrichtet. Wie er nach dem Scheitern der publizistischen Unternehmungen, bei der versiegenden Hoffnung auf Ruhm und Anerkennung und dem Gefühl zunehmender Vereinsamung schließlich zu Henriette Vogel fand und wann das geschah, das ist uns bis heute verborgen geblieben; er muß jedenfalls damals im Hause Vogel ein und aus gegangen sein. Über die letzten Stunden am Kleinen Wannsee sind wir wiederum gut informiert.

Über Kleists ersten Aufenthalt in Berlin wissen wir wenig, nicht einmal, wann genau er zu Catel kam und wann er ihn verließ. Gesichert ist, daß es sich um die Zeit von Januar bis mindestens Mai 1788 handelte. Völlig sicher ist es auch, daß er mit zwei Vettern bei dem französisch-reformierten Prediger Catel im Hause Charlotten-/Ecke Kronenstraße gewohnt hat? Aber die Frage, was er dort und überhaupt in Berlin in diesen fünf Monaten getan hat, kann nur schematisch beantwortet werden. Catel war Angestellter seines Schwagers Hauchecorne, der kaum 100 Meter weiter in der Mohrenstraße ein privates pädagogisches Institut betrieb. Er bot dort die beim märkischen Adel geschätzte französisch betonte Erziehung, zu der neben der Sprache selbst die Pflege gesellschaftlicher Umgangsformen und das Tanzen gehörten. Catel war für die Unterkunft und für die Mahlzeiten zuständig. Da er aber außer bei seinem Schwager auch am College Royal Francois, dem späteren Französischen Gymnasium, als Lehrer tätig war, hat sich ein Teil des Unterrichts vermutlich dort abgespielt. Jedenfalls findet sich in den Jahresberichten von Jean Pierre Erman, dem Direktor des College, Vauch der

¹² F.W. Hauchecorne, Nachricht von seiner Erziehungsanstalt in Berlin, Berlin 1794.

¹³ Siehe dazu: Horst Häker, Kleists Aufenthalt bei Catel in Berlin im Jahre 1788. In: KJb 1988/89, S. 445–454.

¹⁴ Frederic Guillaume Hauchecorne (1753–1825) hatte sein Haus in der Mohrenstraße 47 (Numerierung ab 1801), Samuel Henri Catel (1758–1838) wohnte 1788 in der Kronenstraße in einem Haus, das 1801 die Nummer 54 bekam.

¹⁵ Dazu Angaben in dem in Anm. 12 genannten Prospekt.

Das College befand sich in der N\u00e4he des Werderschen Marktes, Niederlagstra\u00dfe 1/2.

¹⁷ Jean Pierre Erman (1735–1814) war auch Historiograph von Brandenburg; er hielt im Januar 1804, kurz nach der Hochzeit der Prinzessin Marianne von Hessen-Homburg mit

Name »de Kleist«; auch der Name »de Zenge« ist vermerkt. Das schematisierte Fazit: Der zehnjährige Kleist wurde von seinen Eltern den Händen hugenottischer Erzieher in der Berliner Friedrichstadt anvertraut, damit er bei ihnen die französische Sprache und französische Umgangsformen erlerne. Mehr wissen wir zur Zeit nicht.

Kleists Aufenthalt in Berlin 1800/1801 stellt sich als teils rätselhafter und über Monate sich hinschleppender Aufbruch aus seinem bisher geführten Leben dar. Voller Schwung beschreibt er Mitte August 1800 sein Eintreffen in der Stadt, deutet seiner Braut Wilhelmine von Zenge eine Karriere im Staatsdienst an, umgibt diesen Plan aber mit dem Schleier des Geheimnisses¹⁸ fährt nach wenigen Tagen schon mit dem zehn Jahre älteren Herrn von Brockes¹⁹ nach Würzburg und bleibt dort sechs Wochen. Was die beiden in Würzburg getan haben, ist ein die Forschung bis heute in Anspruch nehmender biographischer Komplex. In keiner Phase seines Lebens hat Kleist sich derart geheimnisvoll und vieldeutig anspielungsreich gegeben wie von August bis Oktober 1800. Nach seiner Rückkehr wohnt er ab November nahe dem späteren Alexanderplatz²⁰ bei einem Bruder seiner Braut, der dort als junger Offizier seinen Dienst tut.²¹ Kleist lebt damit in einer Umgebung, in der er stark in die Beziehungen der Familie von Zenge eingebunden ist. Wilhelmines Vater war dort 27 Jahre als Offizier stationiert gewesen, bevor er 1799 das Frankfurter Regiment übernahm.²² Zuletzt war er Oberst im Regiment Lichnowsky gewesen, aus dem der »Branntweinsäufer« in Kleists Anekdote stammt.²³

Schon im November 1800 war Kleists optimistische Aufbruchsstimmung zu Ende. Den Sinn des Staatsdienstes bezweifelte er,²⁴ und intellektuellen Ansprüchen hatte dieser Teil der Stadt mit seinen Speichern, Manufakturen und Kasernen (der Alexanderplatz hieß bis 1805 schlicht »Paradeplatz«) nichts zu bieten. Es war wohl die Bindung an seine Braut und ihre Familie, die den endgültigen Aufbruch sich verzögern ließ, und es bedurfte (wie öfter noch in den folgenden Jahren) der tatkräftigen Unterstützung durch Ulrike, daß er sich schließlich löste: von Berlin, von seinen Laufbahnbestrebungen und am Ende auch von Wilhelmine. Mit Ulrike fuhr Kleist quer durch Deutschland nach Paris; einige Zeit hindurch war er ent-

dem Prinzen Wilhelm von Preußen, Bruder des Königs, in der Akademie der Wissenschaften einen Vortrag über den Urgroßvater der Prinzessin, den Prinzen von Homburg »mit dem silbernen Bein«. Der Wortlaut der Widmung des gedruckten Vortrags könnte das Vorbild für Kleists Widmung zu seinem Prinz von Homburg gewesen sein.

¹⁸ Vgl. DKV IV, 68–75.

¹⁹ Gottfried Joachim Ludwig von Brockes (1767–1818).

²⁰ Vgl. Anm. 3.

²¹ Carl Friedrich Georg von Zenge (1777–1802), Adjutant von Kleists Vetter Emil von Kleist.

²² August Wilhelm *Hartmann* von Zenge (1736–1817) ist von 1771 bis 1798 in den Berliner Adreßkalendern als Offizier in verschiedenen Infanterie-Regimentern verzeichnet.

²³ BA 17. Blatt (19. Oktober 1810).

²⁴ Am 13. November 1800 schreibt er an Wilhelmine: »Ich will kein Amt nehmen. [...] Ich soll thun was der Staat von mir verlangt [...]. Zu seinen unbekannten Zwecken soll ich ein bloßes Werkzeug sein – ich kann es nicht« (DKV IV, 150).

schlossen, nicht mehr in sein Vaterland zurückzukehren. Er war, am Beginn der letzten zehn Jahre seines Lebens, auf dem Wege, der zu werden, als den wir ihn allermeist wahrnehmen: der Unbehauste, der vergeblich nach menschlicher Bindung Strebende, der, wie er am Ende der zehn Jahre sagt, es »trostlos« finde, »immer an einem anderen Orte zu suchen, was ich noch an keinem, meiner eigentümlichen Beschaffenheit wegen, gefunden habe«.²⁵

Ab dem Juni 1804 finden wir Kleist wieder in Berlin. Unsere Kenntnisse über den bis April 1805 dauernden Aufenthalt sind zum größeren Teil dürftig. Wissen wir über die ersten Wochen, seine Versuche, wieder in den Staatsdienst zu gelangen, und die Begegnung mit Gualtieri, der ihn nach Spanien mitnehmen will, hinlänglich Bescheid, so versickern alle Informationen nach dem August 1804. Fast nichts erfahren wir von einer leicht homo-erotisch getönten Bekanntschaft mit dem 19jährigen Varnhagen im August;²⁶ danach meldet sich Kleist, der zunächst in der Spandauer Straße zur Miete gewohnt hat, erst im Dezember wieder bei Ulrike, die ihn aus einem »heillosen Gasthofe« erlösen solle.²⁷ Von da an bis zu seiner Abreise nach Königsberg Ende April 1805 hat er, wie wir nur oberflächlich wissen, in einem Ministerium sich der Ausbildung »zu einem tüchtigen Geschäfftsmann«²⁸ also einem Verwaltungsbeamten, unterzogen. Wo er zu der Zeit gewohnt hat, ist unbekannt. Es wird gleich darauf zurückzukommen sein.

Die kurzen Aufenthalte Kleists im französisch besetzten Berlin von 1807 bereiten kaum Schwierigkeiten. Am 27. Januar 1807 kommt er mit zwei Freunden aus Ostpreußen an, will möglichst bald nach Dresden weiterreisen, wird aber am 30. Januar zusammen mit seinen Freunden von der französischen Gendarmerie verhaftet und auf den Weg nach Frankreich gebracht – warum, bleibt unklar.²⁹ Im August ist er nach monatelanger Gefangenschaft wieder in Berlin; wieder will er nach Dresden weiterfahren. Am 14. August schreibt er dorthin seinem Freund Rühle von Lilienstern einen Brief, der so beginnt: »Mein liebster, beßter Rühle, Ich habe dir nur drei Dinge zu sagen, und setze mich bei Massenbachs geschwind hin, um sie dir aufzusetzen«.³⁰ Diese Zeilen sind es, die uns einigen Aufschluß geben können über Kleists Beziehungen und vielleicht auch seine Wohnung für die Zeit von Dezember 1804 bis Ende April 1805.

Die Herausgeber aller Kleist-Ausgaben beziehen den Namen Massenbach auf den Obersten Christian von Massenbach, der bis Ende 1806 zusammen mit Scharnhorst zur Spitze des preußischen Generalstabs gehörte und der mit einer

²⁵ DKV IV, 506 (Brief an Marie von Kleist vom Oktober 1811).

²⁶ Siehe dazu die Widmung für Karl August Varnhagen, datiert »Berlin, d. 11. August, 1804« (DKV III, 398).

²⁷ DKV IV, 334; zur Datierung heißt es im Stellenkommentar S. 839, daß eine »genauere Angabe als die von Kleist stammende« (»*Dezember 1804*«) nicht möglich sei.

²⁸ Kleist in dem Brief an Christian von Massenbach vom 23. April 1805. Der Brief ist bisher die einzig authentische Quelle zu Kleists Tätigkeit in einem Ministerium in Berlin im Jahre 1805 (DKV IV, 337).

²⁹ Siehe dazu Kleists Brief an seine Schwester Ulrike vom 17. Februar 1807 aus Marburg (DKV IV, 369–371).

³⁰ Zitiert nach DKV IV, 386.

Schwester Gualtieris und Marie von Kleists verheiratet war. Kleist hatte ihm vor der Abfahrt nach Königsberg im April 1805 ein einziges Mal einen Brief geschrieben, in dem er dem als »Verehrungswürdigster Herr Obrist« Angeredeten mit warmen Worten für die ihm geleistete Hilfe dankt.³¹ Der von Kleist Verehrte hatte aber niemals ein Haus oder eine Wohnung in Berlin; er wohnte, wie eindeutig aus dem ›Adreßkalender‹ hervorgeht, von Beginn an in Potsdam. Seine zahlreichen Briefe an den Berliner Buchhändler Nicolai³² bestätigen diesen Sachverhalt ebenso wie Kleists Bemerkung am Ende seines Briefes: »Ich hoffe noch, Ihnen in Potsdam meine Aufwartung zu machen [...].«

Christian von Massenbach hatte zwei Brüder; der ältere, Reinhard, hatte Schloß und Gut Massenbach bei Heilbronn übernommen, der jüngere, Ferdinand, war wie Christian in den Dienst des Königs von Preußen getreten, jedoch als höherer Verwaltungsbeamter.³³ Bevor er 1795 nach Berlin kam, war er in der Verwaltung des preußischen Bayreuth tätig gewesen. Im Berliner Adreßkalenderk ist er ab 1795 mit wechselnden Wohnungen in der Gegend des Gendarmenmarktes eingetragen; von 1804 bis zu seiner Rückkehr nach Württemberg 1808 wohnte er mit Frau und Kindern im Hause Markgrafenstraße 61.

Kleists Bemerkung, er setze sich »bei Massenbachs geschwind hin«, um einen Brief zu schreiben, deutet auf Vertrautheit im Umgang mit den »Massenbachs« hin; er muß auch Rühle nicht erklären, um wen es sich handelt. Das Mindeste, was man daraus schließen kann: Kleist hat Ferdinand von Massenbach und seine Familie – wahrscheinlich durch Vermittlung Christian von Massenbachs und seiner Schwägerin Marie von Kleist – im Dezember 1804 kennengelernt und die Bekanntschaft gepflegt. Der weitergehende Schluß wäre anzunehmen, daß Kleist bei ihnen oder in ihrer Nähe gewohnt hat. Auch die frühere Tätigkeit Ferdinand von Massenbachs in Bayreuth könnte eine Rolle spielen; Kleist sollte schließlich – so waren jedenfalls Christian von Massenbachs Pläne – nach Ansbach und nicht nach Königsberg in die Verwaltung gehen. Hörigens: Wo und wann hätte Kleist eher die Geschichte Käthchens erzählen hören können als bei Massenbachs im Winter 1804/05? Nirgends dürfte Kleist näher an Heilbronn gewesen sein als am Berliner Gendarmenmarkt. – Daß die Familie Vogel seit 1804 (und so auch noch 1811) im Nachbarhaus wohnte, ist als Zufall zu betrachten.

Nach der Darstellung des Zusammenhangs der biographischen Fakten mit Berlin soll nun versucht werden, den Grundzug des Verhältnisses Kleists zu der Stadt zu beschreiben.

³¹ Siehe Anm. 28.

³² Christian von Massenbach hat vom 21. Dezember 1782 bis zum 1. Dezember 1807 insgesamt 91 Briefe an Nicolai geschrieben; ein weiterer stammt von seiner Frau.

³³ Friedrich Reinhard Wilhelm von Massenbach (1749–1816), Dorotheus Friedrich Eberhard Ferdinand von Massenbach (1760–1825). Angaben nach: Die Freiherren von Massenbach in Preußen und Bayern und als Württembergische Vasallen, gefertigt anläßlich des 75jährigen Bestehens des Familienverbandes. Familientag 23./24.9.1989 auf Schloß Massenbach

³⁴ Dies geht aus Kleists Brief an Christian von Massenbach hervor.

Als er im August 1800 die Stadt betritt, spricht er von ihr als der, die sie ihm bis zum Tode bleiben wird und die sie ihm wohl schon vorher gewesen ist: von der »stolzen Königsstadt«. Aber auch die Skepsis meldet sich: Ihm sei gewiß, »daß diese Stadt, so wie alle Residenzen u Hauptstädte kein eigentlich Aufenthalt für die Liebe ist«. ³⁵ Berlin ist ihm die Stadt des Königs und damit die Hauptstadt, aber es ist ihm kein Ort der Bindung; man bleibt unbehaust und beziehungslos, auch wenn man Wohnung in der Stadt genommen hat. Kleist lebt in diesem Zwiespalt bis fast zum Ende; als er sich schließlich an einen Menschen bindet und die »Königsstadt« aufgibt, hat er sich für eine Todesgefährtin entschieden.

Wie Paris ist Berlin für Kleist – anders als Dresden und Würzburg – keine ästhetische, sondern eine politische Gegebenheit. Allenfalls reibt er sich mit klischeehaften Bemerkungen etwa über »kothige[] Straßen« an der Stadt, wenn er von äußerlichen Eindrücken spricht.³⁶

Im August 1800 versucht er, in das Chaos der groß- und hauptstädtischen Verhältnisse eine private Idylle hineinzuträumen, kommt aber unter dem Andrang der Wirklichkeit bald davon ab. Was er von der Stadt erwartet, erwartet er vom König und vom Staat: die Möglichkeit, am Leben der preußischen Gesellschaft teilzunehmen, aber unter Respektierung seiner eigenen, der Konvention entgegenstehenden Auffassung vom Leben. Als er damit naturgemäß scheitert, äußerst er sich nicht nur schmähend über Berlin,³⁷ sondern ist mit revolutionärer Geste entschlossen, seinem König für immer den Rücken zu kehren: »Als ich diesmal in Potsdam war,« schreibt er am 28.11.1800 an Ulrike, »waren zwar die Prinzen [...] sehr freundlich gegen mich, aber der König war es nicht – u wenn er meiner nicht bedarf, so bedarf ich seiner noch weit weniger. Denn mir mögte es nicht schwer werden, einen andern König zu finden, ihm aber, sich andere Unterthanen aufzusuchen«.³⁸

Kleists Auftreten in Berlin im Sommer 1804 bestätigt den Eindruck von 1800 und 1801: Berlin ist ihm die »Königsstadt«. Diesmal sucht er, als er sich wieder dem Staatsdienst zuwenden will, gar nicht erst einen Minister auf wie im August 1800, sondern erscheint gleich bei Hofe. Wie ein mittelalterlicher Lehnsmann fühlt er sich sein Leben lang in einem unmittelbaren Dienst- und Treueverhältnis seinem König gegenüber, von dem er umgekehrt das Gleiche erwartet. Auch die Auseinandersetzung mit dem König scheut er nicht; der Ort dafür ist selbstverständlich die Hauptstadt, was die Residenz Potsdam und auch Charlottenburg einschließt. Es bereitet ihm 1804 keine Schwierigkeit, von der revolutionären Attitüde des November 1800 abzurücken und – auf die Vorhaltungen des Herrn von Köckeritz,³⁹ des Adjutanten, – das Gegenteil zu sagen: »daß ich mir die Erlaubniß ausbäte, in meinem Vaterlande bleiben zu dürfen. Ich hätte Lust, meinem

³⁵ DKV IV, 70 (Brief an Wilhelmine von Zenge).

³⁶ DKV IV, 165 (Brief an Wilhelmine vom 22. November 1800).

³⁷ Als ein Beispiel für mehrere derartige Äußerungen: »Hier in Berlin finde ich nichts, das mich auch nur auf einen Augenblick erfreuen könnte« (DKV IV, 210; Brief an Wilhelmine vom 28. März 1801).

³⁸ DKV IV, 168 (Brief vom 28. November 1800).

³⁹ Karl Leopold von Köckeritz (1762–1821).

Könige zu dienen, keinem Andern«.⁴⁰ Mit langer Verzögerung wird ihm dieser Wunsch erfüllt, und erst die Niederlage Preußens im Oktober 1806 beendet seinen Dienst in der preußischen Verwaltung.

Als er im Januar 1807 in Berlin eintrifft, hat er bezeichnenderweise nicht die Absicht, in der nun königs- und machtlosen Stadt zu bleiben; er ist auf dem Wege nach Dresden. Auch sieben Monate später, nach der Rückkehr aus französischer Gefangenschaft, kommt er nur in die Stadt, um die Postkutsche zu wechseln.

Der König und die Königin kommen am 23. Dezember 1809 nach Berlin zurück; Kleist folgt ihnen etwa sechs Wochen später. Jetzt kommt er in die Hauptstadt, die »Königsstadt« voller Selbstbewußtsein und nicht als Bittsteller. Er hat Ambitionen und läßt sich dort nieder, wo das Schauspielhaus steht und wo sich das literarische Leben abspielt: in der Umgebung des Gendarmenmarktes. Sein Blick aber ist unverbrüchlich auf den König und nun auch auf die im Ansehen gestiegene Königin gerichtet. Er weiß jetzt, daß der erstrebte Dichterruhm nicht von unten nach oben wächst, sondern daß man zuvörderst den Erfolg ganz oben - beim König, bei Hofe, bei der Königin - suchen muß: »Und krönt ihn die, so krönen sie ihn Alle«.41 Voller Stolz berichtet er Ulrike, wie er der Königin zu ihrem Geburtstag ein Gedicht überreicht habe, »das sie, vor den Augen des ganzen Hofes, zu Thränen gerührt« habe, und ein Stück von ihm »aus der Brandenburgischen Geschichte« solle, »wenn es gedruckt ist, der Königinn übergeben werden«.42 Luises früher Tod im Juli 1810 hat diese Hoffnung zerstört. Kleists Vorstellung vom König und der »Königsstadt« erfährt einen besonders prägnanten Ausdruck zu Beginn der Berliner Abendblätters. Der erste Sachbericht der neuen Zeitung ist nicht etwa Berlin gewidmet, sondern Paris; die erste Person, gleich zu Anfang genannt, ist »des Kaisers Maj.«43 und nicht der eigene König. Der Zensor scheint davon so geblendet gewesen zu sein, daß er die folgenden Schmähungen gegen die Franzosen und gegen Napoleon selbst nicht mehr wahrgenommen hat. Der Bericht endet im zweiten Blatt, und mit meisterhaft raffinierter Dramaturgie führt Kleist den König erst im dritten Blatt ein: in einer kleinen Anekdote und durch die Worte des Statthalters der Besatzungsmacht. »Der König von Preußen«, sagt der General Hulin zu einem mit verräterischem Hinweis auf ein Holzlager sich anbiedernden Bürger, »braucht dergleichen Stämme, um solche Schurken daran hängen zu lassen, wie er«.44 Das fünfte Blatt dann läßt endlich den König selbst auftreten; dies geschieht mit Kleists eigenen Worten und an erster Stelle mit der »Ode auf den Wiedereinzug des Königs im Winter 1809«. »Durch ein Portal siegprangend eingeführt«, heißt es da in einer triumphal wirkenden Phrase; der Ort des Triumphs heißt schnörkellos »Hauptstadt«.45

⁴⁰ DKV IV, 324 (Brief an Ulrike vom 24. Juni 1804).

⁴¹ Letzte Zeile des Gedichts, das dem Schauspiel Prinz Friedrich von Homburg vorangestellt war (DKV II, 1150).

⁴² DKV IV, 442f. (Brief an Ulrike vom 19. März 1810).

⁴³ BA 1. Blatt (1. Oktober 1810).

⁴⁴ »Franzosen=Billigkeit. (werth in Erz gegraben zu werden.)« BA 3. Blatt (3. Oktober 1810).

⁴⁵ BA 5. Blatt (5. Oktober 1810).

Nachdem der treue Lehnsmann den König in seine Zeitung eingeführt hat, macht er verschlüsselt auch auf sich selbst aufmerksam. Im neunten Blatt findet sich die Anekdote Muthwille des Himmelse, Kleists einziger literarischer Text, in dem er Frankfurt an der Oder erwähnt, dazu den General Dieringshofen, einst Regimentschef seines Vaters, und den Feldprediger Protzen, der ihn getauft hatte. Der Selbstbezug steckt im Datum: Es ist der 10. Oktober, Kleists Geburtstag. Zwölf Tage danach nennt er sich mit vollem Namen als Herausgeber.⁴⁶

Ein Jahr später zerbricht Kleists Vertrauen in den König, womit eines der letzten Hindernisse auf dem Weg in den Tod weggeräumt ist: »Die Allianz, die der König jezt mit den Franzosen schließt, ist auch nicht eben gemacht mich im Leben festzuhalten«, schreibt er am 10. November 1811 an Marie von Kleist. »Die Zeit ist ja vor der Thür wo man wegen der Treue gegen ihn [...], von ihn selbst gerichtet, an den Galgen kommen kan«.⁴⁷ Der Sinn von Treue und Verrat, in der Anekdote vom General Hulin mit optimistischer Eindeutigkeit geäußert, hat sich ihm ins Gegenteil verkehrt.

Ein kurzer Blick auf das Bild Berlins in Kleists Werken soll diese Betrachtungen abschließen. Von den Dramen und Erzählungen des märkischen, des preußischen Dichters spielen tatsächlich nur zwei in Brandenburg: der ›Homburg‹ und der Kohlhaass. In beiden erscheint Berlin nur als die Hauptstadt und als die Residenz des Herrschers. In beiden Werken aber ist Berlin auch der Ort des Todes und des Scheiterns ebenso wie der des Ruhms, der Verklärung und der Gerechtigkeit. So wird Elisabeth Kohlhaas am Tor des kurfürstlichen Schlosses in Berlin tödlich verwundet, und ihr Mann wird in Berlin öffentlich hingerichtet - aber vorher erfährt er die ersehnte Gerechtigkeit, auch außerhalb irdischer Zuständigkeit durch die mystische Verklärung seines Weibes, und seine Söhne schlägt der Kurfürst zu Rittern. Frobens Leichnam - er hatte sich bei Fehrbellin für den Kurfürsten geopfert - wird feierlich im Berliner Dom aufgebahrt, zugleich wird Prinz Friedrich Arthur von Homburg auf Geheiß des Kurfürsten gefangengenommen, während die Symbole des Sieges über die Schweden vorgezeigt werden. Der Name des Prinzen wird im anschließenden Dankgottesdienst ausdrücklich als der des Siegers in der Schlacht genannt.

Es sind große, feierliche Handlungen auf der Grenze von Leben und Tod, welche Kleist die brandenburgischen Kurfürsten in Berlin vollziehen läßt. Berlin, die Hauptstadt, die »Königsstadt« – das ist für Kleist in der Dichtung und im Leben der entscheidende Ort der Bewährung. Hier wird der Untertan am Herrscher und dieser am Untertan gemessen, und beide müssen sie auf Leben und Tod vor dem Recht bestehen.

Heinrich von Kleist hat sich am 21. November 1811 nahe der Straße auf halbem Wege zwischen den Königsresidenzen Berlin und Potsdam erschossen, nachdem er seine Todesgefährtin mit einem Schuß ins Herz getötet hatte. Der König hat seinem Untertan die beiden Schüsse nie vergeben.

⁴⁶ Das 19. Blatt (22. Oktober 1810) beginnt mit einer »Erklärung« über den Zweck der ›Berliner Abendblätter, unterschrieben vom »Herausgeber der Abendblätter, Heinrich von Kleist«.

⁴⁷ DKV IV, 509 (Brief an Marie von Kleist vom 10. November 1811).

REZENSIONEN

ROLF SELBMANN

KAFKAS SPUREN UM 1800?¹

»Aber es ist im eigentlichen Sinne nicht Hugo von Hofmannsthal, sondern Heinrich von Kleist, mit dem die literarische Sprachskepsistradition der Moderne ihren Anfang nimmt.« Mit diesem Satz endet (S. 341) die umfangreiche Untersuchung von Dieter Heimböckel aus der Schule Gunter E. Grimms, gefördert durch ein DFG-Stipendium und 2001 als Habilitationsschrift der Universität Duisburg vorgelegt. Unter einem dreistufigen Titel versucht Heimböckel, abseits der Überblicksdarstellungen und zusammenfassenden Veröffentlichungen zum Kleist-Jahr 2002,² nichts mehr und nichts weniger als den bisherigen Stand der Kleist-Forschung zum Thema Sprachskepsis und Sprachkritik zu systematisieren und zugleich im Sinne seines Schlusssatzes weiterzuführen. Neben Hofmannsthals »Chandos-Brief« von 1902 rekurriert Heimböckel wiederholt auf Kleists »Blutsverwandten« Franz Kafka (S. 117), an dem er vergleichbare Denkformen im Umgang mit einer problematisch gewordenen Sprache beobachten möchte.

In seiner Einleitung, noch vor der Sichtung der einschlägigen Forschung und deren Bewertung in einem sorgfältig ausgebreiteten Forschungsbericht (S. 15ff.), muss Heimböckel allerdings dem Klappentext seines eigenen Buches widersprechen. Dort war behauptet worden, in der Literaturwissenschaft sei eine Sprachkrise vor 1900 »kaum einmal und in Bezug auf Kleist so gut wie gar nicht erwogen« worden. Demgegenüber zeigt Heimböckel, dass es sehr wohl solche Untersuchungen gegeben hat. Das Neue des eigenen Ansatzes präzisiert die Studie zunächst in einer sauberen »terminologischen Grundlegung« (S. 11, auch S. 16). Der anschließende Forschungsbericht kann nämlich zeigen, dass der Sprachkritik-Begriff beim Umgang mit Kleist-Texten nicht immer sehr differenziert eingesetzt worden ist; so urteilt Heimböckel mit Recht: »Nicht jede metasprachliche Äußerung disponiert einen Autor zum Sprachkritiker« (S. 27). Dass Heimböckels eigenes Vorgehen die gerade bei Kleist ausufernden Ansätze der Dekonstruktion

Über: Dieter Heimböckel, Emphatische Unaussprechlichkeit. Sprache im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003 (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und skandinavischen Philologie, Band 319), 383 S.

² So z.B. Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Falk der Kunst. Tübingen und Basel 2000; Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, hg. von Paul Michael Lützeler und David Pan, Würzburg 2001; Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002 (Reclam UB; 17635); Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel, Darmstadt 2003; Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003.

zurückweist (vgl. S. 25), heißt nicht, dass die Untersuchung theorielos vorgeht. Heimböckel entfaltet einen eigenständigen Hermeneutik-Begriff. Man kann daher dieses Kapitel »Repräsentation, Derepräsentation und Hermeneutik« (S. 30–43) geradezu als Einführung in die literaturwissenschaftliche Theoriediskussion am Beispiels Kleists lesen.

Für die Darstellung des Zusammenhangs von Sprach-, Wirklichkeits- und Identitätskrise, die eigentliche Kernthese der Untersuchung, kommt den Briefen Kleists eine herausgehobene Bedeutung zu. Dies geschieht nicht nur, weil der Verfasser selbst als Herausgeber einer Briefausgabe zeichnet, sondern weil er zeigen kann, dass Kleists Briefe »eine Art Präludium zur Dichtung« (S. 44) und »recht eigentlich das sprachreflexive und -kritische Fundament« (S. 47) dazu darstellen. Was sich in den späteren Analysen bestätigen wird, lässt sich schon an den Briefen nachweisen, Kleists (eigentlich anachronistischer) Rückgriff auf das *ut pietura poesis*-Sprachmodell nämlich, das eigentlich schon durch Lessings Laokoon« entthront worden war (S. 61). Heimböckel demonstriert, wie Kleist darum gerungen hat, in der sprachlichen Abfolge Simultaneität herzustellen (S. 62) oder das Unaussprechliche in sprachliche Zeichen zu fassen.

Nach den Briefen werden die »expositorischen Texte« Kleists untersucht (S. 76–99), also diejenigen Essays, Aufsätze und Schriften wie »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, »Brief eines Dichters an einen anderen« oder »Über das Marionettentheater«, mit deren Klassifizierung man sich schwer tut, da man sie weder als theoretische Schriften noch als literarische Texte im engeren Sinn bezeichnen mag. Hier zeigt sich, dass sich Kleist nur sehr bedingt als Gewährsmann der Dekonstruktion in Dienst nehmen lässt, weil die Repräsentationsfunktion der Sprache bei ihm zwar »erschüttert« sei, aber noch nicht aufgegeben werde (S. 99).

Das 4. Kapitel ist das umfangreichste; es untersucht »Sprachkritik als Thema« in Kleists Dichtungen (S. 100-256). Heimböckel liest Kleists wiederholte und in unterschiedlichen Zusammenhängen und Textsorten auftauchende Formulierung von der »gebrechlichen Einrichtung der Welt« als eine Art Schlüsselmetapher für Kleists Umgang mit Sprache (S. 100). Hiervon ausgehend entwickelt Heimböckel vier thematische Ebenen, auf denen die Untersuchung von Kleists Dramen und Erzählungen ablaufen soll, nämlich 1. die Inauthentizität der Sprache, 2. die Kommunikationsproblematik, 3. die Wirklichkeitsinadäquatheit der Sprache und 4. die Manipulierbarkeit der Sprache (S. 101). Den intensiven, auch den manchmal sogar mikroskopischen Analysen folgt der Leser mit Zustimmung und Gewinn. Vieles, was in der Kleist-Forschung oft nur angedeutet oder behauptet worden war, wird in diesem übergeordneteten Zusammenhang klar, sei es die Untersuchung der Sprache an der Grenze des Sagbaren am Beispiel des ›Käthchen von Heilbronn (S. 138-144) oder über die Gewalt der Sprache als »Sprachgewalt« (S. 184ff.), die Verschriftlichung von Sprache (S. 198ff.) oder den »Dualismus von Sprache und außersprachlicher Wirklichkeit« (S. 205ff.).

Darauf aufbauend beschäftigt sich das 5. Kapitel mit verschiedenen »Formen sprachkritisch motivierter Innovationen« (S. 257–320). Hinter der Formulierung verbirgt sich die Fragestellung, ob sich an Kleists »Arbeit an der Grenze des Un-

sagbaren«, das eben nicht zu »Sprachverlust und Verstummen« führt (S. 257), eine neue Form literarischen Sprechens nachweisen lässt. Heimböckel untersucht dazu das nonverbale Zeichensystem Kleists mit besonderem Blick auf die Funktion des Schweigens und Verstummens in den Texten (S. 262ff.), dann aber auch die Frage, ob und auf welche Weise Sprachskepsis und Sprachkritik bei Kleist zu einer »Destabilisierung ästhetischer Normen« beigetragen haben (S. 259). Die »befremdliche Art der Syntaxbildung« (S. 297), zu der bekanntlich Emil Staiger schon 1942 eine bahnbrechende Stilanalyse von Kleists »Bettelweib von Locarno« geliefert hatte, untersucht Heimböckel jetzt nicht mehr textimmanent (wie Staiger) als stilistische Kunstleistung Kleists, sondern vor dem Horizont der sprachkritischen Selbstreflexion der Epoche. Der Vergleich mit der Sprachkrise um 1900 (vgl. S. 260) ist erlaubt, beleuchtet er doch die Eigenart von Kleists Erzählverfahren noch genauer.

Das Schlusskapitel »Statt eines Resümees« bindet die Studie zu ihrem Ausgangspunkt zurück; es betrachtet nochmals »Kleist im Lichte der Sprachskepsis um 1900« (S. 321). Heimböckel zeigt hier im Kontext klassisch-romantischer Sprachvorstellungen die Wahrnehmungserfahrungen Heinrich von Kleists, in denen »Sprach-, Wirklichkeits- und Identitätskrise zusammenfallen« (S. 322). Der Vergleich mit der Sprachkritik um 1900 (Fritz Mauthner und der fast vergessene Gustav Gerber), mit Nietzsche, mit Hofmannsthals »Chandos«-Brief und mit Musils »Verwirrungen des Zöglings Törleß« erhellt aber auch – am Beispiel der Sprache als Lüge – die Unterschiede zur »echten« Moderne um 1900. Vielleicht kann man hier doch »eindeutige Trennlinien« ziehen (340), die einen Autor wie Kleist von Kafka unterscheiden?

ANTON PHILIPP KNITTEL

FRANKFURTER BILANZEN¹

Mit dem schlichten Titel Summens überschrieb Klaus Müller-Salget im Kleist-Jahrbuch 2001² seine Besprechung der Sammelbände von Anthony Stephens' Kleist. Sprache und Gewalt und Dirk Grathoffs Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists. Waren beide Bände als Zwischenbilanzen der renommierten Kleistforscher gedacht, so musste Grathoffs Aufsatzsammlung nach dessen allzu frühem Tod im November 2000 nolens volens als Summe einer immensen und vielschichtigen Beschäftigung mit Heinrich von Kleist gelesen werden.

Nicht als Summe (ganz wird der Beigeordnete für Kultur, Bildung und Sport der Stadt Halle der Kleistforschung hoffentlich nicht abgeschworen haben, wenngleich das alltägliche kommunale Aufgabenfeld kaum Zeit dazu lassen wird), sondern eher als Bilanz seiner Zeit als Direktor des Kleist-Museums in Frankfurt an der Oder zwischen 1996 und 2000 wird die Forschung die fünf Tagungsbände, die Hans-Jochen Marquardt (zusammen mit Peter Ensberg) 2002 bzw. 2003 vorlegte, rezipieren. Als seine erste Zwischenbilanz war bis dahin auch der umfangreiche Ausstellungskatalog über die neu gestaltete Dauerausstellung zu begreifen, den

¹ Über: Politik – Öffentlichkeit – Moral. Kleist und die Folgen. I. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 18.-19. Oktober 1996, hg. von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt. Stuttgart: Akademischer Verl. Heinz 2002 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 408), 162 S. - Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist. II. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 17.-18. Oktober 1997, hg. von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt. Stuttgart: Akademischer Verl. Heinz 2002 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 404), 204 S. – Kleists Beitrag zur Ästhetik der Moderne. III. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 16.–17. Oktober 1998, hg. von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt. Stuttgart: Akademischer Verl. Heinz 2002 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 410), 202 S. - Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft. IV. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 6.-7. August 1999, hg. von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt. Stuttgart: Akademischer Verl. Heinz 2003 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 414), 152 S. -Internationale Konferenz Heinrich von Kleiste für Studentinnen und Studenten, für Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftler. V. Frankfurter Kleist-Kolloquium, 22.-23. Juli 2000, hg. von Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt. Stuttgart: Akademischer Verl. Heinz 2003 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 419), 200 S. - Heinrich von Kleist 1777-1811. Leben. Werk. Wirkung - Blickpunkte. Katalog der Dauerausstellung des Kleist-Museums, hg. von Wolfgang Barthel und Hans-Jochen Marquardt. Frankfurt (Oder): Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte e.V., Kleist-Museum 2000. 330 S.

² Klaus Müller-Salget, Summen. In: KJb 2001, S. 307–315.

Marquardt zusammen mit Wolfgang Barthel³ im Oktober 2000 publiziert hatte. Auch für Letzteren übrigens ist die erfolgreiche Konzeption, Umsetzung und Dokumentation der neuen Dauerausstellung eine wichtige Bilanz seiner über drei Jahrzehnte währenden Tätigkeit in der Frankfurter Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte bzw. im Kleist-Museum.

Die am 15. Oktober 2000 eröffnete neue Dauerausstellung »Heinrich von Kleist 1777–1811. Leben. Werk. Wirkung – Blickpunkte« gibt in vier Räumen und anhand von rund 250 Dokumenten und Exponaten,⁴ von denen rund 65 Prozent gegenüber früheren Kleist-Präsentationen neu sind, einen hervorragenden »Überblick über Kleists Leben und Werk und informieren über Aspekte der Kleist-Rezeption« (S. 11). Die Ausstellung steht unter dem Leitmotiv der Lebensreise – entnommen aus Kleists Brief vom 20. August 1800 an Wilhelmine von Zenge: »Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen, mit allen Deinen Hoffnungen u Wünschen u Aussichten« (DKV IV, 78). Vermutlich wäre es – auch finanziell – jedoch zu viel verlangt, das museale Präsentationsmotiv der Schiffsoder Lebensreise ebenfalls in den insgesamt reich und zum Teil auch farbig bebilderten Katalog einzubeziehen.

Das veritable Handbuch, das ¿Laien und Kennern gleichermaßen Auskunft gibt, dokumentiert in 16 Kapiteln, entsprechend der Ausstellungskonzeption, wichtige Stationen in Leben und Werk Heinrich von Kleists. Es erläutert Zusammenhänge und informiert über zahlreiche Exponate knapp und präzise, über einige andere detaillierter, etwa über Kleists Neujahrswunsch von 1800 für die Halbschwester Ulrike (S. 47f.). Selten zu sehende Exponate, wie etwa das einzig erhaltene Bildnis des Bruders Leopold, ein 31,5 x 25,5 cm großes Pastellgemälde, das als Dauerleihgabe erstmals in der Ausstellung zu finden ist, sind ebenfalls meist farbig abgebildet. (S. 44) Eine Trouvaille ist etwa auch ein »altkolorierter

³ Marquardts Vorgänger, Rudolf Loch, würdigte in den Beiträgen zur Kleist-Forschunge 15 (2001), S. 303–316, Barthels vielfältige und erfolgreiche Arbeit als literaturmusealer Theoretiker und Praktiker sowie Übersetzer. Loch selbst hat mit seiner überarbeiteten Kleist-Biografie 2003 ebenfalls eine Frankfurter Summer seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit Heinrich von Kleist gezogen. – Eine stärkere Rezeption hätte m.E. auch Barthels kleine Frankfurter Museumsgeschichter verdient: »Das Kleist-Museum in Frankfurt (Oder) 1953–2003. Vorgeschichte und Entwicklung – Eine Skizze«. Begleitschrift zur Kabinettausstellung im Kleist-Museum vom 12. Juli bis 4. August 2003. Frankfurt (Oder): Kleist-Museum, 2003, 58 Seiten; sie sei hier wenigstens erwähnt. Unvermutet zu einer weiteren Frankfurter Bilanze geriet auch Christine Perthens Ausstellung »Marionette und Mensche im Kleist-Museum (30.06.2002 bis 18.01.2003), verstarb doch die ebenso bescheidene wie sympathische Berliner Künstlerin überraschend Ende 2004.

⁴ Wolfgang Barthel präzisiert in »Die neue Dauerausstellung des Kleist-Museums und ihre Supplemente« in ›Beiträge zur Kleist-Forschung« 15 (2001), S. 294–301: »Rein statistisch enthält die Dauerausstellung die folgenden Exponate: 75 Bücher, darunter sämtliche Erstausgaben Kleistscher Werke; 15 Zeitschriften, zum Teil mit Erstdrucken; 97 Bilder (historische und moderne Graphik, Fotos); 24 Handschriften (Originale und Faksimiles) sowie Titelblätter (7), Theaterzettel (4), Plakate (3), zeitgenössische Landkarten (3, darunter ein großformatiger Grundriß Königsbergs um 1800). Notenblätter (2) sowie 18 Objekte« (S. 300f.).

Umrißstich« (S. 80) von Daniel Simon Lafond aus dem Jahr 1792, das das von Kleist zehn Jahre später auf der Aare-Insel bei Thun bewohnte Häuschen zeigt (S. 79). Farbig abgebildet sind selbstverständlich auch das Porträt des Vaters Joachim Friedrich von Kleist (S. 44), das Stammwappen der Familie (S. 42), die zwischen 1831 und 1837 entstandene Kopie der bekannten Friedel-Miniatur (S. 46), die Miniatur der Braut Wilhelmine von Zenge aus der Hand eines unbekannten Künstlers (S. 64), die Elfenbein-Miniatur von Henriette Vogel (S. 268) oder Exponate moderner Kleistrezeption wie z.B. ein Theaterplakat von Claus Peymanns Epoche machender Bochumer >Hermannsschlacht<-Aufführung in der Spielzeit 1983/84 (S. 235)⁵ oder Gerhard Wienckowskis Kleist-Aquarell aus dem Jahr 1977 (S. 17). Neben den auf getöntem Papier gedruckten Beiträgen von Barbara Wilk-Mincu über die »Bildkunst zu Heinrich von Kleist« (S. 273–294) und Hans-Jochen Marquardts »Anmerkungen zu Kleists Sprache« (S. 121–140) sind im Katalog – ebenfalls auf getöntem Papier – zwei Kleist-Essays abgedruckt: ›Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden (S. 113–120) sowie bÜber das Marionettentheater (S. 205–210)⁶. Eine Stammtafel der »Frankfurter Kleists (S. 296f.), »Hauptdaten« aus Kleists Leben (S. 298f.) sowie eine Übersicht über Hauptwerke, Informationen über Erstdrucke und Uraufführungen (S. 300-302), Namensregister und ein Verzeichnis der benutzten Literatur runden den Katalog ab.

Explizit unter dem Thema Recht« stehen das Kapitel 7 (S. 101–111) mit dem Titel Gebrechlichkeit des Rechts« samt Erläuterungen zum Zerbrochnen Krug« sowie das Kapitel 8 unter der Überschrift Recht auf Widerstand«, das Michael Kohlhaas« gewidmet ist (S. 141–152). Diese in der Forschung bis heute immer wieder aufgegriffenen Themenkomplexe⁷ bildeten auch den verbindenden Link« der ersten beiden unter der Ägide von Hans-Jochen Marquardt veranstalteten internationalen Frankfurter Kleist-Kolloquien 1996 und 1997.

Unter dem Thema »Politik – Öffentlichkeit – Moral. Kleist und die Folgen« lud die Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte 1996 neun Wissenschaftlerinnen und

⁵ Hierauf ging Klaus Kanzog unter dem Titel »Codierung – Umcodierung. Zu Heinrich von Kleists »Hermannsschlacht« in der Bühnen- und Filmrealisation« beim ersten Frankfurter Kolloquium ein (S. 135–146).

⁶ Die sich auf S. 211 und 212 anschließenden Erläuterungen zu Otto Rohses Kupferstich zu Kleists i Über das Marionettentheater« und Christine Perthens (vgl. Anm. 3) i Phantasien über das Marionettentheater« sind ebenfalls auf getöntem Papier gedruckt.

⁷ Im 2003 von Marianne Schuller und Nikolaus Müller-Schöll vorgelegten Sammelband im Bielefelder transcript-Verlag ß Kleist lesenk bemerkt J. Hillis Miller unter der Überschrift Die Festlegung des Gesetzes in der Literatur am Beispiel Kleistse: »Alle bemerkenswerten Erzählungen, gar nicht zu reden von seinen Stücken und vielen seiner Anekdoten und kurzen Arbeiten, enthalten thematische Elemente, die das Recht betreffen – oft verwirrende und paradoxe Elemente. Die Frage des gerechten oder ungerechten Handelns war für Kleist ein grundlegendes Thema. Der Zusammenstoß verschiedener Arten des Gesetzes mit individueller, menschlicher Erfahrung faszinierte ihn: göttliches Gesetz, bürgerliches oder menschliches Gesetz, moralisches Gesetz, physikalisches Gesetz (zum Beispiel das Gesetz der Kausalität) und ästhetisches Gesetz« (S. 184). Vgl. zu diesem Band auch meine Besprechung »Lücken im Verstehen« (erscheint unter »www.kleistonline.de«).

Wissenschaftler aus fünf Kontinenten zum Kolloquium an die Oder. Gegen eine überwiegend zeichentheoretisch argumentierende Lektüre der Erzählungen Kleists, die häufig »ethische Antinomien« (S. 20) nivelliere, wendete sich im Eröffnungsbeitrag der zwischenzeitlich verstorbene Literaturwissenschaftler Hans-Georg Werner. Seiner Problematisierung »politisch-moralischer Interpretationen von Kleists Erzählungen« (9-26) liegt die Prämisse zugrunde, dass sowohl in den Dramen als auch Erzählungen nur »im Innern von Menschen« (S. 14) Entscheidungen fallen: »Es sind, auch wenn sie die Existenz von Staaten, Dynastien und Völkern betreffen, Entscheidungen, die sich nicht aus machtpolitischem Kalkül ergeben, sondern aus einem in seiner Komplexität unberechenbaren Selbst- und Menschenverständnis hervorgehen« (S. 14). Schließlich würden Kleists Figuren »auch und gerade in Situationen äußersten Zwanges aus inneren, rational nicht beherrschten und schon gar nicht ideologisch fixierten Beweggründen« (S. 20) handeln, wie Werner mit Blick auf Friedrich A. Kittlers Erdbeben-Analyse formuliert. So Kleist seinerseits beinahe harmonisierend liest Werner etwa den »Findling als eine Erzählung, in der »im Unterschied zu einigen anderen Novellen Kleists [...] die Wertungen des Erzählers eindeutig und gleich bleibend« (S. 16) seien. Dabei schwingt sich Werner fast zu einem ›Plädoyer für Piachik (v.a. S. 18) auf, der in seiner »extremen Zwangslage eine Statur von überraschender Stärke« nicht nur aufgrund seines Gefühls, sondern auch seiner Willensdisposition heraus gewinne. Generell stünden nämlich »[n]icht die Zweck-Mittel-Relation, sondern die subjektive Motivierung und die objektiven Folgen von Handlungen [...] im Zentrum der zu erörternden Darstellung« (S. 23). Daher verwundert es auch nicht, dass Werner den Schluss der ›Verlobung in St Domingo(als Apotheose »der Liebe als Zeichen für Humanität« (S. 23) begreift. Insofern »kann sich der Leser« gegen »eine beeindruckende, manchmal mitreißende Faszinationskraft« (S. 25) der Kleistschen Gewaltexzesse, die individuell berechtigt und für die Figuren subjektiv notwendig seien, »nur durch die Anstrengung der sittlichen Kräfte wappnen« (S. 25).

Weiter führt meines Erachtens der spannende Ansatz von Pamela Moucha, die bei der Konferenz für Studierende und Promovierende im Juli 2000 mit dem ersten Preis für Studierende ausgezeichnet wurde. Sie geht im ›Findling‹ von der »Irreversibilität der Gabe« (in V. Band der Frankfurter Kleist-Kolloquien, S. 85–96) aus und erläutert damit das Scheitern der Beziehung zwischen Vater und Sohn beziehungsweise deren Wendung zur Gewalt.

Überblickscharakter im ersten Kolloquiumsband ›Politik – Moral – Öffentlichkeit. Kleist und die Folgen« hat der Beitrag von Hans-Jochen Marquardt zum Thema »Macht und Ohnmacht der Öffentlichkeit bei Heinrich von Kleist« (S. 27–42). Marquardt erkennt sowohl in »Kleists Publizistik vom ›Phöbus« über das ›Germania«-Projekt bis zu den ›Berliner Abendblättern« (S. 32) als auch in seinen literarischen Texten (exemplifiziert an der ›Marquise von O....«) »den Versuch, die Sphäre der Öffentlichkeit in ästhetischer und zugleich politischer Funktion auf neuartige Weise zu etablieren« (S. 32). Marquardt begreift Kleist als ›Kind« der Aufklärung. Dabei weise Kleists Werk in »vielerlei Hinsicht Pendelschläge aus zwischen euphorischem Aufklärungsoptimismus und illusionslosem, ja totalem Geschichts-

fatalismus« (S. 37), wobei Kleist »die historische Dialektik in der Vermittlung beider Pole thematisiert und sie auf neuartige Weise ästhetisch zu fassen versucht hat« (S. 37). Wie ›Prinz Friedrich von Homburg« als »Plädoyer für die Wirkungsmacht von Öffentlichkeit« (S. 41) zu lesen sei, so etwa auch die ›Marquise« als Kleists poetisches Zeugnis seiner Hoffnungen in das Medium ›Zeitung« (vgl. S. 40).

Timothy J. Mehigan nimmt den Leser mit in seine Überlegungen auf, wenn er in seinem Beitrag »Kleist und Derrida am Beispiel der »Marquise von O....« (S. 43-58) die Novelle als »den vergeblichen Wunsch, den Abstand zwischen Autoren und Rezipienten, Texten und Decodern von Texten zu überbrücken« (S. 44), liest. Wolfgang Wittkowski hingegen interpretiert im längsten Essay des gesamten Bandes (S. 59-84) gegen zeichentheoretische Deutungen der Rechtsprechungen im >Homburg(und im >Kohlhaas(, wobei er – vor allem in den Fußnoten – gewohnt deutlich »Fanfare bläst«, etwa wenn er über den ›Homburg« schreibt, in welchem er vor allem die Übereilungen des Kurfürsten pointiert und auch kein pädagogisches Kalkül beim Kurfürsten ausmachen kann: »Keine Figur denkt etwas zu Ende oder übersieht das Panorama dieser dichterischen Welt; jede nimmt nur mehr oder weniger isolierte Teilaspekte wahr und kombiniert sie auf eigene, gleichfalls weitgehend isolierte Weise. Ebenso verfahren die meisten Interpreten. Deren Blickbeschränkung bewirkt freilich viel schlimmere Verheerungen als die der Figuren. Diesen geht es um das Leben, Weiterleben, motiviert von Liebe, Treue, gegenseitigem Vertrauen usw. Solche ethischen Motive des Herzens erhalten sich durch Krisen, Mißverständnisse hindurch, mehr oder weniger unabhängig. Umso verheerender eben deshalb die neuere Sucht und Lust, solche ethischen Motive zu dekonstruieren: zu hinterfragen und entlarven, bezweifeln, zu leugnen, zu verunglimpfen« (S. 70f.). So werde Wesentliches – nämlich die kritisch-ironische Infragestellung des Ȋußeren Triumph[s] von Staat, Gesetz, Autorität« (S. 60) – sowohl im ›Kohlhaas‹ als auch im ›Homburg‹ übersehen. In dieser Argumentationslinie findet sich auch sein Beitrag »Fiat Potestas, et Pereat Iustitia. ›Michael Kohlhaas, Luther und die preußische Rechtsreform« (S. 87-114) im zweiten Kolloquiumsband >Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist«. Stärker noch als im ersten Beitrag (und wie in anderen Kleistbeiträgen in den vergangenen Jahren auch) zieht er gegen die »modische Patentformel: Ambivalenz oder Doppeldeutigkeit« zu Felde (S. 87). Im ›Kohlhaas‹ gehe es statt »um Recht und Unrecht des Helden [...] um Recht und Unrecht der Obrigkeit« (S. 89). Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt im zweiten Tagungsband auch Hans-Jörg Knobloch, der das Ende der Novelle als Aufruf zur inneren Erneuerung versteht, wenn er über »die Auflösung des Gesellschaftsvertrages in Kleist Michael Kohlhaas« notiert (S. 69-77): »Michael Kohlhaas hat sein Leben dafür in die Waagschale geworfen, daß nicht nur der Untertan seine Pflicht gegenüber der Obrigkeit zu erfüllen habe, sondern auch die Obrigkeit ihre Pflicht gegenüber den Untertanen. [...] Er hat den Inhabern der Staatsgewalt nachdrücklich in Erinnerung gerufen, daß Verträge gehalten werden müssen – auch der mit den Untertanen stillschweigend geschlossene –, und für diese noch in der Rebellion staatserhaltende Tat stattet ihm der Kurfürst seinen Dank ab« (S. 75). – Das doppeldeutige, ironische Ende der Erzählung versteht Wittkowski eindeutig als »unzweideutigen Affront gegen die Justiz der Macht« (S. 103), zumal sich Kohlhaas »bis zuletzt als Rebell im Auftrag Gottes fühlt« (S. 108).

Unter dem schlichten Titel »Kleists »Michael Kohlhaas« (S. 85-102) kommt Dirk Grathoff im ersten Tagungsband Politik - Öffentlichkeit - Moral. Kleist und die Folgen zu der These, dass Kohlhaas die »Herrschenden unter dieselben Gesetze zwingen will, unter denen auch er als Bürger zu leiden hatte« (S. 101). Das leuchtet zwar ein und ist im übrigen, worauf Grathoff verweist, schon von Klaus Müller-Salget im Kommentar der DKV-Ausgabe als »hochironisch« interpretiert worden. Grathoffs Hinführung zu seiner These überzeugt jedoch weniger, wenn er etwa unter der Überschrift »Familie und Identität« (S. 93-97) aufgrund der Namensgleichheit Kohlhaasscher Familienmitglieder und Mitgliedern der Familie von Kleist zu der These gelangt, dass »Michael Kohlhaas der erschriebene Vater Heinrich von Kleists wird« (S. 96). Unter dezidiert zeitgeschichtlich-politischen Aspekten nähert sich Horst Häker (übrigens außer beim Nachwuchskolloquium jedes Mal mit einem Beitrag vertreten) »Kleists ›Prinz Friedrich von Homburg« (S. 103-118). Häker geht es einmal mehr um die Entschlüsselung subtiler politischer Botschaften. Denn »fast niemals«, so Häker, ›erfinde« Kleist; »er setzt nur oft einen aus anderem Sinnzusammenhang genommenen Bedeutungsträger in seinen Kontext. Dabei bemüht er immer wieder gerade die nicht-literarische Wirklichkeit« (S. 110). So bilanziert Häker: »Kleists politische Waffe - seine einzige - war die Poesie« (S. 116).

Beispielsweise sei mittels einiger Goethe-Anspielungen aus dem Wilhelm Meistere nicht nur Prinz Friedrich von Homburg gerade dem realen Prinzen Wilhelm (S. 109) angenähert, sondern auch die »fiktive Prinzessin Natalie mit der realen Prinzessin Marianne« (S. 108) gleichzusetzen, wie auch Homburgs Vorname Arthur auf Lord Wellington verweise, den die preußischen Reformer (hinter Kottwitz verberge sich Gneisenau, vgl. S. 113) sowie »Kleist schon frühzeitig als den tödlichen Gegner Napoleons ausgemacht« (S. 111) hätten. Dafür spräche unter anderem auch Graf Sparrens Äußerung nach den »mit schwerem Gold in England jüngst erkaufen« Pferden. Denn Graf Lindenau habe den König dazu gebracht, »5000 Thaler in Golde« für den Kauf englischer Pferde zu bewilligen« (S. 111). Häkers Fazit aus seiner real-politisch-zeitgeschichlichen ›Homburg‹-Analyse lautet: »1. Das Vaterland heißt Brandenburg/Preußen, nicht Deutschland. 2. Der Staat Preußen ist eine Monarchie, deren Macht in einem starken und repräsentativ ausgestatteten Herrscher deutlich wird; es gilt die Maxime vauro et ferros. 3. Die Armee hat – anders als 1806 – straff und einheitlich geführt zu werden; dem Prinzen Wilhelm ist unter dem Oberbefehl des Königs eine Führungsposition anzuvertrauen. 4. Die stüchtigen Männere der Heeresreform wie Gneisenau sind zu beteiligen. 5. Der natürliche Verbündete Preußens ist England, sein General Arthur Wellington das Vorbild im aktuellen Kampf gegen Napoleon. 6. Das ferne machtpolitische Ziel - eines der Traumziele des Schauspiels - ist es, Rom zu werden« (S. 115f.).

»Parabolischen Hinweisen« im ›Zweikampf« (S. 167–181) geht Häker in einem Beitrag beim zweiten Frankfurter Kolloquium ›Recht und Gerechtigkeit bei Heinrich von Kleist« nach und begreift die Erzählung »als eine optimistische Para-

bel« für einen siegreichen Kampf des preußischen Königs gegen Napoleon, »so wie die Ode auf den Wiedereinzug des Königs« ein Appell an den Herrscher« sei; allerdings scheine der »ungeduldige Kleist jedoch [...] im Herbst 1811 seinen eigenen Optimismus als Selbsttäuschung empfunden zu haben« (S. 180).8

Vor dem Hintergrund der eigenen politischen Geschichte in Uganda und Togo widmeten Manuel J. Muranga (S. 115-123) und Serge Glitho (S. 125-137) einige Gedanken der Aktualität des ›Kohlhaas‹ auf dem afrikanischen Kontinent. Der »afrikanische Leser«, so das Fazit von Muranga, »zieht aus dieser Kleist-Novelle die Lektion, dass der Rebell differenzieren sollte, wenn er sich vornimmt, die Ungerechtigkeit zu bestrafen und zu bekämpfen« (S. 122). Gesa Dane hingegen liest (S. 139–149) Die Marquise von O.... als kritischen Kommentar des bereits zur Zeit seiner Entstehung umstrittenen Preußischen Allgemeinen Landrechts, dem die Ȇberzeugung zugrunde [liege], dass umfassende Gerechtigkeit durch möglichst präzise Rechtsregelungen tatsächlich herstellbar sei« (S. 141f.), während Marquardt in seinem Einleitungsreferat »Heinrich von Kleist und die gebrechliche Einrichtung des Rechts« (S. 11–21) in Kleists Œuvre von einem »Dreischritt von These, Antithese und Synthese« ausgeht: »Entweder scheint die Gerechtigkeit oder es scheint die Gebrechlichkeit den Sieg davonzutragen. Die Synthese, in welcher beide Prinzipien nach Versöhnung streben, wird - auf unterschiedliche Weise novellistisch im Michael Kohlhaas und dramatisch im Prinz Friedrich von Homburg« (S. 18) erzählt.

»Kleists Beitrag zur Ästhetik der Moderne« war im Oktober 1998 das Thema des dritten Frankfurter Kleist-Kolloquiums. Dabei war in erster Linie intendiert, Kleists Œuvre mit Blick auf ästhetische Positionen der Moderne vor den Folien seiner politisch zu lesenden Texte, seiner eigenen Schreibtechniken sowie auch seiner stilistischen Rezeption (durch andere Autoren) zu diskutieren. Letzterem widmeten sich beispielsweise Andrea Rudolph mit einem Beitrag »Zur Bedeutung Kleists für Friedrich Hebbels moderne Ästhetik« (S. 9-31). Kleist habe für Hebbels »literarische[] Entwicklung geradezu Schlüsselcharakter« (S. 9), wie nicht zuletzt aus seinen Tagebüchern hervorgehe. Ihre recht eindimensionale Kleist-Lektüre – indem sie etwa mit Blick auf die Marquisec von der »subjektive[n] Konstruktion von Sinn bei Kleist [mit einem] pädagogische[n] Anliegen« (S. 18) ausgeht - bringt Rudolph zu dem Schluss, dass Hebbel die »idealismuskritische Bedeutungskomponente« (S. 19) der Kleistschen Metapher von der gebrechlichen Einrichtung der Welt sozialkritisch »radikalisiert« (S. 19): »Gestaltete Kleist noch die Anstrengung des Individuums zur Schönheit, wird bei Hebbel die Anstrengung seiner Helden zur Hässlichkeit herausgehoben, mit der sie innere und äußere Wahrheit zur Deckung bringen wollen. Dieser Abstand von Kleist kann auch zeigen, wie sehr der Grad der Desillusionierung, der konsequenterweise mit Antiidealismus bezeichnet wird, fortgeschritten ist« (S. 13).

Mit der Rezeption Kleistscher Werke durch Marieluise Fleißer befasst sich Sabine Doering (S. 55–72). Dabei war, wie Doering feststellt, Fleißers Kleist-

Nicht vermerkt wurde von den Herausgebern des Bandes, dass dieser Beitrag Häkers bereits in den Beiträgen zur Kleist-Forschung 15 (2001), S. 129–148 abgedruckt war.

Rezeption mehr oder weniger ausschließlich eine Rezeption der Marquisect »Kleists vielschichtige männliche Novellenhelden haben hingegen bei der Schriftstellerin keinen sonderlichen Eindruck hinterlassen, ja, sie scheint sie nicht einmal als eigenständige Charaktere wahrgenommen zu haben« (S. 67), so ihr Fazit. Weitere Beiträge beschäftigen sich mit Kleists Einfluss auf den polnischen Romantiker Adam Mickiewicz (so Eugeniusz Klin, S. 113–121), der Kohlhaask-Rezeption durch Elisabeth Plessen und Christoph Hein (so Hélène Yèche, S. 73–82) oder den »Wegen der Geschichtsschreibung bei Hafftitz, Kleist und Doctorow«, wobei Peter Ensberg im Rückgriff auf geschichtsphilosophische Theoreme Hayden Whites von der »Säkularisierung der Gattung »Chronik« (S. 50) ausgeht.

Mit Klaus Müller-Salgets Beitrag »Auferstehung, Apokalypse, Widerstand: Zur Artikulation des Politischen bei Heinrich von Kleist in den Jahren 1808 bis 1811« (S. 83–96) und Horst Häkers »(mit mancherlei Beziehungen)c Zur Technik von Kleists Anspielungen und Bezüglichkeiten« (S. 97–112) wird der Bogen zu Kleists politischen Chiffrierungen gespannt, eine Lektüremöglichkeit, deren Fruchtbarkeit vor allem Sibylle Peters jüngst mehrfach mit Blick auf die Berliner Abendblättere akribisch und detailreich vorgeführt hat. Stilistischen Fragen widmen sich unter anderem die Beiträge des japanischen Kleist-Übersetzers Keizo Sato sowie Helmut Koopmann über »Kleists schnellen Stil« (S. 141–159), indem er auf Theorien Leopardis zurückgreift, um Kleist als ästhetischen Vorläufer eines Büchner, Döblin oder Marinetti zu beschreiben.

Insgesamt ist die Disparatheit dieses Bandes zu betonen, die durch die verhandelten Beispiele nicht kleiner wird, wobei zugegebenermaßen das Tagungsthema weit (vielleicht zu weit) gefasst war. Meines Erachtens ergiebiger ist das Anschluss-Symposion 1999 (das IV. Frankfurter Kleist Kolloquium) unter dem – ebenfalls weit gespannten – Thema ¡Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft«. Gerät die unbestimmt offene Rede von der "Ästhetik der Moderne« beim Symposion 1998 zum Nachteil, so gelingt mit der durchaus weiten Perspektivierung auf "Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts« eine ausgesprochen reizvolle Tagung, umso mehr als sie neben Literaturwissenschaftlern auch Wissenschaftshistoriker und Theaterwissenschaftler, Künstler und Filmschaffende versammelt. Da zuletzt vor allem Günter Blamberger einige Rezeptionslinien deutlich ausgezogen hat, ¹⁰ mögen hier wenige Anmerkungen genügen.

Seine »Suchbilder eines Dichters« stellt Gerhard Schulz (S. 11–23) unter die an Goethes Essay »Shakespeare und kein Ende« anlehnende Überschrift »Kleist und kein Ende«. Seinen Parforceritt durch die Kleistforschung des 20. Jahrhunderts verbindet Schulz mit einer harschen Kritik an ausschließlich zeichentheoretisch-

⁹ Vgl. Sibylle Peters, Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der MachArt der Berliner Abendblätters, Würzburg 2003; sowie ihre Beiträge im vorliegenden Jahrbuch und in: KJb 2004, S. 160–171.

Günter Blamberger, »Nur was nicht aufhört weh zu tun, bleibt im Gedächtnis«. In: KJb 1995, S. 25–43; und außerdem auch: Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung, hg. von Inka Kording und Anton Philipp Knittel. Darmstadt 2003, S. 8, v.a. Anm. 4.

dekonstruktivistischen Kleistlektüren¹¹ und erhebt die Forderung, künftig »der Pauschalität geistiger Ortsbestimmungen klärend entgegenzutreten und nicht nur Gemeinsamkeiten, sondern auch Differenzen wahrzunehmen und ihnen nachzugehen« (S. 17).

Gemeinsamkeiten und Differenzen in den Kleist-Editionen der Berliner Schule im Gefolge Erich Schmidts zeichnet in einem eindringlichen Beitrag Wolfgang Höppner nach (S. 25–43). Er skizziert dabei auch den Versuch des gelernten Bibliothekars Minde-Pouets einer »Totenerweckung« Kleists im »Dienste des NS« (S. 39). Er habe es »verstanden [...], die Rezeption Kleists samt der Kleist-Gesellschaft in das Fahrwasser der nationalsozialistischen Ideologie und Kulturpolitik zu lenken und sich selbst in einer Reihe von öffentlichen Reden an der faschistischen Vereinnahmung Kleists aktiv zu beteiligen, um ihn in den Stand eines »Klassikers des nationalsozialistischen Deutschlands« zu heben« (S. 36).

Während Horst Häker (S. 45–55) dafür plädiert, den Kleist-Arbeiten des Theaterkritikers und Dramaturgen Arthur Eloesser »künftig ein wenig mehr Aufmerksamkeit [zu] widmen« (S. 53), wirft Siegfried Streller (S. 91–101) einige Schlaglichter auf das »Verhältnis linker Schriftsteller« – beispielhaft aufgeführt werden etwa Anna Seghers, Johannes R. Becher, Arnold Zweig und Bertolt Brecht – zu Heinrich von Kleist. Hans-Jürgen Schrader hingegen profiliert magnetische Kleist-Lesarten in seinem spannenden Beitrag unter dem Titel »Kleists Heilige oder die Gewalt der Sympathie. Abgerissene Traditionen magnetischer Korrespondenz« (S. 69–90). Weitere Facetten der unabschließbaren »Suchbilder« dieses Dichters bieten die Theaterwissenschaftlerin Monika Meister mit ihrer Analyse moderner Kleist-Inszenierungen à la Peymann, Neuenfels oder Syberberg sowie die Annäherungen durch Künstler wie Ernst Barlach, Horst Janssen oder Baldwin Zwettl und einigen anderen, denen Christine Perthen in ihrem Beitrag »Bilder zum Wort« (S. 139–148) folgt. Alles in allem ein gelungener Tagungsband!

Reizvoll und viel versprechend ist schließlich auch Marquardts Versuch, ein internationales Kleist-Kolloquium ausschließlich mit Studierenden und Doktorandinnen und Doktoranden zu veranstalten. Der schlichte wie spröde Titel des V. Bandes der Frankfurter Kleist-Kolloquien ist der Tatsache geschuldet, dass sich die Teilnehmerinnen und Teilnehmer ihre Themen selbst suchen und so eine verbindende Überschrift nicht ohne Zwang gefunden werden konnte. Dennoch spannend zu sehen, wie vielfältig und kreativ die meisten Beiträgerinnen und Beiträger ihren Zugang zu Kleist suchen. Leser- und rezipientenfreundlich sind auch die jeweils kurzen Abstracts.

¹¹ »Das Bild Heinrich von Kleist mag dabei hier wie dort die Fülle seiner lebensvollen Menschlichkeit verlieren, wenn es sich zu sehr dem Strichcode einer abstrakten Theorie nähert, die mit sich selbst spielt« (S. 21). Mit seinem Bonmot scheint Schulz übrigens selbst gern zu spielen, wie etwa in einer Rezension im KJb 2001, wenn er auf S. 322 formuliert: »Dekonstruktivistische Experimente mit der Selbstreferentialität von Texten entziehen Kleists leidenschaftlich vorgetragenen Beispielen menschlichen Verhaltens nur zu oft ihren menschlichen Bezug, so dass ein Werk zum Strichcode einer abstrakten Theorie schrumpft, die mit sich selbst spielt.«

Auf Pamela Mouchas ›Findling‹-Lektüre habe ich bereits hingewiesen. Erwähnt sei an dieser Stelle nur Katherine Ebisch-Burton (S. 23–40), die der Verbindung der Motive »Schwangerschaft, Mutterschaft und Gewalt« im ›Amphitryon‹, der ›Marquise‹ und dem ›Erdbeben‹ nachgeht, während Volker Tzschucke (S. 97–104) in seinem knappen Beitrag auf Schillersche ›Turandot‹-Einflüsse in Kleists ›Penthesilea‹ hinweist oder Gabriella Gönczy sich den »Kommunikations- und Redaktionsstrategie[n] der ›Berliner Abendblätter« (S. 159–167) widmet. Herausgehoben sei auch Lucia Ruprechts Aufsatz »Körperbewegung – Sprachbewegung. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ aus tanzästhetischer Perspektive« (S. 143–158), der Kleists Essay als ambitionierten Vorläufer künstlerischer Verfahren versteht, wie sie im 20. Jahrhundert in seinen tanzästhetischen Anleihen etwa Rilke oder Edward Gordon Craig im Entwurf einer Über-Marionette (vgl. S. 156) umsetzten.

Generell wird man, ohne den Beiträgerinnen und Beiträgern oder den beiden Herausgebern Peter Ensberg und Hans-Jochen Marquardt zu nahe zu treten, sagen dürfen, dass zwar die fünf Frankfurter Kleist-Kolloquiumsbände nicht aus den im letzten Jahrzehnt an verschiedenen Orten vorgelegten Kolloquiums- und Sammelbänden herausragen. Die sechs- bis siebenjährige Phase zwischen Tagung und Drucklegung mag diesen Eindruck verstärken. Andererseits unterstreichen die Bände – allen voran der letzte Band mit den Ergebnissen einer nicht hoch genug zu lobenden reinen »Nachwuchs-Kleist-Konferenz« - die ungeheuere Lebendigkeit der internationalen Kleistforschung. Sie ist in der Kleiststadt Frankfurt nicht zuletzt seit der Wiederbelebung der Symposien (im Verbund mit Kleist-Festtagen), durch die weit gespannte museale und museumspädagogische Vermittlung in vielen Facetten immer wieder - wenn nicht ausgeleuchtet, so zumindest doch angestrahlt worden. Insofern können summa summarum nicht nur der gewichtige Museumskatalog über die neue Dauerausstellung, die Beiträge zur Kleistforschung, sondern auch die fünf Bände als wichtiger Bestandteil der »Frankfurter Bilanzen« im letzten Jahrfünft vor der Jahrtausendwende ihren Platz in der Kleistforschung behaupten. Dies umso mehr, als in Frankfurt noch längst keine Abschluss-Bilanzen auf der Tagesordnung stehen und die Buch-Führungen erfolgreich fortgesetzt werden.

RAINER GRÜBEL

SLAVISCHE KLEISTLEKTÜREN DER MODERNE¹

Wir selbst wissen unsere Arbeiten an keinen ehrenvolleren Platz zu stellen, als neben andere ebenso eigentümliche und strenge; Ansichten und Werke können sehr wohl miteinander streiten, ohne sich gegenseitig aufzuheben. (Heinrich von Kleist, ›Phöbusk)

Marie Margarete Philippine von Kleist schenkte 1821 dem russischen Dichter und Übersetzer Vasilij Žukovskij jenes Exemplar von Kleists Hinterlassenen Schriften, das später ins Inventar der russisch-sibirischen Universitätsbibliothek Tomsk aufgenommen wurde, dann auf unbekanntem Wege in die Schweiz gelangte und schließlich von Helmut Sembdner in einem Stuttgarter Antiquariat erworben worden ist. Dieser verschlungene Weg einer deutschen Kleistedition steht beispielhaft für jenes Hin und Her der Vermittlung eines deutschen Œuvre in die Slavia und ihrer ertragreichen rezenten Rekonstruktion durch eine deutsche Slavistin.

Anders als Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe und insbesondere Heinrich Heine, ähnlich indes wie Friedrich Hölderlin, hat Heinrich von Kleist in den slavischen Kulturen seiner Gegenwart und der näheren Folgezeit, also bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, kaum eine wirksame Rezeption erfahren. Sein Werk scheint nicht anders als das des Schwaben auf Rezeptionshindernisse gestoßen zu sein, deren Erkenntnis nicht weniger über dieses Œuvre verrät als über die es nicht rezipierenden Literaturen. Der auch in der deutschen Kultur keineswegs unumstrittene Autor – wir erinnern an seine Zuordnung zur Weimarer Klassik, zur deutschen Romantik, zur Aufklärung und zur Aufklärungskritik² – hat dann in den slavischen Literaturen der Folgezeit ein recht unterschiedliches Echo erfahren.

Bemerkenswert ist nun, daß die drei oben eingangs Genannten und oft zu einem Kernkanon deutscher Literatur Gezählten in den slavischen Kulturen in der Moderne gleichfalls lebhafte Aufnahme erfahren haben. Dies widerlegt die sich zunächst aufdrängende Vermutung, gerade die (auch für den Zustand der rezipierenden Kulturen aussagekräftige) werspätetet Rezeption selber hätte als Entdeckung von vermeintlich Neuem die Wirkung der Hölderlinschen und Kleist-

¹ Über: Andrea Meyer-Fraatz, Die slavische Moderne und Heinrich von Kleist. Zur zeitbedingten Rezeption eines Unzeitgemäßen in Rußland, Polen und Kroatien, Wiesbaden: Harrassowitz 2002 (Opera Slavica NF; 39), 356 S.

² Den Aufklärungskritiker Kleist modellierte z.B. Ruth K. Angress (Kleists Abkehr von der Aufklärung. In: KJb 1987, S. 98–114), den Aufklärer Kleist entwirft erneut Jochen Schmidt (Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche, Darmstadt 2003).

schen Texte in den slavischen Literaturen der Moderne überhaupt erst ermöglicht. Es scheint vielmehr etwas im Werk Kleists (wie auch Hölderlins) wirksam zu sein, das eine nachhaltige Rezeption auch in der Slavia erst in der Moderne ermöglichte. Daher verdient es besonderes Interesse, nach den Modalitäten der Kleist-Rezeption in slavischen Literaturen zu fragen. Und gerade hier liegt der Gewinn der zu besprechenden Arbeit auch für die Germanistik: Die Wirkung von Kleists Werk auf slavische Autoren der Moderne profiliert Sinnpotentiale seiner Texte, die moderner, nichtmimetischer Literaturauffassung vorarbeiten. Und es ist diese »Modernität Kleists« (S. 27), die hier im Sinne einer Vorwegnahme modernistischer Sprachskepsis durch unkonventionelle Redepraxis (»Ambiguität« und »Ambivalenz«, S. 14) der Arbeit als Ausgangshypothese dient. Gerade sie löst aber gewisse – im weiteren zu besprechende – theoretische³ und methodische Selbstbeschränkungen und Unentschiedenheiten dieses Buches aus.

Andrea Meyer-Fraatz, bislang hervorgetreten mit einer Monographie zur Sonettdichtung des Nobelpreisträgers Ivan Bunin sowie einer Reihe von Aufsätzen zur russischen, polnischen und kroatischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts sowie mit kleineren Studien zur Kleist-Rezeption in der russischen, polnischen und kroatischen Literatur, hat hier die Ergebnisse ihrer Forschungen zur Kleistrezeption der slavischen Moderne in einer Monographie zusammengefaßt. Diese Arbeit, die zugleich als Göttinger Habilitationsschrift eingereicht worden ist, konzentriert sich aus den genannten Gründen auf die Kleistrezeption in der »slavischen Moderne«, vertreten durch die Literaturen Rußlands, Polens und Kroatiens und zugeschnitten auf die Kulturphase nach dem Niedergang der auf Mimesis gegründeten Ästhetik.⁴ Der Ausdruck »slavisch« konturiert dabei ein mehr sprachlich als geographisch-regional entworfenes Gebilde und setzt eine gewisse Verwandtschaft (im Sinne Wittgensteins) bestimmter Kulturen voraus, die in dieser Hinsicht etwa den romanischen gegenübertreten. Unausdrücklich bekräftigt die Arbeit somit ein Wissenschaftsgebilde Slavistik, das sich diesem Objekt, wenn auch nicht mehr unangefochten, so doch noch stets ertragreich widmet. Slavische Philologie entwirft sich einmal mehr als Kernbestandteil europäischer Literatur und Kultur.

³ Hinter die Ästhetik ihres Gegenstandes fällt die Verfasserin zurück, wo sie eine mimetische Erklärung für Kleists antimimetische Verfahrensweise liefert: »Diese aporetische Ambiguität [...] bringt die moderne Welterfahrung des Verlusts eines einheitlichen Weltbilds zum Ausdruck, [...] indem durch die Verdeutlichung des Doppelcharakters des sprachlichen Zeichens eine eindeutige Zuordnung von Bezeichnendem und Bezeichnetem unmöglich wird« (S. 14f.).

⁴ Da der Sozialistische Realismus im Zeichen des Materialismus eine Remimetisierung der Ästhetik betrieb, kam es in der Sowjetunion – besonders in Phasen, da das Widerspiegelungstheorem als unanfechtbares Dogma gehandhabt wurde, aber auch infolge von Kleists Zugehörigkeit zum Adel und seiner Aufklärungskritik – zu einer gebremsten Rezeption in den 30er Jahren, die allein während des Hitler-Stalinpakts 1939–1941 gelockert wurde, 1945 unter dem Stichwort »Probleme der Dehumanisierung des Menschen« (S. 137) ihren Tiefpunkt erreichte und erst in der Tauwetterperiode seit den 60er Jahren einem differenzierteren Verständnis des nun als »widersprüchlicher Persönlichkeit« (S. 138) klassifizierten Autors wich.

Obgleich die Verfasserin nach einem Blick auf die epochale Stellung Kleists »zwischen Klassik und Romantik« (S. 1-19) einen aufschlußreichen längeren Abschnitt über »theoretische und methodologische Grundlagen« (S. 19-30) einschaltet, der zumal die Begriffe »Rezeption« und »literarische Übersetzung« diskutiert sowie »Aufgaben und Ziele der Arbeit« darlegt, bleiben einige Fragen offen. Ziel der vorgelegten Arbeit ist es, die modernistische Rezeption der Werke Kleists erstmals in drei, westliche, östliche und südliche Slavia repräsentierenden slavischen Literaturen, nämlich der polnischen, russischen und kroatischen »unter Berücksichtigung seiner Rezeption im deutschsprachigen Bereich« (S. 28) vergleichend zu untersuchen; die Rücksicht auf deutsche Kleistbilder gründet darin, daß parallel zu den Texten auch diese Bilder in die slavischen Kulturen vermittelt worden sind. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt dabei auf der »objektorientierte[n] und subjektperspektivische[n] Darstellung der produktiven bzw. literarischen Rezeption in Form von Übersetzungen und Essays von Schriftstellern« (S. 29). Dies ist nun eine schwerwiegende, der Ausgangshypothese geschuldete Selbstbeschränkung: Sowohl die Inszenierungen Kleistscher Stücke (soweit sie nicht in Rezensionen besprochen werden) als auch die Verlagsarbeit an slavischen Kleistausgaben, die dortigen Bibliotheksbestände und -ausleihen, die Verwendung von Kleisttexten im Fremdsprachen- und allgemeinen Literaturunterricht von Schule und Hochschule bleiben, da sie für den Nachweis der Modernität Kleist vermutlich kaum etwas hätten erbringen können, ebenso im Hintergrund wie seine (Nicht-) Aufnahme in Lehrpläne der Literaturen. Völlig übergangen werden die Rezeptionsdokumente im Internet (2003 in Rußland immerhin mehr als 290 Einträge). Die allgemeine Leserorientierung der klassischen Rezeptionsforschung wird in Korrespondenz mit der genannten Arbeitshypothese verengt auf jene Spuren, die Kleistlektüren bei slavischen Schriftstellern und Übersetzern hinterlassen haben. Der Jaußsche, auf die Breitenrezeption des Publikums zugeschnittene »Erwartungshorizont« des lesenden Publikums gerät weitgehend aus dem Blick,5 ja, wir werden zurückgeführt in Fahrwasser der Wirkungsforschung.6 Und so geht es der Verfasserin in der Tat hauptsächlich um jenes »Kleistverständnis« und jenes »Kleistbild« (S. 29), das einschlägige slavische Schriftsteller und Übersetzer der Moderne vermittelt haben.

Allerdings setzt sich die Verfasserin ein weiteres, diesen engen Rezeptionsrahmen sprengendes Ziel, das gleichfalls ihrer spezifischen Fragestellung entspringt und sich wiederum mehr mit der Wirkungs- denn mit der Rezeptionsforschung verträgt: »Durch die Untersuchung intertextueller Phänomene in ihren [d.h. der slavischen Autoren] eigenen Werken sollen schließlich bisher ignorierte Dimensionen dieser Texte in den Blick gerückt werden« (S. 29). Dabei erhebt sie den manifesten Bezug auf frühere Texte zumeist für (zugegebenermaßen verläßlicher faßbare) inhaltliche Motiv- und Themen-Aspekte und untersucht Strukturhomolo-

⁵ Die Verfasserin verzichtet leider ausdrücklich darauf, Ďurišins Theorie des interliterarischen Prozesses zu nutzen (Dionýz Ďurišin, Teória medzliterárneho procesu, Bratislava 1985).

⁶ In der Tat untersuchen, wie Meyer-Fraatz feststellt, Rezeptions- und Wirkungsforschung komplementäre Erscheinungen, doch bedeutet dies nicht, daß Wirkung und Rezeption »nicht scharf voneinander zu trennen sind« (S. 23).

gien oder affine Problemkonstellationen (z.B. Unschuld und Verführung) nur ausnahmsweise.

Freilich überschreitet Frau Meyer-Fraatz auch diesen selbstgesetzten Rahmen in Richtung auf den (nicht ausdrücklich genannten) in der Postmoderne postulierten Zusammenhang von Lebenstexte und Textlebene, wenn sie etwa den realen Autor Kleist als Schlüssel für den fiktiven Dichter Dr. Živago aus Pasternaks gleichnamigem Roman zu nutzen sucht (S. 134f.). Indes relativiert sie diese aus der Modernitätsthese herleitbare (obzwar nicht ausdrücklich begründete) Analogie von konkreter und fiktionaler Person wiederum, wo sie auch in Živagos Gegenspieler Antipov/Strel'nikov Kleistsche Züge ausmacht (S. 134f.). Dabei zeichnet Mayer-Fraatz überzeugend nach, wie Pasternak schon 1911 Kleists Selbstmord als jene Inszenierung eines Trauerspiels erfaßt hat, die Majakovskijs Selbstinszenierung zur "Tragödie Vladimir Majakovskij« vorausging (S. 105).

Somit bewegt sich diese Monographie – dies sei hier betont, weil es sich auch in der Slavistik um keinen Einzelfall handelt - letztlich in einer von ihrem Problemhorizont motivierten Zwischenzone zwischen Rezeptions- und Intertextualitätsforschung. Eine analog schwankende Einstellung zeigen auch Theorieorientierung und Methodenvielfalt: Formalistisch-strukturalistische Verfahrensweisen konkurrieren mit hermeneutischen und poststrukturalistischen. Andrea Meyer-Fraatz schließt sich etwa mit Blick auf ihr Übersetzungskonzept zunächst der hermeneutischen Tradition an,⁷ die das Übersetzen als »Bemühen um dialogische Verständigung«8 entwirft, dann aber der strukturalistischen, von Jakobson entwickelten Äquivalenzlehre, für die sie sich auf W. Schmid⁹ beruft. Demnach erzeugt die Übersetzung wie jede andere Intertextualitätsbeziehung ein Äquivalenzverhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltext. Andrea Meyer-Fraatz ist zwar der Auffassung, daß bei der Übersetzung diese Äquivalenz »extrem groß« (S. 27)¹⁰ ausfällt, schöpft indes die entsprechenden, aufgrund der Äquivalenz-Relation im Wechselspiel zwischen Ausgangs- und Zieltexten konstituierten Sinnpotentiale nur selten voll aus (vgl. S. 176f.). Statt einer konsequent komparatistischen Perspektive, die auch die Rückwirkung der Übersetzungen auf das Verständnis der übersetzten Texte bedächte, wählt sie eine dezidiert slavistische Betrachtungsweise, indem sie sich weitgehend auf Ereignisse und Folgen der Kleistrezeption in den untersuchten Literaturen beschränkt. Gewiß ist solche Selbstbeschränkung legitim, doch hätten Vor-

Ungeachtet detaillierter und erhellender Übersetzungsanalysen bleibt Paul de Mans postmoderner Übersetzungszweifel unerwähnt (berücksichtigt ist Paul de Man dagegen als Kleistforscher).

⁸ So mit Koppenfels, Intertextualität und Sprachwechsel. Die literarische Übersetzung. In: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985, S. 137–158, hier S. 146, im zu besprechenden Buch S. 26.

⁹ W. Schmid, Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins, München 1991 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, N.F.; 82).

Renate Lachmanns (Intertextualität als Gedächtnishandlung, Puškins Horaztranspositionen, in: Dies., Gedächtnis und Literatur, Frankfurt a.M. 1990) Vorschläge zur Übersetzungstheorie werden übergangen, obgleich der Titel unter dem Aspekt der Intertextualität (S. 23) angeführt ist.

und Nachteile genuin wirkungsorientierter gegenüber kulturvergleichender Grundperspektive bedacht und argumentativ begründet werden sollen. Statt einer Argumentation für solche Selbstbeschränkung und für das Fokussieren auf Übersetzungen bietet die Verfasserin die einer *petitio principii* nahekommende Rechtfertigung der daraus resultierenden Verfahrensweise: »Die Konzentration auf den Aspekt der Rezeption durch Übersetzung erfordert vielmehr den Blick auf das Werk des jeweils übersetzten Schriftstellers zum einen und auf den literarhistorischen Hintergrund der Zielliteratur zum anderen. Insofern ist die vorliegende Untersuchung zielorientiert« (S. 27).¹¹

Hier ist vor einem Fehlschluß zu warnen, den zu enges Verknüpfen interkultureller Rezeption mit dem Faktum der Text-Übersetzungen¹² auslöst und den auch die zu besprechende Arbeit nicht entschieden ausräumt. Das Nichtübersetzen von Werken einer Kultur in eine andere ist nur ein möglicher, keineswegs aber hinreichender und schon gar kein notwendiger Beleg für deren Nicht-Rezeption. Läßt sich eine Kultur nämlich von der Vorstellung leiten, die adäquate Rezeption eines Kunstwerks setze die Befähigung des Rezipienten voraus, sich möglichst nahe an den Rezeptionsgegenstand heranzubewegen, kann dies die Erwartung begründen, der Aufnehmende habe sich, um einem literarischen Werk adäquat zu begegnen, dessen Sprache zueigen zu machen. Auf diese Weise wirkten französische Texte in der russischen Kultur des 18. Jahrhunderts, und aus diesem Motiv lernten in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nicht wenige Deutsche Russisch, um Dostoevskij im Original zu lesen. Das Nicht-Übersetzen ist dann gerade Ausweis besonders heftiger Aufnahme des unübersetzten Werks! Umgekehrt kann eine Übersetzung, zumal wenn sie singulär ist, wirkungslos sein. Dies gilt zum Beispiel für die frühen Rozanov-Übersetzungen der 1910er und 1920er Jahre ins Deutsche. Und es gilt, wie Frau Meyer-Fraatz zurecht betont, für die ersten Kleist-Übersetzungen ins Russische, Polnische und Kroatische.

Mit Blick auf die Zeichentheorie begnügt sich die Arbeit ausdrücklich mit einem binären Zeichenmodell, in dem neben Signifikanten nur Signifikate (S. 15) figurieren;¹³ somit fällt jene Unterscheidung zwischen Bedeutung und Referenz leider flach, die zur Differenzierung von Romantik und Moderne und mithin auch zur Unterscheidung der Ästhetiken Kleists und seiner modernistischen Rezipien-

Hierzu stimmen von der Verfasserin mit der Materiallage begründete Unterschiede der weiter gefaßten russischen und der enger gezogenen polnischen sowie kroatischen Kleistrezeption.

¹² Vgl. zu einem kulturologischen Begriff des Übersetzens: Wolfgang Stephan Kissel und Dirk Uffelmann, Vorwort: Kultur als Übersetzung. Historische Skizze der russischen Interkulturalität (mit Blick auf die Slavia orthodoxa und die Slavia latina), in: Kultur als Übersetzung. Festschrift für Klaus Städtke zum 65. Geburtstag, hg. von W. S. Kissel und D. Uffelmann, Würzburg 1999, S. 13–40; Rainer Grübel, Kultur als Übersetzung. In: Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag, hg. von U. Jekutsch, Wiesbaden 2000, S. 375–407.

¹³ Die Kleistsche »Ineinssetzung von Zeichen und Gegenstand, den es bedeutet« (S. 15) erzeugt selber ja stets ein sekundäres Zeichen, dessen Bedeutung dieses Ineinssetzen (nur) in Szene setzt.

ten hätte dienen können. Auch eine terminologische Entscheidung hat weitreichende Folgen. Meyer-Fraatz verwendet den Begriff »Kontrafaktur« nämlich in einem noch weiteren Sinn als Verweyen und Witting, die ihn durch Einschränken des Terminus »Parodie« und Ausweiten des Ausdrucks »Kontrafaktur« gewonnen haben: Sie nutzt ihn »auch im Sinne einer negativen Parallelität einzelner Motive und Handlungsstränge« (S. 124). Dabei beruft sie sich erneut auf Wolf Schmid, der Kontrafakturen ganz allgemein »Korrekturen an den Mustern der Vergangenheit«¹⁴ nennt. Hierbei büßt der Begriff seine genuin kulturologische, funktionelle Spezifik im Sinne des Verlagerns von Dominanzen kultureller Funktionen (durch Säkularisation, Resakralisierung usw.) ein und wird zum Sammelterminus, der eine jede nichtidentische intertextuelle Bezugnahme bezeichnet. Und so entgeht der Arbeit die Differenz zwischen der Transformation von archaischem Kult und Religion in den Ästhetiken von Romantik und Modernismus; sie legt statt einer weiten, kulturologischen eine engere, literarhistorische Einstellung an den Tag.

Allerdings trägt die Arbeit reiche Früchte, zumal sie ihre Fragestellung konsequent verfolgt und das Material ebenso sorgfältig wie umfassend erschließt. In drei Kapiteln analysiert Meyer-Fraatz anhand von Übersetzungen, Essays und intertextuellen Bezügen russischer, polnischer und kroatischer Autoren, inwiefern diese Modernität in der jeweiligen Kleist-Rezeption zum Ausdruck kommt. Vorangestellt sind den Detailuntersuchungen jeweils Forschungsberichte und Überblicke über die zunächst eher sporadische Rezeption der Werke Kleists in den genannten Literaturen. Frau Meyer-Fraatz zeigt überzeugend, daß Kleists (Prä-) Modernität zwar erkannt und in Kleist thematisierenden Aufsätzen auch formuliert wurde, daß sich die Rezeption in Gestalt der Übersetzungen jedoch entweder als durchaus unmodern erwiesen hat oder aber durch Annäherung an die jeweils aktuelle Stilformation ein für nachhaltige Rezeption untauglicher Text entstand. Gründe für diesen Gegensatz zwischen einem durch modernistische Kleist-Rezeption gespeisten Enthusiasmus von Autoren für diesen Schriftsteller und der kaum transferfähigen Eigenart seiner auf die Moderne vorausweisenden Werke werden im Schlußkapitel zusammengefaßt und verglichen.

Schon im »Kleist in Rußland« überschriebenen zweiten Kapitel ist das Registrieren Dostoevskijs als jenes »Katalysators« erhellend, der durch das Erproben extremer Situationen und Gefühlszustände den Boden für die russische Rezeption von Kleists Werk bereitet hat.¹⁵ Kleist wird als »Mythologe der bösen Liebe« von Berkovskij 1973 zwar zum Wegbereiter des Realismus erklärt (S. 144f.), doch dient diese epochale Zuordnung der ›Rettung des Romantikers für sozialistische Literaturvisionen; Meyer-Fraatz' Bezug auf die Moderne erweist sich als weit erkenntnisträchtiger. Kein Wunder, daß der sowjetische Germanist den ›Prinzen von Homburg als Kleists Rückkehr zu Kants »kategorischem Imperativ« liest.

¹⁴ Wolf Schmid, Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins, München 1991 (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, N.F.; 82), S. 89.

¹⁵ Hier ist die Frage von Interesse, ob die deutsche Dostoevskij-Rezeption der 1910er und 1920er Jahre analog einem veränderten Kleist-Verständnis den Weg geebnet hat.

Als der Schriftsteller Fedor Sologub, er stand den russischen Symbolisten sehr nahe, 1914 Kleists Penthesilea übersetzte und das positivistische Stereotyp vom »Psychopathen« Kleist aushebelte, zehrte er gewiß auch vom Erfolg der Max-Reinhard-Inszenierung 1911 im Berliner Deutschen Theater (S. 68f.). Sehr subtil erfaßt Meyer-Fraatz Übersetzungskunst und -probleme des der Dekadenz zuneigenden Autors. 16 Die Kernverse »[...] Küsse, Bisse, / Das reimt sich [...]« (Vs. 1981f.) sind tatsächlich auf der einen Seite erstaunlich adäquat übersetzt, und sie wehren auf der anderen doch infolge von Kirchenslavismen (S. 75) nicht christlich-religiöses Mißverstehen ab: »Lobzan'e i terzanie / Rifmujut.« (Küssen und Peinigen / Reimen). Erhellend wirkt der Hinweis (S. 76) auf das »Zitieren« von Kleists biographischem Ende mit Doppelselbstmord in Sologubs Stück ›Liebe über dem Abgrund' (Ljubov' nad bezndami): die »Übersetzung« von Lebenstext in Textleben.

Aufschlüsse bietet die im umfangreichen Kapitel »Boris Pasternak und Kleist« (S. 95-136) referierte Pasternaksche Selbstdefinition als »nordischer«¹⁷ Künstler (im Gegensatz zum Odessaer »naturalistischen« Süden) kraft Kleists »asketischer« Kultur (S. 98–104). Diese Askese bedeute eine grundsätzliche Abkehr vom Leben, zeige Berufung als zielgerecht in den theatralisch inszenierten Selbstmord mündende »Abkehr von der Berufung« (S. 103). Kleist sei (wie bald auch Pasternak selber!) durch die Philosophie hindurchgegangen, verweigere aber die Synthese der Systemphilosophie und erzeuge damit das »Drama der Kultur«: die »Entfremdung ohne die Schaffung eines Eigentumsrechts« (S. 104). Er übergeht die platte materialistische Deutung Kleists als Reaktionär oder romantischer Bundesgenosse der Revolutionäre. In seinen Übersetzungen des ›Zerbrochnen Krugs‹ und des ›Prinzen Friedrich von Homburge findet Meyer-Fraatz infolge der dort gezeigten Willkürherrschaft in Gestalt der illegalen Verhaftungen in der Sowjetunion »[s]ubversive Aktualität« (S. 119). Mit Blick auf ihre Kunstgestalt wertet sie diese Übertragungen weniger als modernistische denn realistische Fassungen. Die Erwähnung der Lektüre von Kleists Erzählungen im Doktor Živago löst bei ihr eine ganze Reihe intertextueller Beobachtungen und Vermutungen aus, die vor allem auf Utopiezweifel, auf den gemeinsamen Konflikt zwischen Individuum und Kollektiv und auf Übereinstimmungen in der Kunstauffassung Kleists und Živagos hinauslaufen. Die Kleist-Rezeption im Nachkriegsrußland sieht Meyer-Fraatz dagegen auf die dortige Germanistik beschränkt (S. 146).¹⁸

Allerdings leuchtet mir die von der Verfasserin behauptete Ambiguität der Verszeile »PROTHOE. Ward er entwaffnet – nicht? / ACHILLES. Ich ward entwaffnet« (V. 1617) nicht ein. Das Fragezeichen signalisiert auch für die mündliche Artikulation eine die Negation ausschließende Frageintonation.

¹⁷ Übergangen wird leider die grundlegende Arbeit von Otto Boele, The North in Russian Romantic Literature, Amsterdam 1996 (Studies in Slavic Poetics and Literature; 26).

¹⁸ Sie übergeht die Inszenierung des Prinz Friedrich von Homburg 1998 im Moskauer Theater Aleksandr Kaljagins durch Michail Mokeev (Premiere: 2. April; Rezensionen: Večernjaja Moskva 23.06.1998, Nedelja 25.05.1998, Ekran i scena, Nr. 23, Juni 1998, Teatral'nyj kur'er Juni 1998).

Dank Ryszard Ergetowskis Monographie Die Rezeption des Werks von Heinrich von Kleist in Polenk ist das polnische Kleistbild besser aufgearbeitet als das russische und das kroatische. ¹⁹ Nach seiner Trivialisierung im 19. bot die polnische Kleist-Renaissance zu Beginn des 20. Jahrhunderts der dortigen Moderne, zumal dem »Jungen Polenk (Mloda Polska), ein wirkungsvolles Rezeptionsobjekt. Besonderes Verdienst kommt hier dem freilich noch vom Positivismus geprägten Józef Flach zu, der die Kleist-Renaissance mit der Slowackis und Norwids in Polen verglich und ihn als genuin antiklassizistischen Romantiker herausstellt. Zumal die Dramen und Michael Kohlhaask schätzt er, dessen Schluß er aber als »irrationalk ablehnt.

Besondere Wirkung zeigt die Kleist-Rezeption in Polen bei Karol Irzykowski und Jan Sztaudinger, denen Meyer-Fraatz wiederum eigene Kapitel (S. 174-190, 191-207) widmet. Irzykowski ist 1890 als Germanistikstudent von Richard Werner auf Grabbe, Grillparzer, Hebbel und Kleist aufmerksam gemacht worden, und er hat Franz Mehrings sozialistische Kleistkritik entschieden zurückgewiesen. Ungeachtet aller Einsicht Irzykowskis in Stileigentümlichkeiten des Originals vereinfachen, wie überzeugend dargelegt wird, seine Übersetzungen des Erdbebens in Chilie (1902) und der Heiligen Cäcilie oder die Gewalt der Musike (1923) die komplexe Syntax und Perspektivkunst der Kleistschen Erzählweise, während er in eigenen Arbeiten Penthesileas Geschlechterkampf und Kohlhaas' Querulantentum fortführt. Jan Sztaudingers >Homburg-Übersetzung (1936), der W. Horzycas Inszenierung von 1958 (Warschau) folgte, verzichtete analog auf syntaktische und lexikalische Besonderheiten der Vorlage. Hier blieb das modernistische Potential des Originals ebenso ungenutzt wie in Hulewiczs Übertragung der Penthesileac, die freilich, so Meyer-Fraatz ganz richtig, expressionistische Momente des Dramas unterstreicht.

Nach deutschsprachigen Zagreber Aufführungen von Kleist-Stücken setzte die kroatischsprachige Kleistrezeption erst im 20. Jahrhundert ein. Milan Begovićs »Penthesilea«-Übersetzung (1923) tilgt, wie subtile Vergleiche (S. 234–243) erweisen, Ambiguitäten und philosophische Aspekte des Originals. Tin Ujević entwirft in einem deutscher Literatur (St. Zweig) geschuldetem Essay, so Meyer-Fraatz, Kleist als Bohemien, während Miroslav Krleža zunächst dem Pathologie-Stereotyp folge, ihn aus materialistischer Perspektive als »Revolutionär wider Willen« einstufe (S. 253) und den ›Kohlhaas‹ in der Phase der ›Ballade von Petrica Kerempuh‹ mißdeute als Modell sozial engagierten Erzählens. Den Roman Am Rande des Verstandes (Na rubu pametic, Ohne mich) interpretiert die Verfasserin aufgrund inhaltlicher Entsprechungen nicht ganz überzeugend als Kontrafaktur (im o.a. Sinne) des ›Kohlhaasç Krležas Ich-Erzähler figuriert ja in einem satirischen Roman, während Kleist unter dem generischen Untertitel »Aus einer alten Chronik« den sozialen Niedergang seiner sprichwörtlich gewordenen Figur in einer Er-Erzählung vortragen läßt. Die ästhetische und politische Selbstkorrektur Krležas im Abschied vom utopischen Projekt leuchtet dagegen ein. Der kroatische Autor

¹⁹ Ryszard Ergetowski, Recepcja twórczósci Heinricha von Kleista w Polsce, Kraków 1989.

hat dann auch Cesarićs realistisch eingestellte Kohlhaas-Übersetzung abmildernd redigiert.

Das Abschlußkapitel »Kleist in der slavischen Moderne« (284–306) faßt die reichen Forschungsergebnisse der Arbeit zusammen. Während die russische Rezeption Kleists Modernität sowohl im Sinne »der Moderne« als auch »des Modernen« (Japp) entwerfe und in ihren Übersetzungen zumal das symbolistische Stilideal kraft der Dominanz des Ästhetischen verfolge und den weniger modernistischen Übersetzungen Pasternaks bessere Überlebenschancen beschert habe, aktualisierten die polnischen Kleist-Übersetzungen Irzikowskis die thematischen Problemfelder Kleistscher Texte und nutzten sie zur Profilierung eigener Themen. Wieder werde eine symbolistische Orientierung abgelöst, nur folgte ihr eine psychologisch-expressionistische, indes der Marionettentheater-Essay theaterpraktisch gewirkt habe. In der kroatischen Übersetzerpraxis sei die modernistische Einstellung am wenigsten bemüht worden, hier hätten auch Autoren-Übersetzungen antimodern gewirkt, da sie trivial-romantische oder sozialkritische Aspekte betonten.

Abschließend stellt die Verfasserin den (in slavische Literaturen) übersetzten dem nichtübersetzten Kleist gegenüber, wobei die ›Hermannsschlacht‹ und die ›Familie Schroffenstein‹ als dramatische Desiderata hervorstechen. Die ›Penthesilea‹ erklärt sie nicht ohne Grund zum »Testfall der modernen Kleist-Rezeption« (S. 297). Er zeige die besondere Affinität der Übersetzer zu ihrem je eigenen Werk.

Die aufschlußreichen Schlußbetrachtungen über »Probleme der Rezipierbarkeit von Kleists Modernität«, die das Faktische ein wenig keck zugleich als Grenze des Möglichen nehmen, schlagen den Bogen zurück zum eingangs entworfenen Bild von Kleist als »Unzeitgemäßem« (S. 301f.).²⁰ Sie teilen aber dessen Angreifbarkeit, indem sie erneut ponieren, sprachliche Ambiguitäten und Ambivalenzen der Figurendarstellung brächten »damit den Verlust eines einheitlichen Weltbildes zum Ausdruck« (S. 302), während sie diesen wohl überhaupt erst erzeugen. Gewiß ist die Beobachtung triftig, daß die in der Rede Kleists verankerte Modernität »von der Übersetzung in die thematische Ebene verlagert« wird, ob sie aber in diese auch »verlagert werden muß« (S. 302), wie es bei Meyer-Fraatz heißt, wollen wir dahingestellt sein lassen. Dies gilt nur, wenn wir mit Hegel noch einmal glauben, die Weltgeschichte müsse unausweichlich so verlaufen, wie sie sich ereignet.

Wie wir uns vorstellen können, Kleists ›Hinterlassene Schriften‹ wären nicht von einem valutasüchtigen Verkäufer in die Schweiz verbracht, sondern in Rußland verblieben, ist auch denkbar, daß bei einem Sieg Trockijs über Stalin die Kleist-Rezeption in Rußland ganz anders ausgesehen hätte. Da, wie Meyer-Fraatz nachträgt, Stefan Chwin in seinem Roman ›Hanemann‹, (1997; im Januar 2002 hat Izabela Cywinska ihn übrigens im Danziger Teatr Wybrzeze inszeniert) einen Deutschen in Danzig seinem polnischen Schüler aus Kleists Briefen vorlesen läßt, da Slobodan Šnajders kroatisches Drama ›Die Windsbraut‹ (›Nevjesta od vjetra‹,

²⁰ Der kulturhistorisch anregende Titelbegriff des »Unzeitgemäßen« wird – wie der Glaube an die Notwendigkeit des Geschichtsverlaufs zeigt – weder sprachhistorisch (er begegnet seit 1835) noch mit Blick auf seine metahistorische Sprengkraft bei Nietzsche und Heidegger in Betracht gezogen.

1997) eine reale Schauspielerin mit ihrer Rolle, der Kleistschen Penthesilea, identifiziert, dürfen wir eine lebhafte slavische Kleistrezeption für die Zukunft erwarten. Es fällt nicht schwer, Kleist auch eine intensive Wirkung in slavischen Kulturen vorherzusagen – schließlich hatte er slavische (sorbische) Vorfahren!²¹

Die alle Zitate sowohl im slavischen Original als auch in deutscher Übersetzung²² bietende, mit Bibliographie und Namenregister gut versorgte Arbeit ist auch für Germanisten und Komparatisten von hohem Interesse, regt sie doch nicht nur an, das Verhältnis von Romantik und Moderne neu zu durchdenken, sondern auch die Wirkung Kleists auf weitere Vertreter der Moderne zu erforschen.

²¹ Vgl. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 19.

Die zahlreichen Übersetzungen sind bis auf wenige Ausnahmen treffend; so fehlt S. 268 im ersten Beispiel die Übersetzung von »Zaspavati.« (Einschlafen.); S. 274 ist »jedinstveno« besser mit »einzigartig« statt »einmalig« wiederzugeben.

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. 1988ff. 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. 1991ff. – 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.

VERZEICHNIS DER MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

- HERMANN BEIL, c/o Berliner Ensemble, Theater am Schiffbauerdamm, Bertolt-Brecht-Platz 1, D–10117 Berlin
- PROF. DR. GÜNTER BLAMBERGER, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D–50931 Köln
- DR. ROLAND BORGARDS, Universität Gießen, Institut für Germanistik, Otto-Behaghel-Str. 10, D–35394 Gießen
- Dr. STEFAN BÖRNCHEN, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D–50931 Köln
- Dr. INGO Breuer, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D–50931 Köln
- PROF. DR. JÜRGEN DAIBER, Universität Regensburg, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 31, D–93053 Regensburg
- PROF. DR. SABINE DOERING, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fachbereich 11, Germanistik, D–26122 Oldenburg
- PROF. DR. RUDOLF DRUX, Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D–50931 Köln
- PROF. DR. ULRICH FÜLLEBORN, Loewenichstr. 11, D-91054 Erlangen
- PROF. DR. BERNHARD GREINER, Deutsches Seminar der Universität Tübingen, Wilhelmstr. 50, D–72074 Tübingen
- PROF. DR. RAINER GRÜBEL, Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg, Fakultät III / Slavisches Seminar, D–26111 Oldenburg
- Dr. HORST HÄKER, Sonnenhof 1, D-14055 Berlin
- PROF. DR. WALTER HINDERER, Princeton University, Department of German, 203 East Pyne Building, Princeton, New Jersey 08544, USA
- PROF. DR. ALEXANDER HONOLD, Universität Basel, Deutsches Seminar, Nadelberg 4, CH–4051 Basel
- SASCHA KARCHER, M.A., Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Albertus-Magnus-Platz, D–50931 Köln
- Dr. ANTON PHILIPP KNITTEL, Finkenweg 2, D-74223 Flein
- PROF. DR. KLAUS MÜLLER-SALGET, Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, Innrain 52, A–6020 Innsbruck

- DR. MICHAEL NEUMANN, Technische Universität Dresden, Institut für Germanistik, D–01062 Dresden
- EMINE SEVGI ÖZDAMAR, c/o Verlag Kiepenheuer und Witsch, Rondorfer Str. 5, D–50968 Köln
- Dr. Sibylle Peters, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaften, Grunewaldstr. 35, D–12165 Berlin
- PROF. DR. MONIKA SCHMITZ-EMANS, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 150, D–44780 Bochum
- PROF. DR. ROLF SELBMANN, Soyerhofstr. 36, D-81547 München
- Dr. Jochen Strobel, DFG-Projekt »Der späte Nietzsche« (TU Berlin), c/o Goethe- und Schiller-Archiv, Hans-Wahl-Str. 4, D–99425 Weimar

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 wird sie seit dem 11. 07. 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 € 32,- (auch für korporative Mitglieder); Studenten und Schüler zahlen € 16,-.

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, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, D–12165 Berlin.

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).

Homepage: www.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de Forum: forum.heinrich-von-kleist-gesellschaft.de