

BERNHARD GREINER

“Die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen”: Die unausführbare Tragödie

Robert Guiskard

Was kann man der Erfahrung der Pest entgegensetzen? In Sophokles' *König Oidipus* wird das Naturgesehen auf eine moralische Ordnung bezogen (die Pest als Zeichen, daß die Ordnung der Polis durch ein ungestühtes Verbrechen gestört ist), und diese Ordnung wird dann neu befestigt, indem die tragische Fehlhandlung (hamartia) des Helden aufgedeckt wird. In Boccaccios *Dekameron* hat das Wissen der 'hohen Fakultäten' angesichts der Pest versagt: die Theologie hat ihr keinen tragfähigen Sinn zu geben vermocht, die Medizin hat sich als ohnmächtig erwiesen, am Zerfall aller sozialen Ordnungen wurde zuschanden, was die Rechtswissenschaft zu geben gehabt hätte; all dem setzen die Frauen ein anderes Wissen, eine fröhliche Wissenschaft der Poesie entgegen.¹ In Kleists Robert Guiskard-Fragment wird auf die Pest damit geantwortet, daß das Subjekt sich erhaben gegenüber der übermächtigen Naturgewalt aufrichtet. Da dieser Gestus zentral ist, wird es zu einer sekundären Frage, ob die Pest auf eine vernünftige (moralische) Ordnungsvorstellung zu beziehen oder als ein sinnverweigerndes Naturgesehen resp. Zufall anzusehen ist. Ein erhaben sich aufrichtendes und – sei es im Tod – (moralisch) sich bewahrendes Subjekt erwartet man eher bei Schiller als bei Kleist, so überrascht es nicht, daß letzterer schon früh Zweifel an solcher Vorstellung des Subjekts formuliert. Die abgestorbene Eiche überstehe den Sturm, die blühende stürze er, schreibe er in Briefen und dann auch in der *Penthesilea*² oder er betont das Paradox, daß das Gewölbe stehe, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen³. Entsprechend erweist sich das erhabene Sich-Aufrichten Guiskards auch bald als Schauspiel, das sich nicht durchhalten läßt. So führt Kleist in seiner Antwort auf die Pest eine Vorstellung der bürgerlichen Moderne mit einer der frühen Neuzeit

¹ Vgl. Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*, Einleitung zum ersten Tag.

² Brief an Adolffine von Werdeck vom 29. Juli 1801 (2,678); *Die Familie Schwoffenstein* Vs 959-962; *Penthesilea* Vs 3041-3043.

³ Brief an Wilhelmine vom 16. u. 18. Nov. 1800 (2,593); *Penthesilea* Vs 1349 f.

und einer antiken zusammen: indem er die erhabene Selbstbegründung des Subjekts in den Horizont von Schauspiel (so verstanden von Poesie) bringt, dessen aufgeführtes Stück eine Tragödie ist. Derart die Tragödie auf die Konstellation und die Erfahrung des Erhabenen zu gründen, ist nun wiederum keineswegs eine "Erfindung"⁴ Kleists, vielmehr der – singuläre – Ansatz Schillers, seiner Tragödientheorie und Praxis. Die "Entdeckung", von der Kleist in rätselhaften Andeutungen im Hinblick auf seinen *Robert Guiskard* spricht⁵, kann also nicht die Entwicklung dieses Tragödienkonzepts meinen, sondern allenfalls die Art und Weise, in der Kleist mit ihm umgeht: daß er es, wie gezeigt werden soll, einerseits zutiefst erschüttert, andererseits aber durch ein besonderes künstlerisches Verfahren doch zu bewahren sucht.

Mit dieser Annäherung an das Guiskard-Fragment ist nicht nur die leitende These eingeführt, sondern zugleich veranschaulicht, wie dieser Text zur Spekulation einlädt. Der Gedanke, daß Kleists Stück ein bürgerlich-moderne ästhetisches Konzept mit einem frühneuzeitlichen und einem antiken vereinige, wurde dabei von Ausführungen Wielands angeregt, der solch eine Vereinigung Kleists Guiskard-Tragödie zuerkent: "Wenn die Geister des Äschylos, Sophokles und Shakspeare sich vereinigten eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein was Kleists *Tod Gaisards des Normanns*, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblick an war für mich entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke⁶ in unserer dermaligen Literatur auszufüllen, die (nach meiner Meinung wenigstens) selbst von Goethe und Schiller noch nicht ausgefüllt worden ist."⁷

Zur Spekulation läßt der Guiskard-Text ein, weil die vorhandene Textbasis zu schmal ist, um genügend sichere Anhaltspunkte für den hohen Anspruch, den Kleist an sein Guiskard-Projekt gestellt hat, sowie für dessen Unausführbarkeit zu geben. So muß die Aufgabe, die Kleist sich gestellt hat, auch aus Zeugnissen und Zusammenhängen jenseits des Textes konstruiert werden, damit auf deren Folie das vorhandene Textmaterial sprechend werde. Korrektiv der dabei wohl unvermeidlichen Spekulation kann nur sein, so lange als möglich mit dem gegebenen Textmaterial zu argumentieren und stets deutlich zu machen, wo über dieses hinausgegangen wird.

Schon bezogen auf den Titel des veröffentlichten Textes sollte jedes Wort beachtet werden: "Fragment aus dem Trauerspiel: Robert Guiskard, Herzog der

⁴ Vgl. Brief an Ulrike vom 5. Oktober 1803: "[...] in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied". (2,736)

⁵ Vgl. Brief an Ulrike vom 3. Juli 1803: "[...] ich soll das Anerbieten eines Freundes annehmen, von seinem Gelde so lange zu leben, bis ich eine gewisse Entdeckung im Gebiete der Kunst [...] völlig ins Licht gestellt habe." (2,732f.)

⁶ Als Lücke, d.h. als noch immer fehlend, zeigt Wieland hier offenbar eine für die Jetztzeit gültige Tragödie an, die er mit ihm nicht einmal Schiller zuerkennen mag.

⁷ *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, neu hg. von Helmut Sembler (München 1966 (nachfolgend abgekürzt mit der Sigle LS)) Nr. 89: 81 f.

Normänner"⁸ (1,153). Beim Abdruck des *Penhesien*-Fragments im ersten Heft des *Phöbus* (Januar 1808) hatte Kleist von einem 'organischen Fragment' gesprochen. Jetzt, wenige Monate später (4. und 5. Stück des *Phöbus*, April/Mai 1808), so daß die frühere Kennzeichnung noch in Erinnerung ist, wird dieses Epitheton beim Druck des Guiskard-Fragments weggelassen. Der Ausdruck 'organisches Fragment' zeigt an, daß aus einem vorhandenen Ganzen etwas ausgewählt ist, im Kontrast hierzu besagt die Formulierung 'Fragment' ohne Zusatz für den Guiskard-Text, daß es kein Ganzes gibt, das Stück vielmehr nur als dieses Fragment und vielleicht noch in anderen Fragmenten existiert. Sodann wird betont, daß hier ein "Trauerspiel" bzw., nach der Formulierung des Inhaltsverzeichnisses, eine "Tragödie" gegeben werde. Danach wird der Protagonist genannt, aber nicht allein, sondern in seinem Bezug (als "Herzog") zu einem Kollektiv, das nicht das Volk schlechthin ist, sondern dessen männlicher Teil, offenbar die Krieger. Dieses Bezugsverhältnis erinnert an den Chor, sei es im antiken Drama, sei es in Schillers *Brant von Messina*. Kleists Arbeit am Guiskard-Projekt vom Februar 1802 bis Oktober 1803 erfolgt fast zeitgleich mit Schillers Arbeit an der *Brant von Messina*. Dieses Stück war im Februar 1803 abgeschlossen, am 19.3.1803 fand die Uraufführung in Weimar statt, das Kleist wenige Tage zuvor, vorrangig mit seiner *Guiskard-Tragödie* beschäftigt, in Richtung Leipzig und Dresden verlassen hatte. Nicht nur in seinem zentralen Aspekt – der 'Tragikkonzeption' –, sondern auch in stofflichen Bezügen ist Kleists Stück Schiller verpflichtet. Der Stoff ist durch Schiller vermittelt, insofern dieser Funcks Aufsatz über den historischen Guiskard 1797 in den *Horren* veröffentlicht hatte.⁹ Ort der Handlung, Figurenkonstellation und wesentliche Konflikte zeigen viele Parallelen zu Schillers *Brant von Messina*: die Protagonisten sind Normannen, die in Süditalien (Sizilien) herrschen. Den verfeindeten Vettern bei Kleist entsprechen hier die verfeindeten Brüder, handlungsauslösend ist in beiden Dramen die Schwester (im Guiskard-Drama wird ihre wegen der verhängnisvolle Kriegszug gegen Byzanz unternommen), am Ende beider Stücke erfolgt ein sehr theatralisch vollzogenes erhabenes Sich-Aufrichten des Helden, das beide Stücke als fragwürdig erweisen.

In den ersten Auftritten des Guiskard-Textes wird der Protagonist durch Mitfiguren als charismatischer Heerführer und Herrscher vorgestellt. Das Charisma ist dabei, wie dies auch Schiller für die *Grazie/Annun* bestimmt hat¹⁰, als ein wechselseitig

⁸ Davor steht noch die Ordnungszahl I. Sie kann sich darauf beziehen, daß der Text der erste der im 'Phöbus'-Doppelheft von April/Mai 1808 abgedruckten Texte ist. Wer nicht bis zum nächsten Stück weiterliest, kann die Ordnungszahl aber auch so auffassen, daß ein erstes Fragment gegeben werde, es mithin noch andere Fragmente gebe.

⁹ Ferdinand von Funck, Robert Guiskard, Herzog von Apulien und Calabrien, in: *Die Horren* 1797.

¹⁰ Schiller reaktiviert den etymologischen Gehalt von 'Grazie', gratia, die Gunst, die man gibt oder erhält (schon bei Platon wird charis als Weise des Gebens undnehmens vorgestellt: 'didonai te kai dechesthai'): "Man kann also sagen, daß die Grazie eine Gunst sei, die das Stifliche dem Sinnlichen erzeigt [...]. Wenn sich der Geist in der von ihm abhängenden sinnlichen Natur auf eine solche Art äußert, daß sie seinen Willen aufs treueste ausrichtet und seine Empfindungen

seitiges Geben und Nehmen, d.h. In-der-Gunst-Stehen zwischen Guiskard und den Normännern entfaltet, im Sinne des lateinischen Wortes 'gratia'¹¹ oder des griechischen 'charis'. Das Charisma Guiskards ist eine Gabe des Chors, umgekehrt erwartet der Chor sich zuletzt Heilung und Rettung in einem mehr überirdischen als irdischen Sinn von Guiskard. So wird schon im *Guiskard* das Grazie-Thema Kleists angeschlagen und schon hier im Zeichen des Verlusts. Gerade weil er ein charismatischer Herrscher ist, hat das Volk vergessen und konnte Guiskard sich darüber hinwegsetzen, daß er nur als Vormund Abälards, des Sohnes seines Bruders, herrscht. Guiskard ist nicht mehr Stellvertreter, er hat vielmehr, wie in der Zeit, da Kleist am *Guiskard* arbeitet, Napoleon, die Macht usurpiert und eine neue Erbfolge für seinen Sohn begründet¹². Wird so das Charisma fraglich in seiner Konkurrenz zum Prinzip der Legalität, so weiter und noch nachdrücklicher durch das Naturgeschehen der Pest, die auch den charismatischen Herrscher ergreifen zu haben scheint. All dies läßt sich dem Titel und der Handlung bis zum fünften Auftritt entnehmen.

Generell ist die Handlung des Stücks am Wendepunkt von Guiskards Herrschertum situiert. Das Moment der Peripeie aber ist konstitutiv für Tragödie (an ihr spielt Aristoteles tragische Handlungsmodelle durch) und ebenso für die Erfahrung des Erhabenen. Die Peripeie betrifft hier einen charismatischen Heerführer mit maßlosen Plänen, der, sein Ziel vor Augen, durch eine Natur-Macht hinweggerafft wird, an der alles menschliche Wissen zuschanden wird. Nachdem das Textfragment so die Grundsituation verdeutlicht hat, entfaltet es noch zwei Themenfelder: zum einen die Machfrage, d.h. den Streit des Neffen und des Sohnes von Guiskard um die Nachfolge, wobei sich in allen Figuren (insbesondere in Guiskard selbst, aber auch im Sohn, im Neffen und in der Tochter Helena, für deren Herrschaftsanspruch Guiskard den gegenwärtigen Kriegszug unternimmt) das Prinzip der Legalität und das des Charismas im Widerstreit befinden. Wie

auf das Sprechendste ausgedrückt, ohne doch gegen die Anforderungen zu verstößen, welche der Sinn an sie, als an Erscheinungen macht, so wird dasjenige entstehen, was man Anmut nennt."

(*Über Anmut und Würde*, in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert (München 1967) 5: 459 f.)

¹¹ Karl E. Georges *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch* (11. Aufl., Bd. 1, Basel 1962) gibt als Bedeutungen von 'gratia' an: "a. im subjektiven Gebrauch: die Gunst, die man erweist, Gefälligkeit, Willfährigkeit, der angenehme Dienst, die Gunstbeziehung, der Gefallen, die Gnade; b. im objektiven Gebrauch: die Gunst, die man bei andern genießt, das Beliebtsein, der Kredit, [...] das gute Vernehmen [...] in dem man mit jmd. steht, das gute Einverständnis, das freundschaftliche Verhältnis" (a.a.O., Sp. 2964-2966).

¹² So weit ist auch ein möglicher propagandistischer Gehalt des Stücks anzuerkennen, bezogen auf die Situation Preußens 1807: völliges Darniederliegen/Gebannt-Sein des Landes, des Volkes, des preußischen Königs durch die "Natur-Gewalt" Napoleon, hierzu der Appell, sich erheben hiervon nicht gefangennehmen zu lassen, der Appell an das Volk, sich aufzurichten, sich auf Ideales zu besinnen (den eigenen Geist, göttlichen Beistand), ein Appell insbesondere aber auch an den schwachen König Friedrich Wilhelm III., sich zu ermannen, an die Spitze des Volkes zu treten, dieses 'zurückzuführen' ins Vaterland, d.h. nach Berlin, wo Napoleon am 27. Oktober 1806 im Triumph eingezogen war.

Guiskard in der Frage seines Nachfolgers und hinsichtlich des Krieges gegen Byzanz auch handeln wird, wird er sich selbst negieren. Für seine Nachfolge hat Guiskard seinen Sohn ausersehen, womit er sich auf eine neue, von ihm ausgehende Erbfolge beruft, auf Legitimität statt Charisma; dies um so mehr, als seinem Sohn jegliches Charisma fehlt, während der eigentlich legitime Nachfolger, Abälard, eben über dieses Charisma verfügt (vgl. Verse 292 - 295). So negiert Guiskard, in der Frage der Nachfolge das Charisma, das doch Grundlage seiner Herrschaft ist, negiert er also sich selbst. Folgt er aber dem Charisma und zugleich dem ursprünglichen Erbfolgerecht, so negiert er sich in seinem Sohn. Dieser Selbsteingetön hat Kleist eine zweite hinzugefügt, indem er den Zug Guiskards gegen Konstantinopel durch die Vertreibung seiner Tochter als dortige Kaiserin motiviert. Wieder handelt Guiskard nach dem Prinzip der Legitimität. Der in Frage gestellte Rechtsanspruch der Tochter auf die Kaiserkrone soll durchgesetzt werden. Verschwörer bieten Guiskard an, die Tore der Stadt zu öffnen, sofern er sich selbst, anstelle seiner Tochter, zum Kaiser ausrufen lasse. Der schwerkranke Guiskard mit seinem durch die Pest geschwächten Heer könnte die Stadt doch noch zu Fall bringen - wenn er der charismatische Herrscher bleibt, der vor Usurpation der Macht nicht zurückschreckt, womit er sich aber wieder - jetzt in seiner Tochter - selbst negiert. In den vorliegenden Szenen hat Guiskard den Entschluß hierzu schon gefaßt.

Das zweite Themenfeld ist Guiskards Umgang mit der Pest. Der vorhandene Text läßt offen, ob die beiden Themenfelder in einer kausalen Verknüpfung gedacht werden sollen (analog zum *König Ödipus* wäre die Pest dann Indikator der Selbstwidersprüche, in denen Guiskard verfangen ist) oder als völlig unabhängig voneinander bestehend, was bedeuten würde, daß die Pest als factum brutum hingenommen werden muß, als ein furchtbarer Zufall, der die streil nach oben führende Bahn des Helden kreuzt und jäh abbricht. Der Chorführer entwirft solch ein Bild der Pest:

Auf deinem Flügel rasch, die Brust voll Flammen,

Ins Bett der Braut, der du die Arme schon

Entgegenstreckst zu dem Vernählungsfest,

Tritt, o du Bräutigam der Siegesgötin,

Die Suche grauenvoll dir in den Weg! (Vs 495 - 499)

Die Vernunft kann sich mit dem Zufall als gestaltendem Prinzip in der geschichtlichen Welt (wie auch in der Natur) nicht abfinden. Ihr Interesse ist, den Menschen nicht als Spielball von Naturgewalten oder blinder Zufälle zu bestimmen, vielmehr als frei, d.h. in der Lage, diesen Mächten etwas Eigenes, Unzerstörbares entgegenzusetzen, eben die Vernunft selbst. Ihrer Ordnung sollen die Natur wie geschichtliche Welt unterworfen werden, i.S. einer teleologischen Natur- wie Gesellschaftsbetrachtung. Das kann durch providentielle Herleitungen der Naturereignisse wie der geschichtlichen Fügungen geschehen, was zur Annahme einer transzendenten richtenden Instanz führt oder im Aktivieren des Freiheitsgedankens gerade angesichts seiner Infragestellung durch ein scheinbar blind waltendes Prinzip

des Zufalls in Natur¹³ und Geschichte. In dieser Weise, als Manifestation der Idee der Freiheit, bestimmen Kant¹⁴ wie Schiller das Erhabene, wobei Schiller dieses Erhabene zur Grundlage einer Tragödienkonzeption macht¹⁵. Im Guiskard-Text wird dieses Vermögen, durch das der Mensch sich – erhaben – von der Gewalt der Natur wie des Zufalls frei macht, 'Geist' genannt:

Als ich das Zelt verließ, lag hingestreckt
Der Guiskard, und nicht eines Gliedes schien
Er mächtig. Doch sein Geist bezwingt sich selbst
Und das Geschick, nichts Neues sag ich euch! (Vs 394-397)

Die Konstellation der Grazie, das Tragödienmotiv der Peripetie und das Konzept des Erhabenen werden an Guiskards Umgang mit der Pest miteinander verknüpft. Zur Konstellation der Grazie: Guiskard wird als Figur entworfen, die in mehrfacher Hinsicht 'in der Gunst steht'. 'Gratia'/Gunst als wechselseitiges Geben und Nehmen macht, wie dargelegt, das Charisma Guiskards bei den Normännern aus. Weiter bestimmt sich Guiskard als Günstling der Natur, insofern er andeutet, daß er – durch Gabe wessen auch immer, sei es des Himmels – gegen die Pest immun sei. Und der Chorführer deutet Guiskard als Günstling des Schicksals, wenn er ihn als Bräutigam der Siegesgöttin bestimmt (vgl. Vs 498). Diesem In-der-Gunst-Stehen tritt die Pest als gewaltiges und unwiderfürliches 'Nein' entgegen. So weit entspricht Guiskards Position der des Jünglings vor dem Spiegel im Essay *Über das Marionettentheater*, der in der Gunst der Frauen steht, sich in der Gestalt des Dornausziehers als zeitgenössischem Paradigma der Armut erkannt hat und dem der Ich-Erzähler lachend dazwischen fährt, "er sähe wohl Geister" (2, 343). Und

¹³ Kant, in dessen Denkhorizont Kleists Wende zur Kunst erfolgt ist, geht, wenn er die vernunftorientierte Interpretation der Naturphänomene als Denknwendigkeit entwickelt, vom Prinzip des Zufalls aus, das der Naturforscher zugeben müsse, das der Vernunft aber ein Ärgernis bleibe. Versuchen wir die Dinge der Natur (die Gegenstände möglicher Erfahrung) zu erkennen, so gehen wir in relationaler Hinsicht vom Prinzip der Kausalität aus, insofern sich alle Naturdinge als Wirkungen auf Ursachen zurückführen lassen, in modaler Hinsicht gilt das Prinzip der Zufälligkeit, insofern sich von allen Naturdingen widerspruchsfrei denken läßt, daß sie auch anders oder nicht sein könnten (vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer [Hamburg 1974], nachfolgend abgekürzt, KdU; die Zitatnachweise geben die Seitenzahlen nach der 2. Auflage von 1793, in der o.a. Meiner-Ausgabe als Marginalie, KdU 268-69, § 61). Das Prinzip der Zufälligkeit der Form der Naturgegenstände ist der Naturforschung aber, so Kant, ein Ärgernis. Daß wir die Zufälligkeit zugeben müssen, rufe die Vernunft auf den Plan, die anstelle des Prinzips des Zufalls das der Zweckmäßigkeit (als regulatives, nicht als objektives Prinzip) setze (vgl. KdU 285, § 64).

¹⁴ KdU I. Teil, zweites Buch (§ 23-29): "Analytik des Erhabenen".
¹⁵ Vgl. hierzu folgende Texte: *Vom Erhabenen*, ersch. in der *Neuen Thalia* 1793, 3. und 4. Stück; Beim Wiederabdruck in den *Kleinen prosaischen Schriften* Bd. III, 1801 strich Schiller den gesamten ersten Teil, der zweite Teil erhielt dann die Überschrift *Über das Pathetische*; seither wird üblicherweise der erste Teil unter dem ursprünglichen Gesamttitle, der zweite unter dem neuen Einzeltitle veröffentlicht. Für Schillers Tragödientheorie sind weiter folgende Schriften relevant: *Über das Erhabene*, erstmals erschienen in den *Kleinen prosaischen Schriften* Bd. III, 1801; *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1791), *Über die tragische Kunst* (1792).

Guiskard verhält sich wie dieser Jüngling: er führt Gesten aus, die beweisen sollen, daß er die Gunst/Gratie (als charismatischer Heerführer) weiterhin habe, daß er die bezweifelte 'gratia' aus eigenem Vermögen hervorbringen könne. In diesem Sinne beteuert Guiskard sein Einssen mit den Normännern, seine Gewißheit, den Kriegszug erfolgreich abzuschließen und sein höheres Bündnis mit der Natur gegen die Pest. Aber wie die Gesten des Jünglings nach dem Nein nur noch das Fehlen der Grazie beweisen, werden Guiskards erhabene Gesten als bloßes Schauspiel manifest. Seine herausgestellte Gemeinschaftlichkeit mit den Normännern wird als Taktik deutlich, sie zu täuschen, der Anachronismus in der Formulierung seines Handlungsziels – "In Stambul halt' ich still, und eher nicht!" (Vs 448) – zeigt dessen Irrrealität an: aus 'Konstantinopel' wurde 'Istanbul' mit der Eroberung durch die Türken (1453), 368 Jahre nach dem Tod des historischen Guiskard (1085), Guiskard widerspricht sich mithin, er sagt das Gegenteil dessen, was er sagen will: nach Stambul wird er nie gelangen und wenn der neue Name für die Eroberung der Stadt steht, so ist die Eroberung anderen gelungen, den Türken, nicht den Normännern. Der von Guiskard ausgesprochene Name ist aber nicht nur chronologisch falsch, sondern führt auch an sich selbst ein Signal der Verkehrung mit sich. Denn 'Istanbul' hat keine türkische, sondern eine griechische Wurzel. Der Name geht auf den Schreckruf der Belagerten zurück: *eis ten polin* d.h. die Eroberer, die Türken, kommen in die Stadt; so lebt – bis heute – die Sprache der Besiegten im Namen der Hauptstadt der Sieger fort. Vor allem aber wird Guiskards Behauptung seiner Unverwundbarkeit (vgl. Vs 475-481) mit einem lautlosen und darum um so effektvolleren 'Paukenschlag' als trügerische Vorstellung vor den Kriegern manifest. Guiskard erleidet einen Schwächeanfall und seine Tochter schiebt eine große Heerpaule hinter ihn, auf der er sich niederläßt (1, 171f.). Guiskards erhabenes Sich-Aufrichten aus grundlegender Infragestellung seines charismatischen Bezugs zu Volk, Geschichte, Natur erweist sich damit als ein bloßes Schauspiel, d.h. 'Kunststück'¹⁶, die Normänner als Chor sind die Zuschauer dieses Spiels im Spiel. Wenn das erhabene Sich-Aufrichten als die Reaktionsbildung auf eine grundlegende Verneinung (die generell die Ausgangserfahrung des Erhabenen ist¹⁷) sich als ein Theaterstück erweist, d.h. als ein 'Erhabenes der Kunst', bringt es aber, wie das Stück im Fortgang zeigt, beim Zuschauer keine erhabene Wirkung hervor. Der Greis als Sprecher der Normänner bezeichnet nach dem Vorfall, der Guiskards Erhabenheit als bloßes Theater kenntlich gemacht hat, die von der Pest Ergriffenen als "aufstehungslos", was einerseits physisch aufzufassen ist; der von der Pest Befallene wird nicht mehr aufstehen, sein Geschick ist besiegelt. Mit dem für diesen Gedanken ungewöhnlichen Gebrauch des biblischen Wortes 'Aufstehung' wird jedoch andererseits zugleich eine ideale Bewältigung dieses Geschicks (Aufstehung der Gerechten am jüngsten Tag) negiert. Von einem ideellen Sich-

¹⁶ Vgl. das Schlüsselwort Johannis in der *Familie Schroffenstein*: "Ich bin zufrieden mit dem Kunststück" (Vs 2725).

¹⁷ Vgl. KdU 94 (zum mathematisch Erhabenen) und 104 (zum dynamisch Erhabenen).

Erheben über die Naturgewalt, wie es das Erhabene kennzeichnet, ist mithin nicht mehr die Rede:

Der Hingestreckt' ists auferstehungslos,
Und wo er hinsank, sank er in sein Grab. (Vs 505f.)

Weiter stellt der Chorführer dann vor, wie der von der Pest Befallene gegen die eigenen Nächsten wütet (Vs 511-515), auch hier tritt ihm eine ideelle Verarbeitung des Geschehens nicht in den Sinn. Zuletzt ruft der Sprecher Guiskard als Gott (Christus) an, mit der Bitte um eine Rettung, die rein spirituell vorgestellt wird, die Wirklichkeit also verlassen hat, womit das, was das Erhabene leisten soll, gerade verfehlt wird, d. i. den Menschen in seiner physischen Infragestellung zugleich ideell als frei sich bewähren zu lassen. Es gibt jetzt nur noch den Raum des Ideellen:

O führ uns fort aus diesem Jammerfall
Du Retter in der Not, der du so manchem
Schon halfst, versage deinem ganzen Heere
Den einzigen Trank nicht, der ihm Heilung bringt,
Versag uns nicht Italiens Himmelstüfte,
Führ uns zurück, zurück, ins Vaterland! (Vs 519-524)

Die Rede ist voll christlich-soteriologischer Anklänge: 'Jammertal', 'Retter in der Not', der "einzig' Trank, der Heilung bringt", ist dann das Abendmahl. So ist der Weg zurück ins Vaterland der Weg zum Vater schlechthin, zu Gott-Vater. Dem entspricht, daß es die *Himmels-Lüfte* Italiens sind, die als Trank begehrt werden: 'Lüfte' sind nur in überragenem Sinn ein 'Trank', entsprechend ist 'Himmel' hier gleichfalls in überragenem Sinn zu verstehen, eben als geistlicher Himmel, wie auch Italien nicht das Vaterland der Normänner ist, sondern ein erobertes, unterworfenes Land, das anstelle des Vaterlandes gerückt ist. Italien steht anstelle eines anderen und für anderes: sei es rückwärtsgerwand für die Vorstellung des verlorenen Paradieses, antik: Arkadien, sei es vorwärtsgerwand für das Reich der Auf-erhebung. Eine erhabene Haltung artikuliert sich in diesen Vorstellungen nicht mehr. Denn dieses hätte ein Sich-Aufrichten des Subjekts hier und jetzt im Rekurs auf das eigene Vermögen zur Vernunft zu sein. Stattdessen artikuliert sich ein Übermächtig-Werden des Todesgedankens, der sich mit dem Wunsch verbindet, wegzutreten in eine Welt vor- oder nachgeschichtlichen Heils. So geht es nicht mehr um erhabenes Bestehen des Leidens, vielmehr um Flucht aus dem Leiden in eine andere Welt. Das vorgeführte erhabene Schauspiel als Spiel im Spiel hat mithin das Erhabene in dem Augenblick aufgehoben, da dieses sich als ein Erhabenes der Kunst zu erkennen gegeben hat.

Damit aber hat dieses kurze Textfragment nicht wenig geleistet: es hat Schillers Konzept, die Tragödie aus dem Erhabenen zu begründen, in seine Bestandteile zerlegt (in diesem Sinne 'analysiert') und zerstört, und es hat damit zugleich Kants Argument aus dessen Analytik des Erhabenen, daß es ein Erhabenes der Kunst nicht geben kann, bewahrt. Wie Guiskard seinen Normännern präsentiert wird und dann auch sich selbst präsentiert, entspricht sehr genau dem, was Schiller

als die "beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst" bestimmt hat: "Diese sind *erstlich*: Darstellung der leidenden Natur; *zweitens*: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden"¹⁸ (in der umgearbeiteten Formulierung: "Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden"¹⁹). Diese Bestimmung der Tragödie zielt schon sehr auf das Erhabene (sie wird ja auch in einer Schrift über das Erhabene gegeben), mit Tragik läßt sich dieses Gesetz insoweit in Verbindung bringen, als diese, folger man Aristoteles, mit der Erfahrung konfrontiert, daß sich im Handeln des Menschen Determination und Freiheit in abgründiger Weise durchdringen können (wenn das Handeln determiniert resp. unwillkürlich war, es dem Handelnden eigentlich nicht in Rechnung gestellt werden kann, er aber die Verantwortung für das Handeln zu übernehmen hat, womit er sich als Freier, aber Schuldiger setzt. "Kann man auch Unwillkürliches verschulden?" fragt in diesem Sinne Kleists Alkmenen²⁰). Dem Prinzip der Determination entspricht in Schillers Definition die 'leidende Natur', die 'moralische Selbständigkeit' gibt das Feld an, auf dem das Prinzip der Freiheit sich manifestiert. Wird tragische Verschränkung von Determination und Freiheit aber in den Horizont des Erhabenen gerückt, geht an der Tragik Wesentliches verloren, d. i. das Moment der Schuld. Daß Schiller diesen Weg geht, wird aus seiner Aneignung der *Kritik der Urteilskraft* verständlich. Aus dem bloß symbolischen Brückenschlag zwischen Empirie und Idealität, den Kant dem Schönen zuerkennt, macht Schiller bekanntlich eine anthropologische Bestimmung des Menschen als sinnlich-vernünftiges Doppelwesen, das seine beiden Wesensanteile im Schönen (bzw. im 'ästhetischen Zustand') gegliedert vereine, so daß beide Anteile aktiviert sind und keiner den anderen unterdrückt. Die Bedingung der Möglichkeit dieser Vereinigung kann Schiller aber nicht angeben; denn dies verlangte, ein Identitätsmoment herauszuarbeiten, in dem beide über-einkämen²¹. Erst von dort her wäre nachvollziehbar, wie sich Freiheit in etwas spiegeln kann, was nicht Freiheit ist, sondern Sinnlichkeit, und doch als Selbstbe-spiegelung der Freiheit Freiheit sein mußte. Schiller kann dies nicht begründen, stattdessen stellt er in immer neuen Formulierungen ein hinreißendes Bild des ästhetischen Zustands vor, als eines Gleichgewichtszustandes von Sinnlichkeit und Vernunft, den er dann auch 'Null'- oder 'Indifferenzpunkt' nennt²². Gleichzeitig gerät Schiller hinsichtlich der Balance beider Wesensanteile des Menschen in eine Zirkelargumentation. Wir werden als sinnliche Wesen geboren und müssen unsere Moralität ausbilden, wozu uns der ästhetische Zustand als milderer Zustand den Übergang ermöglicht. Um den ästhetischen Zustand als Balance-Zustand zu erlan-

¹⁸ Vom Erhabenen, in: Schiller: *Werke* (a.a.O., s. Anm. 18) 5: 512. Zu Schillers Tragödientheorie: Klaus I. Bergahn: "Das Pathetischerhabene, Schillers Dramentheorien", *Deutsche Dramentheorien*, hg. v. Reinhold Grimm (Frankfurt 1971) 214-244.

¹⁹ *Über das Pathetische*, in: Schiller: *Werke* (a.a.O., s. Anm. 18) 5: 515.

²⁰ *Ampiblyon* Vs 1455.

²¹ Vgl. Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik* (Frankfurt 1989) 135.

²² *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: Schiller: *Werke* (a.a.O., s. Anm. 18) 5: 633 (20. Brief), 635 (21. Brief).

gen, müssen wir aber schon moralisch sein; denn es muß zwei Waagschalen geben, wenn man ein Streben nach Balance ansetzen will. Da die Verwirklichung der höchsten Erfüllung des menschlichen Wesens im Balance-Zustand des Schönen derart bei genauerer Betrachtung sich sehr verflüchtigt, wird es verständlich, daß die Verknüpfung von Sinnlichkeit und Vernunft, mithin von Erfahrungswirklichkeit und Idee, die im Negativen bleibt, das künstlerische Interesse gewinnt. Das aber ist das Feld des Erhabenen. Soll dieses zugleich das Tragische ausmachen, steht folgerichtig an diesem nicht der Aspekt der Schuld im Zentrum, vielmehr das Nicht-Gelingen des ästhetischen Zustands, ist 'Tragödie' ästhetischer Zustand im Negativen²¹. Tragik, vom Erhabenen her als negative Verknüpfung von Natur, resp. Determination und Moralität, resp. Freiheit gedacht, besagt aber nicht nur den Untergang der betroffenen Figur (so enden die Dramen Schillers: mit der Apotheose des Helden, der in seinem Untergang sich in seiner Idealität über sein Leiden erhebt), das Prinzip der Negativität wirkt vielmehr auch auf die beiden Felder dieser negativen Verknüpfung ein, höhlt diese aus. Sie entwerfen sich wechselseitig. Das geschieht um so mehr, als Schiller anthropologisch argumentiert und daher genötigt ist, in seiner Argumentation zwischen der Ebene des Physischen (wo das Leiden mithin ein physisches Leiden ist) und der Ebene des Moralischen (wo das Leiden argumentiert demgegenüber nur auf einer Ebene: rein reflexiv-ontologisch, d.h. nur auf der Ebene des Urteilens. Der Aspekt des 'Leidens' im Erhabenen ist bei ihm der Zusammenbruch der menschlichen Auffassungsvermögen angesichts des unendlich Großen oder der Natur in ihrer den Menschen überragenden Macht, was im auffassenden Subjekt die Ideen der Vernunft, sein Sich-Wissen als vernunftfähiges Wesen rege macht, das von solcher Infragestellung seiner Auffassungsvermögen nicht tangiert wird. Wechselt man demgegenüber wie Schiller in der Argumentation zwischen der Ebene des Physischen und des Moralischen, entwerfen sich in der negativen Verknüpfung diese beiden Ebenen wechselseitig. Das Leiden kann, wenn moralische Selbständigkeit behauptet ist, von dieser her betrachtet kein echtes Leiden mehr sein, die moralische Selbständigkeit kann, wenn auf dem Leiden beharrt wird, keine echte sein. Jede Seite wird an der anderen fraglich, wird aus der Perspektive der anderen zu einem Als ob, d.h. fiktionalisiert. Bei Schiller wird diese Fiktionalisierung in Andeutungen erkennbar, wenn die Verherrlichung der Figuren in ihrem pathetischerhabenen Untergang auch als Pose oder als bis zuletzt fragwürdig erscheint (z.B. die Apotheose Marias in *Maria Stuart*), zugleich erklärt dies Schillers Fasziniert-Sein von Figuren, die nur Spieler ihrer selbst sind, wie z.B. Demetrius. Kleist ist in der erkennbaren Tragikkonzeption seines Guiskard-Dramas Schillers Entwurf des Tragischen aus dem Erhabenen sehr genau gefolgt: Darstellung der leidenden Natur und Darstellung des moralischen Widerstandes im Leiden, wobei er, wie Schiller dies fordert, seinem Helden

„die ganze volle Ladung des Leidens“ gibt²⁴. Dann aber arbeitet er als ein unbestechlicher Analytiker das Moment der Fiktionalisierung, d.h. des bloß Schauspielhaften in dieser Konzeption des Tragischen als Erhabenen heraus, was das Erhabene wie das auf ihm gegründete Tragische zusammenbrechen läßt. Damit bekräftigt das Stück zugleich, wie schon gesagt, Kants Argument, daß es ein Erhabenes der Kunst im Prinzip nicht geben kann.

Ein Erhabenes in der Kunst (aufgrund von Kunstverfahren) ist für Kant nur möglich, wenn das Kunstwerk analog den Naturgegebenheiten, die die Erfahrung des Erhabenen induzieren, auf den Betrachter wirkt. Entsprechend hält Kant fest, daß „wir, wie billig, hier zuvörderst nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung ziehen (das der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt)“²⁵. Solche Übereinstimmung ist aber im Prinzip nicht möglich. Ein als Kunstwerk vorgestelltes Erhabenes ist als Kunstwerk schon immer in die Einheit einer Anschauung gebracht, kann mithin das Apperzeptionsvermögen des Rezipienten nicht prinzipiell überfordern, wie dies die Ausgangserfahrung des Erhabenen ist. Entsprechend bricht, wie erläutert, im Guiskard-Text im Moment, da das erhabene Sich-Aufrichten des Subjekts als bloßes Kunststück manifest wird, der Effekt des Erhabenen zusammen. Der Chor als Zuschauer dieses Schauspiels befügt bei sich nicht die Haltung des Erhabenen, wünscht sich vielmehr regressiv nach Arkadien oder progressiv Erlösung in einem Elysium. Das wäre als Problemstellung und als analytische Leistung eines Dramas beachtlich. Nicht recht einsehbar aber ist dabei, worin die grundlegende Unerfüllbarkeit des Stücks gelegen haben soll, die Kleist mit großen Worten in Anspruch nimmt: „Thöricht wäre es wenigstens, wenn *ich* meine Kräfte länger an ein Werk setzen wollte, das, wie ich mich endlich überzeugen muß, für mich zu schwer ist. Ich trete vor einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend im voraus, vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht.“ (An Ulrike, 5.10.1803, 2.735f.)

Warum kann die dramatische Analytik des Stücks, Analytik des Tragischen als Erhabenen, beim genannten Ergebnis nicht stehen bleiben? Hier beginnt die Konstruktion des Interpretens, die nur durch die Plausibilität der Begründung, die sie für die Unerfüllbarkeit des Projekts herausfindet, Geltung beanspruchen kann. Das Ergebnis des Stücks kann nicht beruhigen, weil dieses Stück in einem erheblichen Maße auch Selbstreflexion Kleists, seiner Wende zur Kunst, ist. Die Kantkritik hatte die Erwartung, die begegnende Wirklichkeit (Natur) so betrachten zu können (d.h. teleologisch), als ob sie der Ordnung der Vernunft (der Struktur unseres Geistes) entgegenkomme, zutiefst erschüttert. Aus dem Skeptizismus Kants (wir können nicht entscheiden, ob wir mit dieser Annahme die Struktur der Welt treffen oder verfehlen) hatte Kleist Agnostizismus gemacht (es gibt keine Wahr-

²¹ Hierzu Verf., „Tragödie als Negativ des 'ästhetischen Zustands': Schillers Tragödienentwurf jenseits des 'Pathetischerhabenen', *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Jünggen Schröder zum 65. Geburtstag*, hg. von Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters (Tübingen 2000).

²⁴ Über das Pathetische, in: Schiller: *Werke* (a.a.O., s. Anm. 18) 5: 513.

²⁵ KdU 76 (§ 23).

heit, eine vernünftige Interpretation der Welt ist unhalbar). Einen Ausweg aus dieser Erschütterung fand Kleist aber im ersten Teil der *Kritik der Urteilskraft*, dem dort gegebenen Zuspruch, daß wir im Schönen und im Erhabenen doch eine Art Brückenschlag zwischen Erfahrungswirklichkeit und der Welt der Ideen vorfinden. So hat sich Kleist aus tiefer Erschütterung in der Erfahrung der Kunst aufgerichtet²⁶, da diese, so kann man mit Kant erklären, einen Zuspruch dafür gibt, daß die ideelle Orientierung in der Hinwendung zur Welt doch aufrechterhalten werden kann. Genau dieser Vorgang wird im Guiskard-Drama aber wieder zum Thema gemacht, d.h. auf die Probe gestellt mit dem erläuterten negativen Ergebnis. So wird es wichtig, nach einem Weg zu suchen, das Erhabene nicht zusammenbrechen zu lassen, wenn es als 'Kunststück' gegeben und kenntlich wird. Das kann nur so geschehen, daß der wechselseitigen Fiktionalisierung von Leiden und moralischer Selbständigkeit etwas entgegengesetzt wird. Hier aber kann eingesetzt werden, was das Ergebnis gerade fatal werden ließ: daß das Stück Selbstreflexion ist, d.h. aus authentischem Material gemacht ist und so zumindest in seiner Materialität der Fiktionalisierung widerspricht. Das Verfahren besteht mithin darin, der Fiktionalisierung des Erhabenen als Kunstwerk (als bloßes Theater) im Materialen des Kunstwerks etwas entgegenzusetzen, eben die Authentizität des Materials, die das im Kunstwerk Vorgestellte als 'echt', d.h. als nicht-fiktional verbürgen soll. Später, im Essay über Caspar David Friedrichs Bild *Mönch am Meer*, wird gleichfalls zuerst Zusammenbruch des Erhabenen konstatiert, wenn dieses durch ein Kunstwerk vorgestellt wird, worauf dann der Gedanke entwickelt wird, daß man, wenn man den Ocean auf dem Bild mit dem Wasser des dargestellten Ozeans und die Landschaft mit ihrer eigenen Kreide malte, doch noch die Erfahrung des Erhabenen (allerdings verschoben) hervorbringen könne (vgl. 2.328)²⁷. Im Falle der projektierten Guiskard-Tragödie besagt dieses Verfahren, daß die Tragödie des Scheiterns im erhabenen Sich-Aufrichten im Medium der Kunst, wenn das Erhabene nicht zusammenbrechen soll, aus Scheitern im erhabenen Sich-Aufrichten im Medium der Kunst gemacht werden muß. Ein Paradox, für den Schaffenden zugleich eine Aporie. Das Werk, die Tragödie, kann dann nur im Mißlingen gelingen, das Mißlingen ist das Gelingen. Es ist das Paradox, durch das man gemeinhin die klassische Moderne definiert: Kunst nur noch aus der Unmöglichkeit der Kunst machen zu können. Das wäre dann die "Erfindung", von der Kleist an Ulrike geschrieben hat, daß er sie gedacht, aber für sich (in einem 'Werk') als unerfüllbar

²⁶ Vgl. Brief vom 21. Mai 1801 (2.650 f.) über die Dresdner Kunsterfahrungen.

²⁷ Andere Beispiele für dieses Verfahren: Im *Zerbrochenen Krug* wird das entscheidende Wahrheitspiel zwischen Walter und Eve im "Variant"-Schluß an einer Münze entfalteter, von der der richtige Edelmetallgehalt herausgestellt wird; so wird die Bedeutung des Zeichens – der Wert des Geldes – durch das Material des Zeichens garantiert; in der Gäckchen-Erzählung wird die Kunst, die die Heiligenverehrung als Mitteltum zu Gott stimuliert, aus dem Material gemacht, worauf sie verweist: die Aufführung einer Messe unter wunderbarer Anwesenheit einer Heiligen; in *Michael Kohlhaas* unterläuft dem Kurfürsten von Sachsen das Mißgeschick, daß die alte Frau, die er anheuert, damit sie vor Kohlhaas die räselhafte Zigeunerin spiele, die die geheimnisvolle Kapsel zurückfordern soll, die sie ihm einst gegeben hat, eben diese Zigeunerin selbst ist.

erkannt habe: im Zu-Ende-Denken bzw. Zu-Ende-Bringen von Schillers Tragödienkonzept zur Position einer radikalen negativen Ästhetik gelangt zu sein, die die klassische Moderne dann entfallen wird. Notwendig entzieht sich in diesem Paradox auch das 'Beweisstück' der Argumentation. Wenn nur das Scheitern an der erhabenen Tragödie das Gelingen des Projekts 'erhabene Tragödie' garantieren kann, kann Vollendung des 'Werks' nur die Ruine resp. das Fragment sein, was denn auch das erste Wort im Titel des überlieferten Textes ist: "Fragment aus dem Trauerspiel [...] (1,153).

Mit seiner "Erfindung", daß die Tragödie erhabenen Scheiterns aus Scheitern an der erhabenen Tragödie gemacht werden muß, hat sich Kleist in eine Selbst-Zernichtung als Künstler hineingeschrieben. Das erklärt die Heftigkeit des Zusammenbruchs nach dem Verbrennen des Guiskard-Manuskripts: das künstlerische Schaffen hat sich auf dem Feld selbst paralytisiert, das zeitgenössisch als das höchste angesehen wird, d.h. der Tragödie. Weiter gibt die aufgefundene Aporie Kleists ausstelltem Ringen um dieses Projekt einen Sinn und macht zuletzt auch Kleists Verhalten nach dem Verbrennen des Guiskard-Manuskripts verständlich und nachvollziehbar.

Wenn das Mißlingen des Werks sein Gelingen ist, wird das Geschehen um die Entstehung des Werkes zu einem Teil des Werkes selbst. Daher muß das Ringen um das Werk herausgestellt werden, was in Briefen Kleists²⁸ und in dem bekannten Zeugnis Wielands überliefert ist²⁹. Der begeisterte Zuspruch, den Kleist von Wieland erhalten hat, nachdem er ihm Teile seines Dramas vorgetragen hatte, brachte Kleist auf die Idee, Deklamationsunterricht zu nehmen, offenbar um mit dem Vortrag von Partien seines Stücks weitere analoge Wirkungen zu erzielen (wenn das 'Werk' aus dem Ringen um dieses und dem Scheitern an ihm besteht, ist dessen Vortrag durch den um das Werk ringenden Künstler die beste Verbreitungsart). Seinen Vortragserfolg bei Wieland beschreibt Kleist aber in eigenartiger Verschönerung der affektiven Wirkung vom Hörer zum Autor, was einem Stück vollkommener Bericht von Ulrich Schütz, LS 66, Briefe an Ulrike vom 1.5.1802 (2.724f.) und vom 9.12.1802 (2.728).

²⁸ Einige Proben des *Guiskard* hat Kleist Wieland vorgetragen, aber erst, nachdem er ihm sein Ringen um diese Tragödie eindringlich vor Augen geführt hat. Wieland berichtet dem Mainzer Arzt Wedekind, der Kleist nach dem Zusammenbruch im Herbst 1803 behandelt hat, hierüber: "Eine andere Eigenheit und eine noch fatalere, weil sie zuweilen an Verücktheit zu grenzen schien, war diese: daß er bei Tische sehr häufig etwas zwischen den Zähnen mit sich selbst murrte und dabei das Air eines Menschen hatte, der sich allein glaubt. [...] Er mußte mir endlich gestehen, daß er in solchen Augenblicken von Abwesenheit mit seinem *Dramm* zu schaffen hatte, und dies nötigte ihn, mir gern oder ungern zu entdecken, daß er an einem Trauerspiel arbeite, aber ein so hohes und vollkommenes Ideal davon seinem Geiste vorschweben habe, daß es ihm noch immer unmöglich gewesen sei, es zu Papier zu bringen. Er habe zwar schon viele Szenen nach und nach aufgeschrieben, vernichte sie aber immer wieder, weil er sich selbst nichts zu Dank machen könne." (LS 81) Nach vielen vergeblichen Überredungsversuchen, so Wieland weiter an Wedekind, habe Kleist ihm, "einige der wesentlichsten Szenen und mehrere morceaux aus andern, aus dem Gedächtnis" vordeklamiert. Wieland bestirmt Kleist, das Werk unbedingt zu vollenden (vgl. LS 81 f.).

men entspricht, das seine erhabene Verweiskraft daraus gewinnt, daß es aus dem Scheitern des Künstlers an ihm gemacht ist: 'Als ich sie [die Tragödie] dem alten Wieland mit großem Feuer vorlas, war es mir gelungen, ihn so zu entflammen, daß mir, über seine innerlichen Bewegungen, vor Freude die Sprache verging, und ich zu seinen Füßen niederstürzte, seine Hände mit heißen Küssen überströmend.' (2,730) Den Zuspruch, den Wieland ihm mündlich und dann auch noch schriftlich gab ('Sie müssen Ihren Guiscard vollenden, und wenn der ganze Kaukasus und Alles [Atlas] auf Sie drückte' [LS 99]), hat Kleist sorgfältig bewahrt, er zitiert ihn mehrfach, in Zeiten tiefer Demütigung ist er ihm ein Elixier, das ihn wieder aufrichtet (vgl. 2,739). Indiz für die Aporie, in die sich Kleist mit dem Guiskard-Projekt hineingeschrieben hat, ist ebenso die eigenartige Formulierung, in der Kleist seiner Schwester mitteilt, daß er das Manuskript verbrannt habe (Brief vom 26. Oktober 1803). Kleist verschiebt seine Ausdrucksnot völlig vom Werk (der erhabenen Tragödie über das Scheitern) auf die Mitteilung über die Vernichtung des Werkes (das Scheitern an der erhabenen Tragödie). So wird 'Vollbringen' erneut Manifest-Machen des Mißlingens: "Meine theure Ulrike! [gestrichen: Sei mein starkes Mädchen,] Was ich dir schreiben werde, kann dir vielleicht das Leben kosten; aber ich muß, ich muß, ich muß es vollbringen. Ich habe in Paris mein Werk, so weit es fertig war, durchlesen, verworfen, und verbrannt: und nun ist es aus." (2,737)

Auch Kleists befremdliches Handeln nach dem Verbrennen des Manuskripts wird als ein Reagieren auf die Aporie, in die er sich hineingeschrieben hat, nachvollziehbar. Im Oktober/November 1803 versucht er in Calais wie in Boulogne, in französischen Kriegsdienst mit Aussicht auf einen Englandfeldzug zu gelangen. Beide Orte liegen in den einstigen Gebieten der Normannen (nördlich der heutigen Normandie), von wo aus diese 1066 nach England aufgebrochen sind. Das süditalienische Normannentum endete 1085 mit dem Tod Guiskards zu Schiff auf der Fahrt nach Byzanz. Wie die Normannen will Kleist offenbar nach England ziehen, um sich wie Guiskard den Tod auf dem Schiff zu holen: ein psychotisches Agieren, dessen Sinn offenbar ist, dem Helden des eigenen Stücks nachzuleben und nachzusterben, d.h. sich nun auch als Künstler selbst aus dem Material dessen zu modellieren, den das vernichtete Werk vorgestellt hat. An Ulrike schreibt er, wobei er sie als "Erhabene" anredet: "[...] ich werde französische Kriegsdienste nehmen, das Heer wird bald nach England hinüber rudern, unser aller Verderben lautet über den Meeren, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich-prächtige Grab." (2,737)

Der ins Unendliche ausgebreitete Ozean ist Kant bevorzugtes Beispiel für Vernichtung des 'mathematischen Erhabenen'.³⁰ Kleist spricht als Betrachter am Ufer, das Bild *Mönch am Meer* schon verkörpernd, das Caspar David Friedrich erst

³⁰ Vgl.: "[...] man muß den Ozean bloß, wie die Dichter es tun, nach dem, was der Augenschein zeigt [d.h. nicht als Feld der Erfüllung vieler Naturzwecke], etwa, wenn er in Ruhe betrachtet wird, als einen klaren Wasserspiegel, der bloß vom Himmel begrenzt ist, aber ist er unruhig, wie einen alles zu verschlingen drohenden Abgrund, dennoch erhaben finden können." (KdU 119)

sechs Jahre später malen und an dem Kleist dann die ästhetische "Erfindung" aussprechen wird, der er in seinem Guiskard-Drama auf der Spur war.