

Bernhard Greiner

Kleists Dramen  
und Erzählungen

**UTB**  
FÜR WISSEN  
SCHAFT

Francke



UTB 2129

### **Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage**

Wilhelm Fink Verlag München  
A. Francke Verlag Tübingen und Basel  
Paul Haupt Verlag Bern · Stuttgart · Wien  
Hüthig Fachverlage Heidelberg  
Verlag Leske + Budrich GmbH Opladen  
Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft Stuttgart  
Mohr Siebeck Tübingen  
Quelle & Meyer Verlag Wiebelsheim  
Ernst Reinhardt Verlag München und Basel  
Schäffer-Poeschel Verlag Stuttgart  
Ferdinand Schöningh Verlag Paderborn · München · Wien · Zürich  
Eugen Ulmer Verlag Stuttgart  
Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen und Zürich  
WUV Wien

Bernhard Greiner

# **Kleists Dramen und Erzählungen**

Experimente zum ›Fall‹ der Kunst

A. Francke Verlag Tübingen und Basel

*Bernhard Greiner* ist Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Tübingen, 2000–2002 Inhaber des Walter Benjamin Lehrstuhls an der Hebräischen Universität Jerusalem.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Greiner, Bernhard:**

Kleists Dramen und Erzählungen: Experimente zum ›Fall‹ der Kunst /

Bernhard Greiner. – Tübingen ; Basel : Francke, 2000

(UTB für Wissenschaft : Uni-Taschenbücher ; 2129)

ISBN 3-8252-2129-6 (UTB)

ISBN 3-7720-2276-6 (Francke)

© 2000 · A. Francke Verlag Tübingen und Basel

Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

ISBN 3-7720-2276-6

Das 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.

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart  
Satz: Informationsdesign D. Fratzke, Pfullingen  
Druck und Bindung: Presse-Druck, Augsburg  
Printed in Germany

ISBN 3-8252-2129-6 (UTB Bestellnummer)

# Inhalt

## Der Rahmen: Kunst als Selbstreflexion der Wende zur Kunst

Im Horizont Kants

Die philosophische Krise von 1801 *und* deren Überwindung . . . . . 1

Die ›unmögliche‹ Wende vom Erhabenen der Natur zum Erhabenen der Kunst

*Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* . . . . . 16

Mediale Wende des Schönen – ›freies Spiel‹ der Sprache und ›unaussprechlicher Mensch‹

*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. Brief eines Dichters an einen anderen* . . . . . 37

## Die Dramen

### Das Schöne als Aus-Weg der Teleologie

*Die Familie Schroffenstein*. Ein Trauerspiel in fünf Akten

Tragische Variante der Teleologie: Das Wahnsystem des Verdachts . . . . . 54

*Der zerbrochne Krug*. Ein Lustspiel

Komische Variante der Teleologie: Das perfekte Lügensystem . . . . . 75

*Die Herrmannsschlacht*. Ein Drama

Schauspiel-Variante: Verrückungen der Teleologie . . . . . 104

### Das Erhabene als Aporie der Tragödie

Fragment aus dem Trauerspiel: *Robert Guiskard, Herzog der Normänner*

Tragödie des Scheiterns an der Tragödie . . . . . 121

Exkurs: Schillers Theorie der Tragödie – das ›Pathetischerhabene‹ . . . . . 124

## VI Inhalt

---

*Penthesilea*. Ein Trauerspiel  
Tragödie der Umkehrung des Weges der Tragödie . . . . . 148

*Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe*. Ein großes  
historisches Ritterschauspiel  
Das dramatische Pendant . . . . . 174

### **Grazie als Konzept der Vereinigung jenseits des Brückenschlags der Kunst**

*Über das Marionettentheater*  
Das Paradox der Grazie: Das ›Mal‹ der Nicht-Differenz in der  
Differenz . . . . . 197

*Amphitryon*. Ein Lustspiel nach Molière  
Bewußtlose Grazie als Feld zernichteter Identität . . . . . 219  
Anhang: Die Amphitryon-Bearbeitungen von Plautus und Molière. . 241

*Prinz Friedrich von Homburg*. Ein Schauspiel  
Grazie des unendlichen ›Bewußtseins‹ als Initiation in den  
Vernichtungskrieg . . . . . 253

### **Die Erzählungen**

Gebrechliche Einrichtungen:  
Kleists Erzählen in der Tradition der Novellistik . . . . . 274

### **Der uneinholbare Grund des Erzählens**

*Die Marquise von O...*  
Begründungen des Novellistischen . . . . . 286  
Anhang: Cervantes, *La fuerza de la sangre* (*Die Macht des Blutes*) . . . . 300

*Das Bettelweib von Locarno*  
Begründung des Fantastischen . . . . . 314

### **Verkörperung des Ideellen als Akt des Erzählens**

*Michael Kohlhaas*  
Rechtschaffenheit als Ausschweifung des Ideellen . . . . . 327

*Der Findling*  
Das Böse: Die Verweigerung des Ideellen . . . . . 348

---

**Kontingenz und Ordo des Erzählens***Das Erdbeben in Chili*

Der Zufall als Problem des Erzählens . . . . . 363

*Der Zweikampf*

Die Anekdote als ›Gabe‹ des Erzählens . . . . . 384

**Performanz des Novellistischen***Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik* (Eine Legende)

Erzählerischer Entwurf des Erhabenen . . . . . 397

*Die Verlobung in St. Domingo*

Verwirrungen des reflektierenden Urteils . . . . . 420

**Literaturverzeichnis** . . . . . 441

## Zitierweise/Abkürzungen

Zitate aus Schriften Kleists werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe* in vier Bänden, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt (Deutscher Klassiker Verlag) 1987–1997 (arabische Ziffer vor dem Komma = Bandzahl, arabische Ziffer nach dem Komma = Seitenzahl; bei Dramen wird die jeweilige Verszahl angegeben).

Zitate aus den drei ›Kritiken‹ Kants werden gleichfalls im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgaben zugrundegelegt werden:

*Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg (Meiner) 1974 (Sigle KdU, Seitenangaben nach der Paginierung der 2. Aufl. von 1793, in der Meiner-Ausgabe als Marginalie);

*Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Raymund Schmidt, Hamburg (Meiner) 1956 (Sigle KrV, Seitenangaben nach der ersten Auflage von 1781 [A], resp. der zweiten Auflage von 1787 [B], in der Meiner-Ausgabe als Marginalie);

*Kritik der praktischen Vernunft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg (Meiner) 1990 (Sigle KpV, Seitenangaben nach der Paginierung der ersten Aufl. von 1788, in der Meiner-Ausgabe als Marginalie).

In den Anmerkungen werden folgende Abkürzungen verwendet:

KJB	Kleist Jahrbuch
LS	Heinrich von Kleists Lebensspuren (s. Literaturverzeichnis)
NR	Heinrich von Kleists Nachruhm (s. Literaturverzeichnis)
DVJS	Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
JDSG	Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft
ZDP	Zeitschrift für deutsche Philologie
HKB	Heilbronner Kleist-Blätter
HKS	Heilbronner Kleist-Schriften

# Der Rahmen: Kunst als Selbstreflexion der Wende zur Kunst

## Im Horizont Kants Die philosophische Krise von 1801 und deren Überwindung

Als einen seiner Lebenspläne unterbreitet Kleist seiner Verlobten am 13. November 1800 die Idee, die »neueste Philosophie« nach Frankreich zu »verpflanzen« (4,153), »wo man von ihr noch gar nichts weiß« (4,156). Er meint hier wohl die Philosophie Kants, als des Begründers eines neuen philosophischen Diskurses, während andere denkbare Philosophen entweder, wie z.B. Reinhold<sup>1</sup>, sich nur als Vermittler Kants verstehen oder, wie Fichte<sup>2</sup>, ihre Entwürfe ausdrücklich als Weiterdenken von Positionen Kants verstanden wissen wollen. Kleists Vorschlag konnte bei Wilhelmine von Zenge wenig Vertrauen erwecken. Zwar hatte Kleist in früheren Briefen der Schwester<sup>3</sup> wie der Braut<sup>4</sup> berichtet, daß er sich mit Kants Philosophie auseinandersetze, aber jetzt gibt er Wilhelmine zu erkennen, daß er für sein Projekt die französische Sprache noch zu wenig beherrsche und ihn zugleich ein ganz anderes Begehren ins Ausland treibe, nämlich mit der Angeredeten ohne standesgemäße Ehe zusammenzuleben.<sup>5</sup>

Die Kantische Philosophie nach Frankreich verpflanzen: das ist als Lebensplan Kleists dubios, zugleich ist es ein Topos. Es ist nicht irgend-

---

1 Als Anlaß der ›Kant-Krise‹ Kleists favorisiert Ulrich Gall Reinholds Schrift »Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens« (1789). (Gall, 1985.)

2 Ernst Cassirer hat als Anlaß der ›Kant-Krise‹ Fichtes 1800 erschienene Schrift »Bestimmung des Menschen« in die Diskussion gebracht. (Cassirer, 1919.)

3 Vgl. den Brief an Ulrike vom 14.08.1800, worin er Ulrike bittet, ihm seine »Schrift, über die Kantische Philosophie« zurückzuschicken (4,67).

4 In einem seiner berüchtigten Schulmeister-Briefe an Wilhelmine (30. Mai 1800, 4,57–60) unterscheidet Kleist pedantisch nach Verstand, Vernunft und Urteilskraft, was eine Beschäftigung mit Kants »Kritik der Urteilskraft«, sei es aus primärer, sei es aus sekundärer Quelle, immerhin nahelegt.

5 Vgl.: »[...] weg mit allen Vorurtheilen, weg mit dem Adel, weg mit dem Stande – gute Menschen wollen wir sein u uns mit der Freude begnügen, die die Natur uns schenkt. [...] Wenn ich nur erst ein Weib habe, so werde ich meinem Ziele ganz ruhig u ganz sicher entgegen gehen – aber bis dahin – o werde bald, bald, mein Weib.« (4,153 f.)

ein Land, dessen Unkenntnis der neuesten deutschen Philosophie beklagt wird (in die französische Schweiz will Kleist zuvor nur gehen, um die französische Sprache zu lernen, von einer Vermittlung der Kantischen Philosophie ist da nicht die Rede). Es ist das Frankreich der Revolution, das die paradoxe Erfahrung bereithält, daß der Versuch, den bürgerlichen Ideen der Freiheit und Gleichheit der Menschen zur Wirklichkeit zu verhelfen, d.h. sie durch den Staat zu garantieren, Strukturen hervorbringt, die diese Ideen negieren – und dies nicht aufgrund eines Abirrens vom rechten Weg, sondern aufgrund eines offenbar ungelösten Widerspruchs im Projekt selbst, die Ideen der Vernunft mit der Erfahrungswirklichkeit zu verknüpfen. Als einen scheinbar unauflöselichen Zirkelschluß hatte Schiller 1795 in seinen ›Briefen über die ästhetische Erziehung‹ diesen Widerspruch beschrieben (das Schaffen eines freien Staates setzt freie Menschen voraus, diese kann es aber erst in einem freien Staate geben). Im Zuge der sich verschärfenden Rationalitätskritik des 18. Jahrhunderts waren immer neue Kategorien der Vermittlung zwischen den Forderungen der Vernunft, die den Menschen als frei setzt, und der Empirie, die ihn als Natur und entsprechend als determiniert erkennt, ausgearbeitet worden: Aus der französischen Klassik war durch Winckelmann der Begriff der ›Grazie‹ übernommen und zur Vermittlungskategorie aufgewertet worden, literarisch z.B. durch Wieland; einen anderen Versuch stellt die ›Empfindsamkeit‹ vor, gipfelnd in Lessings Favorisieren des ›Mitleids‹ (als eines Affekts, mithin der Sinnlichkeit zugehörend, der an sich schon sittlich, d.h. aber ›vernünftig‹ ist) als leitender Kategorie seiner Tragödientheorie. Mit der Erfahrung der Französischen Revolution schien jedoch der aufgerissene Graben zwischen der Erfahrungswirklichkeit, in der das Kausalitätsgesetz herrscht, und der Welt der Vernunftideen, die zwar sagen, was sein soll, aber keinerlei Versicherung in der Empirie haben, prinzipiell nicht mehr zu überbrücken, bis Kant in der »Kritik der Urteilskraft« mit seinen Bestimmungen zum ästhetischen und teleologischen Urteil die Möglichkeit einer Überbrückung doch nachgewiesen zu haben schien.<sup>6</sup> Diesen Entwurf (einer Verknüpfung der Welt der Notwendigkeit mit derjenigen der Freiheit im Medium des Schönen, des Erhabenen oder der Naturteleologie) aufzugreifen und praktisch zu machen, ist seit Schillers kunsttheoretischen Schriften Gehalt des Projekts, ›die Kantische Philosophie

---

6 So auch in der Selbstdeutung Kants, Kritik der Urteilskraft, Einleitung, Kap. IX. (›[...] macht die Urteilskraft den Übergang vom Gebiete des Naturbegriffs zu dem des Freiheitsbegriffs möglich«. [KdU LVI])

nach Frankreich zu verpflanzen«. Schon bei Schiller geht dabei allerdings der pragmatische Kontext verloren, wird das Ästhetische vom Weg zum Ziel. Hölderlin verfährt ebenso, in der Anlage des »Hyperion«, insofern es der dichtende Eremit ist, der die Daseinsformen der politischen Praxis (die Welt der Entgegensetzung) und der Idylle (als Welt der Ungeschiedenheit) in sich vereinigt, wie dies auch die Schlußstrophe von »Andenken« im vielzitierten »Was bleibet aber stiften die Dichter« vorstellt.<sup>7</sup>

Kleist zitiert einen Topos, wenn er imaginiert, Vermittler einer Philosophie zu werden, die auf die drängenden politisch-praktischen Fragen der Zeit in den Leistungen der reflektierenden Urteilskraft eine Lösung bereitzuhalten scheint. Eine völlig neue Qualität erhält dieser Topos jedoch in dem Augenblick, da Kleist entweder durch Kants Schriften selbst in den Grundfesten seines Denkens erschüttert wird<sup>8</sup> oder durch andere Erfahrungen in eine Krise gerät<sup>9</sup>, die er dann mit Berufung auf die Kantische Philosophie zu erläutern versucht. Statt, bei der gegebenen Quellenlage, fragwürdige Spurensuche zu betreiben und ein weiteres Mal zu diskutieren, welche Schrift denn nun Kleist so erschüttert haben mag (mit der Indizierung solch einer Schrift wäre ohnehin bei einem Autor wenig gewonnen, der sich Vorgegebenes stets grundlegend umwandelnd aneignet<sup>10</sup>), statt aber auch die philosophische Krise als bloßen Flucht-Vorwand abzutun, erscheint es sinnvoll, sich um »die Sache selbst« zu kümmern, d.h. zu fragen, was für eine philosophische Position es denn ist, die Kleist in den Briefen seiner »Kant-Krise« vorträgt, und nach den Bedingungen zu fragen, unter denen diese Position die Grundfesten eines Denkens erschüttern kann.

Seinen grundlegenden erkenntnistheoretischen Zweifel entwickelt Kleist am Gedanken der Perspektivität allen Erkennens:

7 Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, hg. von Friedrich Beissner (Große Stuttgarter Ausgabe Bd. 2, 1), Stuttgart 1951, 189.

8 Ludwig Muth hat viele Argumente dafür beigebracht, daß als Denkhorizont der »Kant-Krise« die »Kritik der Urteilskraft« anzusetzen sei, ohne allerdings deren Komposition produktiv zu machen: der erkenntnistheoretische Skeptizismus, den die »Kritik der Urteilskraft« in ihrem zweiten Teil vorträgt, wird durch das Verweisungsverhältnis von ästhetischer Idee und Vernunftidee, in dessen Darlegung der erste Teil kulminiert, entschärft. (Muth, 1954.)

9 Suche nach Ausreden, um den mißliebigen Auftrag der Technischen Deputation nicht erfüllen zu müssen, haben betont: Schmidt, 1974; Politzer, 1967; ebenso Wichmann, 1988.

10 Darauf hat schon Hans Joachim Kreutzer nachdrücklich hingewiesen: Kreutzer, 1968; in jüngster Zeit hat dies an einem anderen Themenkomplex aufgezeigt: Strack, 1996.

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. (4,205)

Mit dem Beispiel der grünen Augengläser argumentiert Kleist im Sinne eines erkenntnistheoretischen Konstruktivismus, wie er der ›kopernikanischen Wende‹ der »Kritik der reinen Vernunft« entspricht (daß das, was wir Wirklichkeit nennen, Vorstellung ist)<sup>11</sup>, aus der Kant einen skeptizistischen Schluß zieht (wir können nicht entscheiden, ob wir in unserem Entwurf der Wirklichkeit verfälschende Strukturierungen vornehmen oder nicht). Diesen Skeptizismus konnte Kleist in der »Kritik der Urteilskraft« formuliert finden, insbesondere in deren zweitem Teil, der »Kritik der teleologischen Urteilskraft«, allerdings als dem Denken durchaus annehmbar, d.h. ohne die agnostizistischen Folgerungen, die Kleist daraus zieht. Ehe man hieraus schließt, daß Kleist Kant eben nicht verstanden habe oder daß seine philosophische Argumentation nur ein schlecht verhüllter Vorwand für anderes gewesen sei (oder beides), ist zuerst einmal zu prüfen, ob Kleists Umgang mit dem skeptizistischen Argument Kants auch in sich konsequent und sinnvoll sein könnte. Das führt auf das Feld der Naturbetrachtung, da Kant hier mit der Frage, ob wir bei der Erforschung der Naturgesetze von der Vernunftidee einer im ganzen zweckhaft gefügten Ordnung ausgehen dürfen, seine skeptizistische erkenntnistheoretische Position explizit zur Sprache bringt. Dem entspricht, daß ein naturwissenschaftliches Werk – der Auftrag, in der Technischen Deputation über ein neues Buch zur Mechanik zu referieren – den äußeren Anlaß dafür abgegeben hat, daß Kleist sich exzessiv erkenntnistheoretischen Zweifeln überließ.

11 Vgl.: Kant, Kritik der reinen Vernunft, Vorrede zur 2. Auflage (1787): »Bisher nahm man an, alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten; aber alle Versuche, über sie a priori etwas durch Begriffe auszumachen, wodurch unsere Erkenntnis erweitert würde, gingen unter dieser Voraussetzung zu nichte. Man versuche es daher einmal, ob wir nicht in den Aufgaben der Metaphysik damit besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserer Erkenntnis richten [...] Es ist hiermit ebenso, als mit den ersten Gedanken des *K o p e r n i k u s* bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternenheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen, und dagegen die Sterne in Ruhe ließ. In der Metaphysik kann man nun, was die Anschauung der Gegenstände betrifft, es auf ähnliche Weise versuchen. Wenn die Anschauung sich nach der Beschaffenheit der Gegenstände richten müßte, so sehe ich nicht ein, wie man a priori von ihr etwas wissen könne; richtet sich aber der Gegenstand (als Objekt der Sinne) nach der Beschaffenheit unseres Anschauungsvermögens, so kann ich mir diese Möglichkeit wohl vorstellen.« (KrV B XVI f.)

In seinen frühen schulmeisterlichen Briefen an die Verlobte insistiert Kleist, wenn er Wilhelmine auffordert, zu beobachteten Phänomenen der Natur moralische Nutzenwendungen zu suchen, auf einem Entsprechungsverhältnis zwischen beiden Bereichen<sup>12</sup>, das zwischen Auffassungen der alten Mikrokosmos-Makrokosmos-Analogie und der eben sich etablierenden romantischen Naturphilosophie eines Schelling oder Novalis schwankt.<sup>13</sup> Die Annahme von Entsprechungsverhältnissen zwischen empirischer und moralischer Welt ist auf der Basis der Kantischen Erkenntnistheorie problematisch, da nicht entschieden werden kann, ob wir mit unserem Auffassungsvermögen die Wirklichkeit außer uns überhaupt angemessen erfassen, und da es weiter unserem Denken unmöglich ist, Aussagen über das zu machen, was den Erscheinungen zugrunde liegt. Die »Kritik der Urteilskraft« hatte dem allerdings hinzugefügt, daß es für eine bestimmte Auffassung der Wirklichkeit (die Natur als den Bedürfnissen unserer Vernunft entgegenkommend, d.h. als teleologisch strukturiert anzunehmen) doch eine gewisse Denknötwendigkeit gibt. Das hätte eine moralphilosophisch akzentuierte Naturbetrachtung, wie sie Kleists frühe Briefe zeigen, als Bestätigung nehmen können, allerdings nur bei Verkennen des prekären Status einer bloßen Denkmaxime, die Kant einer solchen Interpretation der Natur zuweist. Daß Kleist nicht so verfährt, zeigt gerade seine »Kant-Krise«, nach der er dann auch, z.B. in seinem Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« von 1805/06, eine »Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und der moralischen Welt«, die er einst fraglos angenommen hatte, als »merkwürdig« deklariert und als eine Art novellistische »unerhörte Begebenheit« vorträgt (vgl. 3, 537).

Um die Krise Kleists und seine mit ihr erfolgende Wende zur Kunst zu verstehen, ist die Denkfigur zu klären, die hinzunehmen Kleist offenbar unerträglich war. Zur Debatte stehen erkenntnistheoretische Voraussetzungen der Naturbetrachtung. Kant geht, wenn er die vernunftorientierte Interpretation der Naturphänomene als Denknötwendigkeit entwickelt, vom Prinzip des Zufalls aus, das der Naturforscher zugeben müsse, das der Vernunft aber ein Ärgernis bleibe. Versuchen

12 Hierzu: Frick, 1997, insbes. 213–216.

13 Z.B. entsprechend Schellings 1797 erschienener Schrift »Ideen zu einer Philosophie der Natur« oder analog den Notaten von Novalis: »Was ist die Natur? – ein encyclopaedischer systematischer Index oder Plan unsers Geistes.« (Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2, hg. von Richard Samuel, Stuttgart 1960, 583); oder: »Die Welt ist ein Universaltropus des Geistes – Ein symbolisches Bild desselben.« (ebd. 600); oder: »Zur Welt suchen wir den Entwurf – dieser Entwurf sind wir selbst –« (ebd. 541).

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 dagegen das Prinzip der Zufälligkeit, insofern sich von allen Naturdingen widerspruchsfrei denken läßt, daß sie auch anders oder nicht sein könnten:

Denn wenn man z.B. den Bau eines Vogels, die Höhlung in seinen Knochen, die Lage seiner Flügel zur Bewegung und des Schwanzes zum Steuern usw. anführt, so sagt man, daß dieses alles [...] im höchsten Grade zufällig sei; d.i. daß sich die Natur, als bloßer Mechanismus betrachtet, auf tausendfache Art habe anders bilden können, ohne gerade auf die Einheit nach einem solchen Prinzip zu stoßen. (KdU 268–69, § 61)

Das Prinzip der Zufälligkeit der Form von Naturgegenständen 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<sup>14</sup>:

Diese Zufälligkeit seiner Form bei allen empirischen Naturgesetzen in Beziehung auf die Vernunft, da die Vernunft, welche an einer jeden Form eines Naturprodukts auch die Notwendigkeit derselben erkennen muß, wenn sie auch nur die mit seiner Erzeugung verknüpften Bedingungen einsehen will, gleichwohl aber an jener gegebenen Form diese Notwendigkeit nicht annehmen kann, ist selbst ein Grund, die Kausalität desselben so anzunehmen, als ob sie eben darum nur durch Vernunft möglich sei. (KdU 285, § 64)

Ein Zweck als »Möglich-Sein durch Vernunft« – statt Zufälligkeit – wird z.B. vorgestellt, wenn ein Naturding als Organismus betrachtet wird, was besagt, daß das Zueinander-Stimmen seiner Teile vom angenommenen Zweck der Selbsterhaltung des Naturdings her erklärt wird. Daß wir uns dagegen sträuben, die Naturdinge als zufällig anzunehmen, daß wir dies vielmehr als einen »Mangel an Einsichtigkeit« interpretieren, zeigt die Vernunft am Werk, die, wie Manfred Frank diesen Umschlag zu teleologischer Interpretation erläutert, ein Einheitsprinzip – die Idee eines Zwecks – entwirft, »um sich hypothetisch die Ordnung und Zusammenstimmung aller Teile untereinander von Naturprodukten und den sie regierenden Gesetzen« zu erklären.<sup>15</sup> Es ist aber eine bloße Annah-

---

14 Zweck hat Kant dabei definiert als den »Begriff von einem Objekt, sofern er zugleich den Grund der Wirklichkeit dieses Objekts enthält« (KdU XXVIII).

15 Manfred Frank, Kommentar zur KdU, in: Immanuel Kant, Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie (Werke III), hg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti, Frankfurt 1996, 1267.

me, ein regulatives und nicht ein konstitutives Prinzip,<sup>16</sup> die Welt nicht als zufälliges Erzeugnis eines blinden Mechanismus zu betrachten, sondern so, *als ob* sie entsprechend den Bedürfnissen unserer Vernunft<sup>17</sup> ein zweckhaft organisierter Kosmos sei, d.h. eine Schöpfung, was die Annahme eines Schöpfergottes impliziert. Dies muß als Annahme bewußt bleiben – wer hieraus einen Gottesbeweis macht, unterliegt einem Zirkelschluß:

Wenn man also für die Naturwissenschaft und in ihren Kontext den Begriff von Gott hineinbringt, um sich die Zweckmäßigkeit in der Natur erklärlich zu machen, und hernach diese Zweckmäßigkeit wiederum braucht, um zu beweisen, daß ein Gott sei: so ist in keiner von beiden Wissenschaften innerer Bestand, und eine täuschende Dialelle [Fehlschluß] bringt jede in Unsicherheit dadurch, daß sie ihre Grenzen ineinander laufen lassen. (KdU 305, § 68)

Die Naturwissenschaft gibt Veranlassung zur teleologischen Beurteilung ihrer Gegenstände, was aber nicht mit einer theologischen Ableitung vermengt werden darf (vgl. KdU 305, § 68), andernfalls würde die Grenze übersprungen, die der Naturwissenschaft als Erfahrungswissenschaft gezogen ist. Mithin hat die Naturwissenschaft von der Frage abzusehen, ob die begegnenden Zwecke absichtlich oder unabsichtlich sind, d.h. ob sie vom Spiel des Zufalls oder von der planenden Weisheit eines Schöpfers zeugen; denn diese Frage ist nicht zu entscheiden:

Wir können [...] die unendliche Mannigfaltigkeit der besonderen Naturgesetze, die für uns zufällig sind, da sie nur empirisch erkannt werden, ihrem ersten inneren Grunde nach nicht einsehen und so das innere, durchgängig zureichende Prinzip der Möglichkeit einer Natur (welches im Übersinnlichen liegt), schlechterdings nicht erreichen [...]. (KdU 317, § 71)

Die teleologische Naturbetrachtung ist der menschlichen Vernunft notwendig, sie ist eine Denkmaxime. Wir können aber nicht entscheiden, ob sie die Struktur der Welt trifft oder ob sie nur eine subjektive Beurteilungsmaxime ist:

[...] ich kann nach der eigentümlichen Beschaffenheit meiner Erkenntnisvermögen über die Möglichkeit jener Dinge und ihre Erzeugung nicht anders urteilen, als wenn ich mir zu dieser eine Ursache, die nach Absichten wirkt, mithin ein Wesen denke, welches nach der Analogie mit der Kausalität eines Verstandes produktiv ist. [...] Wir haben nämlich unentbehrlich nötig, der Natur den Begriff einer Absicht unterzulegen, wenn wir ihr auch nur in ihren organisierten Produkten durch fortgesetzte Beobachtung nach-

<sup>16</sup> Vgl. KdU 310, § 67.

<sup>17</sup> Kant spricht in diesem Zusammenhang von »Gunst der Natur« (KdU 303, § 67).

forschen wollen; und dieser Begriff ist also schon für den Erfahrungsgebrauch unserer Vernunft eine schlechterdings notwendige Maxime. [...] Aber in Ansehung des letzteren Gebrauchs<sup>18</sup> ist jene Maxime der Urteilskraft zwar nützlich, aber nicht unentbehrlich, weil uns die Natur im Ganzen als organisiert [...] nicht gegeben ist. (KdU 333 f., § 75)

Wir müssen mithin zwar eine nach Absichten wirkende, zweckhafte Organisation der Natur und damit einen Schöpfergott annehmen, aber wir müssen für das Erforschen der uns erfahrbaren Natur Gott nicht beweisen:

Also können wir über den Satz: ob ein nach Absichten handelndes Wesen als Weltursache (mithin als Urheber) dem, was wir mit Recht Naturzwecke nennen, zum Grunde liege, objektiv gar nicht, weder bejahend noch verneinend, urteilen [...]. (KdU 338, § 75)

Kant verwirft die teleologische Naturbetrachtung nicht, sondern zeigt nur ihre Grenzen auf. Wir kommen mit ihr beim Erforschen der erfahrbaren Natur gut voran. Wenn wir jedoch Aussagen über die Natur als ganze machen wollen, so legt uns die Vernunft zwar nahe, den Gegenständen der Erfahrung ein »übersinnliches Substrat« (die Vorstellung eines Gefüges der Zweckmäßigkeit, das zur Vernunftidee eines Schöpfergottes führt) zu unterlegen, wir können aber nicht entscheiden, ob diese Betrachtungsweise die Struktur der Welt trifft oder verfehlt. Die unterlegte Idee der Vernunft muß im Status einer (bloßen) Denkmaxime, eines hypothetischen Imperativs<sup>19</sup>, belassen werden.

So begründet die »Kritik der Urteilskraft« eine skeptizistische Position hinsichtlich teleologischer Naturbetrachtung, beschränkt dabei deren Erklärungsvermögen auf die je besonderen, der Erfahrung zugänglichen Naturgesetze und relativiert als bloße Denkmaxime das Verfahren, hiervon aufzusteigen zu Aussagen über die Natur als ganze, d.h. die vorgefundenen Naturzwecke zusammenzuführen in einem obersten Zweck und einer ersten Ursache, die nach Absichten wirkt. Dieser Skeptizismus ist offenbar das Ärgernis, mit dem Kleist seine Abwendung von der Wissenschaft<sup>20</sup> begründet. Die Abkehr von der Wissenschaft wird dieser selbst angelastet, wobei an dem Ungenügen, das Kleist ihr entgegenhält, die Norm besondere Beachtung verdient, die vorauszusetzen ist, damit das Ungenügen zu einem Ärgernis werden kann.

---

18 Gemeint: bezogen auf das Ganze der Natur.

19 KpV 22 passim.

20 Vgl. Brief vom 9.4.1801: »u doch wollte *ich* eigentlich nichts, als allem Wissen entfliehen« (4,215); in seinem Brief vom 21.5.1801 spricht Kleist vom »traurigen Felde der Wissenschaft« (4,224). in seinem Brief vom 10.10.1801 konstatiert er dann: »Die Wissenschaften habe ich ganz aufgegeben.« (4,273)

Im schon zitierten Brief vom 21. März 1801 läßt Kleist am Beispiel der grünen Augengläser den Gedanken des Perspektivismus aller Wahrnehmung in den skeptizistischen Satz münden, daß es *keine Gewißheit* gebe, ob wir mit unserer Sicht der Dinge die Welt angemessen erfassen oder nicht. Daraus wiederum schließt er, daß es *keine Wahrheit* gebe:

Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr [...]. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr –

Seit diese Überzeugung, nämlich, daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist, vor meine Seele trat, habe ich nicht wieder ein Buch angerührt. (4.205, analog 4.207)

Aus einer Infragestellung der Gewißheit unseres Wissens macht Kleist, ohne zu zögern, eine Infragestellung der Wahrheit. Fraglos stellt er sich damit in die Tradition der neuzeitlichen Philosophie, die Wahrheit als Gewißheit (*certitudo*) denkt, im Unterschied zu einem Verständnis von Wahrheit als Übereinstimmung (*adaequatio*) der Erkenntnis mit ihrem Gegenstand, im Unterschied aber auch zu einem Denken von Wahrheit als ›Unverborgenheit‹, wie es Heidegger herausgearbeitet hat: als dem bisherigen Denken von Wahrheit vorausliegend und dieses erst ermöglichend.<sup>21</sup> Die philosophische Skepsis, die das Denken der Wahrheit als Gewißheit stets begleitet hat, schränkt letztere zwar ein, aber in konstruktiver Absicht, d.h. mit dem Ziel, zu einem erweiterten Verständnis von Wahrheit zu gelangen. Diese Denkfigur vollzieht Kleist in seinem Brief an Wilhelmine nicht mit – Wahrheit gibt es für ihn nur unter der Bedingung von Gewißheit.

Eine zweite Norm, die Kleist mit seiner Abkehr von der Wissenschaft einklagt, ist das Beharren auf einer doppelten Perspektive in der Hinwendung zur Wirklichkeit: nicht nur auf der des Verstandes, der nach dem Besonderen in seiner Gesetzmäßigkeit fragt, sondern ebenso auf der der Vernunft, die nach dem Ganzen der Natur als zweckhaft organisiertem Gebilde fragt und die einzelnen Naturzwecke in der Vernunftidee eines obersten Zwecks und einer ersten Ursache zusammenzuführen verlangt.<sup>22</sup> Daß die zeitgenössische Wissenschaft diese

21 Martin Heidegger, *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens*, in: Ders., *Zur Sache des Denkens*, 3. Aufl., Tübingen 1988. Erstmals entwickelt Heidegger diesen Gedanken in der Marburger Vorlesung von 1923/24. Martin Heidegger, *Einführung in die phänomenologische Forschung*, Bd. 17, Frankfurt 1994, Kap. C, 268: »Übernahme des cogito sum als certum für die Ansetzung der absoluten Selbstvidenz des Bewusstseins als Entwurzelung« und in: *Sein und Zeit*, § 44.

22 Ludwig Muth (Muth, 1954) hat betont, daß Kleist solch eine Betrachtungsweise von

Doppelperspektive aufgegeben hat, kreidet Kleist ihr bildlich sehr genau als »cyklopische Einseitigkeit« (im Sinne von Einäugigkeit) an (4,257). An Adolfine von Werdeck schreibt er aus Paris Ende Juli 1801:

[...] das Wissen macht uns weder besser, noch glücklicher. Ja, wenn wir den ganzen Zusammenhang der Dinge einsehen könnten! Aber ist nicht der Anfang u das Ende jeder Wissenschaft in Dunkel gehüllt? Oder soll ich alle diese Fähigkeiten, und alle diese Kräfte u dieses ganze Leben nur dazu anwenden, eine Insectengattung kennen zu lernen, oder einer Pflanze ihren Platz in der Reihe der Dinge anzuweisen? Ach, mich ekelt vor dieser Einseitigkeit! (4,257)

Diese Einseitigkeit der Wissenschaft war aber für Kleist unausweichlich geworden, nachdem die Vernunftperspektive im Hinblick auf die Wirklichkeit, in der wir den Naturzwecken einen übersinnlichen Grund unterlegen, von Kant als nicht verifizierbare Hypothese relativiert worden war.

Seiner emphatischen Abkehr von der Wissenschaft als Lebensorientierung stellt Kleist wenig später in Dresden, der ersten Station seiner als Antwort auf die Krise geplanten Reise nach Paris, eine nicht weniger emphatische Hinwendung zur Kunst sowie einen eindringlichen Bericht über die Erfahrung des Erhabenen während einer katholischen Messe gegenüber. Ergibt diese Abfolge einen Sinn? Zeigt sich in ihr eine philosophische Konsequenz? War für Kleist die Einseitigkeit der Wissenschaft unausweichlich geworden, so konnte er einen Übergang von der Welt der sinnlichen Erfahrung zur Welt der Vernunftideen, der nicht skeptizistisch untergraben ist, der also zuläßt, die Doppelperspektive auf das Einzelne in seiner Kausalordnung wie auf das Ganze in seiner ideellen Gründung beizubehalten, doch philosophisch ausgearbeitet vorfinden – bei Kant selbst: im ersten Teil der »Kritik der Urteilskraft«. Denn Kant zeigt dort ja auf, daß wir durch die Erfahrung des Schönen und des Erhabenen über die einzelnen sinnlichen Vorstellungen und damit über die Sinnenwelt generell hinaus zu den Vernunftideen und damit zur sittlichen Welt geführt werden. Im Kapitel über das Erhabene spricht Kant geradezu von einer »Nötigung«, der Sinnenwelt ein »übersinnliches Substrat« zu unterlegen (KdU 92–94 u. 115), das der Natur wie unserem Vermögen zu denken zugehört (KdU 94). Ebenso haben Kants paradoxe Bestimmungen zur Beurteilung des Schönen ihren Perspek-

---

seinem Frankfurter Lehrer Christian Wunsch nahegelegt worden sein konnte. Das besagt aber noch nicht, daß Kleist die naturwissenschaftlichen Lehren Wunschs übernommen hätte. Zu Recht ist in jüngster Zeit vor zu schnellen Zuordnungen gewarnt worden. Vgl. Christoph Meinel, »des wunderlichen Wunschs seltsame Reduktion ...«, Christian Ernst Wunsch, Kleists unzeitgemäßer Zeitgenosse, in: KJb 1996.

tivpunkt im Transzendieren der Begriffswelt des Verstandes hin zur Ideenwelt der Vernunft: Dies zeigt sich, wenn etwa am ästhetischen Urteil immer wieder auf die Begriffsfähigkeit ohne Festlegbarkeit auf einen bestimmten Begriff abgehoben wird (vgl. KdU § 6–9), womit das Schöne als das freie Moment an einem Gegenstand gedacht wird, das sich der Bestimmungsleistung des Verstandes entzieht und so auf das übergeordnete Vermögen zu Ideen verweist; oder wenn Kant auf der einen Seite vom interesselosen Wohlgefallen spricht und das Schöne damit von moralischer wie kulinarischer Funktionalisierung befreit (vgl. KdU § 3–5), er auf der anderen Seite aber eben diesem autonom gedachten Schönen sittliche Verweiskraft zuerkennt (KdU § 59); oder schließlich, wenn er im produktionsästhetischen Teil der »Kritik der Urteils-kraft« die »ästhetische Idee« (als eine Vorstellung der Einbildungskraft, der kein Begriff adäquat sein kann) als »Pendant« der »Vernunftidee« erläutert, der keine Anschauung adäquat sein kann (KdU 192–93). So hat Kant mit der »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« dem Anliegen, die Welt des Verstandes mit derjenigen der Vernunft zu verknüpfen, eine Ermutigung im Subjekt gegeben, noch bevor er den Gedanken solch einer Verknüpfung am Objektpol (hinsichtlich der Gegenstände möglicher Erfahrung) skeptizistisch untergraben oder doch pointiert eingeschränkt hat.

Durchaus konform mit dieser Komposition der »Kritik der Urteilskraft« feiert Kleist, nachdem ihm die Wissenschaft wegen ihrer konstitutiven Einseitigkeit bzw. wegen ihres Skeptizismus hinsichtlich der Frage nach dem Ganzen unerträglich geworden ist, die Erfahrung des Schönen und des Erhabenen als Befreiung:

Nichts war so fähig mich so ganz ohne alle Erinnerung wegzuführen von dem traurigen Felde der Wissenschaft, als diese in dieser Stadt [Dresden] gehäuften Werke der Kunst. Die Bildergalerie, die Gipsabgüsse, das Antikencabinet, die Kupferstichsammlung, die Kirchen-Musik in der Katholischen Kirche, das Alles waren Gegenstände bei deren Genuß man den Verstand nicht braucht, die nur allein auf Sinn u Herz wirken. Mir war so wohl bei diesem ersten Eintrit in diese für mich ganz neue Welt voll Schönheit. [...] Wie oft, wenn ich auf meinen Spaziergängen junge Künstler sitzen fand, mit dem Bret auf dem Schoß, den Stift in der Hand, beschäftigt die schöne Natur zu copieren, o wie oft habe ich diese glücklichen Menschen beneidet, welche kein Zweifel um das Wahre, das sich nirgends findet, bekümmert, die nur in dem Schönen leben, das sich doch zuweilen, wenn auch nur als Ideal, ihnen zeigt. [...] Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der Katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den andern Künsten trit, das Herz gewaltsam zu bewegen. (4,224f.)

Kleists Abkehr von der Wissenschaft und seine emphatische Hinwendung zur Kunst, zuerst rezeptiv, indem er von *Erfahrung* des Schönen und des Erhabenen spricht, dann produktiv mit dem einsetzenden literarischen *Schaffen*, läßt sich damit statt als ein (durch Kant veranlaßtes) Verlassen des philosophischen Feldes als ein konsequentes Aufgreifen des Haltes lesen, den die »Kritik der Urteilskraft« selbst in ihrem ersten Teil gegen die skeptizistische Einschränkung der Verknüpfung der Welt des Verstandes mit derjenigen der Vernunft in ihrem zweiten Teil anbietet. Das ist die These der vorliegenden Untersuchung, zu der aber entscheidend die Modifikation hinzukommt, daß Kleist diese Versicherungen der »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« hinsichtlich einer möglichen Verknüpfung der abgründig getrennten Welten nicht einfach übernimmt und in seinen Texten bestätigt, sondern daß er vielmehr immer neue literarische Experimente veranstaltet, diese Versprechungen auf ihre Tragfähigkeit hin zu überprüfen. Das ist, auch als Verfahren, ein bemerkenswerter Vorgang der Selbstbefragung des Ästhetischen. Das Schöne und das Erhabene, deren Vermögen zur Debatte steht, die Welt des Verstandes zu der der Vernunft hin zu öffnen und umgekehrt, werden auf ihrem eigenen Feld überprüft, indem sie in eben diesem Vermögen zum Gegenstand und Problemfeld eines Kunstwerks gemacht werden: Kunst wird so aus dem Material dessen gemacht, worauf sie verweist, eine Verschiebung ihrer Verweisungsleistung in ihre eigene Materialität, der noch besondere Aufmerksamkeit zu schenken sein wird. Zugleich stellt sich dieses Verfahren, von Kant her gedacht, als ein tatsächliches und nicht nur als ein projektiertes »Verpflanzen« der »neuesten Philosophie« in ein anderes Land (vgl. 4, 153) dar. Denn Kant spricht, wenn er vom ästhetischen Urteil spricht, vom Naturschönen, und ebenso schränkt er das Erhabene auf Erfahrungen der Natur ein.<sup>23</sup> Im teleologischen Teil seiner Schrift geht es dann generell um Naturzwecke und deren Gründung, wie um die Zufälligkeit aller Naturformen und deren Überwindung. Kleist aber bildet die Kunst zum Feld, auf dem die Versprechen des Schönen und des Erhabenen zu überprüfen sind. So befragt er in seinen literarischen Experimenten mit den Angeboten der »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« nicht nur diese auf ihre Tragfähigkeit hin, sondern sich selbst zugleich immer neu über seinen Schritt, den Skeptizismus Kants, den dieser in seinen Ausführungen zur teleologi-

---

23 So hält Kant ausdrücklich fest: »Wenn das ästhetische Urteil rein [...] und daran ein der Kritik der ästhetischen Urteilskraft völlig angemessenes Beispiel gegeben werden soll, [muß] man nicht das Erhabene an Kunstprodukten [...], wo ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt, [...] sondern an der rohen Natur [...], bloß sofern sie Größe enthält, aufzeigen.« (KdU 88–89)

schen Urteilskraft entfaltet hat, im Raum der Kunst durch Aufgreifen der Versprechen der ästhetischen Urteilskraft aufzufangen.

Die auf dem Feld der Kunst unternommene Überprüfung der Versprechen des Schönen und des Erhabenen fällt, wie sich erweisen wird, entschieden problematisch aus. Wird derart aber die ›Auffangposition‹ schwankend, die die ästhetische Urteilskraft gegen das völlige Auseinanderfallen der Welten des Verstandes und der Vernunft anbietet, dann schwankt auch der Halt, den die ästhetische Urteilskraft gegenüber dem Skeptizismus der teleologischen Urteilskraft verspricht. Das wiederum kann die Norm nicht unberührt lassen, die mit diesem Skeptizismus aufgerufen war: das Denken der Wahrheit als Gewißheit. Es gehört zur Radikalität von Kleists literarischen Experimenten, daß sie stets bis zur letzten Konsequenz vorangetrieben werden, hier: die Selbstgewißheit des Subjekts als der Grundlage aller Gewißheit des Wissens (damit die Grundlage des neuzeitlichen Denkens überhaupt) zu erschüttern. Das erweist Kleists Interesse für Phänomene jenseits des Bewußtseins als philosophisch konsequent – unabhängig davon, daß es zugleich dem Zeitgeist geschuldet sein mag, einem durch die Romantik neu bestärkten Interesse an den »Nachtseiten der Naturwissenschaft«<sup>24</sup> –, wenn Kleist etwa betont: »Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (3, 540). Ebenso wird in diesem Zusammenhang Kleists Interesse an der Kategorie der Grazie und sein völlig unkonformes Verständnis davon nachvollziehbar. Mit der Grazie wird wieder – wie mit Kants Entwurf des Schönen und des Erhabenen – eine Kategorie aufgegriffen, die das Versprechen mit sich führt, die Möglichkeit einer glückenden Vereinigung von Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Natur und Vernunft, aufzuweisen. Aber diese Kategorie ist einerseits jenseits des Kantischen Argumentationsfeldes situiert; denn sie wurde ausgearbeitet in der französischen Klassik (der »art poétique« Boileaus<sup>25</sup>) und dann im deutschen Sprachraum durch Winckelmann<sup>26</sup>, Wieland<sup>27</sup> und Schiller<sup>28</sup> tradiert. Andererseits wird ›Grazie‹ von Kleist gerade im Bruch mit dieser Tradition bestimmt: in ausdrücklicher Nega-

24 Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808); Vgl.: Robert Darnton, *Mesmerism and the End of Enlightenment in France*, Cambridge 1968; Maria M. Tatar, *Spellbound. Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton 1978; Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierungen des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart, Weimar 1995.

25 Nicolas Boileau-Despréaux, *L'art poétique* (1674).

26 Johann Joachim Winckelmann, *Von der Grazie in den Werken der Kunst* (1759) und: *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).

27 Christoph Martin Wieland, *Musarion, oder die Philosophie der Grazien* (1768).

28 Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde* (1793).

tion eben des Feldes, auf dem Kants ›Ästhetik‹ als einer Reflexionsästhetik angesiedelt ist, d.h. des Feldes des reflektierenden Subjekts (Kants Ausführungen zum Schönen und Erhabenen betreffen ja nicht ebensolche Gegenstände, vielmehr Vorgänge im reflektierenden Subjekt sowie dessen Selbsterfahrung im Tätigsein seiner Erkenntnisvermögen, wenn es Gegenständen das Prädikat ›schön‹ oder ›erhaben‹ zuerkennt<sup>29</sup>). Mit eben diesem Verständnis, daß Grazie dort und nur dort anzutreffen sei, wo kein (bzw. ein unendliches) Bewußtsein gegeben ist, setzt Kleists Marionettentheater-Essay ein. So wird Grazie konform mit der Tradition und jenseits des Kantischen Argumentationsfeldes als Kategorie der Vermittlung aufgerufen, zugleich aber – und das führt zu einer völlig unkonformen inhaltlichen Bestimmung – auf einem Feld situiert, das Kants ›Ästhetik‹ als Reflexionsästhetik explizit negiert. Auch das Vermittlungsversprechen der so neu gefaßten ›Grazie‹ wird im Raum der Kunst überprüft, zuerst implizit in zwei Dramen, dann explizit im vieldiskutierten Essay. Und auch dieses Vermittlungsversprechen erweist sich dann als unmöglich, ja monströs.

In philosophischem Kontext, als radikal und kompromißlos betriebenes Selbstbefragen der Wende zur Kunst, das im Horizont Kants die Vermittlungsversprechen der »ästhetischen Urteilskraft« und weiter dann das Alternativkonzept der ›Grazie‹ überprüft, erschließen sich die fundamentalen Entgrenzungen, die in Kleists Werk aufscheinen und bis heute ihre Faszination nicht verloren haben. In dieser Perspektive wird nachfolgend eine neue Auseinandersetzung mit den Dramen und Erzählungen Kleists unternommen. Indem sie immer neu die Vermittlungsversprechen des Ästhetischen in dessen grundlegendem Entwurf durch Kant befragen und erschüttern, machen Kleists literarische Arbeiten das Fundament der ›Kunstperiode‹ zum Fall und bringen es zu Fall – wenn die Kunstperiode, Klassik und Romantik in einem, eben dadurch bestimmt ist, daß sie von der Kunst ›alles‹, d.h. die Lösung des grundlegenden Vermittlungsproblems, erwartet, und darum die Ästhetik in den Rang der Fundamentalphilosophie erhoben hat.<sup>30</sup> Lange ehe Hegel in seinen Vorlesungen zur Ästhetik mit seinem Diktum vom ›Ende der Kunst‹<sup>31</sup> dieses Kapitel der Kunst als das der ›Kunstperiode‹

29 Seiner leitenden Argumentation, die vom aufnehmenden und urteilenden Subjekt aus erfolgt, wobei das Naturschöne und das Erhabene der Natur im Blick sind, schließt Kant allerdings produktionsästhetische (die Genie-Kapitel) und werkästhetische Ausführungen (KdU § 51–54) an, die das Kunstschöne zum Gegenstand haben.

30 Hierzu: Odo Marquard. Kant und die Wende zur Ästhetik. in: Zeitschrift für philosophische Forschung 16, 1962.

31 Vgl. Hegel: »Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die

schließen und das neue Kapitel einer nur noch sich um sich selbst bekümmernenden Kunst eröffnen wird<sup>32</sup>, ist dieser Doppelakt von Kleist schon zusammen- und »in die Enge« geführt worden: indem er Kunst als nur noch aus der Unmöglichkeit der Kunst (des Scheiterns ihrer Vermittlungsversprechen) zu leistende aufweist. Insofern wir gewohnt sind, diese Position, daß Kunst nur noch aus der Negation der Kunst gemacht werden könne, als Grundtheorem der »klassischen Moderne« anzusetzen, erweist sich auch in dieser Perspektive Kleists »Modernität«.

Ehe mit der Betrachtung der Dramen begonnen wird, soll jedoch noch an zwei Essays ein für Kleists Wende zur Kunst charakteristisches Moment der Entgrenzung verdeutlicht werden. In den beiden Texten wird die Wende zur Kunst insofern selbstreflexiv, als sie in einer Wende in der Kunst selbst gespiegelt wird. Im Caspar David Friedrich-Essay steht – am Beispiel des Erhabenen – zur Debatte, unter welchen Bedingungen und mit welchen Konsequenzen die Bestimmungen des Ästhetischen, die Kant bezogen auf die Natur gibt, überhaupt – da eigentlich »unmöglich« – auf das Feld der Kunst übertragen, in diesem Sinne »entgrenzt« werden können. Im Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« steht zur Debatte, inwiefern und mit welchen Konsequenzen ästhetische Bestimmungen – über das Schöne als »freies Spiel« und über die Grazie – auf das Sprechen generell übertragen werden können. So geben diese beiden Essays einen theoretischen Entwurf des »unmöglichen« Künstlers sowie des »*unaussprechlichen* Menschen« (4,313) Kleist.

---

Ästhetik, Theorie-Werkausgabe, Bde. 13–15, Frankfurt 1970, Bd. 13, 142.) Zu Hegels Satz vom »Ende der Kunst«: Willi Oelmüller, Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel, in: Philosophisches Jahrbuch 73, 1965; Annemarie Gethmann-Siefert, Eine Diskussion ohne Ende – Zu Hegels These vom Ende der Kunst, in: Hegel-Studien 16, 1981; Christoph Jamme, Hegels Satz vom Ende der Kunst, in: H. Bachmaier, Thomas Rentsch (Hg.), Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins, Stuttgart 1987.

32 Vgl. Hegel: »Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.« (Vorlesungen über die Ästhetik, a.a.O., Bd. 13, 142.)

**Die ›unmögliche‹ Wende vom Erhabenen der Natur  
zum Erhabenen der Kunst  
*Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft***

Von der Kunst ›alles‹ zu erwarten, im Falle Kleists ein Überwinden tiefer erkenntnistheoretischer Verunsicherung, macht das Programm der ›Kunstperiode‹ aus. Sie folgt darin dem Impuls ihres Vordenkers Kant selbst, der mit der »Kritik der reinen Vernunft« und der »Kritik der praktischen Vernunft« die beiden Seinsbereiche, denen der Mensch angehört, prinzipiell getrennt und um so mehr zu fragen hatte, wie über das durch Abgründe Getrennte eine »Brücke« geschlagen werden könnte (vgl. KdU LIV). Dichotomisch stehen sich bei Kant gegenüber: der Seinsbereich, der durch Naturkräfte definiert ist, d.h. die Welt der Erscheinungen – hier herrscht Gesetzmäßigkeit, die der Verstand ermittelt; in der Natur gibt es keine Freiheit – und der Seinsbereich des (in der Idee der Freiheit gründenden) Handelns, den die zwecksetzende Vernunft gestaltet – trotz des umfassenden Naturzwangs kann der Mensch ja selbsttätig eine Kausalreihe anfangen. So finden wir uns in Dichotomien von Natur und Vernunft, Sein und Sollen, Erscheinung und Idee, Determination und Freiheit. Der erkenntnisproduzierende Verstand hat keinerlei normative Kompetenz in der Welt des sittlichen Wollens (er kann keine Kausalgesetze aufstellen, nach denen wir sittlich handeln müssten), wie umgekehrt die zwecksetzende Vernunft keinerlei Versicherung in der Welt der Empirie hat. In der Urteilskraft, sofern sie reflektierend und nicht bestimmend verfährt, hat Kant die gesuchte Verknüpfung ausgearbeitet: im ästhetischen Urteil als einem Geschmacksurteil, was besagt, daß nichts über den Gegenstand einer Wahrnehmung bestimmt wird, sondern statt dessen etwas darüber, wie das vom Gegenstand affizierte Subjekt sich fühlt. Wird einer gegebenen Anschauung das Prädikat ›schön‹ oder, als Verknüpfung ex negativo, das Prädikat ›erhaben‹ erteilt, so werden die gegebene Anschauung bzw. die Natur betrachtet, als ob sie der Idee der Vernunft (der Freiheit) förderlich, für sie offen, in diesem Sinne zweckmäßig organisiert seien. Die

ästhetische Urteilskraft vermag dies zu leisten, weil sie, von einer Anschauung affiziert, der sie das Prädikat ›schön‹ erteilt, bei dem verweilt, was sich nicht unter einen Begriff oder eine Regel bringen läßt. Eben dies macht das ›Schöne‹ aus: einen Freiraum am Gegenstand, der sich der Bestimmungsleistung des Verstandes entzieht. Die Zweckmäßigkeit der Vorstellung reicht hier weiter als die Zuordnung von Anschauung und bestimmtem Begriff (das Erkenntnisurteil) und appelliert damit an eine Zuordnung von Anschauung und Begriff solcher Art, die jede Bestimmung übersteigt, d.h. einer Vernunftidee. Allerdings führt die ästhetische Urteilskraft damit auch nicht mehr zu echten Erkenntnisurteilen, was verlangte, eine Anschauung mittels eines bestimmten Begriffs auf einen Gegenstand zu beziehen, sondern nur noch zum Aufweis der Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt, die gleichwohl aber ein sinnlicher Hinweis auf die Verknüpfung der Seinsbereiche der Natur und der Freiheit ist – womit im Sinne der Kleistischen Kritik am Wahrheitsbegriff der Wissenschaft der ›zyklopische Blick‹ auf die Welt überwunden wäre.

Wenn sich Kleist in der Erfahrung des Schönen, am Beispiel der Bildenden Kunst, wie des Erhabenen, am Beispiel katholischer Kirchenmusik, wieder aufrichtet und nach solcher Hinwendung zur Kunst selbst zu einem Kunstschaffenden wird, hat er gegenüber dem Argumentationsfeld Kants – durchaus konform mit der Rezeption von dessen Ästhetik bis heute – eine dezidierte Erweiterung vorgenommen. Kant hat in seinen Ausführungen zum ästhetischen Urteil primär das Naturschöne im Blick, die Erfahrung des Erhabenen schränkt er ausdrücklich auf bestimmte Gegebenheiten der Natur (alle Vergleichung übersteigende Größe, übermächtige Gewalt) ein. Ist diese Erweiterung des Geltungsbereichs der Bestimmungen zum ästhetischen Urteil auch auf den Bereich der Kunst möglich? Und wenn ja: Erfordert dies Modifikationen hinsichtlich der gesuchten Verknüpfungsleistung des ästhetischen Urteils? In der Wirkungsgeschichte der »Kritik der Urteilskraft« hat diese Frage keine Rolle gespielt. Kleist gehört jedoch zu den wenigen Autoren, die hier Problembewußtsein zeigen (was wiederum in der Rezeption Kleists bisher keine Rolle gespielt und entsprechend den Blick auf die spezifische Radikalität der ästhetischen Experimente Kleists verstellt hat).

Im Hinblick auf das Schöne (genauer: das Prädikat ›schön‹, das wir Gegenständen zuerkennen), erscheint es nicht problematisch, über Gegenstände der Natur hinaus auch das von Menschen Gemachte, mithin Kunst einzubeziehen. Die paradoxen Bestimmungen, die Kant zum Schönen als ästhetischem Urteil gibt (interesseloses Wohlgefallen, sub-

jektive Allgemeinheit, Begriffsfähigkeit ohne Festlegbarkeit auf einen bestimmten Begriff, was ein freies Spiel von Einbildungskraft und Verstand im Erproben angemessener Begriffe hervorbringt, weiter Zweckmäßigkeit ohne Vorstellung eines Zwecks und notwendiges Wohlgefallen im Rekurs auf einen ›Gemeinsinn‹ lassen sich am Kunstschönen ebenso erfüllen wie am Naturschönen. Entsprechend gibt Kant nach seinen reflexionsästhetischen Ausführungen über das Schöne auch eine Produktionsästhetik – die Genie-Kapitel, die allerdings zur Natur zurückführen (müssen) in der berühmten Definition, daß das Genie »die angeborene Gemütsanlage« sei, »durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt« (KdU 181) – sowie eine Werkästhetik, die ja beide nur das Kunstschöne zum Gegenstand haben können.

Wenn Kleist von Kunstwerken spricht, z.B. im Brief an Adolfine von Werdeck vom November 1801, so spricht er ganz als Kantianer weniger von den Bildern selbst als vielmehr vom aufnehmenden Subjekt, von den bei ihm angesichts der Bilder belebten Erkenntnisvermögen (wie er schon ein Jahr zuvor gegenüber Wilhelmine Wahrnehmung generell vom reflektierenden Subjekt her bestimmt hat: »wahrnehmen, das heißt mit der Seele den Eindruck der Sinne auffassen u denken« [Brief vom 30.11.1800, 4,172]). So fährt er, nachdem er lediglich das Thema einiger Bilder von Raffael und Guido Reni benannt hat, fort:

Das sind ein Paar Bilder, die man stundenlang mit immer beschäftigter Seele betrachten kann. Man steht vor einer solchen Gestalt, wie vor einem Schatze von Gedanken, die in üppiger Mannichfaltigkeit auf den Ruf einer Seele heraufsteigen. [...] während man kalt vor den Schlachtstücken, deren Anordnung das Auge kaum fassen kann, vorübergeht, steht man still vor einem Antlitz [von Raffael] u denkt. (4,280 u. 81)

Der Vergewisserung des Selbst in der Hinwendung zur Bildenden Kunst ist bei Kleist aber stets ein Moment der Irritation beigemischt.<sup>1</sup> Zu Adolfine von Werdeck spricht der Kunstbegeisterte doch zugleich als ein durch die Großstadt tief verstörtes Ich, das sich in den Louvre rettet, um sich im Anblick der Kunst wieder zu fassen, was aber offenbar immer nur für den Augenblick gelingt (vgl. Brief vom 28./29.7.1801 und analog am 16.8.1801 an Luise von Zenge [4,255 u. 4,265 ff.]). Ein Jahr zuvor (Brief vom 16.8.1800 an Wilhelmine) hatte Kleist über Breysigs Panorama ausgeführt, daß die Illusion erst vollkommen wäre, wenn man auf dem Gemälde selbst stünde »u nach allen Seiten zu keinen Punct

<sup>1</sup> Darauf haben in jüngster Zeit hingewiesen: Pfotenhauer, 1997 und Müller, 1995 (Müller weitet dieses Moment der Irritation zu einer »Ästhetik des Verzeichnens« aus, das er für Kleists Kunstschaffen generell als leitend aufzuweisen sucht).

finden [würde], der nicht Gemälde wäre« (4,71). Mithin wäre das vollkommene illusionistische Bild eines, das dem Betrachter keinen Haltspunkt gewährt, um das Vorgestellte in Distanz und das heißt in eine von ihm bestimmte Relation zu sich zu setzen. Im schon zitierten Brief über die Bilder der Dresdner Galerie unmittelbar nach der ›Kant-Krise‹ wiederum spricht Kleist nicht nur davon, daß die Wahrnehmung des (Kunst-)Schönen ihn wieder aufgerichtet habe, sondern immer auch aus der Perspektive eines Ausgeschlossenen (da selbst nicht kunstschaftend) von den Künstlern, »die nur im Schönen leben« und (darum?) durch »kein[en] Zweifel um das Wahre, das sich nirgends findet, bekümmert« werden (4,225). An der Kunst richtet sich Kleist aus seiner Erkenntniskrise wieder auf – das betrifft den Brückenschlag zwischen den getrennten Welten der Erfahrungswirklichkeit und der Vernunftideen, den das Ästhetische verheißt. Aber das gleichzeitige Versprechen gerade des Schönen, lustvolle Selbsterfahrung des Subjekts im Tätigsein seiner Erkenntnisvermögen zu sein, ist für Kleist in der Hinwendung zum Kunstschönen offenbar nicht gewiß. Solch eine Selbstversicherung – das Seiner-selbst-inne-Werden des reflektierenden Subjekts in seinem Vermögen zur Vernunft – ist aber konstitutiv für die Erfahrung des Erhabenen. So wird das seiner gerade auch in seinem Vermögen zu Ideen und damit zur Wahrheit ungewisse Selbst vom Schönen zum Erhabenen weitergeführt. Im Horizont Kants müßte damit aber der Raum der Kunst, der doch gerade als Ort des Wieder-Sich-Aufrichtens entdeckt worden ist, schon wieder verlassen werden. So wird es, gerade wenn eine Orientierung an Kants Entwurf des Ästhetischen beibehalten wird, zu einer drängenden Frage – die zumindest Kleist von seiner Arbeit am Guiskard-Projekt bis zum Essay über Caspar David Friedrich und der Cäcilien-Erzählung beschäftigt zu haben scheint –, ob im Raum der Kunst die Erfahrung des Erhabenen überhaupt zustandekommen kann.

Nachdrücklicher noch als beim Schönen betont Kant beim Erhabenen, daß nichts über Gegenstände ausgesagt werde, die es auslösen – denn diese sind, als unfaßbar, ja in keiner Form von Zuhandenheit gegeben –, sondern allein etwas über Vorgänge im aufnehmenden Subjekt: »Erhabenheit [ist] in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten« (KdU 108). Ein freies Spiel von Einbildungskraft und Verstand angesichts einer Vorstellung, wie beim Schönen, kommt beim Erhabenen nicht zustande, da das aufnehmende Subjekt mit einem Gegenstand konfrontiert ist, der – als unendlich groß oder übermächtig – das Auffassungsvermögen des Subjekts, sein Vermögen, die Vorstellungen der Einbildungskraft in die Einheit einer Anschauung, d.h. in eine ›Gestalt‹ zu überführen, übersteigt. Aus der Konfrontation

mit dem schlechthin Großen (»was über alle Vergleichung groß ist« [KdU 81]) entwickelt Kant die Variante des »mathematisch Erhabenen«, die Variante des »dynamisch Erhabenen« aus der Konfrontation mit dem, was sich aller Verfügbarkeit des Menschen entzieht, d.i. der Natur in ihrer überwältigenden Macht, etwa im Gewitter, im Erdbeben oder im Anblick »de[s] grenzenlose[n] Ozean[s], in Empörung« (KdU 104). So wird am Erhabenen der Fall diskutiert, daß sich der Mensch in einer Natur vorfindet, die nicht zu ihm paßt, nicht zweckmäßig ist für die Tätigkeit seiner Erkenntnisvermögen, was er dann aber doch ins Positive wendet, weshalb Kant das in diesem Prozeß als »erhaben« artikulierende Sich-Selbst-Fühlen als »negative Lust« beschreibt (KdU 76).

Am Beginn steht die Erfahrung des Scheiterns angesichts von Vorstellungen, die »unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft erscheinen« (KdU 76). Das Scheitern des aufnehmenden Subjekts in seinem Bemühen, die aufgerufenen Vorstellungen in die Einheit einer Anschauung zu bringen, d.h. in einem Begriff zusammenzufassen, macht in ihm ein anderes Vermögen rege: die Vernunft, die nun aufgerufen wird, als Vermögen zu Ideen, der nicht zu synthetisierenden Sinnenwelt »ein übersinnliches Substrat zu unterlegen«, also »subjektiv die Natur selbst in ihrer Totalität, als Darstellung von etwas Übersinnlichem, zu denken« (KdU 115 f.):

so muß diejenige Größe eines Naturobjekts, an welcher die Einbildungskraft ihr ganzes Vermögen der Zusammenfassung fruchtlos verwendet, den Begriff der Natur auf ein übersinnliches Substrat (welches ihr und zugleich unserem Vermögen zu denken zum Grunde liegt) führen, welches über allen Maßstab der Sinne groß ist, und daher nicht sowohl den Gegenstand, als vielmehr die Gemütsstimmung in Schätzung desselben als *e r h a b e n* beurteilen läßt. (KdU 94)

Der Abbruch, den die als unermeßlich erfahrene Natur dem Streben des Betrachters nach Zusammenfassung tut, macht in diesem die Idee (eines Allgemeinen, Göttlichen, Ganzen) und hierdurch der Betrachter sich selbst in seinem Vermögen zu Ideen manifest. Einerseits erfährt sich der Mensch gegenüber der Natur in ihrer Unermeßlichkeit wie ihrer übermächtigen Gewalt als ohnmächtig, andererseits aber wird er sich gerade in dieser Erfahrung seiner selbst als Vernunftwesen inne, das sich, um »höchster Grundsätze« willen, keiner noch so gewaltigen Natur-Macht beugt (vgl. KdU 105). Der Abbruch, den die unermeßliche Natur dem Betrachter, der sie auf ein Ganzes beziehen will, tut, scheint diesen zu vernichten, um ihn dann um so strahlender in seiner Begabung zur Vernunft wieder auferstehen zu lassen. Um dieses Wechsels von der Ebene

der Sinnlichkeit zu derjenigen der Vernunft willen, als einer moralischen Verweisung, interessiert das Erhabene.

Kants Theorie des Erhabenen enthält zwei Problemkomplexe, die die »Kritik der Urteilskraft« nicht auflöst: zum einen das Problem des rein negativen Gegenstandsbezugs des Erhabenen, zum anderen die Frage, inwiefern Kunstwerke, anlog zu entsprechenden Naturerfahrungen, doch die Erfahrung des Erhabenen hervorrufen können. Gerade auf diese Problemkomplexe zeigen sich aber ästhetische Entwürfe Kleists bezogen, die der Forschung bis heute Rätsel aufgeben.

Obwohl das Schöne wie das Erhabene als ästhetische Urteile nur Vorgänge im urteilenden Subjekt betreffen, wofür der Gegenstand lediglich auslösendes Moment ist, unterscheidet Kant beide doch hinsichtlich ihres Gegenstandsbezugs. Als »wichtigste[r] und innere[r] Unterschied [...] des Erhabenen vom Schönen« (KdU 76) wird erläutert, daß beim Schönen der auslösende Gegenstand selbst eine Zweckmäßigkeit in der Form für unsere Urteilskraft bei sich führt, während das, »was in uns [...] das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach [...] zweckwidrig für unsere Urteilskraft« ist (KdU 76):

Man sieht aber hieraus sofort, daß wir uns überhaupt unrichtig ausdrücken, wenn wir irgendeinen Gegenstand der Natur erhaben nennen, ob wir zwar ganz richtig sehr viele derselben schön nennen können: (KdU 76)

Das Prädikat ›schön‹ betrifft immerhin auch die Formen des Gegenstandes der Erfahrung, dem dies Prädikat zuerkannt wird (als zweckmäßig für die Gemütsvermögen des Aufnehmenden). Am Objekt der Erfahrung des Erhabenen ist demgegenüber nichts erhaben, ihr Gegenstandsbezug ist rein negativ:

das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden. (KdU 76 f.)

Wenn das Erhabene nur im Heraufrufen der Ideen der Vernunft zu erkennen ist, für die die Sinneswahrnehmung lediglich den Absprungsimpuls gibt, dann wird es problematisch, das Erhabene als rein ästhetisches Urteil (und nicht etwa als teleologisches Vernunfturteil) zu fassen. Das Dilemma wird z.B. darin deutlich, wie Kant in seiner Beschreibung des erhabenen Urteils von der Anschauung selbst wegführt: Nicht der Anblick der Natur, vielmehr Ideen, die das Gemüt schon mit sich führt, brächten den Umschwung des Erhabenen hervor:

So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich; und man muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird. (KdU 77)

Die konstitutive Nicht-Zuhandenheit des Gegenstandes in der Erfahrung des Erhabenen wird bei Kleist in schockierenden Öffnungen zum Nichts umgesetzt werden. Das Problem – wenn nicht die Unmöglichkeit –, das Erhabene doch als Sinnesurteil aufrechtzuerhalten, vermag die monströse Vorstellung in Kleists Caspar David Friedrich-Essay zu erschließen, daß es, wenn man das Bild betrachte, sei, »als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären« (3.543), als gewaltsames Verhindern des Reflexes, sich vom gräßlichen Anblick weg- und dem eigenen Innern, den dort mitgeführten Ideen zuzuwenden.

Das erhabene Urteil gründet in Vorstellungen, die sich aller Synthesis-Leistungen (Formung, Gestaltung, Ausdruck) verweigern, als Ab-sprungstelle für den Übergang auf die Ebene der Vernunft. Konsequenter erläutert Kant daher das erhabene Urteil auch nur bezogen auf Naturerfahrung. Denn in Werken der Kunst hat ja schon immer ein menschlicher und d.h. endlich begrenzter Zweck Form und Größe bestimmt, kann man folglich von Unendlichem oder absolut Überwältigendem als Absage an alle Vermögen der Strukturierung nicht sprechen:

wenn das ästhetische Urteil rein (mit keinem teleologischen als Vernunfturteile vermischt) und daran ein der Kritik der ästhetischen Urteilskraft völlig anpassendes Beispiel gegeben werden soll, [muß] man nicht das Erhabene an Kunstprodukten (z.B. Gebäuden, Säulen usw.), wo ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt, noch an Naturdingen, deren Begriff schon einen bestimmten Zweck bei sich führt (z.B. Tieren von bekannter Naturbestimmung), sondern an der rohen Natur [...], bloß sofern sie Größe enthält, aufzeigen. (KdU 88 f.)

Ein Erhabenes in der Kunst (aufgrund von Kunsterfahrung) ist für Kant nur möglich, wenn diese wie die Naturgegebenheiten, die die Erfahrung des Erhabenen induzieren, auf den Betrachter wirkt. So hält er 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)« (KdU 76). Ist solche Übereinstimmung je möglich? Ist es nicht zu einfach gedacht, als bloße Spiegelumkehr, darauf mit einer ›unmöglichen Kunst‹ zu antworten – die doch Kunst bleibt, auch als ›unmögliche‹ noch nicht zu jeglicher Fassung sich entziehender Natur geworden ist? Problematisch,

wenn auch verständlich aus Schillers Streben, einen »objektiven (d.h. nicht primär im reflektierenden Subjekt verankerten) Begriff des Schönen« zu gewinnen<sup>2</sup>, erscheint der Versuch Schillers (der Schule gemacht hat, praktisch wie theoretisch), ein Erhabenes der Kunst durch eine Engführung auf der Ebene des Dargestellten zu gewinnen, insofern erwartet wird, beim Leser/Zuschauer erhabene Reaktionen dadurch hervorzurufen, daß im Kunstwerk erhabene Situationen resp. Reaktionen dargestellt werden.<sup>3</sup> Problematisch ist dieser Versuch deshalb, weil ein dargestelltes Erhabenes schon immer in die Einheit einer Anschauung gebracht ist und also das Apperzeptionsvermögen des Rezipienten nicht prinzipiell überfordern kann.

Angemessenere Versuche, Kants Konzept des Erhabenen auf die Kunst zu übertragen<sup>4</sup>, setzen statt auf der Ebene des Dargestellten auf der des Diskurses an, insofern das Kunstwerk nicht thematisch, sondern in der Art seines Organisiert-Seins das Auffassungsvermögen des Rezipienten überfordern soll.<sup>5</sup> In dieser Hinsicht hat Lyotard Kants Konzept des Erhabenen für eine Kunst in Anspruch genommen, die beim Betrachter auf die Erfahrung absoluter Unverfügbarkeit (im Sinne von Heideggers Verständnis von ›Ereignis‹) aus ist. Problematisch an diesen Konzepten ist, daß sie entweder die ideelle Dimension kappen, die ja gerade für das Erhabene konstitutiv ist, insofern die Erfahrung absoluter Unverfügbarkeit des Objekts in lustvolle Selbsterfahrung des aufnehmenden Subjekts (bei Kant als eines vernunftfähigen) umschlage, oder aber daß sich die erstrebte Erfahrung absoluter Unverfügbarkeit am Kunstwerk doch bald erschöpft, wenn es sie je gegeben hat, wie dies

2 Programmatisch zu Beginn der ›Kallias-Briefe‹, in: Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1967, 394, 403; vgl. auch Schillers Brief an Körner vom 15.10.1792.

3 Vgl. die Schriften: ›Vom Erhabenen‹ und ›Über das Erhabene‹. (Schiller, Sämtliche Werke, a.a.O., Bd. 5, 489–537 und 792–808.)

4 Eine Übersicht zur neueren Diskussion über das Erhabene geben: Christine Pries (Hg.), Das Erhabene, Weinheim 1989; Martin Seel, Dialektik des Erhabenen. Kommentare zur ›ästhetischen Barbarei heute‹. In: Willem van Reijen, Gunzelin Schmid Noerr (Hg.), Vierzig Jahre Flaschenpost. ›Dialektik der Aufklärung, 1947–1987, Frankfurt 1987, 11–40. Das neue Interesse am Erhabenen geht insbesondere auf Schriften von Jean-François Lyotard zurück, u.a.: Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38, 1984, 151–165; Das postmoderne Wissen, hg. von Peter Engelmann, 3. Aufl., Wien 1994; Der Augenblick, Newman, in: Philosophie und Malerei im Zeitalter des Experimentierens, Berlin 1986.

5 Ein prominentes Beispiel geben die Bilder Barnett Newmans, vgl. hierzu auch dessen programmatische Schrift: The Sublime Is Now. In: Ders., Selected Writings and Interviews, edited by John P. O'Neill, New York 1990, 170–173 und Max Imdahls Deutung der Bilder Newmans: M.I., Barnett Newman. Who's afraid of red yellow and blue III, in: Pries (Hg.), Das Erhabene, a.a.O.

etwa die Wirkungsgeschichte der Bilder Newmans zeigt, die längst zur integrierbaren Provokation der Kunsterfahrung geworden sind. Das Paradox einer Darstellung der Nichtdarstellbarkeit, die für Kant das Erhabene ausmacht, muß ausgehalten werden. Das Erhabene verlangt das schlechthin nicht Repräsentierbare als seinen Grund, das Un-Endliche (dargestellt wäre es nicht mehr das Unendliche, Ganze, sondern geteilt, mit-geteilt); die Ontologie hält hierfür den Begriff des Seins bereit, in Unterscheidung vom Seienden, die Theologie den Begriff Gottes. Entsprechend bringt Kant das Erhabene, als prinzipiell jenseits jeder Repräsentation situiert, auch mit dem Bildverbot des Alten Testaments zusammen: »Vielleicht gibt es keine erhabeneren Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst Dir kein Bildnis machen« (KdU 124). Kleists Experimente, die Kunst in Analogie zu einer Natur, die im Status radikaler Unverfügbarkeit bleibt, zum Ort der Erfahrung des Erhabenen zu bilden, greifen, in scheinbarer Nähe zu Schillers Weg, auch zum Verfahren der Engführung – allerdings nicht wie bei Schiller auf der Ebene des Dargestellten, sondern vielmehr auf der des Diskurses und dort eigenartig verschoben in die Materialität des Kunstwerks (als einer Art »Naturalisierung«), insofern vorgestellt wird, das Kunstwerk aus dem Natur-Material dessen zu machen, das es vorstellt.

Seit seiner Hinwendung zum literarischen Schaffen – mit dem hochambitionierten Guiskard-Projekt – arbeitet Kleist am Problem eines Erhabenen in der Kunst. Da das Guiskard-Projekt gescheitert ist (das Scheitern allerdings auch die Erfüllung der vorgestellten »Lösung« sein könnte, s.u.), erscheint es sinnvoll, zur Frage nach Kleists Experiment mit dem Erhabenen in der Kunst nicht bei diesem mit viel Spekulation umstellten Projekt einzusetzen, sondern mit dem Essay über Caspar David Friedrichs Bild »Mönch am Meer«, zumal dieser Essay, mit seinem Vergleich einer »erhabenen« Naturszenerie und deren Darstellung im Bild, in einer erstaunlichen Weise den Gedanken Kants durchspielt – nicht um ihn zu bestätigen, sondern um ihn abgründig zu befragen –, daß ein Erhabenes der Kunst »auf die Bedingung der Übereinstimmung mit der Natur« einzuschränken sei.

Sein Bild »Mönch am Meer«, gemalt 1808–10, hatte Caspar David Friedrich zusammen mit dem Bild »Abtei im Eichwald« für die Berliner Akademie-Ausstellung von 1810 eingereicht und damit großes Aufsehen erregt<sup>6</sup>, nachdem im Jahr zuvor schon ein heftiger öffentlicher Streit um den sogenannten »Tetschener Altar (Das Kreuz im Gebirge)«

---

6 Zu den verschiedenen Strömungen in der Bildenden Kunst um diese Zeit in Berlin: Börsch-Supan, 1987.

entbrannt war, ausgehend von einer grundsätzlichen Kritik durch den Kunsthistoriker Basilius von Ramdohr.<sup>7</sup> Kleist hatte schon damals in diesem Streit Partei ergriffen und eine ebenso ausführliche wie unterschiedene Gegenkritik an Ramdohrs Ausführungen im »Phöbus« abgedruckt.<sup>8</sup> Obwohl die eingereichten Bilder Friedrichs heftig umstritten waren, erwarb der Preußische König Friedrich Wilhelm III. auf Bitten des fünfzehnjährigen Kronprinzen beide (zum beachtlichen Preis von 450 Talern, denkt man an die desolote Situation des von Napoleon besiegten und eines großen Teils seines Landes verlustig gegangenen Preußen). Damit hatte das radikalste Bild, das Friedrich gemalt hat, höchste öffentliche Anerkennung erhalten. Die Berliner Akademie ernannte daraufhin den in Dresden lebenden Caspar David Friedrich zu ihrem auswärtigen Mitglied. An der in Berlin entbrannten Diskussion um das Bild »Mönch am Meer« beteiligte sich Kleist erneut. Am 23. September 1810 war die Ausstellung eröffnet worden. Am 3. Oktober 1810 veröffentlichte er in den »Berliner Abendblättern« einen unter Mitwirkung von Achim von Arnim verfaßten Aufsatz Brentanos über dieses Bild<sup>9</sup>, den Kleist ab einem bestimmten Punkt der Argumentation umgestaltet und in ganz anderer Weise fortführt.<sup>10</sup>

7 »Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt«, erschienen in der »Zeitung für die elegante Welt«, Nr. 12–15 u. 17, 17.–21. Januar 1808, Wiederabdruck dieses und weiterer Texte zum »Ramdohr-Streit« in: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, hg. von S. Hinz, München 1968.

8 Ferdinand Hartmann, Über Kunstausstellungen und Kunstkritik (datiert: 21. Febr. 1809), in: Phöbus. Ein Journal für die Kunst, 1808, H. 11/12; Wiederabdruck in: Hinz, Caspar David Friedrich, a.a.O.

9 »Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner«. Die von Kleist übernommenen Teile stammen von Brentano. Der größte Teil (ca. vier Fünftel) ist von Brentano, vom Beginn des Textes bis zum frivolen Dialog der Dame und einem Führer; Arnims Teil beginnt mit: »Während der ganzen Zeit hatte ein glimpflicher langer Mann mit einigen Zeichen von Ungeduld zugehört ...«; der letzte Satz (»Diese Rede gefiel mir so wohl ...«) ist wieder von Brentano. Zur Aufteilung der Autorschaft: Kurz, 128; weiterhin: Burwick, 1988. Arnim/Brentanos Aufsatz wurde erstmals in der Zeitschrift »Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen« veröffentlicht (28.1.1826), dann wieder 1852 in den *Gesammelten Schriften* Brentanos, hg. von Christian Brentano, Bd. IV; jetzt in: Clemens Brentano, Werke, hg. von F. Kemp, Bd. 2, München 1963. Zum Streit zwischen Arnim / Brentano und Kleist über dessen Bearbeitung s. insbes. Kleists Brief an Arnim vom 14.10.1810 und Kleists »Erklärung in den Berliner Abendblättern« vom 22.10.1810, die mit der bemerkenswerten Gegenüberstellung schließt: »nur der Buchstabe desselben [Aufsatzes] gehört den genannten beiden Hrn. [d.i. Arnim und Brentano]; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir« (3.655). Zum Vergleich beider Texte: Sembdner 1939; Begemann, 1990; Moser, 1993.

10 Andreas Ammer, 1991; Kleists Essay hat in der Forschung stets große Beachtung gefunden; an neueren Interpretationen sind, neben den schon in Anm. 9 aufgeführten,

Der erste Eindruck, den Friedrichs Bild vermittelt, ist der einer ungeheuren Weite und Leere. Landschaftsbilder waren nach den Schulregeln, die zeitgenössisch z.B. Joseph A. Koch künstlerisch gelungen befolgt, während bei Turner ein noch weit über Friedrich hinausgehendes Sich-Frei-Machen von diesen Regeln beobachtet werden kann, durch viel Gegenständliches eingerahmt und durch Vordergrundgeschehen belebt. An den Rändern finden sich als Rahmen Bäume, Felsen oder eine mächtige Architektur; das Licht wird im Vordergrund dunkel gehalten, zum Horizont hin dann heller, was den Eindruck von Raumtiefe erzeugt. Der Vordergrund wird durch mythologische, arkadische oder Genre-Szenen des Alltagslebens belebt, bei Seestücken ist das Meer von Schiffen belebt. Solche Sujets, die dem Auge entgegenkämen, ihm einen Halt gäben, fehlen Friedrichs Bild völlig, was allerdings auch bei Friedrich die Ausnahme ist. Wie nachhaltig sich das Bild Seherwartungen verweigert, belegt z.B. Marie Helene von Kügelgen in einem Brief vom 22.9.1809:

Der Himmel ist rein und gleichgültig ruhig, kein Sturm, keine Sonne, kein Mond, kein Gewitter – ja, ein Gewitter wäre mir ein Trost und ein Genuß, dann sähe man doch Leben und Bewegung irgendwo. Auf der ewigen Meeresfläche sieht man kein Boot, kein Schiff, nicht einmal ein Seeungeheuer, und in dem Sande auch nicht ein grüner Halm. Nur einige Möwen flattern umher und machen die Einsamkeit noch einsamer und größer.<sup>11</sup>

So schafft das Bild einen nachhaltigen Eindruck von Leere, Leblosigkeit und ungeheurer Tiefe. Letztere wird durch eine ungewöhnliche Bildaufteilung gefördert; die Horizontlinie liegt ungewöhnlich tief, etwa vier Fünftel des Bildes nehmen Wolken und Himmel ein. Das führt den Blick nach oben, läßt den Himmel absuchen. Aber dieser Himmel verbirgt sein Geheimnis, wenn er eines hat, hinter mächtig aufgetürmten Nebeln und Wolken. Der Vordergrund besteht aus einer hellen Fläche, einem nach links hin verschobenen, stumpfen Dreieck: die Düne. Wir nehmen Bilder wahr, wie wir Texte lesen: von links nach rechts. So wirkt das nach links hin verschobene Dreieck hemmend auf die Wahrnehmung, stößt den Blick gegen eine dunkle, undurchdringliche Zone schwärzlichen Grünblaus, das Meer, das nur wenig durch weiße Flecken (Vögel, Möwen) rhythmisiert ist. Die Spitze des Dreiecks ist durch die aufrecht

---

zu nennen: Ekkehard Zeeb, Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor dem ›Rahmen‹ der Kunst. Verschiedene »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in: Neumann, 1994 (auch in: Zeeb, 1995); Plotenhauer, 1997.

11 Zitiert nach: Helmut Börsch-Supan, Karl Wilhelm Jähnic, Caspar David Friedrich. Gemälde. Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München 1973, 73.

stehende bräunliche Figur des Kapuziners akzentuiert. Sie ragt in das Grünschwarz des Meers hinein, aber nicht bis zur helleren Zone des zuerst dunklen blaugrauen Nebels.

Der Mönch, als das einzig gegenständliche Element in der unendlichen Leere, wirkt wie ein Sog, von ihm aus zu sehen, d.h. durch ihn als Perspektivfigur in das Bild einzutreten. Im Bild wirkt dann ein weiterer Sog. Die Horizontlinie ist die Achse des Bildes: dem dunklen Meer unten als irdischem Bereich antwortet unmittelbar darüber als Teil des Himmels das Feld des blaugrauen Nebels, dem Dreieck des Vordergrunds (der Düne) antworten – allerdings um Dimensionen vergrößert – die grauen Wolken (auch eine Art Dreieck). Rätselhaft im irdischen Bereich ist die verschwindend kleine, aufragende Perspektivgestalt – ihr antwortet im Bereich des Himmels die rätselhafte Helligkeit hinter den Wolken. Die Sonne müßte, dem Raumeindruck nach, schon tief stehen und entsprechend müßte das Licht schwächer sein. Statt dessen ist die Weite des Himmels von einem durchdringenden Leuchten. So entsteht ein Verlangen nach der Quelle dieses verborgenen, entzogenen Leuchtens, dem Verlangen analog, die Natur als Kosmos, als ein von einem Schöpfergott geordnetes Ganzes zu erkennen. Das Bild zeigt eine nicht vom Menschen beherrschte Natur, seinem Berechnen entzogen, daher Natur als unendliche Weite, aber mit dem Versprechen, daß es eine Macht gibt, die sie als Kosmos zusammenhält, wenn diese uns auch entzogen ist. So scheint es Caspar David Friedrich hier gelungen, das Ideal romantischer Kunst zu verwirklichen: ein begrenztes Gegenständliches, was ein Bild doch immer bleibt, selbst wenn sein Sujet das Grenzenlose ist, zum Erfahrungsort des Grenzenlosen zu machen. Caspar David Friedrich hat sein Bild selbst so interpretiert. Kants Bestimmungen zum (mathematisch) Erhabenen analog, vollzieht er dabei eine Bewegung von der Erfahrung des Grenzenlosen, vom Menschen nicht zu Strukturierenden, hin zum Rege-Werden der Vernunftideen (der Idee Gottes). Friedrich beschreibt zuerst das auf dem Bild Dargestellte und fährt dann fort:

Dies war die Beschreibung, nun kommen die Gedanken: ›Und sännest du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! Mit übermüthigem Dünkel, erwägst du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträtselfen der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahnung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klar zu wissen und zu verstehn!‹<sup>12</sup>

12 Zitiert nach: Börsch-Supan, 1987, 74 f.

Dem Menschen, der in einsamer Stellung wie der Mönch am Meer das Jenseits ergründen will, ruft Friedrich zu, jenes Bild schon gebrauchend, das später Foucault aufrufen wird, um das ›Verschwinden des Menschen‹ anzuzeigen (der hier allerdings für das transzendente Subjekt als Bürge der Gewißheit allen Wissens steht, das in der Struktur des Erhabenen gerade befestigt wird):

Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strande; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörichter Mensch voll eitlen Dünkel!<sup>13</sup>

Brentano beschreibt in seinem Aufsatz zu Friedrichs Bild – und das übernimmt Kleist mit nur geringfügigen Änderungen in seinem Artikel in den »Berliner Abendblättern« – die im Bild dargestellte Erfahrung ganz im Sinne von Kants Theorie des (mathematisch) Erhabenen<sup>14</sup> als ein Verhältnis von Anspruch (»den das Herz macht« [3,543]<sup>15</sup>) und Abbruch (»den die Natur tut«). Das Herz des dargestellten Betrachters will angesichts der Einsamkeit und Grenzenlosigkeit des Meeres (Kant: die Natur in ihrer Unermeßlichkeit) die Natur als ganze vorstellen (Kant: sie durch die Einbildungskraft »in ein Ganzes der Anschauung« [KdU 93 f.] bringen); dies Ganze zeigt Brentano im Begriff des ›Lebens‹ an: »daß man hinübermöchte, daß man es nicht kann«; das aufnehmende Subjekt kann dieses Gegenüber nicht »in e i n e Anschauung« zusammenfassen (KdU 92). So tut die Natur dem »Anspruch, den das Herz macht«, einen Abbruch. Dann aber vernimmt der Betrachter, so Brentano/Kleist, doch die »Stimme des Lebens«; also muß diese aus ihm kommen, im Sinne Kants das Vermögen der Vernunft anzeigend, das Unendliche als ein Ganzes denken zu können (vgl. KdU 92) (Natur als Kosmos, jetzt statt in der Idee eines Schöpfergottes in der des ›Lebens‹ gedacht). Pro-

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Wie angemessen diese Theorie der Eigenart des Bildes ist, was Brentano erspürt haben mag, kann folgende Analogie erhellen. Kant fordert (KdU 118), daß sich in die Wahrnehmung des erhabenen Gegenstandes der Natur kein inhaltlicher Zweck-Begriff einmischen dürfe (der Ozean etwa als Element, das Welten trennt und verbindet), daß Natur vielmehr als reine architektonische Größe wahrgenommen werden müsse (»man muß den Ozean bloß [...] wenn er in Ruhe betrachtet wird, als einen klaren Wasserspiegel, der bloß vom Himmel begrenzt ist [...] erhaben finden können“ [KdU 119]). Solche Reduktion auf reine Größenvorstellung, in die sich kein – teleologischer – Anthropomorphismus mehr einmischt, bestimmte auch den Entstehungsprozeß des Bildes: Infrarotaufnahmen haben erwiesen, daß Friedrich den Ocean in früheren Fassungen mit Schiffen ›bewohnt‹ gezeigt hatte, alle diese Zweckvorstellungen wurden dann aber getilgt.

<sup>15</sup> Zitate aus Kleists Essay (3.543f.) werden nachfolgend ohne weitere Nachweise gegeben.

jiziert der Betrachter diese in ihm rege gewordene Idee auf die Natur, so kann er »die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel« vernehmen.

Brentano schränkt die bis dahin beschriebene Erfahrung des Erhabenen aber entschieden ein und dies übernimmt Kleist gleichfalls. Die Erfahrung gelte nur für das *im* Bild Vorgestellte, d.h. nur insofern, als sich der Betrachter über den dargestellten Mönch als Perspektivfigur vollkommen in die dargestellte Szenerie hineinversetzt. Die Erfahrung des Erhabenen komme *vor* dem Bild nicht zustande: »Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich.« Denn in der dargestellten Welt des Bildes mag ja die Natur als über alle Vergleichung große, mithin nicht in die Einheit einer Anschauung zu bringende erfahren werden; als Bild ist dem dargestellten schlechthin Großen doch schon immer eine Form, eine Ordnung und damit Begrenzung gegeben. So besagt die Einschränkung, daß die Erfahrung des Erhabenen, die die Natur als über alle Vergleichung große oder als übermächtige Gewalt (beim ›dynamisch Erhabenen‹) im Betrachter hervorbringt, im Museum<sup>16</sup>, durch ein Werk der Kunst, nicht hervorgebracht werden kann; denn eine ›erhabene Szenerie‹ als Motiv eines Bildes hat das Unfaßbare ja schon immer in eine Fassung gebracht, mit Kant zu sprechen: »ein menschlicher Zweck [hat] die Form sowohl als die Größe bestimmt« (KdU 89). Brentano gibt sich aber mit der Einsicht, daß ein Werk der Kunst die Erfahrung des Erhabenen nicht vermitteln könne, nicht zufrieden und Kleist folgt ihm hier weiter fast wörtlich. Er setzt zu einer neuen Überlegung an, die Kleist ebenso übernimmt. Was ein dargestelltes Erhabenes (die im Bild vorgestellte erhabene Szenerie) nicht geben könne, das könne sich gleichwohl einstellen, allerdings nicht im Bild (als durch den Künstler doch schon gefaßtes ›Unendliches‹), sondern als Geschehen zwischen Betrachter und Bild:

[...] und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat;

16 Der Gang ins Museum, statt hinaus in die Natur, kann bei Kleist wörtlich genommen werden: Kleist schreibt 1801 aus Paris, wohin er nach der ›Kant Krise‹ ja aufgebrochen war, daß die Großstadt allen Naturbezug (also auch eine Naturerfahrung, die sich zur Erfahrung des Erhabenen öffnen könnte) vereitle und daß er anstelle der Naturerfahrung sich an die Kunst halte, daß er das Kunst-Museum (den Louvre) als Refugium entdeckt habe (Brief an Luise von Zenge vom 16.8.1801 und an Adollfine von Werdeck vom Nov. 1801). Zu diesem Komplex: Ingrid Oesterle, Werther in Paris? Heinrich von Kleists Briefe über Paris, in: Grathoff, 1988.

Kleist ist es offenbar ein Anliegen, daß die Analogiebildung im nachfolgenden Gedankenspiel bewußt bleibt; er nennt ›Anspruch‹ und ›Abbruch‹ zweimal, völlig parallel: bezogen auf die vorgestellte Natur selbst und auf das Geschehen zwischen Bild und Betrachter, dazwischen die Feststellung, daß die erhabene Szenerie als Bild nicht erhaben wirken könne. Brentano verunklärt die Parallelisierung etwas, da er schreibt: »was ich in dem Bild selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte«. <sup>17</sup> Brentano bestimmt nun Schritt für Schritt, was den drei Elementen des Bildes (Düne, Kapuziner, Gegenstand der Betrachtung: Meer und Himmel) im Geschehen zwischen Betrachter und Bild entspricht, und Kleist folgt auch hier noch: Dem Kapuziner entspricht der Bildbetrachter, dem begrenzten Raum, auf dem der Kapuziner steht, um auf den grenzenlosen Ozean zu blicken, d.h. der Düne, entspricht in der Relation Betrachter-Bild das Bild insgesamt (als begrenzte Grundlage des Blickens). Damit aber eröffnet sich eine Leerstelle:

und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz.<sup>18</sup>

Dieser Blick ins Leere wird in den vielen Interpretationen, zu denen der Essay schon angeregt hat, nicht wirklich erfaßt, womit sich auch die anderen ›Rästelstellen‹ des Textes – daß das Bild nur den Rahmen zum Vordergrund habe und das Motiv der weggeschnittenen Augenlider – nicht mehr angemessen erschließen können. Angeregt z.B. von der zitierten Äußerung Kleists über das Panorama, worin er imaginiert, man müsse auf dem Gemälde selbst stehen, liest man das hier vorgetragene Gedankenexperiment so, als ob der Betrachter in das Bild eintrete.<sup>19</sup> Aber das entspräche ja der eingangs im Essay gegebenen Beschreibung der vorgestellten Naturszenerie, die ja erfolgt, als ob der Betrachter der Kapuziner wäre und mit dessen Augen auf den Ozean blickte. Eingetreten in das Bild, würde dem Betrachter der Gegenstand des Sehens nicht fehlen. Das Gedankenspiel ist gerade in umgekehrter Richtung zu lesen: Die Elemente des Bildes werden in die Wirklichkeit des Betrachters geholt. Er ist der Kapuziner, er holt ihn in seine Wirklichkeit, das Bild als ganzes ist der Ort, an dem sein Sehen stattfindet, als durch das Darge-

---

<sup>17</sup> Brentano, *Verschiedene Empfindungen*, a.a.O., 1034.

<sup>18</sup> Bei Brentano lautet die Stelle: »und so wurde ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blickte, die See, fehlte ganz.« (A.a.O., 1034.)

<sup>19</sup> So bei Bagemann, 1990; Zeeb, 1994; Pfotenhauer, 1997.

stellte des Bildes gewecktes, aber zugleich verwehrtes Hinaussehen-Wollen auf das Unendliche. Damit aber sind am Bild schon alle Elemente für die Parallelisierung von im Bild Vorgestelltem und Geschehen zwischen Bild und Bildbetrachter verbraucht (von den drei Elementen: Betrachter, festumgrenzter Ort des Sehens und Gegenstand der Betrachtung gibt im Geschehen zwischen Bild und Betrachter das Bild nur zwei Elemente). Zum Gegenstand der Betrachtung, im Bild die unendliche Weite von Ozean und Himmel, gibt es, wenn das Bild in die Wirklichkeit des Betrachters geholt wird, keine Entsprechung mehr. Aus dem Blick des dargestellten Mönchs auf die nicht in die Einheit einer Anschauung zu bringende Weite von Ozean und Himmel wird dann ein noch viel grauenvollerer Blick ins Leere, ins Nichts. Womit schon bei Brentano und mit diesem bei Kleist die für das Erhabene erkannte konstitutive Nicht-Zuhandenheit des Gegenstandes der Erfahrung radikaler als bei Kant selbst gedacht ist. Es sei aber betont: Dieser Blick ins Nichts muß sich nicht bei jedem Betrachter des Bildes einstellen. Er stellt sich entsprechend dem bisherigen Argumentationsgang des Essays dann ein, wenn der Betrachter zuerst mit der dargestellten Perspektivfigur deren Erfahrung imaginiert und anschließend den »Abbruch« erfahren hat, daß die Erfahrung der Perspektivfigur nicht die seine sein könne, da ihm das Unendliche ja gefaßt in einem Bild gegeben ist. Erst wenn auf diesen Abbruch (Abbruch der Erfahrung des Erhabenen im Sinne der Perspektivfigur) mit dem Gedankenexperiment geantwortet wird, das Geschehen im Bild (Betrachter, der vom begrenzten Ort auf das Unendliche blickt) in die Wirklichkeit des Betrachters als Geschehen zwischen ihm und dem Bild zu holen, geschieht diese Öffnung des Blicks auf absolutes Nicht-Zuhandensein des Gegenstandes: »wo hinaus ich *mit Sehnsucht blicken sollte* [...], fehlte *ganz*«. <sup>20</sup>

An dieser Stelle trennen sich Brentano und Kleist. Brentano beschreibt die Empfindung angesichts dieser Leerstelle, angesichts des Blicks ins Nichts, als »wunderbar«. <sup>21</sup> Der Abbruch, den das Bild in dieser Weise tut, wird bewältigt im Hören auf die Kommentare, die die Betrachter zum Bild abgeben. Ganz im Sinne von Kants Theorie des Erhabenen bewältigen diese Betrachter den Abbruch, den ihnen das Bild antut, indem sie in sich ein Vermögen ganz anderer Art entdecken, sie bewältigen die Erfahrung also durch Erregen von »Ideen der Vernunft« (vgl. KdU 77). Caspar David Friedrichs eigene Interpretation des Bildes war ja schon ein Beispiel für solches Rege-Werden der Ideen der Ver-

20 Hervorhebungen von mir. B.G.

21 Brentano, *Verschiedene Empfindungen*, a.a.O., 1034.

nunft angesichts des Bildes. Brentano vertraut dieser erhabenen Wende allerdings nicht recht, denn das Rege-Werden der Ideen der Vernunft geschieht bei ihm nur noch *ex negativo*, ironisch, indem der Sprechende des Textes von Kommentaren berichtet, die Besucher der Ausstellung zu diesem Bild gegeben haben. Die Kommentare sind entweder als hohle Phrasen kenntlich gemacht oder einfach albern, z.B.:

(Eine Dame und ein Herr, welcher vielleicht sehr geistreich war, traten auf; die Dame sah in ihr Verzeichnis und sprach:)

›Nummer zwei: Landschaft in Öl. Wie gefällt es Ihnen?‹

HERR: Unendlich tief und erhaben.

DAME: Sie meinen die See, ja die muß erstaunlich tief sein, und der Kapuziner ist auch sehr erhaben.

HERR: Nein, Frau Kriegsrat, ich meine die Empfindung des einzigen Friedrichs bei diesem Bilde.

DAME: Ist es schon so alt, daß er es auch gesehen?

HERR: Ach, Sie mißverstehen mich, ich rede von dem Maler Friedrich; Ossian schlägt vor diesem Bilde in die Harfe. (Ab)

(Zwei junge Damen)

ERSTE DAME: Hast du gehört Louise? das ist Ossian.

ZWEITE DAME: Ach nein, du mißverstehst ihn, es ist der Ozean.

ERSTE DAME: Er sagte aber, er schlug in die Harfe.

ZWEITE DAME: Ich sehe aber keine Harfe. Es ist doch recht graulich anzusehen.<sup>22</sup>

Die albernen Kommentare bewirken die Wende nach innen, zur Vernunft zwar nur ironisch, aber sie bewirken sie doch noch in der Negation. An dieser Stelle setzt Kleists Umarbeitung ein: Der Blick in die absolute Leere als der »Abbruch« des Bildes, ist ihm nicht »wunderbar«, sondern in nicht zu überbietender Weise »traurig und unbehaglich«:

Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte [...]

Hier setzt eine neue Überlegung ein. Zur Debatte steht, ob auch ein Kunstwerk (analog der im Bild vorgestellten Konstellation) mit jeglicher Fassung sich Verweigerndem konfrontieren und ein Verarbeiten dieser Erfahrung in ›erhabenem‹ Rege-Werden von Ideen der Vernunft in Gang setzen kann. Das Gedankenexperiment hat zu einem Blick ins

---

22 A.a.O., 1034 f.

Nichts – als gänzlichliches Fehlen eines Gegenstandes für den Blick – geführt. Für die erhabene Wende als Sinnesurteil, das es bleiben muß, da nur dann das Scheitern im Versuch der Auffassung gegeben ist, benötigt der Blick aber ein Bezugsfeld, an dem er sich vergeblich um Fassung in die Einheit einer Anschauung bemüht. Dies Gesuchte kann nicht das Bild sein, die gemalte Unendlichkeit: Sie ist als gemalte ja schon gefaßt, entsprechend ist das Bild im Gedankenexperiment ja zum umgrenzten Ort des Sehens geworden. Das gesuchte Bezugsfeld für den Blick, an dem erst die Wende ins Erhabene entstehen kann, muß also jenseits des Bildes liegen. Die Suche nach dem ›Jenseits‹ des Bildes aber stößt notwendig auf dessen Rahmen und mit dem Rahmen drängt sich die Materialität des Bildes auf, das, woraus es gemacht ist: Leinwand, Farbe und eben Rahmen. Daher fährt Kleist in seinem Gedankenexperiment fort:

[...] und da es [das Bild], in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahm zum Vordergrund hat. [...]

Dem suchenden Blick bleibt nur das Materielle des Bildes; er kann dies nicht durch etwas Ideelles aus dem Bild ›anreichern‹ zur Beförderung der gesuchten erhabenen, d.h. ideellen Wende. Dies wird verwehrt, weil der materielle Rahmen keine Entsprechung/Antwort im Vorgestellten des Bildes, als Vordergrundsrahmung wie in der Tradition der Landschaftsmalerei üblich, vorfindet. Damit aber kommt die erhabene Wende offenbar zunächst einmal nicht zustande. Sie wäre eine Wende des Blicks ›nach innen‹, Seiner-Selbst-Inne-Werden im Vermögen zu den Ideen der Vernunft. Dieses Nicht-Zustande-Kommen des Blicks nach innen, zugleich ein Haften-Bleiben am Sinnesurteil, das nicht transformiert wird in ein Erkenntnisurteil (insofern die Vernunft das Unendliche, mithin das aller Fassung sich Entziehende – das unendlich Große, das Sein, Gott – doch denken kann), formuliert Kleist mit der schockierenden und rätselhaften Vorstellung:

[...] so ist es, wenn man es [das Bild] betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.

Das adversative »Gleichwohl«, mit dem Kleist den Gedankengang fortsetzt – »Gleichwohl hat der Maler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen« –, zeigt ein Nicht-Gelingen an, was nach dem Gedankenexperiment, das vorgetragen wird, nur das Nicht-Gelingen der Wende in das Erhabene sein kann. So ist die Rede über die »ganz neue Bahn des Malers« ironisch, wozu paßt, daß problematische Gewährsleute für eine erhabene Wirkung benannt werden: Ossian, dessen Dichtung eine Fälschung ist, und Kosegarten, der Dichter-Pfarrer,

der durch äußere Veranstaltungen, Gottesdienste am Meeresstrand von Rügen, die Erfahrung Gottes in der Natur hervorzubringen suchte, womit er aber nur herausbrachte, was er vorher in die Natur hineingetragen hatte. Das Gedankenexperiment zur Frage, ob auch ein Werk der Kunst die Erfahrung des Erhabenen vermitteln könne, ist damit aber noch nicht zu Ende. Dem Betrachter, dem sich der Blick ins Nichts geöffnet hat, der ein Bezugsfeld sucht, an dem die Versuche einer Fassung des Ungeheuren ansetzen können, hat sich – jenseits des Bildes – dessen Rahmen und damit dessen Materialität aufgedrängt. Dies hat die Wende nach innen, zu den Ideen der Vernunft, aufgehalten. Wenn überhaupt, kann damit die erhabene Wende von der Erscheinungswelt zur Welt der Ideen nur aus dem Materiellen des Bildes erfolgen. Für solche materiellen Reste, ›Traumreste‹ eines Ideellen, ist Kleist ja berühmt: der Handschuh Nataliens, die plötzlich materiell vor Käthchen stehende Traumgestalt des Ritters, das Diadem mit dem Schriftzeichen J, die Scherben des Krugs, über die Frau Marthe ihre eigenartige Rede anhebt, der abgeschnittene Finger des toten Peter, die zerstückelte Hally, um nur Beispiele aus den Dramen zu nennen. Wie aber soll eine erhabene Wende zum Ideellen aus der Materialität des Bildes erfolgen können? Ein neues Gedankenspiel antwortet hierauf:

Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann.

Vom Bild steht jetzt nur noch das Materielle zur Debatte, das Ideelle, das Bild, insofern es etwas vorstellt, ist im Gedankenexperiment ja der festumgrenzte Ort des Betrachters. Wenn dieser nur in seiner Materialität noch relevante Signifikant mit der Materie des im Bild Vorgestellten gemacht wäre (d.h. mit dem materiellen Substrat des Signifikats), dann würden – allerdings verschoben ins Materielle – auf der einen Seite Signifikant und Signifikat zusammenfallen. Mithin wäre die Illusion vollkommen, da gar keine mehr, was aus dem Postulat folgt, daß Tiere, die Bilder nicht wahrnehmen, auf das Bild reagieren würden.<sup>23</sup> Zugleich hätte auf der anderen Seite der Signifikant von dem mit ihm identischen Signifikat (dem Ozean in seiner unendlichen Weite) ja die Disposition,

---

23 Angezeigt wird diese vollkommene Illusion auf der Ebene der Materialität mit der Anspielung auf die gemalten Trauben des Zeuxis, auf die die Vögel fliegen, durch die ideale Kehrseite (Zusammenfallen von Signifikant und Signifikat auf der Ebene des Vorgestellten): ein verkehrtes Beispiel, das der in die Materialität des Bildes verschobenen Verweisung entspricht.

die Wende in das Erhabene hinaufzuführen, hinzugewonnen. Die Wende ins Ideelle, die unter diesen Bedingungen möglich erscheint, bleibt aber an die Materialität des Bildes wie des vom Bild Vorgestellten gebunden. So kommt auch nur ein ins Materielle verschobenes/verschobenes Erhabenes zustande: Statt des Bildbetrachters im Gedankenexperiment ist von Tieren die Rede (aus der mit dem Erhabenen erwarteten Restitution des Subjekts ist eine Restitution als Tier geworden). Diese ›Bildbetrachter‹ mögen ja eine (erhabene) Ahnung Gottes, resp. der Ideenhaftigkeit der Natur und somit der Erscheinungswelt gewinnen, aber sie können dies doch nur entmenschlich zeigen, indem sie wie Füchse und Wölfe den unendlichen Winterhimmel anheulen.

Die Entgrenzung des Erhabenen vom Feld der Naturerfahrung zu einer Erfahrung, die auch ein Werk der Kunst hervorbringen kann, ist zu einem monströsen Ergebnis gelangt, indem Kleist die von Kant aufgestellte Bedingung (»Übereinstimmung mit der Natur« [KdU 76]) mit der ihm eigenen radikalen Wörtlichkeit übernommen hat: als Verschiebung der erhabenen Wende in die Materialität der Kunst, insofern sie aus dem Material dessen gemacht wird, das sie vorstellt. Das aber führt, nach der Erfahrung des Scheiterns der Auffassungsvermögen, nicht zur strahlenden Selbstvergewisserung des Subjekts als der Ideen der Vernunft teilhaftig, es führt nicht zum Menschen in seiner sittlichen Größe und schlägt derart die gesuchte Brücke von der Welt der Determination zu derjenigen der Freiheit. Es führt vielmehr zur Entmenschung, zum Tier, zu dessen Art von Ideenhaftigkeit, die, denkt man an den Bären des zwei Monate später veröffentlichten Essays über das Marionettentheater, zumindest als zutiefst zweideutig anzusehen ist.

Das Experiment zur Frage, ob und wie das durch spezifische Naturerfahrung hervorgebrachte Erhabene auch durch Werke der Kunst hervorgebracht werden könnte, ist durch den Text Brentanos in Gang gekommen und folgt auch lange dessen Überlegungen, bis zur Öffnung des Blicks ins Nichts als der nun anzusetzenden Absprungstelle für die erhabene Wende. Nicht mehr Brentano, sondern allein Kleist zugehörig ist die Begründung der erhabenen Wende aus dieser Konfrontation mit dem Nichts durch die Verschiebung in die Materialität des Kunstwerks. Eben diese ›Lösung‹ spielt Kleist in der gleichzeitig mit dem Essay geschriebenen Cäcilien-Erzählung durch, wie später dargelegt werden wird. Lange vorher hat er eine solche Struktur aber schon in seinem Guiskard-Projekt erprobt – Tragödie in der Bahn Schillers von erhabener Wirkung her fassend, mit der Problematisierung der Bedingung der Möglichkeit eines Erhabenen durch die Kunst sich aber in eine unauflösbare Aporie hineinschreibend, – nämlich die Tragödie des Scheiterns

nur aus Scheitern an der Tragödie machen zu können –, was ihn in den psychischen wie physischen Zusammenbruch von 1803/04 geführt hat. Gleichzeitig ist diese materialistische Wende aber nichts anderes als seine eigene Wende zur Kunst, d.h. aus eben dieser als ihrem Material Kunst zu machen, insofern die Dichtungen immer neue Experimente veranstalten, die Versprechungen des Ästhetischen auf ihre Tragfähigkeit hin zu überprüfen. Bisher war das Experimentierfeld ›Spiegelung der Wende zur Kunst in der Wende des Erhabenen selbst sowie in der Wende vom Erhabenen der Natur zu einem Erhabenen der Kunst‹ im Blick. Das zweite große Experimentierfeld betrifft das Schöne. Eine Reihe von Dramen fragt nach dessen Bezug zur Teleologie. Auch auf dem Feld des Schönen steht jedoch eine Verschiebung ins Materielle zur Debatte: die Möglichkeit einer Entgrenzung der Struktur des Schönen (als ästhetisches Urteil) in das Medium Kleists, die Sprache und deren Gespannt-Sein auf das ihr prinzipiell entzogene Unaussprechliche.

**Mediale Wende des Schönen – ›freies Spiel‹ der Sprache  
und ›unaussprechlicher Mensch‹  
*Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.  
Brief eines Dichters an einen anderen***

Kleists Erfahrung und Auffassung der Sprache und des Sprechens, ebenso die seiner Figuren, ist zwiespältig, schwankend zwischen hohem Vertrauen, alles durch Sprechen erreichen zu können, und tiefem Zweifel, daß das Mitzuteilende sich der Sprache prinzipiell versage. Das »Stocken der Sprache«<sup>1</sup>, das seine Figuren immer wieder ereilt, ist ein Ausdruck dieser Ambivalenz. Sie überrascht bei einem Künstler, dessen Medium die Sprache ist, keineswegs. Bemerkenswert sind aber die Felder, auf denen Kleist positiv oder ex negativo gelingendes Sprechen entwirft. Der Versuch, diese in ihren Voraussetzungen zu bestimmen, verspricht einen Zugang zu Kleists Sprachreflexion<sup>2</sup>, der die Modelle, an denen sie sich orientiert, in den Blick zu bringen vermag.

Sein vieldiskutiertes Paradigma gelingenden Sprechens hat Kleist im Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« entworfen. Als Gegenbeispiele mißlingenden Sprechens werden im Kontext dieses Paradigmas das Sprechen in der Situation des Exams sowie das Aussprechen eines zuvor a-kommunikativ Ausgedachten entworfen. Sein eigenes Gelingen als Sprechakt zeigt der Essay dabei doppelt eingeschränkt. Mit dem Verweis am Ende auf eine Fortsetzung, die nie ausgeführt worden ist, hat Kleist ihn als nicht vollendet markiert; weiter ist er mit seinem Untertitel als eine an den Freund Rühle von Lilienstern gerichtete Rede gekennzeichnet und damit in einen Kommu-

---

1 Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie, in: Neumann, 1994.

2 Einsinniger bleibt demgegenüber die Kleist-Studie von Bettina Schulte, die die Sprachproblematik ins Zentrum stellt (Schulte, 1988); grundlegend zu diesem Komplex weiterhin: Max Kommerell, Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist, in: Kommerell, 1940. Neuere Arbeiten zur Sprachproblematik Kleists: Zeeb, 1995; Behler, 1992.

nikationszusammenhang gestellt, der mit der Nicht-Veröffentlichung gleichfalls nicht realisiert worden ist.

Ein Paradigma mißlingenden Sprechens zeichnet sich in den Briefzeugnissen ab, in denen Kleist sich als »unaussprechlichen Menschen« deklariert (implizit: 5. Febr. 1801 an Ulrike, explizit 13./14. März 1803 an Ulrike, implizit 4. Aug. 1806 an den Freiherrn von Stein). Als Gegenbeispiel gelingenden Sprechens, das aber rein hypothetisch bleibt, wird im Kontext dieses Paradigmas ein Sprechen entworfen, das sich der rhetorischen Mittel umfassend zu bedienen wüßte, allerdings so, daß es diese in ihrer eigenen, vom Autor nicht intendierten und nicht kontrollierbaren Aussagekraft vollkommen zum Verschwinden zu bringen vermöchte (Essay »Brief eines Dichters an einen anderen«, als Inversform hierzu das Wunschbild einer Unmittelbarkeit jenseits aller Zeichen, z.B. im Brief vom 13./14. März 1803 an Ulrike).

Beide Paradigmen des Sprechens bestimmen die jeweilige Konstellation durch drei Parameter. Das Sprechen resp. der Gebrauch der Sprache geschieht erstens im Hinblick auf einen spezifischen Zuhörer oder Leser, es hat zweitens einen spezifischen Gegenstand und ist drittens mit einer spezifischen Selbsterfahrung verbunden. Im Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« erläutert das sprechende Ich seine schon im Titel formulierte These an drei Beispielen: Das Ich berichtet zuerst aus eigener Erfahrung, dann führt es mit Mirabeaus »Donnerwort«, das den Beginn der Französischen Revolution markiert, ein historisches Beispiel an, und zuletzt gibt es mit einer Fabel Lafontaines ein literarisches Beispiel. Das historische und das literarische Beispiel sind Belege für das zuvor ausführlich dargelegte persönliche. In diesem ist das Paradigma formuliert. An der Sprecher-Hörer-Konstellation, die hier entworfen wird (als dem ersten Parameter des Paradigma gelingenden Sprechens), fällt auf, daß die Position des Zuhörers, in diesem Falle einer ZuhörerIn, der Schwester, mit einer doppelten Funktion belegt ist. Die Schwester steht zum einen durch ihr bloßes Dasein und Zuhören dafür ein, daß der Sprechende seine verworrene Vorstellung zu einem bestimmten Gedanken klären werde:

Es liegt ein sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht; und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben. (3,536)

Zum anderen ist die zuhörende Schwester in der Position einer virtuell Unterbrechenden, also in der Position derer, die nachfragen will, die klärende Unterscheidungen oder Spezifikationen verlangt. Der Wille,

eben solche vom Anderen geforderte Festlegungen und Abgrenzungen zu vermeiden, versetze den Sprechenden, so die Argumentation des Essays, in eine derartige Hochspannung seines Denkens, daß dieses seine bisher nur »verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus[zuprägen]« (3,535) vermöge:

Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt. (3,535 f.)

Was ist das für eine Konstellation? Das Du gibt die Gewähr dafür, daß die verworrene Vorstellung zu einem voll ausgeprägten Gedanken geführt werden kann, zugleich aber wird mit dem Verhindern seines Eingreifens abgewehrt, daß dieser Gedanke durch Festlegung von außen (außerhalb des sprechend denkenden bzw. denkend sprechenden Ich) eingegrenzt wird. In einer frappanten Weise entspricht diese Konstellation derjenigen des ästhetischen Urteils als eines »freien Spiels von Einbildungskraft und Verstand« (vgl. KdU 28). Wenn einem Gegenstand der Erfahrung das Prädikat »schön« zugesprochen wird, ist die Vorstellung, die die Einbildungskraft gibt, prinzipiell als begriffsfähig anerkannt, ohne daß sie jedoch durch einen bestimmten Begriff zum Fall einer Regel gemacht werden kann. Der »Begriffsfähigkeit« entspricht in der Redekonstellation des Essays der Blick des Du, der den »halbausgedrückten Gedanken schon als begriffenen ankündigt«. Dem Part des Verstandes im ästhetischen Urteil (die gegebene Vorstellung unter einen Begriff subsumieren zu wollen, jeden Ansatz hierzu aber als unzureichend zu erfahren und so in seinem gesamten Begriffsvermögen herausgefordert zu bleiben) entspricht in der Redekonstellation das Du, das durch seine Fragen, wenn es zu diesen käme, den sprechend Denkenden einschränken und lenken würde, bis der Verstand für den verworrenen Gedanken aus seinem Begriffsvorrat einen passenden Begriff herausgefiltert hätte. So hält das sprechende Ich im Abwehren solcher Festlegung sein Vermögen zu »Erkenntnis überhaupt« (KdU 29) lebendig – »frei«, da nicht durch Verstandesleistungen des Du eingeschränkt –, bis es den neuen Gedanken zugleich mit dem – deduktiv offenbar nicht zu gewinnenden – Ausdruck hervorgebracht hat. Das geheimnisvolle Verfertigen der Gedanken beim Reden erscheint so darin gegründet, daß das Reden in einer Konstellation geschieht und diese aufrechtzuerhalten vermag, die den Raum des Schönen, philosophisch genauer gesprochen: des »ästhe-

tischen Urteils«, eröffnet hat. So ist gelingendes Sprechen – als ein Sprechen, das den Sprechenden nicht nur seine Gedanken mitteilen, sondern diese im Sprechen erst hervorbringen läßt – ein medial gewendetes Schönes. In der Redekonstellation vollzieht es die Struktur des ästhetischen Urteils, wie Kant dieses bestimmt hat. Diese Deutung wird weiter dadurch bekräftigt, daß auch die anderen Bestimmungen des ästhetischen Urteils, die Kant in seiner ›Analytik des Schönen‹ gibt, ›medial gewendet‹ in Kleists Paradigma gelingenden Sprechens akzentuiert sind. Das führt zum zweiten Parameter, dem spezifischen Gegenstand dieses Paradigmas.

Die subjektive Wende, die Kant dem Ästhetik-Diskurs gegeben hat – insofern es im ästhetischen Urteil nicht um den Gegenstand geht, sondern allein »um das Subjekt, wie es durch die Vorstellung affiziert wird, sich selbst fühlt« (KdU 4) –, zeigt sich in der Redekonstellation gelingenden Sprechens darin, daß sie ausdrücklich auf den Fall eingeschränkt wird, in dem der Sprechende sich selbst (nicht andere) belehren will. Das ›interesselose Wohlgefallen‹ (vgl. KdU 5 ff.) als weitere grundlegende Umbestimmung des Schönen, die Kant vorgenommen hat, d.h. die Indifferenz des ästhetischen Urteils gegenüber moralischen wie kulinarischen Aspekten, ist mit dem historischen und dem literarischen Beispiel für das Verfertigen der Gedanken beim Reden akzentuiert. Denn wie nach der Bestimmung Kants etwas das Prädikat ›schön‹ erhalten kann, auch wenn es moralisch problematisch ist, und wie sich dies Urteil nicht auf das genießend vereinnahmende und darin sich ver Einzelnde Subjekt beschränkt, sondern einen für alle Subjekte geltenden Anspruch erhebt, so werden im historischen und literarischen Beispiel ja ihrem Gehalt nach problematische Reden und Redner entworfen. Um sich zu retten, beweist der Fuchs in seiner den Gedanken im Sprechen hervorbringenden Rede, daß der Esel das »blutdürstigste Tier« sei, worauf dieser auch sogleich von allen anderen Tieren zerrissen wird. Das aber wirft im Nachhinein ein zweifelhaftes Licht auch auf den großen Redner Mirabeau, in dessen rhetorischen Spuren im Fortgang der Revolution auch der *terreur* durchgesetzt wurde (während Mirabeaus Grab – wegen bekannt gewordener Verbindungen des Grafen mit dem Hof und dessen finanzieller Zuwendungen an ihn – 1794 aus dem Pantheon entfernt und durch das Marats ersetzt wurde<sup>3</sup>). Das ge-

3 Im Verkennen der dem Schönen analogen Indifferenz nimmt Gernot Müller die beiden Beispiele zum Anlaß, auch diesen Essay seinem Leitgedanken des Verzeichnens zu subsumieren (Müller, 1995, 82 f.). Zum Wandel in der öffentlichen Einschätzung Mirabeaus als ›Revolutionär‹: Etienne Charavay, Artikel »Mirabeau«, in: *La grande encyclopédie*

lingende Sprechen als Ausprägen einer verworrenen Vorstellung zu einem klaren Gedanken in medialer Wende des Schönen, ist offenbar wie das Schöne selbst gegenüber moralischen Aspekten indifferent zu denken, und es ist mit seiner jeweils prompten Wirkung auch nicht auf den einzelnen Sprechenden beschränkt, sondern wird vielmehr vom gesamten Hörerkreis sogleich nachvollzogen.

Die von Kant gedachte ›Freiheit‹ des ästhetischen Urteils, das ›freie Spiel von Einbildungskraft und Verstand‹, das dem urteilenden Subjekt die beglückende Selbsterfahrung eines sich selbst nährenden Tätigseins seiner Erkenntnisvermögen gibt, die keiner Einschränkung unterliegen (z.B. der Einschränkung durch Begriffe, wenn die gegebene Mannigfaltigkeit der Anschauung sich nicht der Subsumtion unter einen Begriff verweigerte), ist in Kleists Redekonstellation in mehrfacher Hinsicht akzentuiert. Erstens darin, daß das Du – insofern es virtuell den Part des beschränkten wollenden Verstandes innehat – in keinem hierarchischen Verhältnis zum Ich steht (die vertraute Schwester, der Freund, die das Ich nicht bedrängen). Demgegenüber ist für die Fälle, die im Kontext des hier betrachteten Paradigmas als Beispiele mißlingenden Sprechens angeführt werden, solch ein hierarchisches Verhältnis gerade charakteristisch. Beim Examen resp. Verhör hat das Du Macht und grenzt durch Gebrauch seines Rederechts den Gedankengang des Sprechenden ein. Beim nachträglichen Aussprechen eines zuvor a-kommunikativ Ausgedachten bleibt dem Hörer nur die Position des Beurteilenden, womit sich der Sprechende gleichfalls in dessen Macht begeben hat. In beiden Fällen gibt der Hörer auch nicht – analog der Begriffsfähigkeit des Schönen – die Gewähr, daß die verworrene Vorstellung zu einem konturierteren Gedanken ausgeprägt werden kann. Das hat der Sprechende vielmehr durch Erfolg oder Mißerfolg seines Tuns erst zu erweisen. Das sprechende Ich befindet sich in der Redekonstellation gelingenden Sprechens aber nicht nur in keinem hierarchischen Verhältnis gegenüber dem Du, es verfährt zweitens auch selbst nicht hierarchisch. Es verfügt gerade nicht, herrscht gerade nicht über sein Denken. Eben dies besagt die vielzitierte Formulierung des Essays: »denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (3,540). So vermittelt diese Redekonstellation – mit Blick auf den dritten Parameter, die spezifische Selbsterfahrung in dem zur Debatte stehenden Paradigma – eine beglückende Selbsterfahrung im Tätigsein der eigenen Erkenntnisvermögen, welches keiner von außen wie vom eigenen Selbst kom-

---

die. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et gens de lettres. Secrétaire gén.: André Berthelot, Paris (o.J.), Bd. 23, 1088–1094.

menden Beschränkung unterworfen ist und zugleich angeregt wird bzw. Zuspruch erhält durch das Du, das das Finden des Gedankens im voraus bestätigt. Allerdings ist das Selbst bei solchem im Fluß bleibenden Geben und Nehmen zwischen dem Ich und dem Du (im »Zustand [...] welcher weiß«) gar nicht scharf zu konturieren, d.h. vom Du abzugrenzen. Die beglückende Selbsterfahrung in dieser Redekonstellation des Schönen bezieht sich mithin auf ein ungewisses Selbst. Wenn das Ich sich durch das Reden in dieser Konstellation zu »beweisen« suchte, wäre es schon wieder in einem hierarchischen Verhältnis gegenüber dem Du. Entsprechend ist auch der Gegenstand des Redens in der den Gedanken schenkenden Redekonstellation explizit zwar in keinerlei Hinsicht eingeschränkt, implizit aber doch, insofern das ganz Persönliche, das, worin das Selbst sich von allen anderen unterscheidet, bei der so entworfenen Konstellation als Gegenstand der Rede nicht in Frage kommen kann. Das Paradigma mißlingenden bzw. unmöglichen Sprechens wird sich dann auf eben diesen Fall beziehen, in dem der Sprechende von sich reden, d.h. sein Innerstes mitteilen will.

Gelingendes Sprechen als gelingendes Verfertigen der Gedanken beim Reden, indem die Redekonstellation die Struktur des ästhetischen Urteils konkretisiert und ausführt, das Schöne so medial wendet: In der Konsequenz von Kants Entwurf des Schönen ist dies keine abwegige »Metaphorisierung« des Schönen. Kleist greift damit nur die schon bei Kant akzentuierte Sprachlichkeit des Schönen auf, durch die Kants Konzept gerade auch für den Ästhetik-Diskurs des 20. Jahrhunderts (im Kontext des allgemeinen »linguistic turn« der Philosophie) besonderes Interesse gewonnen hat. Kleists Paradigma gelingenden Sprechens macht diesen Aspekt der Sprachlichkeit des Schönen doppelt produktiv. Zum einen wird das ästhetische Urteil als ein innerer Prozeß zwischen den Gemütsvermögen gewissermaßen nach außen gewendet und als spezifische Redekonstellation konkretisiert, zum anderen ist dieses medial gewendete Schöne dann selbst wieder als schaffend gedacht, den Gedanken erschaffend, indem das Sprechen hinter die Grenze der Sprache zurückgeht: sei es ins Sprachlose als unstrukturiertes Äußern von Lauten, sei es in einen Umgang mit Sprachpartikeln (Floskeln, Füllwörtern), der keinen Sinn schafft:

Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe [...]. (3,535)

So steht mit dieser Redekonstellation ein Sprechen zur Debatte, das nicht durch Regeln eingeschränkt wird (die kämen mit dem Du zum

Zuge, wenn dieses fragen, Differenzierungen einbringen dürfte), das im Zurücktauchen ins Unstrukturierte etwas Neues, den Gedanken zugleich mit dessen Ausdruck, hervorbringt. Deutlich ist die Vorstellung solch produktiven Sprechens am Modell des Genies orientiert, ist das gelingende Sprechen als produktives Sprechen geniales Schöpfertum. Wie beim Schaffen des Genies wird etwas hervorgebracht, das sich Regeln und der Ordnung der Begriffe fügen muß (denn nur dann ist das Hervorgebrachte ein ›Gedanke‹), ohne daß Regel und Begriff aber im Hervorbringen selbst hervorgebracht werden. Kant beschreibt solches Vermögen als – nicht weiter begründbare – Gabe der Natur (»Genie ist das Talent [Naturgabe], [...] die angeborene Gemütsanlage [ingenium], durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.« [KdU 181]). Kleist leitet dieses Vermögen aus einer spezifischen Redekonstellation ab, womit diese sich auch als ein Feld des Übergangs vom Naturschönen, das Kant primär im Blick hat, zum Kunstschönen erweist, das für Kleist, gerade durch seine Wende zur Kunst, selbstverständlich im Zentrum steht.

Das Paradigma gelingenden Sprechens zeigt die Sprachlichkeit des Schönen (als ästhetisches Urteil) mit der Konkretisierung in einer spezifischen Redekonstellation ins Materielle gewendet. Eine analoge materielle Wende des Sprechens kennzeichnet auch das Paradigma mißlingenden, besser: unerfüllbaren Sprechens, das Kleist in seinen Selbstcharakterisierungen als ›unaussprechlicher Mensch‹ entwirft (Briefe vom 13./14.03.1803 und vom 04.08.1806), wozu als Kontrastfolie der Essay »Brief eines Dichters an einen anderen« (veröffentlicht in den »Berliner Abendblättern« am 05.01.1811) hinzuzurechnen ist. Die Verschiebung ins Materielle findet jetzt allerdings nicht auf der pragmatischen Ebene der Sprache statt (Sprechen als Handeln zwischen Kommunikationsteilnehmern), sondern auf der semantischen Ebene.

Im »Brief eines Dichters an einen anderen« beklagt sich der Briefschreiber bei seinem Dichterfreund, daß dieser ›falsch‹ lese: Er setzt offenbar beim Äußerlichen der Dichtungen an, bei der Machart der Texte, d.h. beim »Ausdruck« (3,565) statt beim Ausgedrückten. In vielen Variationen argumentiert der Briefschreiber mit der bekannten Opposition von ›Geist und Buchstabe‹:

Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Größerem, Körperlichen, verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich Dir mitteilen will, und nur darum bedarfst Du, um mich zu verstehen, der Rede, Sprache, des Rhythmus, Wohlklangs usw. und so reizend diese Dinge auch, in sofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Ge-

sichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in Bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst *verschwinden* zu machen. (3,565 f.)

Analog werden gegenübergestellt: Geist und Form, Gedanke und Kleid, Frucht und Schale, Wesen der Poesie und das Zufällige resp. die Form. Wenn der Künstler diese unhintergehbare Körperlichkeit zum Verschwinden zu bringen hat, wenn er zu verhindern hat, daß sie Eigenwert gewinnt, wenn er also die Form so zu behandeln hat, »daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt« (3,566), ist die vollkommene Durchsichtigkeit, mithin die Selbstrücknahme des Zeichens als Ideal postuliert, also das Paradox eines zeichenlosen Zeichens. Daß ein solches nicht zu leisten, die Opposition von Geist und Buchstabe, solange man sie anerkennt, nicht zu bewältigen ist, haben die Dichter immer wieder beklagt. Schillers bekanntes Distichon gehört hierher:

Sprache

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen!

*Spricht* die Seele, so spricht ach! schon die *Seele* nicht mehr.<sup>4</sup>

Fällt der Dichter in Kleists Essay mit seinem Ideal eines zeichenlosen Zeichens hinter dieses Wissen zurück? Er rügt den Dichterfreund, der sich aber nicht davon abbringen läßt, auf die Zeichen selbst und deren Ordnung achtzuhaben, statt sogleich auf ein durch sie Bezeichnetes loszugehen. Die Opposition Geist – Buchstabe, Gedanke – sprachliches Kleid wird allerdings recht fragwürdig, wenn der Briefschreiber ausphantasiert, unter welcher Bedingung die von ihm benannte Opposition dahinfliegen würde:

Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. Und auch Dir, Freund, dünkt mich, bliebe nichts zu wünschen übrig [...]. (3,565)

Analog schreibt Kleist am 13./14. März 1803 an Ulrike:

Ich weiß nicht, was ich Dir über mich *unaussprechlichen* Menschen sagen soll. – Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und Dir zuschicken. (4,313)

Kleist schließt dieses Gedankenspiel aber mit der Bemerkung »Dummer Gedanke!« (4,313). Besteht die Dummheit nur in dem sachlichen Widerspruch, daß das zu vermittelnde Lebendige bei diesem Verfahren ge-

---

4 Schiller. Sämtliche Werke. a.a.O., Bd. I, 313.

rade getötet würde, oder verweist sie auf den logischen Widerspruch, das ›Innerste‹, das jenseits aller Fassung in Zeichen gegeben werden soll, als ›Herz‹ zu fassen und damit schon in eine Metapher verfallen zu sein? Letzteres besagt: Das Signifikat, das die Signifikanten – als notwendiges Übel und darum idealiter in der Weise eines zeichenlosen Zeichens – fassen sollen, hat selbst den Status eines Signifikanten. Auch im »Brief eines Dichters an einen anderen« bleibt der Briefschreiber diesem Dilemma verhaftet: »einen Gedanken ergreifen«, ohne diesen in ein Zeichensystem zu transponieren, wird dort als »in [den] Busen fassen« vorgestellt, also gleichfalls metaphorisch. Die Metapher (des Innersten, Eigensten als ›Herz‹, des eigenen Gedankens als ›eigenen Busen‹) nicht metaphorisch, sondern konkret materiell nehmen zu wollen, offenbart nur, daß man im Raum der Metapher gefangen ist. Mithin besteht das Problem nicht darin, wie die Dichotomie Geist – Buchstabe idealiter aufzulösen wäre, was zum Paradox eines zeichenlosen Zeichens führt, sondern darin, daß sie gar nicht haltbar ist, daß jedes Signifikat, um ein solches sein zu können, den Status eines Signifikanten haben und weiter bewahren muß. So steht gar nicht die höchstmögliche Durchsichtigkeit des Signifikanten auf das Signifikat hin zur Debatte, sondern die Beglaubigung von Verweisungen zwischen Zeichen (was im Variantschluß des »Zerbrochnen Krugs« ›Wahrheit-geben‹ genannt wird: daß das Wort des Gerichtsrats und das Schriftstück der Konskription übereinstimmen). Die beliebten binären Oppositionen der Kleist-Forschung (Unmittelbarkeit und Vermittlung<sup>5</sup>, Versehen und Erkennen<sup>6</sup>, die Sprache und das Unaussprechliche<sup>7</sup>, Sprache der Gesetze und Sprache der Liebe<sup>8</sup>, usf.) verkennen, daß Kleists Texte gar nicht Vermittlung oder Auflösung solcher Oppositionen, sondern vielmehr den Aufweis ihrer Disfunktionalität betreiben. Die Version der Dichotomie Geist – Buchstabe, die Kleist im »Käthchen von Heilbronn« zum Gegenstand eines semiologischen Dramas macht, zeigt seinen anderen Umgang mit dieser Dichotomie besonders sinnfällig. Scheinbar werden Bild und Futteral gegenübergestellt, wie in dem durch Binnenreim herausgehobenen Vers Kunigundes: »Das Bild mit dem Futteral, Herr Graf vom Strahl« (Vs 1880). Bilder stecken bei Kleist aber nicht im Futteral, Briefe nicht im richtigen Couvert (vgl. Vs 1675 f.), und so wird die aus vielen Kunstteilen zusammengestückelte Kunigunde alsbald bekennen, welchen der

5 Schulte, 1988.

6 Müller-Seidel, 1961.

7 Kommerell, Die Sprache und das Unaussprechliche, a.a.O.

8 Gerhard Neumann, Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists, in: Freiburger Universitätsblätter Heft 91, 1986.

Teile sie meinte. Denn das (im Sinne Schillers) ›naive‹, unschuldig liebende Käthchen rettet ja bekanntlich mit Hilfe eines Cherubs, den Kleist zu Beginn des 19. Jahrhunderts unironisch auf die Bühne zu stellen sich herausnimmt, das Bild des Grafen und muß sich von Kunigunde an herrschen lassen:

KUNIGUNDE                                    Die dumme Trine!  
 Hatt' ich ihr nicht gesagt, das Futteral?  
 GRAF VOM STRAHL Nun beim gerechten Gott, das muß ich sagen !  
 – Ihr wolltet das Futtral?  
 KUNIGUNDE                                    Ja und nichts Anders!  
 (Vs 1972–75)

Kunigunde will das Futteral; denn dieses hat seine eigene, verselbständigte Verweisung. Es bewahrt nicht das Bild ihres ›Schatzes‹, sondern einen ganz anderen Schatz, die Urkunde des Grafen, die ihr die strittigen Länder übereignet. Die Opposition, die sich hier abzuzeichnen scheint, zwischen ›reinem‹ Griff nach dem Bild und falschem Insistieren auf dem Futteral, ist aber schief; denn es stehen sich hier nicht Urbild und Abbild gegenüber, sondern zwei Arten von Zeichenverweisungen. Zur Debatte steht, ob und wie sich die beiden Signifikanten in ihrer Verweisungskraft gegenseitig beglaubigen (wären Bild und Futteral zusammen, würde der Namenszug des Abgebildeten, der auf dem Futteral steht, das Bild beglaubigen, wie dieses umgekehrt die Unterschrift). Immer bewegen wir uns dabei aber auf dem Feld von Relationen, die Signifikanten zueinander eingehen können oder einzugehen verweigern, ein Feld, das seine eigenen Sinneffekte hervorbringt, unabhängig von intendierten oder von Interpreten privilegierten Bedeutungen, da die Möglichkeit, Relationen zwischen Signifikanten herzustellen oder wahrzunehmen, offen und zufällig ist. Eben dies ›Zufällige‹ (3,566) will der Dichter des Essays ausschließen, wenn er seinen Freund rügt, daß dieser seine Aufmerksamkeit auf die Zeichen, ihre Ordnung und Relationen richte, statt auf das Bezeichnete. Aber ist es überhaupt denkbar, der zufälligen, nie vollständig beherrschbaren Sinnproduktion auf dem Feld der Zeichenverweisungen entrinnen zu können? In Kleists Texten werden drei Denkbilder entwickelt, das »verkehrte Wesen« der Zeichen<sup>9</sup> zu transzendieren.

Das erste Denkbild wurde schon erörtert: Praktizieren einer radikalen ›Wörtlichkeit‹, die uneigentliche Rede (so verstanden: Zeichenge-

<sup>9</sup> Vgl. Novalis' Gedicht »Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren ...« aus der Fortsetzung des »Heinrich von Ofterdingen« (Novalis, Schriften, a.a.O., Bd. 1, 360).

brauch) vollständig hinter sich läßt. Wort und Sache sollen eins sein: Tränen zu schreiben, statt *über* Tränen zu schreiben (wenn Kleist am 04.08.1806 an den Freiherrn von Stein schreibt: »Wie soll ich es möglich machen, in einem Briefe etwas so Zartes, als ein Gedanke ist, auszuprägen? Ja, wenn man *Thränen* schreiben könnte –« [4,359]), als Brief, der das Innerste mitteilen soll, das aus dem Leib gerissene Herz zu schicken, oder wie Penthesilea die Rede, den Freund vor Liebe essen zu können, »Wort für Wort« zu vollziehen (Vs 2998). Gerade die krude Konkretion offenbart jedoch, daß das Wort, das so Wirklichkeit wird, etwas anderes meinte, daß diese Verwirklichung mithin auch nichts anderes als eine Metaphorisierung ist. Das herausgerissene Herz ist etwas anderes als das Innerste des Ich, der Schriftzug, der mit der Tränenflüssigkeit geschrieben ist, ist etwas anderes als der Seelenzustand des Schreibenden, das Zerfleischen des Achill war nicht Liebesrede – eine solche unterlegt ihr Penthesilea nur nachträglich. Der Signifikant wird in all diesen Fällen aus dem materiellen Substrat des Signifikats gebildet. Das ist nicht ›Wörtlichkeit‹ als Zusammenfallen von Wort und Sache, sondern die aus dem Essay über Caspar David Friedrich bekannte Strategie, Zeichenverweisung aus der Materialität des Signifikats zu garantieren.

Ein zweites Denkbild, das ›verkehrte Wesen‹ der Zeichen zu transzendieren, wird im Essay »Über das Marionettentheater« mit der Geschichte vom fechtenden Bären entworfen, an dessen ›fassunglos‹ (vgl. 3,562) machender Gabe, nicht nur alle ›ernsthaft gemeinten‹ (vgl. 3,562) Stöße zu parieren, sondern auf Finten gar nicht einzugehen.<sup>10</sup> Die Finte als nicht ernsthaft gemeinter Stoß bzw. als Bewegung in einer bestimmten Richtung, um zu einem Ziel zu gelangen, das in einer ganz anderen Richtung liegt, verbirgt und vertritt die Bewegung in diese Richtung und steht so für Bewegung im Raum der Zeichen. Die Fähigkeit des Bären, zwischen ernstgemeintem Stoß und Finte zu unterscheiden, wird als eine Art Lesen umschrieben (»Aug' in Auge, als ob er darin meine Seele lesen könnte, stand er« [3,562]). Paul de Man hat dies als »Über-Lesen« gedeutet<sup>11</sup>, im Sinne eines vollständigen Beherrschens der Bedeutungsproduktion. Das schließt ein, gewolltes Produzieren von Bedeutung von nicht gewolltem unterscheiden zu können und die produzierte Bedeutung zu kennen. Das aber ist einem endlichen

10 Ausführliche Interpretation des Essays im Kapitel s.u. Kap. »Über das Marionettentheater«.

11 de Man, 1988, 223; eine von de Mans Studie inspirierte Lektüre des Essays gibt: Behler, 1992.

Sprecher nicht möglich; für einen solchen ist die Sprache immer eine Finte, da der Sprechende stets auch Bedeutungen produziert, die er nicht intendiert, und ihm immer ungewiß bleiben muß, ob die intendierte Bedeutung ihr Ziel erreicht. Sich auf Finten/Zeichen überhaupt nicht einzulassen, die Bewegung im Raum der Zeichen damit, wie den Herrn C in der Bären-Geschichte, in die Fassungslosigkeit zu treiben, wie dies dem ideal-hermeneutischen Bären zugesprochen wird, besagt nicht, daß der Raum der Zeichen transzendiert worden wäre, vielmehr, absolute Herrschaft im Raum der Zeichen auszuüben, d.h. *alle* Möglichkeiten der Bedeutungsproduktion im Blick und gegenwärtig zu haben und darum jederzeit zwischen authentischer und nicht-authentischer Bedeutung (aus der Sicht des Zeichen-Produzenten wie des -Rezipienten) unterscheiden zu können. Nur ein unendliches ›Bewußtsein‹ (als eine *contradictio in adjecto*, da Bewußtsein Unterscheidung voraussetzt und so auf den Raum der Endlichkeit verwiesen ist) kann eine solche absolute Kontrolle über Rede bzw. Text innehaben. Für ein derartiges ›Bewußtsein‹ kann auch der Bär, der scheinbar die Seele lesen kann, nur ein endliches, mithin falsches Zeichen sein. Zusammen gesehen, geben sich die beiden Denkbilder, das ›verkehrte Wesen‹ der Zeichen zu transzendieren, als die zwei Seiten einer Rückkehr in einen »Absolutismus der Wirklichkeit«<sup>12</sup> zu erkennen, der entweder noch keinerlei Distanzierung durch Stellvertretung kennt (in dem es also noch kein ›bloßes Wort‹ gibt, das für die Sache zu stehen vermöchte) oder wo die Totalität aller Stellvertretungen übersehen und entsprechend deren mögliche Sinneffekte vollständig beherrscht und damit gleichfalls ein Raum jenseits aller Stellvertretung eröffnet wird.

Mehrfach wird in Kleists Texten noch ein drittes Denkbild entworfen, das ›verkehrte Wesen‹ der Zeichen zu transzendieren: in Geschichten, in denen eine Art göttlicher Strahl vorfindliche Zeichen neu zusammenfügt und damit einen göttlichen, d.h. ›wahren‹ Sinn freilegt, z.B. in der folgenden Anekdote (veröffentlicht in den Berliner Abendblättern am 05.10.1810):

#### Der Griffel Gottes

In Pohlen war eine Gräfin von P..., eine bejahrte Dame, die ein sehr bösar-  
tiges Leben führte, und besonders ihre Untergebenen durch ihren Geiz und ihre Grausamkeit, bis auf das Blut quälte. Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster, das ihr die Absolution erteilt hatte, ihr Vermögen; wofür ihr das Kloster, auf dem Gottesacker, einen kostbaren, aus Erz gegossenen, Leichen-

<sup>12</sup> Hierzu: Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt, 2. Aufl. 1979, insbes. Kap. »Nach dem Absolutismus der Wirklichkeit«.

stein setzen ließ, auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: *sie ist gerichtet!* – 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. (3,355)

Solches Überwinden des ›verkehrten Wesens‹ der Zeichen, indem deren immer kontingente Kombinierbarkeit in Providenz verwandelt wird, ist offenbar schon dem Erzähler suspekt, da er den ›Schriftgelehrten‹ überantwortet, darüber zu befinden. Das sind die professionellen Ausleger der Verkündigungen Gottes, aber doch, zumindest im Horizont des Neuen Testaments, in einem pejorativen Sinn. Diese Ausleger werden den Vorfall gewiß für erbauliche Predigt nutzen und die latente Kritik an der Kirche, die der solcherart Gerichteten die Absolution erteilt hat, gewiß wegzuerklären wissen. Gleichzeitig ist diese ›Himmels‹-Schrift aber auch recht irdisch, nämlich literarisch vermittelt. Sie ist Zitat des Schlusses von ›Faust I‹, wobei die ›Stimme von oben‹ in Kleists Anekdote allerdings richtet, statt zu retten, es sei denn, man nimmt als Schreiber Mephisto an. Dann wäre das Zitat wörtlich, womit die Anekdote zugleich auf eine neue Theorie, sei es Gottes, sei es des Teufels, sei es der Schrift aus wäre. Analog fragwürdig wird die Erzählung »Der Zweikampf« das Gottesurteil als anderes Beispiel (und zu Zeiten anerkanntes Rechtsmittel) himmlischer Fügung von Zeichen behandeln und mit der skeptischen Position schließen, daß es nicht möglich sei, zwischen Kontingenz und Providenz in der Zuordnung der Zeichen zu entscheiden, so daß das Rechtsmittel ›Gottesurteil‹ die Wahrheit nur erweise, »wenn es Gottes Wille ist« (3,349). Im »Erdbeben in Chili« wird weiter dann allzu bereit, allzu schnelles Reinterpretieren von Kontingenz als Providenz an den Pranger gestellt.

Orientiert an den zu Beginn dieses Kapitels aufgeführten Parametern der Konstellation gelingender Rede kann die Konstellation, in der das Paradigma mißlingenden Sprechens bzw. der Unaussprechlichkeit entfaltet wird, wie folgt bestimmt werden: Das Sprechen bzw. Schreiben (erster Parameter) ist an einen Hörer/Leser gerichtet, der dessen inne ist, daß er der eigenmächtigen Sinnproduktion der Zeichen (aufgrund ihrer unendlich variablen Verknüpfbarkeit) gar nicht entrinnen kann und daher seine Aufmerksamkeit eben hierauf richtet. Als spezifischer Gegenstand des hier zur Debatte stehenden Sprechens (als zweiter Parameter des Paradigmas) scheint sich Unterschiedliches ergeben zu haben. Zum einen steht Selbst-Mitteilung, Mitteilung des Innersten des Sprechenden

Ich zur Debatte, zum anderen kann allgemein gesagt werden, daß der Gegenstand der Rede offenbar in einem Differenzverhältnis zur sprachlichen Mitteilung steht (nur so kann die trügerische Dichotomie von Geist und Buchstabe entstehen bzw. das rhetorische Modell Anwendung finden, nach dem der Gedanke als vorgängig gesetzt wird, um dann nach Verfahren zu fragen, ihn möglichst wirkungsvoll einzukleiden). Als gemeinsamer Nenner dieser verschiedenen Gegenstände des Sprechens zeichnet sich ab, daß es offenbar stets um intentionales, Bedeutung schaffendes Sprechen geht, das von anderen zu denotieren ist, was aber vom Zeichen-Produzenten wie -Rezipienten nie vollständig beherrscht werden kann. War als spezifische Selbsterfahrung – als dem dritten Parameter – für das Paradigma gelingender Rede Freiheit zu nennen gewesen (in medialer Wende des ›freien Spiels‹, das Kant für das ästhetische Urteil in Anschlag gebracht hat), so ist die spezifische Selbsterfahrung des Sprechenden beim Paradigma mißlingender Rede Unfreiheit, d.h. die Erfahrung, unter dem Gesetz des Anderen zu stehen, eines strukturellen Neins, das – als das Prinzip der Unterscheidung – den Raum der Zeichen erst begründet.

Das Paradigma gelingenden Sprechens etabliert – sprachpragmatisch – die Redekonstellation des ästhetischen Urteils, das Paradigma mißlingenden Sprechens akzentuiert demgegenüber – semantisch – die nicht beherrschbare Rhetorizität der Rede. Die Sprachreflexion zeigt sich dabei implizit dem Grazie-Diskurs zugehörig, wie ihn Kleist – in eklatantem Bruch mit der Tradition – in seinem Essay »Über das Marionettentheater« theoretisch und praktisch entfaltet. Die Konstellation gelingender Rede angesichts eines Du, das, ohne einzugreifen, dem sprechenden Ich Ausdruck und Gedanken in einem schenkt, wird im Essay als die Grazie der Marionette beschrieben, die ja gerade nicht als eine Eigenschaft, vielmehr als ein Beziehungsgeschehen zwischen ›Gliedermann‹ und ›Maschinist‹ bestimmt wird. Auf dem Feld der Sprachreflexion berührt sich hier der Diskurs der Grazie mit dem des Schönen im Sinne Kants und damit der ›Kunstperiode‹, insofern die hier maßgebliche Redekonstellation als mediale Wendung des ästhetischen Urteils ge- deutet werden konnte.

Für die Konstellation mißlingender (da in ihrer Bedeutungsproduktion nicht zu beherrschender) Rede bzw. der Unaussprechlichkeit des Auszusagenden (Innersten) hat sich die Herrschaft des Prinzips der Unterscheidung als konstitutiv erwiesen. Mit ihm, dem strukturellen Nein des Dritten, das die dyadische Grazie-Konstellation aufbricht, wird der Raum unendlicher Zeichenverweisung eröffnet. So erweist sich diese Redekonstellation dem geschichtsphilosophischen Stadium der verlore-

nen Grazie zugehörig, in dem alle Bewegungen (wie die des jungen Mannes vor dem Spiegel, dem das Nein des Erzählers die Identität des graziösen Dornausziehers geraubt hat) nur noch Zeichen sind, die auf das Entzogene verweisen, aber gerade als Verweisung es nie gewinnen können. Die Denkbilder, dieses ›verkehrte Wesen‹ der Zeichen zu transzendieren, verweisen mit dem absoluten Beherrschen der Bedeutungsproduktion der Sprache, analog dem Bären als absolutem Leser, auf die Grazie des unendlichen ›Bewußtseins‹ (vgl. 3,563). Dieses vollständige Verfügen über alle Sinneffekte der Kombinationsmöglichkeiten einer Zeichenmenge kann dann als jenes Wieder-Sich-Einfinden des ›Durchschnitts zweier Linien‹ nach einem »Durchgang durch das Unendliche« (3,563) aufgefaßt werden, als deren erster Durchgang somit das Einssein von Wort und Sache zu erkennen ist, jenes ›Wort für Wort‹-Tun, das kein ›bloßes‹, d.h. uneigentliches Wort mehr kennt. Diese Perspektivierbarkeit der Sprachreflexion Kleists auf seinen Grazie-Diskurs hin ist aber nicht um ihrer selbst willen von Interesse, sondern im Hinblick darauf, den eigenartigen Diskurs zu erkennen, den Kleist in seinen Schriften führt und begründet. Wenn Kleists Wende zur Kunst und sein hierauf aufbauendes Kunstschaffen als immer neues Selbstbefragen eben dieser Wende (Befragen der Versprechen des Schönen wie des Erhabenen und der Gründung teleologischer Interpretationssysteme) verstanden werden kann, mithin als abgründiges Befragen des von Kant inaugurierten Diskurses des ›Schönen‹, so zeigt sich gleichzeitig auf dem Feld der Sprachreflexion wie der eigenen Praxis des literarischen Sprechens ein zweiter, vom ersten grundlegend verschiedener Diskurs am Werke, der Diskurs der Grazie, den Kleist gerade vom Gedanken eines Brückenschlags (zwischen physischen und ideellen Anteilen) vollständig ablöst. Der Diskurs des Schönen, insgesamt der Diskurs, der Kants »Kritik der Urteilskraft« verpflichtet ist, erscheint in den Texten Kleists manifest; entsprechend wird er die nachfolgende Auseinandersetzung mit den Dramen und Erzählungen Kleists leiten. Der Grazie-Diskurs aber ist stets zugleich – implizit – in der Sprachreflexion und in der poetischen Praxis Kleists am Werke, als eine Art ›geometrischer Fluchtpunkt‹ des Sprechens. Daß Kleist in dieser Weise aber zwei grundlegend verschiedene Diskurse ineinander blendet und damit immer neue Interferenzen zwischen beiden an jedem Punkt der Betrachtung freisetzt, mag zur Spannkraft wie zur Unausschöpfbarkeit der Werke dieses Autors nicht unwesentlich beitragen.



## Die Dramen

läufigen, entfaltet.<sup>6</sup> Die Überwindung des wahnhaften teleologischen Interpretierens wird im Vorstellungsfeld des platonischen Höhlengleichnisses<sup>7</sup> entfaltet. Gemeinsam ist den Interpreten im Wahnsystem des Verdachts und den in der Höhle angeketteten Menschen die Befangenheit: Sie wissen nicht um die ungeheure Beschränktheit ihres Blicks. Dem ersten Schritt bei Platon aus dieser Befangenheit heraus, dem Lösen der Fesseln der Schauenden, der Umkehrung ihres Blicks von den Schattenbildern hin zur Lichtquelle, entspricht im Drama die erste Begegnung zwischen Ottokar und Agnes (II,1), wozu als Ort vermerkt ist: »Gegend im Gebirge. Im Vordergrund eine Höhle« (1,151). In dieser Szene erkennt Ottokar, daß er gegenüber Agnes vom Racheschwur befreit ist, da auf deren Familie offenbar nicht zutrifft, was sein Vater ihr unterstellt. So löst sich die Fessel von Ottokars Blick. Dem Aufstieg aus der Erdhöhle und Hinaustreten ins Licht bei Platon entspricht im Drama die zweite Begegnung der Liebenden (III,1), für die als Ort vermerkt ist: »Gegend im Gebirge. Agnes sitzt im Vordergrund der Höhle [...]« (1,172). Hier geht der hermeneutische Akt vonstatten, in dem die Liebenden ihre Befangenheit im Verdachtsystem der Eltern überwinden, was Ottokar dann auch philosophisch sehr genau in das Bild faßt: »welch eine Sonne geht mir auf« (Vs 1420). Die Einsicht in das Unge-sicherte und hier konkret in das Falsche der teleologischen Konstruktionen führt die Liebenden aber nicht, wie kurz zuvor Kleist, in Agnostizismus (daß es keine Wahrheit [als Gewißheit] gebe), vielmehr zu gegenseitigem Glauben (vgl. Vs 1419), zum früher schon eingeforderten »unumschränkt[en] Vertrauen (Vs 771), zur Gewißheit und damit Sicherheit des Gefühls:

6 Zugrundegelegt wird hier der Metaphernbegriff von Harald Weinrich: H.W., *Semantik der Metapher*, in: *Folia Linguistica* 1, 1967, 3–17.

7 Platon, *Politeia*, 7. Buch, 514 a–517 b (Platon, *Sämtliche Werke*, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung hg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi u. Gert Plamböck, Bd. 3, Reinbek 1963). Für die hier vorgetragene Argumentation relevante Interpretationen des Höhlengleichnisses: Martin Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* (Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, II. Abteilung: *Vorlesungen 1923–1944*, Band 34), Frankfurt 1988; Eugen Fink, *Metaphysik der Erziehung im Weltverständnis von Plato und Aristoteles*, Frankfurt 1970. Das in Namensgebung und Taufakt schon angelegte christologische Vorstellungsfeld als weiteres mögliches Feld der Metaphorisierung hat Ingeborg Harms – nicht frei von spekulativen Schlüssen – insbesondere für die Höhlenszene aufgewiesen (Harms, 1984a, 270–314.). Nach dem diskursiven (nicht inhaltlichen) Gehalt dieses Verfahrens der Metaphorisierung fragt Harms allerdings nicht: weiter sind auch die Momente der Verfälschung nicht im Blick, die in die aufgegebenen Vorstellungsfelder hineingetragen werden.

Denn etwas gibt's, das über alles Wähnen,  
 Und Wissen hoch erhaben – das Gefühl  
 Ist es der Seelengüte Andrer. (Vs 1356–58)

Wähnen und Wissen sind auf Objekte gerichtet, interpretieren diese teleologisch. Mit dem Gefühl tritt hierzu konkurrierend, ganz im Sinne von Kants »Kritik der Urteilskraft«, der Rekurs auf das Subjekt, auf seine Gemütsvermögen. Den Weg des Subjekts zu einer anderen Art des Erkennens eröffnet und durchstimmt aber die Erfahrung des Schönen. So weist sich das Stück in Detailaussagen wie im ganzen als eine Erprobung von Kants dritter Kritik aus.

Die Transzendierung des teleologischen Interpretierens, zu der die Liebenden im Zeichen der Schönen gelangt sind, ist aber vorerst weltlos, a-sozial, auf Augenblicke des Glücks im abgeschiedenen Gebirgstal beschränkt. So ist die Aufgabe gestellt, den Wandel des Denkens in die Wirklichkeit der Erwachsenen zu bringen, die draußen, außerhalb der Naturidylle der Liebenden, zum Krieg gegeneinander angetreten sind. Diese Vermittlung steht in der dritten Begegnung der Liebenden zur Debatte (V,1), für die als Ort vermerkt ist: »Das Innere einer Höhle« (1,218). Ihre Entsprechung hat diese Szene in Platons Gleichnis darin, daß derjenige, der ins Licht hinausgetreten ist, d.h. der Philosoph, der zur Schau der Ideen aufgestiegen ist, in die Höhle zu den dort Angeketeten zurückkehrt, um diesen seine Erfahrung mitzuteilen, sie aus der Höhle zu führen, wobei er scheitert. Der das Licht nun Gewohnte sieht im Dunkel der Höhle nicht mehr gut und wird daher als Verblendeter verspottet – von denen, die die Wahrnehmung bloßer Schattenbilder von Abbildern perfektioniert haben und diese Abbilder von Abbildern für die wahre Wirklichkeit halten. Ja, die so in ihrem Erkennen Befangenen würden, wenn sie nur könnten, den, der ihre Fesseln lösen und sie hinauf ins Licht führen will, umbringen.<sup>8</sup> In eben dieser Weise wird Ottokar als einer, der die Befangenheit des Denkens im Wahnsystem des Verdachts überwunden hat und sich auf eine Auseinandersetzung mit den weiter in diesem Denken Befangenen einstellt, vom dem erschlagen, der an dieser Befangenheit festhalten will.

So wird Ottokar die Sonne, die ihm aufgegangen ist, nicht in die Welt der Erwachsenen bringen können. Das wird im einzelnen noch zu klären sein. Zu vermerken war hier die Metaphorisierung des vorgestellten Aktes des Erkennens. Die Überwindung des wahnhaften teleologischen Denkens entfaltet sich im Vorstellungsfeld des Höhlengleich-

<sup>8</sup> Vgl. Platon, Politeia, 517 a.

nisses und ist in solcher Metaphorisierung selbst zu einem Schönen gebildet. Dieses Schöne leistet dabei, wieder im Sinne Kants, eine Art Brückenschlag. Die Einsicht in die Ungesicherheit teleologischen Interpretierens, insofern nicht entschieden werden kann, ob das oberste Telos ein Wahn ist, eine Denkforderung der Vernunft, die uns auch narren kann, führt zumindest in erkenntnistheoretischen Skeptizismus, wenn nicht, wie für Kleist selbst, in Agnostizismus. Platons Höhlengleichnis als metaphorisierendes Vorstellungsfeld für die Entfaltung der Teleologieproblematik führt aber eine andere Botschaft mit sich: daß die Ideen die wahre Wirklichkeit seien und daß es menschlichem Erkennen möglich sei, zum Lichte der Ideen aufzusteigen. So bringt das Schöne auf der Ebene des dramatischen Diskurses (den Akt metaphorisierend, der aus dem Denken im Verdachtssystem herausführt) den Skeptizismus, als Erwartung, daß sich die Welt ideeller Durchdringung verschließt, mit dem Erkennen der Welt im Lichte der Ideen zusammen. Verschließen (als Konsequenz der Erschütterung teleologischen Denkens) entfaltet sich im Vorstellungsfeld von Öffnen (Heraustreten aus der Höhle, in der man sich falsche Bilder von den Dingen macht) und umgekehrt; das Dunkle, Verborgene im Sinne von Nicht-Erkennbarkeit entfaltet sich im Vorstellungsfeld des Lichts, der Unverborgenheit. So vollzieht diese Metaphorisierung ein Wahrheitsgeschehen als Widerspiel von Lethe und Aletheia.<sup>9</sup> In seinem poetischen Vollzug hebt das Drama derart die fraglose Voraussetzung auf, an der Kleists erkenntnistheoretische Verunsicherung zur grundlegenden Krise erst werden konnte, daß nämlich Wahrheit als Gewißheit zu denken sei<sup>10</sup>; so dringt dieses Stück, dem Diskurs der Philosophen weit vorausgehend, zu einem neuen Denken von Wahrheit als Unverborgenheit vor.

Die Metaphorisierung des Aktes der Überwindung des wahnhaften teleologischen Denkens geht aber noch weiter. Das Vorstellungsfeld des Höhlengleichnisses entfaltet sich selbst wieder im gegenläufigen einer Liebeshandlung, das ideelle Erkennen also im Vorstellungsfeld eines sinnlichen bis hin zur – allerdings nur imaginierten – Hochzeitsnacht. So vollzieht das Schöne auf der Ebene des dramatischen Diskurses nicht nur einen Brückenschlag von einer undurchdringlich gewordenen Welt zum Reich der Ideen, sondern ebenso von den Ideen zur Sinnlichkeit, als ein jederzeit gegenläufiger Bezug, wenn etwa in der virtuell bleibenden Hochzeitsnacht wieder das bloße Reden anstelle der realen Vereinigung der Körper steht.

<sup>9</sup> Vgl. Heidegger, Vom Wesen der Wahrheit, s. Anm. 7, insbes. 131–147.

<sup>10</sup> S. Kap. 1, Anm. 21.

Die Schritte, in denen das wahnhaft teleologische Interpretieren transzendiert wird, werden entfaltet als die Schritte des Höhlengleichnisses, und diese wiederum werden entfaltet als Schritte einer Liebeshandlung. Der Metaphorisierung auf der Diskursebene entspricht in der vorgestellten Welt, daß der gesamte Vorgang immer wieder in den Horizont der Erfahrung des Schönen gerückt wird, weiter, daß die drei ineinander verschränkten Handlungen – Überwindung des Verdachtsystems, Schritte des Höhlengleichnisses und Liebesgeschichte – in jedem ihrer Stadien ein Fiktionsspiel als Kern haben, also auch in dieser Hinsicht sich als Kunst entfalten: vorstellendes Spiel als Theater-Kunst. Metaphorisierung geschieht ferner auf dem Feld der Namengebung – ein Name steht für einen anderen, führt damit auch dessen Konnotationsfeld mit sich. In der vorgestellten Welt steht Maria für Agnes, und solcher Stellvertretung entspricht auf der Diskursebene, daß Kleist das Namenssystem des gesamten Stücks zweimal ausgewechselt hat: vom Szenar »Die Familie Thierrez«, wahrscheinlich während des Paris-Aufenthalts von Juli bis November 1801 entstanden, über »Die Familie Ghonorez«, geschrieben im Frühsommer 1802 in der Schweiz, zu »Die Familie Schroffenstein«, in die Kleist sein Stück wohl während seines Aufenthalts bei Christoph Martin Wieland in Oßmannstedt auf Anraten des Gastgebers umgeschrieben hat. Der freie Umgang mit dem Namenssystem ist gerade bei diesem Stück bemerkenswert, das auf die Namen Entscheidendes stellt. Sie werden eingefordert beim Racheschwur auf die Hostie (»Mein Sohn, den Namen nenne« [Vs 28]), werden auf der Folter erpreßt (vgl. Vs 230), dienen der klaren Identifizierung des Gegners (»Warwand,/In diesem Worte liegt's [Vs 129 f.]»), die Liebenden fragen als erstes und dann immer wieder einander eindringlich nach dem Namen (Vs 760, 785, 1253, 1321, vgl. auch Vs 321 f., 801 f.).

Die Handlung des Stücks ist – parallel auf den drei Feldern Teleologieproblematik, Höhlengleichnis, Liebesgeschichte – in drei Abschnitte gegliedert. Nur partiell erschließt sich hierin das triadische geschichtsphilosophische Schema, und keineswegs entfaltet sich hierin ein dialektischer Prozeß. Der erste Schritt der Überwindung des wahnhaften teleologischen Interpretierens geschieht im Höhlengleichnis, wenn die Fessel des Blicks gelöst und so die Möglichkeit gegeben wird, die Blickrichtung umzukehren. Dem entspricht in der Liebesgeschichte die erste Begegnung der Liebenden mit dem Fiktionsspiel der Taufe und ihr erstes Gespräch, in dem Ottokar die Geliebte außerhalb der vorgegebenen Interpretationsperspektive wahrnimmt. Die erste Begegnung wird als Erinnerung gegeben. Offenbar ist sie mit ihrer Paradieskonnotation nur als Rückwendung auf ein Entzogenes zu vergegenwärtigen. Der Tag der Be-

gebung erhält sogleich das Attribut ›schön‹, es ist der Tag, da Ottokar Agnes auf den Namen Maria getauft hat:

Erinnern will ich Dich mit diesem Namen  
 An jenen schönen Tag, wo<sup>11</sup> ich Dich taufte.  
 Ich fand Dich schlafend hier in diesem Tale,  
 Das einer Wiege gleich Dich bettete.  
 Ein schützend Flordach webten Dir die Zweige  
 Es sang der Wasserfall ein Lied, wie Federn  
 Umwehten Dich die Lüfte, eine Göttin  
 Schien Dein zu pflegen. – Da erwachtest Du,  
 Und blicktest wie mein neugebornes Glück  
 Mich an. – Ich fragte Dich nach Deinem Namen  
 Du seist noch nicht getauft, sprachst Du. – Da schöpfte  
 Ich eine Hand voll Wasser aus dem Quell,  
 Benetzte Dir die Stirn, die Brust, und sprach:  
 Weil Du ein Ebenbild der Mutter Gottes,  
 Maria tauf' ich Dich. (Vs 1254–68)

Agnes wird in einem Tal Eden imaginiert. Metonymisch überträgt Ottokar das Vorgefundene auf sich als Finder (»mein neugebornes Glück«). Die Taufe, die er vornimmt, ist mehrdeutig. Sie kann wiederholendes Spiel der faktischen Taufe sein, also eine Art Konfirmation, sie kann aber auch vorwegnehmendes Spiel von Agnes' Einsegnung sein als Erklärung ihrer Heiratsfähigkeit (»die Einsegnung,/Den Ritterschlag der Weiber« [Vs 433 f.]). Ottokar, der als Liebender diesen Akt vollzieht und die Geliebte dabei auf den Namen der Gottesmutter tauft, erklärt sich selbst damit zum Gott, der mit dieser Maria einen Erlöser zeugen will; der ›unbefleckten Empfängnis‹ entspricht dann, daß die Hochzeitsnacht nicht körperlich vollzogen wird, sondern nur in der Rede stattfindet. In diesem Drama der Verschiebung, das eines immer auf dem Vorstellungsfeld eines anderen entfaltet, wird sich der ›Zeugende‹ im Fortgang der Handlung zum ›Gezeugten‹ verschieben, d.h. zu einem neuen Christus stilisieren, der dann mit seinem Selbstopfer nicht nur Agnes zu retten, vielmehr eine heillose Welt zu erlösen verspricht. Agnes' letzte Worte an den sterbenden Ottokar mögen nur Schreckensruf, können ebenso aber auch Anrede des Geliebten sein: »Heiland der Welt! Mein Ottokar!«, worauf Ottokar, der Blasphemie nahe Christi »Es ist vollbracht« (Joh.

11 Dieses ›wo‹ – grammatikalisch korrekt wäre ›da‹ – muß nicht Dialekt-Fehler sein, ergibt vielmehr Sinn. Berufen wird ein dyadischer Zustand: Es gibt keine Trennung von innen und außen, das Innerste liegt völlig offen, das aber heißt, daß das Prinzip der Unterscheidung entkräftet ist und eben dies ist stilistisch vollzogen, insofern eine Raumkonjunktion für eine Zeitkonjunktion steht.

19,20) variierend, antwortet: »Es ist –/Gelungen« (Vs 2557 f.). Das metaphorisierende Ineinanderverschränken verschiedener Vorstellungen setzt sich fort, wenn Ottokar das Glück dieser Liebe mit Hilfe einer Buchmetapher umschreibt. Die Seele des geliebten Du liege da offen vor ihm wie ein schönes Buch und sei ihm doch im Geheimnis von dessen Schönheit verborgen. Dieses »Buch« ergreife seinen Geist und immer neu kehre er nach den Geschäften des Tages zu ihm zurück, wobei dies den eigenen Geist meinen kann, der vom Buch inspiriert ist, oder aber den Geist des Buches:

[...] 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. (Vs 1268–80)

Das »schöne Buch«, als das die offen liegende Seele des geliebten Du den Geist ergreift, erklärt in der »Göttersprache« die Welt. Im Vorstellungsfeld des Höhlengleichnisses wäre dies ein Erklären, das die Dinge in ihrem Wesen, im Lichte der Ideen, erkennen läßt, vollzogen in einer Sprache, in der die Verbindung von Bezeichnendem und Bezeichnetem nicht brüchig oder kontingent wäre (im Unterschied zur Jetztzeit, in der Erkennen und Sprechen durchtränkt sind vom jeweils in sich geschlossenen Verdachtssystem). Das Buch ist »schön«, und seine Schönheit bzw. die Schönheit des von ihm inspirierten Geistes ist ein »Geheimnis«. Das führt von Platon weg zur Philosophie Kants, in dessen Horizont ja auch die Problemstellung des Stücks zu erkennen war: zu Kants Bestimmungen des Schönen (des ästhetischen Urteils). Das Buch kann die Welt erklären, weil es als ein Schönes das Verschiedene (im Sinne Kants: die verschiedenen Gemütsvermögen des Menschen, Einbildungskraft und Verstand [KdU 28 passim] bzw. Sinnlichkeit und Vernunft [KdU 94 passim]) zusammenzuführen vermag. Zugleich ist diese Schönheit ein Geheimnis, da nicht auf den Begriff zu bringen (»Schön ist, was ohne Begriff allgemein gefällt.« [KdU 32]).

In der Jetztzeit, da die Liebenden einander ihre Namen sagen bzw. einander bekennen, daß sie um die Familienzugehörigkeit des anderen

wissen, sind sie selbstverständlich auch in die teleologischen Interpretationssysteme ihrer Elternhäuser eingebunden. So ist Agnes' Seele für Ottokar kein offenes Buch mehr, vielmehr »ein verschloßner Brief« (Vs 1281). Die immer noch unterstellte Liebesbotschaft ist nun eingeschlossen im Verdachtsystem der Eltern; Briefe können auch, was sich Kleist nicht entgehen läßt, an den falschen Adressaten geraten oder zur Unzeit geöffnet werden, so etwa wenn Eustache ihrem Gatten von der Liebe zwischen Ottokar und Agnes berichtet. Im Vorstellungsfeld des Höhlengleichnisses entspricht der Verschiebung zum verschlossenen Buch die Lethe, das Abwesendsein, Weg-Sein, die Verborgenheit des Seienden, aus dem das Hervortreten in die A-letheia, in die Wahrheit als Unverborgenheit überhaupt erst geschehen kann.<sup>12</sup> Im Vorstellungsfeld der Liebesgeschichte erscheint dem Ich das Du verschlossen, weil es, indem es begehrt gerade als das andere (Geschlecht) wahrgenommen wird. Von Kant her betrachtet, sind wir dann nicht mehr auf dem Feld des Schönen, also bei interesselosem (vgl. KdU 5 f. passim), sondern vielmehr auf dem Feld des Begehrens als einem »interessierten« Wohlgefallen. Entsprechend wird die Seele des geliebten Du jetzt auch nicht mehr analog zum »schönen Buch« als »schöner«, sondern nur noch als »verschloßner Brief« gefaßt. Die Überwindung der Verdachtsysteme geschieht aber gleichwohl im Zeichen des Schönen. Es ist in dieser Szene aus der vorgestellten Welt ganz in den poetischen Diskurs verschoben, in Gestalt der mehrfachen Metaphorisierung des Vorgangs, um in der dritten Höhlenszene dann bei den Figuren selbst wiederzukehren. Wie die Liebenden das wahnhaft teleologische Interpretieren ihrer Eltern durchschauen lernen und überwinden, wurde schon betrachtet. Es ist die Szene, da die Liebenden vermeintlich, auch hier in einem Fiktionspiel, vergiftetes Wasser trinken, was antitypisch das Essen der Hostie beim Racheschwur aufhebt und zugleich typologisch die wiedererlangte Reinheit bestätigt, insofern dabei das Schöpfen des Wassers beim fiktiven Taufakt wiederholt wird. Im Vorstellungsfeld des Höhlengleichnisses steigen die Liebenden mit diesem Akt aus der Erdhöhle als der bisherigen Befangenheit ihres Denkens herauf an den Tag und ins Licht. Entsprechend Ottokars Ausruf »welch« eine Sonne geht mir auf!« (Vs 1420) sehen sie das Seiende nun in Unverborgenheit. Im Vorstellungsfeld der Liebesgeschichte ist das gemeinsame Trinken Zeichen, aber auch Stellvertretung der Vereinigung (wie die Liebenden sich in dieser Szene nicht küssen, vielmehr von Küssen – bezogen auf einen Dritten – reden), die hermeneutische Lehrstunde intoniert weiter mit der in ihr ma-

12 Heidegger, Vom Wesen der Wahrheit, s. Anm. 7, 140.

nifestierten Bereitschaft zum Selbstopfer schon das Motiv des Liebestodes.

Ihren Ort hat die Liebe der Kinder in der Natur (»Gegend im Gebirge. Im Vordergrund eine Höhle« [1,151]), die Elternhandlung spielt demgegenüber in der von Menschen geschaffenen Welt der Burgen. So mag die Rousseausche Dichotomie von Gesellschaft (Erbvertrag, Schrift) und Natur (Liebesrede) mitgehört werden. Sie ist in der Entstehungszeit des Stücks längst ein Topos. Gegenüber der absoluten Entgegensetzung bei Rousseau steht hier aber zur Debatte, das im a-gesellschaftlichen Raum Erlangte, die Überwindung des Denkens im Wahnsystem des Verdachts durch unbedingtes Vertrauen und Liebe sozial wirklich zu machen, was besagt, ihm in der Welt der Eltern zur Anerkennung zu verhelfen. Das Stück läßt seine Figuren an dieser Aufgabe scheitern. Zu klären ist, worin es das Scheitern begründet, und weiter, was dies für die Befragung des Schrittes besagt, dem problematisch gewordenen teleologischen Denken die Erfahrung des Schönen entgegenzusetzen.

Angestoßen von der Erfahrung des Schönen und literarisch vollzogen in seinem Medium, haben die Liebenden das wahnhaft teleologische Denken überwunden. Mit der Aufgabe, auf dieser Grundlage eine neue, humanere Welt zu schaffen, wird an Schillers Programm einer »ästhetischen Erziehung« erinnert.<sup>13</sup> Auch dort ist der ursprüngliche Gedanke ja, daß der Mensch in der Erfahrung des Schönen zu einem ganzen werde und erst auf dieser Grundlage einen Staat der Freiheit errichten könne. Allerdings verschiebt sich dann bekanntlich die angestrebte Pragmatisierung des Schönen zu dessen Autonomisierung: Aus der ästhetischen Erziehung in praktischer Absicht wird eine Erziehung zum Ästhetischen als Vollendung des Menschseins. Vor allem aber bleibt Schillers Schrift einen Aufschluß schuldig (was sie allerdings verschlei-ert<sup>14</sup>), ob und wie im Schönen die Erfahrungswirklichkeit der Determination und die ideelle Setzung des Menschen als frei vereint sein können. Wo die Bedingung der Möglichkeit einer Vereinigung aufgewiesen werden müßte, spricht die Schrift nur von einem »Nullpunkt« oder »In-

13 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: F. S., Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1967; eine Analyse dieser Schrift, die auch die Verwerfungen ihrer Argumentation betont, gibt: Manfred Frank, Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen, Frankfurt 1989.

14 Zu den Strategien der Verschleierung: Verf., Die Geburt der ästhetischen Erziehung aus dem Geist der Resozialisierung: Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre«, in: Bernhard Greiner, Maria Moog-Grünwald (Hg.), Etho-Poietik. Ästhetik und Ethik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen, Bonn 1998.

differenzpunkt« der widerstreitenden Prinzipien.<sup>15</sup> Kleists Drama bleibt, bei aller formalen Vergleichbarkeit mit Schillers Programm, Kant näher. Zur Debatte steht die Überwindung problematischer teleologischer Interpretation; damit bleibt das Drama im Sinne der Kantischen Reflexionsästhetik auf dem Feld des urteilenden Subjekts, während Schiller erklärtermaßen auf einen »objektiven Begriff des Schönen«<sup>16</sup> zielt und den Diskurs über das Schöne in einen Diskurs über das Wesen des Menschen überführt.

Ein Ideelles, ein Denken, das sich dem Du auf der Grundlage unbedingten Vertrauens und unbedingter Liebe zuwendet, das also dieses Du wie das Ich als frei setzt, soll in die soziale Wirklichkeit der Determination gebracht werden. Es überrascht nicht, daß mit der Aufgabe, solch eine Verbindung zu leisten, sogleich der Gedanke des Schönen auftaucht, wie die Liebenden ja selbst im Zeichen des Schönen zu dem neuen Denken gefunden haben. Implizit wird auf das Schöne als Feld eines Brückenschlags schon in jener Rede vom ›Dritten‹ verwiesen, die zur Annahme fehlleiten könnte, ein dialektischer Dreischritt stünde zur Debatte (die Rede ist von der erwünschten persönlichen Aussprache der Väter):

Denn einzeln denkt nur jeder seinen einen  
Gedanken, käm' der andere hinzu,  
Gleich gäb's den dritten, der uns fehlt.  
– Und schuldlos, wie sie sind, müßt' ohne Rede  
Sogleich ein Aug' das andere verstehn.  
(Vs 1424–28)

Jeder denkt in seinem in sich schlüssigen, sich selbst immunisierenden teleologischen Interpretationssystem. Käme der andere mit seinem analogen System hinzu, so relativierten sich beide aneinander. Statt in erkenntnistheoretischen Skeptizismus oder Agnostizismus führte dies aber zu einem wahren Einander-Verstehen jenseits des Raumes der Zeichen. Vom fechtenden Bären wird im Marionettentheater-Essay gesagt, daß er »Aug in Auge« zum menschlichen Fechter gestanden habe, als ob er in dessen Seele lesen könne, was gedeutet wurde als dem Verweissungsspiel der Zeichen überhoben sein, da alle Sinneffekte der Zeichenverweisungen überblickt werden. Verweist das ›Aug in Auge Verstehen‹ in der Rede Ottokars derart auf vollkommenes Lesen der Seele, so deu-

15 Briefe über die ästhetische Erziehung, 21. Brief, a.a.O., s. Anm. 13, 635.

16 Brief an Körner vom 21.12.1792, in: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 26. Briefwechsel. Schillers Briefe vom 1.3.1790–17.5.1794, hg. von Edith Nahler und Horst Nahler, Weimar 1992, 170.

tet dieses wieder zurück auf Ottokars Lesen von Agnes' Seele, die er dabei als *schönes* Buch beschreibt. Auf diese Weise ist mit dem gesuchten dritten Gedanken der Übergang auf das Feld des Schönen angezeigt. Es überrascht daher nicht, daß der entscheidende Akt, der die Eltern zum Umdenken bringen, zugleich aber auch die Wende der Handlung in die Tragödie hervorbringen wird, nachdem mit der Aussicht auf Hochzeit eine Komödie möglich geschienen hatte, wieder das Schöne an zentraler Stelle beruft.

Das dritte Fiktionsspiel, das nun in der Höhle stattfindet, die imaginierte Hochzeitsnacht als Kleidertausch, der Kleidertausch anstelle der Hochzeitsnacht (nach dem Zeugnis Kleists die Ursprungsszene des Stücks<sup>17</sup>) wiederholt strukturell sehr genau den Vorgang, in dem die Liebenden ihre Befangenheit im Wahn des Verdachtssystems überwunden haben. Da es jetzt aber darum geht, dem Lernprozeß soziale Wirklichkeit zu schaffen, werden das im Erkennensakt der Liebenden nur virtuelle Selbstoper und der nur virtuelle gemeinsame Liebestod nun real. Mit dem Kleidertausch eignet sich Ottokar das Denksystem des Vaters an (nur wenn dieser im Rachewahn verharrt, gelingt die Rettung der verkleideten Agnes), den darin beschlossenen eigenen Tod bejahend. Wie das Verfahren, die selbstvernichtende Konsequenz des unterstellten teleologischen Systems dem Gegenüber am eigenen Leibe vorzuführen, den Liebenden die Augen geöffnet hatte, wird dies, strukturell genau wiederholt, zuletzt auch Rupert und Sylvester die Augen öffnen und von ihrer wahnhaften Teleologie abbringen. Der Kleidertausch, von dem dieses hermeneutische Lehrstück ausging, war aber mit Rede über das Schöne verknüpft. So steht auch diese Überwindung der problematischen Teleologie im Zeichen des Schönen, das dann mit der Versöhnung am Ende auch seine Verweisungskraft auf Vernunftideen unter Beweis stellt. Aber das Schöne ist verfratzt zum Taschenspieler-»Kunststück« (Vs 2725), und auch die in ihm beschlossene Tragik scheint fragwürdig: als »Spaß zum/Tot-

---

17 Zwei Zeugnisse über die Entstehung der dramatischen Konzeption berichten dies übereinstimmend: Wilhelm von Schütz: »Lebte am Thuner See. Schrieb dort, nachdem er schon einzelne kleinere Gedichte geschrieben, die Familie Schroffenstein, die erst in Spanien spielte. Fieng mit der Umkleidungs-scene vom Ende an, dichtet darüber das Stück.« (LS Nr. 66); Adolf Wilbrandt: »Wie Pfuel erzählt, war es überhaupt auf eine wunderliche, zufällige Weise entstanden. Ihm war eines Tages die seltsame Auskleidesszene des letzten Aktes, rein als Szene, in den Sinn gekommen, und da die Situation ihn anzog, hatte er sie wie eine zusammenhanglose Phantasie niedergeschrieben. Dann erst fiel ihm ein, sie mit andern Fäden der Erfindung, vielleicht auch mit einem zufällig entdeckten Stoff zusammenzuspinnen, und so wob sich allmählich um diese Szene die ganze Tragödie herum.« (LS Nr. 70). Genealogisch ist mithin die Erkennungsszene der Liebenden nach dem Muster der Verkleidungsszene gebildet.

lachen« (Vs 2717 f.). Bedrängend ist dies Ergebnis in dem Maße, in dem das Stück es als konsequent zu erweisen vermag.

Das Selbstopfer Ottokars ist nicht rein, so sehr die Betroffenen auch eine Christus-Nachfolge suggerieren. Es ist zum einen nicht die einzige Handlungsmöglichkeit gegenüber dem anrückenden Vater, zumal Ottokar inzwischen eine Auflösung für den Anlaß des Rachefeldzugs, den Tod des Bruders, vorweisen kann. Mithin will Ottokar primär das Selbstopfer, das zwar die Eltern aus ihrer wahnhaften Teleologie befreien, aber der beschworenen Liebe keinen Raum mehr lassen wird. Zum anderen ruft das Selbstopfer das teleologische Denken in seiner furchtbarsten Version auf den Plan, da es den Vater zum Mörder an seinem Kind macht. Das zu Überwindende wird damit durch den Akt, der die Überwindung herbeiführt, gerade unauslöschlich und mit Ausblick ins Sinnlose befestigt (die Eltern erlernen zwar das neue Denken, aber dies hat keine Sinnperspektive; sie haben jetzt keine Nachkommen mehr, so daß eben das eintritt, was der Erbvertrag hatte verhindern sollen: der Besitz gelangt in fremde Hände). In diesen Fragwürdigkeiten des Opfers kann die Aristotelische *hamartia*<sup>18</sup> erkannt werden, der ›Fehlgriff‹ des Helden, der dem Stück den beanspruchten tragischen Charakter bestätigt. Mit Blick hierauf rückt das Stück auch wieder näher an andere tragische Fassungen des Motivs der verfeindeten Eltern und der sich liebenden Kinder heran. In der Romeo und Julia- wie der Pyramus und Thisbe-Handlung sind es die Kinder, die Zeichen falsch lesen und damit die Handlung in die Tragödie wenden. In Kleists Drama lesen demgegenüber die Eltern die Zeichen falsch. Aber dazu kommt es doch nur, weil Ottokar Zeichen schafft, die darauf angelegt sind, falsch gelesen zu werden, um den so Lesenden dann in gößtes Unrecht zu setzen. So geht das Falsche im Zeichenspiel hier gleichfalls von den Kindern aus. Das Moment der Verfälschung betrifft derart auch den tragischen Charakter des Stücks, was erklärt, daß Kleist in der Arbeit am »Guiskard« um die Möglichkeit einer Tragödie in der Gegenwart abgründig ringt, sie zuletzt prinzipiell verneint<sup>19</sup>, obwohl er doch gerade ein Stück vollendet hat, das er mit seinem Untertitel explizit als Tragödie ausweist. Nicht weniger betrifft das Moment der Verfälschung aber auch das Schöne, da in dessen Zeichen das fragwürdige Selbstopfer des Helden ja bewerkstelligt wird.

18 Aristoteles, Poetik. 13. Kap., 1453 a (Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982). Zur Aristotelischen Tragödientheorie: Manfred Fuhrmann, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973. Zum tragischen Charakter der »Familie Schroffenstein«: Szondi, 1961.

19 S.u. Kap. über »Robert Guiskard«.

Den Kleidertausch vollzieht Ottokar mit einer Rede über das Schöne. Wo das biblische ›Einander Erkennen‹ in der gespielten Hochzeitsnacht folgen müsste, Agnes dies auch mit dem Ausruf »O Ottokar, / Was machst Du? [Sie fällt ihm um den Hals.]« (Vs 2485 f.) offenbar erwartet (immerhin hatte Ottokar ja angekündigt: »Wir machen diese Nacht / Zu einem Fest der Liebe, willst Du? Komm« [Vs 2418 f.]), da beschwört Ottokar die Erfahrung des Schönen – in eigenartig zirkulärer Verknüpfung mit der Vorstellung des Schleiers:

Denn wozu noch  
Das Unergründliche geheimnisvoll  
Verschleiern? Alles Schöne, liebe Agnes,  
Braucht keinen andern Schleier, als den eignen,  
Denn der ist freilich selbst die Schönheit. (Vs 2487–91)

Dieses Vergegenwärtigen des Schönen ist aber nicht ›interesselos‹, sondern kalkuliert – zwar für ein ideales Telos, das Selbstopfer, wie es scheint, für die Geliebte, aber eher doch zur Belehrung der Eltern. Dieses Selbstopfer aber verlangt, den Vater zu einem Handeln gerade gemäß dem doch als wahnhaft durchschauten teleologischen System zu provozieren. So bringt Ottokar das Schöne unter den Bann der wahnhaften Teleologie, die gerade überwunden werden sollte. Er etabliert die Teleologie auf eben dem Feld, das sich ihm als Feld jenseits der Teleologie angeboten hatte. Mithin opfert er nicht nur sich, sondern ebenso das Schöne, womit es nicht Zufall, sondern systematisch stimmig ist, daß Agnes, in deren Umfeld das Attribut des Schönen immer aufgetaucht war, durch komplementäres Falsch-Lesen von ihrem Vater gleichfalls ermordet wird. Das vielleicht gar nicht gewollte, aber gleichwohl nicht zu ändernde paradoxe Ergebnis könnte auch das unmäßige Lachen erklären, das Kleist mit dem Vorlesen seines Stücks vor Heinrich Zschokke, Ludwig Wieland und Heinrich Geßner erzielt<sup>20</sup>, wie auch die ambivalente Einschätzung, die Kleist gegenüber seinem ersten Drama gezeigt hat.<sup>21</sup>

Das paradoxe Ergebnis des Experiments zu dem Problem, inwiefern das Schöne nach der grundlegenden Infragestellung teleologischen Den-

20 Bezeugt von Heinrich Zschokke, Selbstschau, Aarau 1842, 204: »Als uns Kleist eines Tages sein Trauerspiel ›Die Familie Schroffenstein‹ vorlas, ward im letzten Akt das allseitige Gelächter der Zuhörerschaft, wie auch des Dichters, so stürmisch und endlos, daß, bis zu seiner letzten Mordscene zu gelangen, Unmöglichkeit wurde. (Zitiert nach: LS Nr. 67 a).

21 Stolz berichtet Kleist der Familie über die lobende Rezension des anonym erschienenen Stücks im »Freymüthigen« (4. März 1803), bittet aber gleichzeitig darum, sein Drama nicht zu lesen, es sei eine »elende Scharteke«, um dann aber dieses Urteil doch wieder durchzustreichen (Brief an Ulrike vom 14.03.1803 [4,315]).

kens Halt und Orientierung zu geben vermöchte, ist in Ottokars Rede von Schönheit und Schleier vollzogen. Zwei gegensätzliche Bestimmungen werden gegeben: zum einen, daß das Schöne am eigenen Schleier genug habe, womit es als ein Seiendes gedacht ist, das unabhängig von einem Schleier ist, zu dem ein Schleier (wenn auch der eigene) hinzukommt; zum anderen, daß der Schleier der Schönheit die Schönheit sei, was besagt, daß Schönheit Schleier ist und sonst nichts.<sup>22</sup> Führt man beide Aussagen zusammen, so gelangt man zu eben jener Relation, auf die schon die Verschränkung von Teleologieproblematik und Höhlengleichnis geführt hat: Das Schöne ist Widerspiel von Verbergen und Durchscheinen, Lethe und Aletheia. Inhaltlich vollzieht das Stück dieses Widerspiel, insofern im Zeichen des Schönen die teleologischen Wahnsysteme überwunden werden, die Erfahrung des Schönen ein hierzu jenseitiges Feld bereitstellt (als Moment des Durchscheinens im Schönen), zugleich aber die Überwindung der fragwürdigen Teleologie nur so wirklich wird, daß diese auf dem ihr jenseitigen Feld gerade wieder errichtet wird (als Moment des Verbergens im Schönen). Diskursiv wiederholt sich dieses Widerspiel darin, daß die Rede vom Schönen anstelle der Vereinigung der Körper steht, als Höhe- und Umschlagpunkt des Kleidertausch-Spiels, das einerseits für die Vereinigung der Körper steht, andererseits aber als Vorbereitung für Ottokars Tod im Selbstopfer auf radikale Trennung zielt – auch dies ein Widerspiel von Anwesenheit und Abwesenheit, Vereinigung und Trennung.

Das Schöne als Halt gegenüber einem zutiefst fragwürdig gewordenen teleologischen Denken hat sich damit selbst als fragwürdig erwiesen. Das Kunstwerk muß das Schöne opfern, damit sich die an es gerichtete Erwartung erfüllt. Solch ein Ergebnis ist wenig beglückend. Das Stück hat die Position jenseits der Teleologie unterminiert: einerseits als unwirklich, insofern es nicht gelingt, ihr zur Wirklichkeit zu verhelfen, andererseits als paradox, insofern die wahnhaftige Teleologie zuletzt auf eben dem Feld (des Schönen) wieder etabliert werden mußte, das als

22 Löst man die bildliche Verschränkung von Schönheit und Schleier im Kantischen Sinne auf, wird der paradoxe Status des Schönen als Feld der Überwindung teleologischen Denkens in aller Schärfe deutlich. Was das Urteil ›schön‹ hervorruft, muß sich gegenüber problematischer Vereinnahmung nicht verwahren, sei dies eine moralische Indienstnahme, sei es eine kulinarische (sinnlicher Genuß), da das Wohlgefallen, das das Schöne erregt, ›interesselos‹ ist (vgl. KdU §§ 2–5). Was solches Wohlgefallen erregt, kann nicht schamlos sein, insofern bedarf es keines Schleiers. Diese Bestimmung des Schönen wird aber gegeben, um zum moralischen Ziel des Selbstopfers zu gelangen, das dann ein neues Denken herbeiführen wird. So ist das Betonen, daß das Schöne keinen Schleier benötige, selbst ein (moralischer) Schleier, der um das Schöne geworfen wird, und die Aussage damit unauflöslich paradox.

Feld jenseits der Teleologie eröffnet worden war. Es mag Kleists ambivalente Einschätzung seines Erstlings erklären, daß er stolz auf das positive Echo verweist und das Stück doch im gleichen Brief als »elende Schartecke« (vgl. 4,814) abtut. Zugleich unternimmt er mit der Arbeit am »Zerbrochnen Krug« (der aber erst ein Jahr später fertiggestellt wird) ein neues literarisches Experiment zu dem im ersten Stück offenbar unbefriedigend gelösten Problem, indem er fragt, ob andere im Zeichen der Kunst unternommene Ablösungen aus der skeptizistisch untergrabenen Teleologie zu einem überzeugenderen Ergebnis führen. Wieder steht teleologisches Denken als Wahnsystem zur Debatte, jetzt als perfektes Lügensystem, und weiter die Erfahrung des Schönen als Medium, dieses System zu transzendieren. Jetzt richtet sich die Aufmerksamkeit aber noch entschiedener auf diesen Übergang selbst, nicht erst auf die Frage, wie er, nachdem er von einzelnen erreicht ist, allgemein gemacht werden kann. Das Fragen ist allerdings zuversichtlicher geworden. Es kleidet sich ins Gewand der Komödie, nicht mehr in das der Tragödie.

## ***Der zerbrochne Krug. Ein Lustspiel*** **Komische Variante der Teleologie: Das perfekte Lügensystem**

[F: 1806, D: Phöbus-Fragmente: März 1808, Erstdruck des gesamten Werkes: 1811, U: 2.3.1808, Weimarer Hoftheater]

Die Wende zur Kunst als Halt gegenüber einem zweifelhaft gewordenen teleologischen Denken hat sich in ihrer ersten Überprüfung – indem sie selbst zum Gegenstand und Problem eines Kunstwerks gemacht worden ist – als zutiefst widersprüchlich erwiesen. Auf der einen Seite gab sich (im metaphorisierenden Verfahren des Dramas) eine Kunstpraxis zu erkennen, die den Bezugsrahmen, an dem der Wahrheitsskeptizismus überhaupt entstehen konnte, durch eine philosophiegeschichtlich weit vorausweisende neue Orientierung ersetzt: Wahrheit primär nicht mehr als Gewißheit, sondern als Widerspiel von Verborgenen-Sein und Unverborgenheit zu denken. Auf der anderen Seite wurde die wahnhaftes Teleologie, die überwunden werden sollte, auf dem Feld des Schönen, als dem Medium der Überwindung, gerade restituiert. So opfert sich nicht nur in der vorgestellten Welt die Hauptfigur für das Wirklich-Werden eines neuen, nicht mehr wahnhaften teleologischen Denkens, sondern wiederholt das Kunstwerk selbst dies in seiner Sphäre, insofern es das Schöne der Teleologie opfert, als deren Überwindung es doch gerade auf den Plan gerufen wird. Die Autonomie des Schönen, daß es sein eigener Schleier ist und dieser Schleier sein Wesen ausmacht, ist gerade die Einfallspforte seiner Funktionalisierung für das Ziel, einen nicht wahnhaften Übergang von der Erfahrungswirklichkeit zur Welt der Ideen zu vollbringen. Die Funktionalisierung bringt die Autonomie zum Verschwinden, die das Schöne für die Funktionalisierung überhaupt erst attraktiv gemacht hat. So wird das Schöne als Aus-Weg aus wahnhafter Teleologie verbraucht, ist der Aus-Weg ein Weg ins Aus. Liest man »Die Familie Schroffenstein« derart als Selbstbefragung der Wende zur Kunst gegenüber einer zweifelhaft gewordenen Teleologie, ist das Ergebnis wenig ermutigend.

Blickt man auf Kleists Schaffen, so findet sich unter den ersten Werken noch ein weiteres Drama, das diese Wende zur Kunst erprobt, al-

lerdings nicht unter dem Gattungsgesetz der Tragödie, sondern unter dem der Komödie: »Der zerbrochne Krug« (mit der Arbeit an diesem Stück hat Kleist, parallel zur »Familie Schroffenstein« und zum »Robert Guiskard«, 1802 begonnen, fertiggestellt hat er es 1806/07 in Königsberg). Ist der Komödien-Rahmen der Problemstellung hier als Setzung einfach hinzunehmen, herleitbar allenfalls aus den Umständen der Entstehung des Stücks, dem literarischen Wettstreit um die Umsetzung eines Bildes, das eher auf komische, denn auf tragische Handlung verweist?<sup>1</sup> Oder ergibt die Wahl der Gattung Komödie auch Sinn im Horizont der Selbstbefragung der Wende zur Kunst als Kunst? Das wenig ermutigende Ergebnis der ersten Erprobung der Wende zur Kunst kann mit der Überlegung entkräftet werden, daß das Schöne dabei als Aus-Weg aus zweifelhafter Teleologie modal zu ›wirklich‹ genommen worden ist. Wenn Schiller den von Kant entworfenen Brückenschlag des Schönen als einen faktisch gelingenden zu bestimmen sucht, so betont er dabei am Schönen doch den Scheincharakter<sup>2</sup> und nimmt es so modal zurück. Noch entschiedener führt Kant selbst in seiner Bestimmung des Schönen als »Symbol des Sittlichguten« (KdU § 59) aus, daß das Schöne den Brückenschlag nicht wirklich leiste, vielmehr »ein Symbol für die Reflexion« (KdU 257) gebe. Das Schöne als Aus-Weg aus zweifelhafter Teleologie hat den Status des Als-ob. ›So tun als ob‹ meint aber ›Komödie spielen‹. Die Wende zur Kunst im Horizont der Komödie zu befragen, hat also auch den Sinn, am Schönen als Aus-Weg aus fragwürdiger Teleologie den Als-ob-Charakter eines (bloßen) Symbols zur Debatte zu stellen.

Um dem zweiten Experiment zur Teleologieproblematik den Komödien-Rahmen zu schaffen, ist die Herleitung des wahnhaften teleologischen Systems markant geändert. In der »Familie Schroffenstein« produzieren die Figuren das teleologische Interpretationssystem jeweils selbst, in dem sie dann gefangen sind; im »Zerbrochnen Krug« ist das teleologische Interpretationssystem demgegenüber ein Lügensystem, das eine Figur (Adam) zuerst speziell für eine andere Figur (Eve), später dann für alle am Prozeß Beteiligten aufbaut, um diese darin gefangen zu

1 Heinrich Zschokke zur Entstehungsgeschichte: »In meinem Zimmer hing ein französischer Kupferstich, »la cruche cassée«. In den Figuren desselben glaubten wir ein trauriges Liebespäpchen, eine keifende Mutter mit einem zerbrochenen Majolika-Krüge, und einen großnasigen Richter zu erkennen. Für [Ludwig] Wieland sollte dies Aufgabe zu einer Satyre, für Kleist zu einem Lustspiele, für mich zu einer Erzählung werden. – Kleist's »zerbrochener Krug« hat den Preis davon getragen.« (LS 76 a)

2 Ausgehend von der Bestimmung der »Kallias«-Briefe, »Schönheit« sei »nichts anders als Freiheit in der Erscheinung« (Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1967, 400).

halten. Insofern insbesondere für Eve das ihr aufgedrungene Interpretationssystem Adams subjektiv gewiß, durch Erfahrung oder Argumente anderer nicht beeinflussbar, von außen betrachtet jedoch durch und durch unwahr ist, erfüllt auch dieses teleologische System das Kriterium des Wahnhaften. Und auch hier steht mit dem teleologischen System ein Brückenschlag zwischen der Sphäre der Sinnlichkeit und derjenigen der Ideen zur Debatte: Der Staat, so Adams Lüge, steht nicht mehr für Wahrheit. Die Konstriktion einer Bürgermiliz, von der auch Eves Verlobter Ruprecht betroffen ist, geschehe nicht zum Schutz der heimatischen Städte vor Bedrohungen durch den spanischen König. In Wahrheit werde ein Kolonialheer aufgestellt, das für die Interessen niederländischer Kaufleute in Batavia kämpfen müsse, und von dem kaum ein Soldat die Chance habe, lebend zurückzukehren. Da der Staat betrüge, solle er nun selbst durch ein falsches ärztliches Attest für Ruprecht betrogen werden, das diesen vom Militärdienst befreie. Der Verkehrung auf Seiten des Ideellen, daß Lüge statt Wahrheit gegeben werde, entspricht auf Seiten der Sinnlichkeit das falsche Zeugnis, das verhindert, daß man des Soldaten-Körpers habhaft werde. Tatsächlich aber, so wird im Verlauf des Stücks deutlich, ist das Lügensystem aufgebaut worden, um zu einem anderen Körper, dem begehrten Körper Eves zu gelangen. Nachdem diese Strategie nicht zum Ziel geführt hat, muß das Lügensystem fortgesponnen werden, jetzt wieder als negativer Brückenschlag, damit man nicht zum Körper Adams als des Täters in Eves Kammer gelange. Bei dieser Konzeption steht der Urheber außerhalb des wahnhaften teleologischen Systems, womit dieses sich auch nicht in sich selbst stabilisiert, sondern vielmehr durch Einwirkung von außen, was es auch für entgegengesetzte Einwirkung anfällig macht. So wird eine Auflösung der Befangenheit in der wahnhaften Teleologie erwartbar, ja sie scheint nur davon abzuhängen, daß man ihren Urheber entlarve, ist mithin die Perspektive einer ›guten Lösung‹ gesetzt, die die Komödie bei aller Verwicklung der Handlung doch fordert. Komik stellt diese Herleitung des teleologischen Interpretationssystems doppelt bereit: zum einen Kontrastkomik als Innewerden eines Mißverhältnisses von Anstrengung und Ergebnis, zugleich eine Umkehrung von Täter und Opfer. Der Betrüger wird zum Betrogenen, das Lügensystem, das zum begehrten Körper hätte führen sollen, muß aufrechterhalten werden, damit man den begehrten Körper nicht ergreifen kann. In dem Maße, in dem aber manifest wird, daß sich Adam im Lügensystem, in dem er Eve zu ›fangen‹ gehofft hatte, selbst gefangen hat, der Zusammenbruch seines Lügensystems also erwartet werden kann, eröffnet die Konstellation zum anderen auch Komik der Freisetzung von Unterdrücktem (unter-

drückter Sinnlichkeit, unterdrückter anarchischer Lust)<sup>3</sup>: Mit der Figur des Lügners kann genossen werden – gerade weil ein Wiederherstellen der Ordnung am Ende gesichert scheint –, wie die Instanzen der Ordnung (des Über-Ich), die auf Unterwerfung der Sinnlichkeit unter einschränkende soziale Regeln oder auf Kohärenz und Sinnhaftigkeit von Systemen (wie des Rechtssystems) pochen, durch den schier unerschöpflichen Einfallsreichtum des lügnerischen Richters, länger als je zu erwarten, zum Narren gehalten werden.

So weit betrifft dies die Sicherung des Komödien-Rahmens mit Blick auf den Urheber des wahnhaften teleologischen Systems. Bezogen auf das Opfer, die im Lügensystem gefangene Eve, ist der Komödiencharakter aber keineswegs so sicher, da Adam als ein wahrhafter ›genius malignus‹<sup>4</sup> sein Lügensystem durch eine einrahmende Lüge unangreifbar gemacht hat. Diese Perfektionierung des teleologischen Systems wird allerdings erst in der Schlußszene deutlich, so daß sich bis dahin die Handlung und damit die Entfaltung der Problemstellung uneingeschränkt im Komödien-Rahmen entwickeln kann. Die einrahmende Lüge des Richters besteht darin: Alle staatlichen Stellen seien angewiesen, über den wahren Charakter der Konskription zu schweigen. Der Richter Adam, der damit kokettiert, er »habe nicht studiert« (Vs 1122), verfährt hier doch nach dem Schulbeispiel logischer Paradoxie, ›ein Kreter sagt, alle Kreter lügen«. Wahrheit und Lüge sind jetzt ununterscheidbar. Ob Adam die Wahrheit gesagt oder ob er gelogen hat, ob entsprechend den Aussagen anderer Vertreter des Staates Glauben geschenkt werden kann oder nicht, ist durch das Zeugnis eines Dritten nicht mehr zu klären, da dieser ja dem Gebot der Lüge zu folgen hat. So steht Eve in einem tragischen Horizont in dem Sinne, wie ihn Hegel am Beispiel der »Antigone« entwickelt hat<sup>5</sup>: gespannt zu sein zwischen zwei Forderungen, von denen jede für sich berechtigt ist, die sich aber gegenseitig ausschließen. Sagt sie die Wahrheit, was sie dem Gericht schuldig ist, so rettet sie Ruprecht – entsprechend Adams Lügensystem – nicht vor dem sicheren Tod.

3 Die Unterscheidung einer Komik des Verlachens und einer Komik des Mit-lachens (des Freisetzens von Unterdrücktem/Verdrängtem) folgt Jauß, 1976. Den Aspekten des Komischen in Kleists Drama wird ausführlicher nachgegangen in: Greiner, 1992.

4 Im Sinne von René Descartes, *Meditationes de prima philosophia*, *Meditatio prima* § 12 und *Meditatio secunda* § 6, in: René Descartes, *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*: lateinisch-deutsch. Neu hg. von Lüder Gräbe, Hamburg 1992, 38 und 46. Die Anspielung auf Descartes' ›täuschenden Gott‹ wird in der Regel erst anlässlich des »Ampitryon« diskutiert (s.u.), die entsprechende Konstellation ist aber schon hier zu erkennen.

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* Bd. III (Theorie-Werkausgabe Bd. 15), Frankfurt 1970, 527 f.

stellt sie aber die Rettung des Verlobten, also ihre Liebe, an höchste Stelle und verschweigt sie darum die Wahrheit über den Vorgang in der Kammer, zerstört sie gerade ihre Liebe, da Ruprecht sie als untreu verstoßen wird. So hat Eves Gefangenschaft in Adams perfektem Lügensystem eine tragische Dimension, wird es mithin zur zentralen Frage an das Stück, wie ihm die Wende in die Komödie – auch für das Opfer der wahnhaften Teleologie – doch noch gelingt, bzw. ob es diese Wende plausibel zu machen vermag.

Auch hier geschieht die Wende in die Komödie im Medium des Schönen (das Münzspiel zwischen dem Gerichtsrat und Eve), wie auch hier schon der gesamte Cursus zur Teleologieproblematik im Zeichen des Schönen entfaltet worden ist. Die Charakterisierung der Jetztzeit als der Zeit der Herrschaft des Lügensystems wird auf dem Feld der Bildenden Kunst gegeben, in Frau Marthes großer Rede über den einst heilen und jetzt zerbrochenen Krug (bzw. über das zerbrochene Figurenrelief oder Bild auf dem Krug), vorgetragen im siebenten Auftritt, der genauen Mitte des Stücks. Gleich zu Beginn verweist das Stück aber schon darauf, daß es intertextuell und intermedial andere Texte und Bilder wiederholt, daß mithin seine Welt eine Kunstwelt ist: Die Namensgebung und die Anspielung auf den Sündenfall zitiert die biblische Geschichte der Vertreibung aus dem Paradies, Adams Klumpfuß verweist auf Oidipus [Schwellfuß], das Motiv des zerbrochenen Krugs verweist auf bekannte Genre-Bilder dieses Sujets. Die Bildzitate lassen Komödie erwarten, die aufgerufenen Texte demgegenüber Tragödie, allerdings bezogen auf den Richter Adam, der über den größten Teil des Stücks – bis Eve die »wahren« Zusammenhänge berichtet – doch beherrschend für die Komik des Stücks einsteht: als bald kenntlicher betrogener Betrüger wie als anarchisches Element in der Ordnung, für die der Gerichtsrat Walter steht. So entfaltet und bekräftigt sich das Stück als Komödie; erst im zwölften, seinem letzten (bzw. vorletzten) Auftritt<sup>6</sup>, geschieht für die weibliche Hauptfigur – dann aber, wie es scheint, unauflösbar – die Wende in die Tragödie. Um so drängender wird die Frage, ob und wie ein Komödien-Ausweg aus dem perfekten Lügensystem doch noch gefunden wird und wie plausibel diese Rettung der Komödie ist.

---

6 Der Ausblick auf eine Revision der Gerichtsverhandlung um den Krug ist im Erstdruck als zusätzliche kurze Szene abgesetzt; in der »Variant«-Fassung des Schlusses wird er nicht gegeben, da hier der Text gar nicht bis zum Schluß des Stücks geht; in der Handschriftfassung, die den ursprünglichen (im Erstdruck als Variant angefügten) vollständigen Schluß gibt, ist die Schlußbemerkung Frau Marthes in den zwölften Auftritt integriert.

Anhand des Bildes auf der Münze, die Walter im »Variant«-Schluß Eve zeigt, scheint dieser zuletzt doch ›Wahrheit gegeben‹ und die gute, d.h. Komödien-Lösung damit erreicht worden zu sein. So beteuert dies Eve zumindest emphatisch (vgl. Vs 2375). Damit wäre einer Idee Anschauung gegeben, was Kant in der »Kritik der Urteilskraft« für schlechterdings unmöglich erklärt hat (vgl. KdU 254). Nur eine indirekte, symbolische Verweisung sei möglich. Die begriffliche Unausschöpflichkeit des Schönen könne zur Verweisung werden für die anschauungsmäßige Undarstellbarkeit der Vernunftidee. Die jeweilige Unerfülltheit ist es dann gerade, die erlaubt, daß das eine für das andere eintreten kann. In der »Deduktion der reinen ästhetischen Urteile« formuliert Kant dieses eingeschränkte Verweisungsverhältnis über jeweils einen Mangel pointiert:

[...] unter einer ästhetischen Idee [...] verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch ein bestimmter Gedanke, d.h. Begriff, adäquat sein kann [...]. Man sieht leicht, daß sie das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann. (KdU 192 f.)

Dieses sehr eingeschränkte Verweisungsverhältnis, eine bloß über eine analoge Unerfülltheit vollzogene Verknüpfung von Natur und Freiheit, sieht Kant allerdings immer wieder mißachtet, wogegen er dann in einer zwischen der zweiten (1793) und dritten (1799) Auflage der »Kritik der Urteilskraft« erschienenen vehementen Polemik »Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie«<sup>7</sup> (1796) anzugehen versucht.<sup>8</sup> 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 [so fällt z.B. jede Konkretion, die man der Idee Freiheit gibt, hinter deren Gehalt zurück], behaupteten die Philosophen des ›vornehmen Tons‹, solch eine Anschauung »per inspirationem«<sup>9</sup> zu haben. Sie vertrauen der Vision, die ohne ›Umwege‹ über begriffliche Deduktion die Ideen der Vernunft anschauen lasse, was Kant einen »salto mortale« nennt.<sup>10</sup> Entsprechend kann die Mitteilungsweise dieser Philosophen nicht begrifflich diskursiv,

7 Immanuel Kant, Werke, hg. von Ernst Cassirer, Bd. VI, Schriften von 1790–96, Berlin 1923, 475–496.

8 Konkreter Anlaß der Schrift war eine soeben erschienene Übersetzung von Briefen Platons; die eigentliche Zielscheibe der Kritik ist Jacobi.

9 Vornehmer Ton, a.a.O., 477.

10 Ebd., 486.

sondern nur »übersinnlich-mystisch« sein.<sup>11</sup> Diese Art Philosophen, die für Kant »der Tod der Philosophie« sind, betreiben »Schwärmerei mit der Philosophie«.<sup>12</sup> Sie wollen »durch Gefühl Erkenntnis begründen«, statt »durch deutliche Erkenntnis auf das Gefühl hinzuwirken«.<sup>13</sup> Was die polemische Schrift, wie zuvor schon die »Kritik der Urteilskraft«, als nicht zu leisten erweist, ist aber gerade den Protagonisten des »Zerbrochnen Krugs« aufgegeben, wie ja »Gefühls-Erkenntnis« eine sehr Kleistische Vorstellung zu sein scheint (wenn der Begriff bei Kleist wörtlich auch nicht vorkommt), z.B.: »nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß« (3,540). Zum einen ist den Figuren in Kleists Komödie die Aufgabe gestellt, die Wirklichkeit der Vernunftbegriffe darzutun, den Ideen also zur Anschauung zu verhelfen. Das ist Walters Part, wenn er Eve, die im in sich immunen Lügensystem Adams gefangen ist, »Wahrheit geben«, d.h. erweisen will, daß in den Reden und Schriften der Vertreter des Staates kein Betrug eingenistet sei. Hierzu reziprok steht das Anliegen Frau Marthe Rulls (die als berufliche Hebamme, wie fragwürdig auch immer, auch auf geistige Hebammenkunst verweisen mag, d.h. auf Mäeutik, deren Paradigma Platon gegeben hat, damit aber eben der Philosoph, den Kant in seiner polemischen Schrift als den Vater aller philosophischen Schwärmerei brandmarkt). Frau Marthe Rull also will von der sinnlichen Anschauung, als wie brüchig diese auch schon erwiesen sein mag, zur Idee gelangen, zur Idee »Recht«, die identisch wäre mit Eves Ehrenhaftigkeit. Zwischen diese beiden Aufgaben und Bewegungen des Stücks – die Idee in Anschauung zu bringen, wie unzulänglich dies auch immer nach Kant nur möglich ist, und vom Schönen zur Vernunftidee zu gelangen, was als Heilen eines Bruchs vorgestellt wird – hat sich der Richter Adam mit seinem Lügensystem eingenistet. So wird es fraglich, ob die beiden Bewegungen sich je berühren und glücklich ergänzen werden, wie dies Kant vorstellt, wenn er »das Schöne als Symbol des Sittlichguten« erläutert (KdU 258). Reziprok zu Adams Lügensystem, das beide Bewegungen auseinanderhält, steht Eves (Kurz-)Schluß beider im »Variant«, wenn sie im Bild auf der Münze die Idee, Gottes Antlitz, sieht (und zugleich im Gerichtsrat Walter eine Inkarnation der Idee »Wahrheit« erkennt), womit sie das Bild »theophan« erhöht, was Kant bei den philosophischen Schwärmern gerade geißelt.<sup>14</sup>

11 Ebd., 486 f.

12 Ebd., 487.

13 Ebd., 492 f.

14 Ebd., 490.

Das Drama »Der zerbrochne Krug« stellt das Schöne als Aus-Weg aus wahnhafter Teleologie im Modus der Komödie – des Als-ob – zur Debatte. So ist es konsequent, daß am berufenen Schönen stets eine Art Mangel oder Mißverhältnis betont wird. Mit diesem Deutungsansatz kann sich die Betrachtung auf den Status und das Mitspielen der Kunstgegenstände in dieser Komödie konzentrieren. Zu fragen ist, was sie für die Entfaltung und Bewährung des Spiels als Komödie und damit zugleich für die Überwindung wahnhafter Teleologie leisten.

Die nur in der Handschrift Kleists überlieferte »Vorrede«<sup>15</sup> zum »Zerbrochnen Krug« widmet sich dem Bild, das das Lustspiel veranlaßt hat. Zuerst wird allerdings betont, daß dem Lustspiel ein »historisches Faktum« zugrunde liege, über das der Sprechende jedoch »keine nähere Auskunft« habe »auffinden« können. So ist das Bild, das das Stück veranlaßt hat, selbst nicht Ursprung, sondern Stellvertretung, Verweisung auf einen historischen Vorgang, von dem man nichts mehr weiß. Das Bild ist noch in zweiter Hinsicht kein Original: als Kupferstich (Jean-Jacques André le Veau, »Le juge ou la cruche cassée«) nach einem anderen Bild (Louis-Philibert Debucourt, »Le juge de village«, 1781 im Pariser Salon ausgestellt). Von dem Vor-Bild des Kupferstichs vermutet der Verfasser nur, daß es »von einem niederländischen Meister« stamme. Die Vermutung kann sich, statt auf die Nationalität des Malers, auch auf Sujet und Stil beziehen, was auf Debucourt zuträfe, der 1781 als »peintre en petits sujets dans le genre des flamands«<sup>16</sup> in die Pariser Kunstakademie aufgenommen worden war. Debucourts Bild wie le Veaus Kupferstich zitieren im zentralen Motiv ein anderes Bild, »La cruche cassée« (1777) von Jean-Baptiste Greuze, das wegen seiner erotischen Anzüglichkeit sehr beliebt war (ein Mädchen mit derangiertem Kleid und halb entblößter Brust trägt einen Krug im Arm, der ein großes Loch hat). Statt eines klaren Abbild-Urbild-Verhältnisses führt die »Vorrede« auf diese Weise eine Vielzahl von Verweisungsverhältnissen ein, in denen sich das, worauf verwiesen wird, immer neu entzieht. Eine andere Besonderheit dieser Bildbeschreibung unterstreicht dies noch. Zeitform der Bildbeschreibung ist die Gegenwart. Da der Sprechende der »Vorrede« aber vom Bild als von etwas berichtet, das er früher einmal gesehen hat, ergibt sich als »natürliche« Zeitform seiner Beschreibung die Vergangenheit (aus anderen Voraussetzungen, weil der Krug nämlich zerbrochen ist, wird auch Frau Marthes Beschreibung des Bildes auf

15 1.259; nachfolgend ohne weiteren Nachweis zitiert.

16 Ausführliche Erläuterungen hierzu im Kommentar der hier zugrundegelegten Ausgabe, 1.737–739.

dem Krug in dieser für eine Bildbeschreibung ungewöhnlichen Zeitstufe erfolgen). Mit der Wahl der Vergangenheitsform für die Bildbeschreibung sind aber diskursive und mimetische Wirklichkeit des Bildes nicht mehr eindeutig geschieden. Die Rede in der Vergangenheit kann anzeigen, daß das Bild entzogen ist, sie kann aber auch anzeigen, daß das auf dem Bild einst Dargestellte jetzt nicht mehr zu sehen ist. So wird das Bild auch hinsichtlich seines Dargestellten (nicht nur hinsichtlich seiner Vorlagen) offen, was die Beschreibung weiter betont, indem sie auf andere Texte (Sophokles' »König Ödipus«) verweist. Schon die »Vorrede« ist eine eigene Versprachlichung des Bildes, wie dann auch die nachfolgende Komödie im Wettstreit mit anderen literarischen Umsetzungen des Bildmotivs steht. Mit all diesen Verweisen gibt die »Vorrede« einen vorzüglichen Beleg für Kants Bestimmung der Nicht-Festlegbarkeit des Schönen auf einen Begriff, zugleich für sein Vermögen, ein nicht beendbares freies Spiel von Einbildungskraft und Verstand in Gang zu setzen.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß die »Vorrede«, wenn Kleist sie in die Druckfassung übernommen hätte, das semiotische Feld schon sinnfällig markiert hätte, auf dem die Komödie sich bewegt. Es gibt hier offenbar keine sichere Verweisung vom Abbild zu einem Urbild, also von der Erscheinung zur Idee. Die Zeichenrelation ist unsicher, das Urbild verliert sich in immer neuen Prozessen der Stellvertretung. Das Bild schafft Bedeutung, es wird nicht durch eine ihm vorgängige Bedeutung festgelegt, womit es statt der traditionellen Aristotelischen Auffassung des Verhältnisses von Zeichen und Bedeutung dem Saussureschen Verständnis des Zeichens als »signification« entspricht.<sup>17</sup>

Gebrochen weist die »Vorrede« auf das Ursprungsbild des Stücks zurück, gleichfalls nur gebrochen auch auf die Komödie voraus. Diese wird das Bild in ihrem Medium wiederholen und zugleich nicht wiederholen. Subtil wird dies angezeigt: Vom Kupferstich als der Vorlage wird gesagt, er habe die Unterschrift getragen »Der zerbrochne Krug«, die Komödie aber trägt den Titel »Der zerbrochne Krug«. Rhythmisch ist damit das viersilbige Attribut zu einem drei-, für das Gehör sogar nur zweisilbigen Wort zusammengezogen. So widerspricht die Lautebene der semantischen Ebene; der Stücktitel nimmt die Vorstellung des Gebrochen-Seins phonetisch zurück, was auch besagt, daß die Sprache, der Text als zum Krug bzw. Bild fremdes Medium, den Bruch zu heilen ver-

17 Zu Aristoteles' Sprachverständnis: Peri Hermeneias, Aristotle, *The Categories*, On Interpretation, *Prior Analytics*, Cambridge, Mass., London 1973; zum Sprachverständnis Saussures: Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, Paris 1972.

spricht. Nichts anderes aber erwartet Frau Marthe. Den Krug kann man nicht »ersetzen«, weil man ihn mit seinem zerbrochenen Gebein nicht mehr hinsetzen kann (Vs 428 f.), noch kann man ihn wieder zusammenfügen (Vs 481); ein Richterspruch aber soll den Krug wieder »glasieren« (Vs 497). Auch Adam gibt vor, den Bruch zu heilen, verrät aber gegen seinen Willen dabei, daß er im Gegenteil den Bruch zwischen Signifikant und Signifikat gerade für sich auszunützen versucht. Eve hat er mit dem Versprechen geködert, den Staat, der eine lügenhafte Kon-skription verfügt habe, mit einer eigenen Lüge, dem falschen Attest, zu betrügen und den Bruch in der Zeichenverweisung so auszugleichen. Vor Beginn der Gerichtsverhandlung versucht er Eve mit folgendem Hinweis zum Schweigen über die wahren Vorgänge in der Nacht zu bringen:

In dem Attest steht

Der Name jetzt, Frakturschrift, Ruprecht Tümpel.

Hier trag' ich's fix und fertig in der Tasche;

Hörst du es knackern, Evchen? (Vs 528–31)

Das Schriftstück ist in Fraktur geschrieben – so betont der Name der Schrift den Bruch, den diese auf ihrer Inhaltsebene angeblich heilen will. Die Schrift aber ist Eve, als des Lesens unkundig, sowieso verschlossen, weshalb es besser ist, auf das Materielle des Textes abzuheben, das »[K]nackern« des Papiers, das dieses aber als gefaltetes, also umgebrochenes bestätigt. Adam muß den Bruch in den Zeichenrelationen fortsetzen, den er mit seiner Lüge eingeführt hat, damit man nicht zu ihm als Täter gelange, und das leistet er virtuos, während er als Richter den Bruch zu heilen vorgibt. So steht er für die zweifache Komik des Stücks.

Stellt Kleists Komödie die Symbolisierungsleistung des Schönen zur Debatte, so zeigte die »Vorrede« mit Nachdruck an, daß dies eine Situation betrifft, da Zeichenverweisung als grundlegend offen, also arbiträr anzuerkennen ist. Das Abbild steht in keiner sicheren Relation zum Urbild, es gibt nur progressiv sich verzweigende Verweisungsverhältnisse, denen das Urbild entzogen ist. Und es gibt eine Komödienerwartung, daß diese Offenheit der Zeichenrelation, die eine Offenheit auch für Betrug ist und entsprechend für Sündenfall steht, wieder geschlossen, der Bruch wieder geheilt würde. Der erste Auftritt der Parteien, ihre Streitreden, bestimmt noch genauer, was es bedeutete, die Offenheit der Zeichenrelation zu »heilen«, da hier nicht nur das Problem, sondern zugleich auch die Chance arbiträrer Zeichenverweisung vorgestellt wird. Frau Marthe wie Ruprecht betonen, daß der Prozeß um den Krug für etwas anderes steht:

FRAU MARTHE [...] Dein guter Name lag in diesem Topfe (Vs 490);  
 RUPRECHT [...] S'ist der zerbrochne Krug nicht, der sie wurmt,  
 Die Hochzeit ist es, die ein Loch bekommen (Vs 440–41)

Ein selbstverständlicher Verweisungszusammenhang von heilem Krug und gutem Namen wird hier benannt, mithin von Zeichen und Referent, worauf die anzüglichen Bilder als die Stückvorlagen, die einen zerbrochenen Krug zeigen und die Defloration der Krugträgerin meinen, ja gleichfalls rekurren. Besagt Zerbrochen-Sein des Signifikanten aber notwendigerweise Analoges auch bei seinem Referenten? Oder kann der Krug zerbrochen und Eves Unschuld doch bewahrt geblieben sein? Für Ruprecht Tümpel, der nicht klar sieht, dem im entscheidenden Augenblick eine Ladung Sand in die aufgesperrten Augen geworfen wird (Vs 1551–54), der sich daher ans Handgreifliche hält («Was ich mit Händen greife, glaub' ich gern» [Vs 1176]), für Ruprecht Tümpel, von dem Adam vorgibt, nicht zu wissen, ob er nicht Simpel oder Gimpel heiße (vgl. Vs 2159), ist die Sache klar: Zerbrochener Krug ist identisch mit verlorener Unschuld:

Verflucht bin ich, wenn ich die Metze nehme. (Vs 444)

Auch Adam beruft sich, wenn auch nur als List, auf solches Identitätsdenken, wenn er Eve als Zeugin ablehnt:

[...] Steht im Gesetzbuch<sup>18</sup>  
 Nicht titulo, ist's quarto? oder quinto?  
 Wenn Krüge oder sonst, was weiß ich?  
 Von jungen Bengeln sind zerschlagen worden,  
 So zeugen Töchter ihren Müttern nicht? (Vs 1055–59)

Für Eve sind die Relationen zwischen Zeichen und Referent frei geworden. So kann sie der Mutter vorschlagen, den Krug restaurieren zu lassen:

Laßt doch den Krug! Laßt mich doch in der Stadt versuchen,  
 Ob ein geschickter Handwerksmann die Scherben,  
 Nicht wieder euch zur Lust zusammenfügt. (Vs 479–81)

Von Ruprecht wiederum verlangt Eve, am bisherigen Referenten vom ganzen Krug (d.h. bewahrter Unschuld) festzuhalten, obwohl der Krug zerbrochen ist und alle Indizien gegen Eve sprechen:

18 Man wird vergeblich nach einem Gesetzbuch fahnden, worin solche Bestimmungen gegeben würden; auch in der »Carolina«, der »Peinlichen«, d.h. Straf-Gerichtsordnung Karls V. wird man nicht fündig, entgegen der Vermutung des Kommentators der hier zugrundegelegten Kleist-Ausgabe (vgl. I, 840).

Und hättest du durch's Schlüsselloch mich mit  
 Dem Lebrecht aus dem Krüge trinken sehen,  
 Du hättest denken sollen: Ev' ist brav,  
 Es wird sich alles ihr zum Ruhme lösen.  
 Und ist's im Leben nicht, so ist es jenseits,  
 Und wenn wir auferstehn ist auch ein Tag. (Vs 1169–74)

Frau Marthe unterscheidet zwischen der Welt, die an geschlossener Verweisung von Zeichen und Referent festhält auf der einen und Gott sowie sich selbst und der Tochter auf der anderen Seite, die den Referenten (die Unschuld Eves) unabhängig vom Zeichen wissen:

Dein guter Name lag in diesem Topfe,  
 Und vor der Welt mit ihm ward er zerstoßen,  
 Wenn auch vor Gott nicht, und vor mir und dir. (Vs 490–92)

Die Wiederherstellung des guten Namens (am Pol des Referenten) kann für Frau Marthe nicht am Pol des Signifikanten geschehen. Den Krug könne man nicht »ersetzen«, da er kein Gebein mehr zum Stehen, Liegen oder Sitzen habe. Die Justiz könne den Krug daher auch nicht »entschädigen«:

Meint er, daß die Justiz ein Töpfer ist?  
 Und kämen die Hochmögenden und bänden  
 Die Schürze vor, und trügen ihn zum Ofen,  
 Die könnten sonst was in den Krug mir tun,  
 Als ihn entschädigen. (Vs 434–38)

Und doch erwartet Frau Marthe vom Richter – im Bild der Töpfersprache – beides, Wiederherstellen des Referenten, der Ehre, wie des Signifikanten, des Kruges, was nur so nachvollziehbar ist, daß mit dem ersten zumindest in übertragenem Sinne auch das letztere geleistet würde:

Der Richter ist mein Handwerksmann, der Schergen,  
 Der Block ist's, Peitschenhiebe, die es braucht,  
 Und auf den Scheiterhaufen das Gesindel,  
 Wenn's unsre Ehre weiß zu brennen gilt,  
 Und diesen Krug hier wieder zu glasieren. (Vs 493–97)

Die Streitrede der Parteien, noch vor Eröffnung der Gerichtsverhandlung, hat verdeutlicht, daß diese mehr zu klären hat als den Vorgang in der Nacht. Zur Debatte steht die Offenheit der Zeichenrelation. Die »natürliche«, selbstverständliche Verweisung vom Physischen, dem materiellen Zeichen, zum Moralischen, der Ehre Eves, ist problematisch geworden. Eve und Frau Marthe müssen darauf bestehen, daß ein Vor-

gang am Signifikanten nichts besagt über den Referenten der Zeichenverweisung. Ein Bild kann entzogen oder beschädigt sein, was es abbildet (das Signifikat) und wofür seine Zeichenrelation steht (der Referent) muß hierdurch nicht betroffen sein. Die latente Tragik des Stücks zeigt sich auf der semiotischen Ebene darin, daß Frau Marthe und Eve zum Beweis von Eves Unschuld auf eben dem Prinzip beharren, sie es also selbst bekräftigen müssen, das Adams Intrige überhaupt erst ermöglicht, d.h. das Problem erst geschaffen hat. Eves Wissen um diesen Zusammenhang klingt in ihren Sätzen des »Variant« an:

Was hilft's, daß ich jetzt schuldlos mich erzähle?  
Unglücklich sind wir beid' auf immerdar. (Vs 1946 f.)

Arbitrarität des Zeichens besagt, daß die Relation von Signifikant, Signifikat und Referent locker wird, daß Betrug in sie eingenistet werden kann, wie dies Adam mit dem Aufbau seines perfekten Lügensystems getan hat, und daß an den einzelnen Elementen der Zeichenrelation, eben weil sie offen geworden ist, Manipulationen vorgenommen werden können. Den Namen Ruprechts will Adam auf das falsche Attest schreiben, aber um den Preis, daß er nicht den von Eve begehrten Körper ihres Verlobten bezeichne, sondern, für den Zeitraum einer Schäferstunde, den beherrschenden Körper Adams. Das, so erfahren wir im »Variant«, hat Adam in Eves Kammer gefordert:

EVE [...] Und da ich frag', was dies auch mir bedeute?  
Läßt er am Tisch jetzt auf den Stuhl sich nieder,  
Und faßt mich so, bei beiden Händen, seht,  
Und sieht mich an.

FRAU MARTHE            Und sieht – ?

RUPRECHT                            Und sieht dich an – ?

EVE Zwei abgemessene Minuten starr mich an.

FRAU MARTHE    Und spricht – ?

RUPRECHT                            Spricht nichts – ?

EVE    Er, Niederträcht'ger, sag' ich,

Da er jetzt spricht; was denkt er auch von mir? (Vs 2213–19)

In die Gemeinschaft der Liebenden, in der das liebende Ich dem Du die Erfahrung des Selbst in der Einheit von (begehrtem) Körper und Name gibt, hat Adam Zeichen, Schriftstücke offener Zeichenverweisung eingedrängt, die diese Einheit aufbrechen. Souverän weiß er die Referenz der Zeichen umzulenken (wie er sein Lügenspinnst immer kunstvoller fortspinnen muß, um nicht selbst in ihm gefangen zu werden). In subtil-verruchter Weise eignet er sich z.B. aus Ruprechts Bericht über dessen Heiratsantrag an Eve deren Ja-Wort an:

RUPRECHT [...] Da sagt' ich: willst du? Und sie sagte: ach!  
 Was du da gakelest. Und nachher sagt' sie, ja.  
 ADAM Bleib er bei seiner Sache. Gakeln! Was!  
 Ich sagte, willst du? Und sie sagte, ja. (Vs 879–882)

Dies ›Ich sagte‹ kann ironische Zitation Ruprechts sein, ebenso aber auch Rede Adams über sich selbst, Wunsch-Rede seiner Szene in der Kammer mit Eve.

Die Kunst, auf deren Feld das Stück die latent tragische Situation seiner weiblichen Hauptfigur und damit zugleich die Frage nach einem Aus-Weg aus wahnhafter Teleologie entfaltet und komödienhaft zu lösen verspricht, ist so in ihrer Zeichenstruktur im Blick, d.h. hinsichtlich ihres Aufbaus von Zeichenverweisungen und der Klärung von deren Sinnproduktion. Mit dem Krug ist offenbar an der Zeichenrelation Bild – Abgebildetes – Bedeutung etwas zerbrochen, das der Gerichtstag wieder heil machen soll. Ist dies das Feld der Komödie, so wird auch der Schluß des ersten Auftritts ›vielsagend‹:

ADAM Nun denn, so kommt Gevatter,  
 Folgt mir ein wenig zur Registratur;  
 Die Aktenstöße setz' ich auf, denn die,  
 Die liegen wie der Turm zu Babylon. (Vs 159–162)

Beim Turmbau zu Babel ist die Menschheit wegen ihrer Hybris von Gott mit Verwirrung der Sprache, also Vervielfältigung der Zeichensysteme ins Unübersehbare, geschlagen worden. Solche Verwirrung herrscht in Adams Welt und hat offenbar das Bild selbst ergriffen, das er gebraucht. Denn der Turm zu Babel lag ja nicht, wie die Akten offenbar herumliegen, sondern stand, wurde immer höher errichtet, was zur Verwirrung geführt hat, während das Aufrichten der Aktenstöße doch entwirren soll. Der Turm zu Babel kann nicht für das Herumliegen der Akten stehen, das Bezeichnende, das Herumliegen der Akten, hat sich im Bezeichneten schon niedergeschlagen: als Verwirrung, die statt des Turms metonymisch deren Erbauer meint. In der Welt des Richters Adam gibt es offenbar keine sicheren Signifikate, sondern nur ein wucherndes Spiel von Signifikanten, das jedes mögliche Signifikat wieder in den Status des Signifikanten zurückholt. Die Hochzeit aber, die mit der zuletzt gelingenden Wende in die Komödie gattungskonform aufscheint, wird auf »das Pfingstfest über's Jahr« angesagt (Vs 2394<sup>19</sup>). Das Pfingstwunder ist ein Sprachwunder: Die Jünger Jesu predigten in nur einer Spra-

19 Schluß der Handschrift-Fassung (1,264).

che, wurden aber von Menschen unterschiedlichster Sprache verstanden, die Sprachverwirrung war aufgehoben. So führt die Komödie ein Versprechen mit sich, das gerade im Horizont des Nach-Saussureschen Sprachdenkens aufwühlenden Charakter haben muß, das Versprechen nämlich, das Verhaftet-, das Gefangen-Sein in den Verweisungsspielen der Zeichen, die nicht in einem vorgängigen Sinn zentriert sind, sondern Sinn in ihrem Feld zerstreuen, aufzuheben. Ist dies möglich? Kann die Komödie solch eine Wende vorstellen? Bekräftigt wird der Deutungsansatz, der in diese Fragen mündet, durch Frau Marthes Rede über den Krug im siebenten Auftritt, die den Kunstgegenstand und an ihm das Symbolversprechen der Kunst zum Thema der Komödie macht. Durch Frau Marthes Rede gewinnt die Komödie zugleich eine geschichtsphilosophische Perspektive.

Frau Marthes Rede ist darin komisch (eine Komik des Mißverhältnisses zwischen Auszusagendem und Aussage), daß die Sprecherin nicht unterscheiden zu können scheint zwischen Abbildung (Signifikant, Figuren auf dem Krug als hier und jetzt anwesend) und Abgebildetem (Signifikat, der dargestellte historische Vorgang als abwesender):

Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts,  
Sind die gesamten niederländischen Provinzen  
Dem span'schen Philipp übergeben worden. (Vs 648–50)

Die Zeitstufe der Bildbeschreibung ist, wie oben schon dargelegt, das Präsens. Da das Bild zerstört ist, muß die Bildbeschreibung in der Vergangenheit erfolgen, was sie dann aber nicht klar unterscheiden läßt vom Dargestellten, das ja gleichfalls einen vergangenen Vorgang betrifft. So erweckt Frau Marthes Rede den Eindruck, daß der vergangene historische Vorgang eins sei mit der jetzt gleichfalls vergangenen Abbildung auf dem Krug:

Hier kniete Philipp, und empfing die Krone:  
Der liegt im Topf, bis auf den Hinterteil,  
Und auch noch der hat einen Stoß empfangen. (Vs 653–55)

oder:

Hier in der Mitte, mit der heil'gen Mütze,  
Sah man den Erzbischof von Arras stehn;  
Den hat der Teufel ganz und gar geholt [...]. (Vs 666–68)

Das Faktum des zerbrochenen Krugs erlaubt Frau Marthe, über den einst heilen Krug in eine Rede zu verfallen, die die Unterscheidung zwischen Abbildung und Abgebildetem verunklärt und damit den Zustand vor dem Zerbrechen des Kruges suggestiv als einen denken läßt, der vor

der Unterscheidung von Signifikant und Signifikat liegt. Diese ›Ganzheit‹ wird dann durch Frau Marthes Bericht über das mythische Unversehrt-Bleiben des Krugs in den Wirren der niederländischen Geschichte auf den Referenten der Zeichenrelation (das, wofür die ›heile‹ Verweisung zwischen Bild und Abgebildeten steht: die erfolgreiche Selbstbehauptung der Niederländer) ausgedehnt. Es ist die gleiche Einheit von Zeichen und Referent, die Frau Marthe zuvor zwischen einst heilem Krug und Eves Unbescholtenheit beschworen hat (»Dein guter Name lag in diesem Topfe« [Vs 490]). Für den Zustand *nach* dem Zerschlagen des Kruges ist es unabweisbar, daß der Bezug zwischen zerstörtem Bild, Abgebildetem (dem historischen Vorgang) und Referent arbiträr geworden ist. Der erstrebte Rechtspruch, der Eves Unschuld erweisen soll, würde zugleich diese Offenheit der Zeichenverweisung bestätigen. Beugnet sich die Komödie dann aber damit? Wird nicht gerade durch die geschichtsphilosophische Perspektive, die Frau Marthes Rede eingeführt hat, eine Erwartung geweckt, die weitergeht und in Eves Schlußvision dann ihre Bestätigung findet? Frau Marthes Rede hat, durch ihr komisches Ungenügen hindurch, auf einen Zustand von Ungeschiedenheit der jetzt arbiträr auseinandergetretenen Aspekte des Zeichens zurückgewiesen und so suggeriert, daß das Recht, wenn es denn gesprochen würde, mehr leisten könnte, daß es die frühere Ganzheit wiederherstellte, mithin in das verlorene Paradies zurückführte.

Der Richter soll die zerbrochene Einheit von Signifikant, Signifikat und Referent wiederherstellen, nicht als Töpfer, sondern durch seinen Richterspruch, an dem Frau Marthe weniger den Aspekt des Bedeuten akzentuiert (daß er sagte, was gewesen ist) als den der Handlung (er bringt in den Block, auf den Scheiterhaufen). Hier erschließt sich nebenbei Kleists besonderes Interesse für Gerichtssituationen. Der Urteilspruch als ihr Perspektivpunkt bedeutet nicht nur (insofern die Worte auf einen ermittelten Sachverhalt verweisen), sondern er vollzieht, er *ist* der Akt, von dem er spricht; er stellt Recht nicht dar, sondern vollzieht, gibt Recht. So eignet ihm jenes mythische Moment von Ungeschiedenheit, das Walter später als ›Wahrheit-Geben‹ bezeichnen wird. Diesen Zustand der ›Wahrheit‹ als Eins-Sein von Signifikant, Signifikat und Referent beschwört Frau Marthe immer neu als verlorenes Paradies. Wenn Adam sie fragt, was sie der Aussage Ruprechts zu entgegenen habe, daß wohl der Leberecht bei Eve gewesen sei, so antwortet sie (in der Handschriftfassung):

[...] Was

Ich dazu sage? Daß die Rede sich.

Herr Richter, wie die Königsschlange aufbäumt.

Und Wahrheit, mit geschmeid'gem Gliederbau,  
Geknäuel't, wie ein blökend Lamm, erdrückt.<sup>20</sup>

In das Paradies der ›Wahrheit‹ als Einheit von Bild, Abgebildetem und dem durch den Bezug beider Bedeuteten ist die Rede als Riesenschlange eingedrungen und hat es zerstört: als eine teuflische Rede, wie Adam mit seinen Schriftstücken in die dyadische Einheit der Liebenden Eve und Ruprecht eingebrochen ist. Seine strukturelle Komik aber hat das Stück darin, daß der Richterspruch, der die verlorene Einheit wiederherstellen soll, von eben dem erwartet wird, der die Verwirrung in die Zeichenverweisungen hineingebracht hat. Das könnte zur abgründigen Komik für Eve werden, die in dieser Struktur um ihre Ehre gebracht zu werden droht, wenn nicht sehr schnell für einen Teil der Mitfiguren wie für die Zuschauer deutlich würde, daß Adam nicht nur der nächtliche Besucher bei Eve war, sondern daß er auch ohne Erfolg bei Eve geblieben ist. So wird der Zuschauer in dem Vertrauen bestärkt, daß sich alles noch zum Guten auflösen werde.

Wie aber soll dieses geschehen, daß derjenige, der die Verwirrung, das Frei-Werden der Bezüge von Signifikant, Signifikat und Referent in die Welt gebracht hat, mit einem neuerlichen Richterspruch die Einheit des Auseinandergebrochenen wiederherstellt? Damit der Name des Geliebten auf das rettende Attest geschrieben werde, hat Adam, als Gebieter über die Schrift, verlangt, selbst an die Stelle des geliebten Du zu treten. So hat er den sicheren Bezug von Körper und Namen aufgebrochen, was nichts anderes als eine Definition der ödipalen Konstellation ist, Einführung des Prinzips der Unterscheidung, die erst Identität als ihren Effekt hervorbringt: Das gibt der Anspielung auf Ödipus mit dem Motiv des über sich selbst zu Gericht sitzenden Richters erst Tiefendimension. Eve hat sich mit der Zustimmung zum falschen Attest auf diese Struktur der willkürlich handhabbaren Zeichenrelation eingelassen, verlangt aber von Ruprecht ein Verhalten, als ob der frühere Zeichenbezug nicht zerbrochen wäre, mithin, eine ›Komödie‹ der Liebe zu spielen. Ruprecht verweigert dies. Als Komödie aber entwirft und prüft »Der Zerbrochne Krug« drei Ansätze, die verwirrt Zeichenrelation aufzuheben.

Entfaltet wird zum einen ein Gericht vor der Instanz Licht. Der Schreiber Licht ist die Instanz des Wissens; auf Adams Beteuerung, zur Verhandlung stehe nur »ein Schwank [...], der zur Nacht geboren,/Des

20 Zitiert nach dem Stellenkommentar der hier zugrundegelegten Ausgabe (1.840) zu den Versen 1046–51.

Tags vorwitz'gen Lichtstrahl scheut« (Vs 154 f.), antwortet er lapidar: »Ich weiß« (Vs 155). Vor der Instanz des Wissens klärt sich, wie die arbiträr gewordene Zeichenrelation im je konkreten Fall aufzufassen ist (daß z.B. das Bild auf dem zerbrochenen Krug unabhängig ist vom Abgebildeten und daß dieser freie Bezug wiederum unabhängig ist von dem durch ihn Bedeuteten, der bewahrten Unschuld Eves). So bürgt der Prozeß vor der Instanz Licht zwar für einen guten Ausgang des Stücks, aber ohne weitergehende Perspektive. Licht kann als Instanz des Wissens und damit der Unterscheidung die verlorene Ungeschiedenheit von Bild, Abbild und Bedeutetem prinzipiell nicht wiederherstellen. Hierfür entschädigt er, indem das Stück vorführt, wie sich aus dem Beharren auf dem Prinzip der Unterscheidung Lust beziehen läßt. Denn Lichts Wissen ist die Nötigung für Adams Lügen und garantiert derart die Komödie des Verlachens. Soweit sich der Zuschauer auf die Höhe von Lichts Wissen erhebt, kann er über Adams verzweifelte Anstrengungen lachen, das Prinzip, das er eingesetzt hat, um zum Körper Eves zu gelangen – Verwirren der Zeichenverweisungen –, nun einsetzen zu müssen, damit man nicht zu seinem Körper als dem Besucher in Eves Kammer gelange.

Einen zweiten Weg, die verwirnte Zeichenrelation aufzuheben, führt Adam vor. Er vermag mit seinem genialen Lügen-Spiel eine Welt aufzubauen und vor drohendem Zusammenbruch immer neu zu bewahren, »als ob« die Verwirrung nicht eingetreten wäre, »als ob« sich kein Dritter in den Bezug von Körper und Namen der Liebenden eingemischt hätte. Adams Rettung ist, diese Komödie fortzuspielen, d.h. die von ihm selbst geleistete Verwirrung der Zeichenrelation nicht völlig manifest werden zu lassen (was hieße, den Prozeß zu beenden). Denn dann wäre er gefangen, dafür steht die Instanz Licht. So hat Adam eine Chance, solange es ihm gelingt, den Prozeß zu verschleppen, sich mithin im Als-ob nicht-verwirrter Zeichenrelationen das Feld ihrer Verwirrung zu erhalten, und dies leistet er virtuos. Damit begründet er in seinem Komödie-Spielen die Komik des Mitlachens, geht er ein Bündnis ein mit den Zuschauern, denn diese haben mit ihm die Instanz zum besten, die das Wissen, die Unterscheidung, also die Über-Ich-Gebote, die Moral vertritt. Wir lachen mit Adam, der noch in aussichtsloser Situation eine Aus-Rede findet, die ihm Aufschub gewährt. Wenn die abergläubische und doch zugleich gewitzt kriminalistische Frau Brigitte endlich den Dorfrichter durch Indizienbeweis unausweichlich überführt zu haben scheint, da die »Teufelsspur«, die sie verfolgt hat, vom Hause Eves eindeutig zu dem Adams führt, so weiß Adam auch noch diesen Schlag zu parieren:

FRAU BRIGITTE Mein Treu, ich weiß nicht,  
 Ob er in diesem Hause wohnt: doch hier,  
 Ich bin nicht ehrlich, ist er abgestiegen:  
 Die Spur geht hinten ein bis an die Schwelle.  
 ADAM Sollt' er vielleicht hier durchpassiert –?  
 FRAU BRIGITTE Ja, oder durchpassiert. Kann sein. Auch das. (Vs 1785–90)

Die Instanz Licht garantiert die Komödie des Verlachens; Adams Weitergehen auf dem Weg der Verwirrung der Zeichenrelationen, um zu verhindern, daß die Verwirrung fest-gestellt werde, begründet die Komik des Mitlachens, bei der Zuschauer und Protagonist sich verbünden gegen die Instanz, die auf Wissen und Unterscheidung dringt. So eröffnen beide Wege Komödien. Die Wende der für Eve latent tragischen Gefangenschaft in Adams Lügensystem zur Komödie leisten sie aber nicht, wie sie auch keinerlei Perspektive mit sich führen, die zerbrochene Einheit von Bild, Abgebildetem und Bedeutetem wiederherzustellen. So bleibt den Komödien, die sie eröffneten, ein tragischer Horizont, was man vielfach festgestellt hat.<sup>21</sup>

Das Stück entwirft aber noch einen dritten Weg, die verwirrte Zeichenrelation aufzuheben. Es ist dies der Part, den Eve und Walter im »Variant«-Schluß miteinander spielen. In ihm steht der Komödien-Ausweg aus wahnhafter Teleologie zur Debatte. Walter bleibt den gesamten Prozeß hindurch in rätselhaft neutraler Beobachterposition (mit den Worten »sehn soll ich bloß, nicht strafen« [Vs 302] hatte er sich eingeführt). Es bleibt ungewiß, ob er das Geschehen nicht durchschaut oder ob er nicht wissen will. Mehr als um das Recht selbst scheint es ihm um das formale Ansehen des Gerichts zu gehen, daß die »Ehre des Gerichtes« gewahrt bleibe (Vs 1631), daß »Ordnung« im Gerichtssaal herrsche (Vs 1905, analog Vs 1897). Gleichzeitig läßt er sich allerdings auf Adams Versuche, den Prozeß zu vertagen, nicht ein: »Ich spüre große Lust in mir, Herr Richter,/Der Sache völlig auf den Grund zu kommen« (Vs 1250 f.), drängt Adam, über den Fall zu beschließen (»Macht jetzt mit der Session sogleich ein Ende« [Vs 1822]), um zum erwiesenen Unrechts-Spruch dann doch nur eine Revision vor der nächst höheren Instanz in Aussicht zu stellen:

Gut denn. Geschlossen ist die Session.  
 Und Ruprecht appelliert an die Instanz zu Utrecht. (Vs 1884 f.)

21 Kleists Komödien fehlen nie in Darstellungen der Tragikomödie (z.B. Karl S. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen 1961) oder der »ersten Komödie« (z.B. Helmut Antzen, *Die erste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, München 1968).

Dies ungerührte Gewährenlassen selbst noch beim Unrechts-Spruch bringt Eve zu einer Rede, die unbesonnen, d.h. nicht kontrolliert ist im Sinne von Adams Lügensystem. Eve verhält sich nicht mehr ›klug‹ (›Hör du, bei Gott, sei klug, ich rat' es dir«, hatte Adam ihr anfangs zugeflüstert [Vs 527]), sie nennt den Richter als den Täter, erweist damit zwar ihre Unschuld, aber verspielt im System Adams die Rettung des Geliebten. Zwar wird dann schnell versichert, daß für den Geliebten keine Gefahr bestehe, aber das bleibt Behauptung, daß sich zwischen Signifikant (der Schrift der Ordre) und Signifikat (dem mit der Schrift Ausgesagten, der Konskription) kein Betrug eingeschlichen habe, womit die Relation beider bedeute, daß der Staat nicht lüge; denn genau das Gegenteil hatte Adam als staatliches Gebot berichtet. Die Herauslösung aus der Befangenheit im in sich geschlossenen teleologischen System Adams wird wieder im Medium der Kunst gesucht und, wie es scheint, auch gefunden: im Münzspiel zwischen Walter und Eve.

Eves Vertrauen, daß Walters Rede wahr sei und er so für die Idee eines gerechten Staates stehe, der ›Wahrheit gibt‹ (vgl. Vs 2374), gewinnt Walter in zwei Schritten zurück. Walter bietet Eve im ersten Schritt für die Wahrheit seiner Rede ein materielles Pfand: zwanzig Gulden, mit denen sie Ruprecht von der Konskription freikaufen könne (was Ruprecht mit seiner Erbschaft von hundert Gulden aber schon immer möglich gewesen wäre [vgl. Vs 2028]). Das Geld kann dabei nur im Nachhinein für die Wahrheit der Worte stehen, wenn das Jahr Militärdienst für diejenigen, die sich nicht freigekauft haben, abgelaufen und die Miliz tatsächlich im Land geblieben ist. Läßt sich Eve also auf den Handel ein, so hat sie jetzt Walters Anspruch, mit seinen Worten Wahrheit zu geben, gerade nicht vertraut. Ruprecht ist daher ausnahmsweise kein ›Simpelk, wenn er zu Walters Vorschlag anmerkt:

Pfui! S'ist nicht wahr! Es ist kein wahres Wort! (Vs 2365)

Die materielle Bürgschaft befreit nicht aus Adams Lügensystem, entsprechend gibt Eve den Beutel zurück. Es folgt der zweite Schritt Walters. Er verbindet Rede, die Wahrheit gibt, mit dem Münzwesen, was Lessing an prominenter Stelle schon durchgespielt hat<sup>22</sup>, dabei selbst wieder auf einen Text Boccaccios zurückgreifend.<sup>23</sup> Nathan erwartet, daß der Sultan Geld von ihm verlange, aber dieser will Wahrheit, »als ob die Wahrheit Münze wäre«. <sup>24</sup> Walter weist Eve auf zwei Qualitäten

22 Auf diesen Bezug hat aufmerksam gemacht: Angress, 1987.

23 Giovanni Boccaccio, Decameron, dritte Novelle des ersten Tages.

24 Lessing, Nathan der Weise, III,6: Vs 352 f.

der Münzen, die für Wahrheit bürgten. Die Münzen zeigten das Antlitz des Spanierkönigs und seien »[v]ollwichtig, neugeprägte Gulden« (Vs 2369). Beides geht nicht zusammen. Auf neugeprägten Gulden, die gültiges Zahlungsmittel in den Niederlanden sein sollen, kann nicht das Bild des Spanierkönigs aufgeprägt sein, der doch der drohende Feind ist.<sup>25</sup> Wenn Walter fragt: »Meinst du, daß dich der König wird betrügen?« (Vs 2371), so beruft er sich auf eine doppelte Zeichenverweisung. Das Bild steht für den Souverän und dieser garantiert den Geldwert, der auf der Münze aufgeprägt ist. Für Eve besitzen aber die Repräsentanten des Staates keine Glaubwürdigkeit mehr. Das Bildnis des feindlichen Königs kann dem schwerlich abhelfen. Mit dem Hinweis auf die Vollwichtigkeit der Gulden spielt Walter aber auch noch auf die ältere Garantie des Geldwerts an. Die Verweisung vom Signifikanten (der auf der Münze aufgeprägten Zahl) auf das Signifikat (den Geldwert) ist dabei durch das Material (den Edelmetallgehalt) des Signifikanten garantiert.<sup>26</sup> In diesem Fall ist es gleichgültig, was für ein Bild auf der Münze aufgeprägt ist, so daß der Verweis auf den Spanierkönig adversativ gelesen werden kann. Obwohl die Münze das Bild des Feindes zeigt, der Schein also dagegen spricht, daß die Münze Wahrheit garantieren könne, wie im System Adams der Schein ja auch gegen Walter spricht, ist die Zeichenverweisung durch das Material des Signifikanten doch als wahr garantiert: Im Signifikanten ist auf materialer Ebene das Signifikat enthalten. Das ist die aus dem Essay über Caspar David Friedrich bekannte Denkfigur. Wenn man das Zeichen aus dem Material dessen ma-

25 Wolf Kittler (Kittler, 1987, 98–101) sucht das Rätsel damit zu lösen, daß er die Münze, die Walter Eve zeigt, als Geusenpfennig identifiziert. Auf der einen Seite zeigt diese Münze tatsächlich das Antlitz des Spanierkönigs, auf der anderen Seite den bekannten Bettelsack. Kittler muß allerdings zugestehen, daß der Geusenpfennig nie Zahlungsmittel in den Niederlanden war; man kann einen zum Militärdienst Aufgerufenen damit nicht freikaufen. Walter, so Kittler, gebe sich hier als politisch aufrecht gesonnener Niederländer zu erkennen. Dramaturgisch ist dieses Argument problematisch, da die Münze im Spiel (durch Rede) nicht »umgedreht« wird, das Publikum über die Rückseite der Münze also nichts erfährt. Entsprechend muß weiter konstruiert werden, dem gebildeten zeitgenössischen Publikum sei die Bewandnis mit dem Geusenpfennig aus Schillers »Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande« geläufig gewesen.

26 Lessings »Nathan«, von dem das Münzgleichnis ja inspiriert ist, hat diese in der Materie des Signifikanten gegründete Garantie der Zeichenverweisung aber als unwiderruflich vergangen beschrieben, wozu die Ringparabel dann eine geschichtsphilosophische Begründung gibt. Vgl.: »[...] Was will der Sultan? Was? Ich bin/Auf Geld gefaßt; und er will – Wahrheit!/Und will sie so, – so bar, so blank, – als ob/Die Wahrheit Münze wäre! – Ja wenn noch/Uralte Münze, die gewonen war! – /Das gienge noch! Allein so neue Münze./Die nur der Stempel macht [...].« (Lessing, Nathan der Weise, III.6; Vs 352–358).

che, worauf es verweist, sei die Verweisung vom sinnlichen Zeichen zum ideellen Gehalt gesichert. So ist für Eve die Welt nach dem Münzgleichnis Walters wieder in Ordnung, sie überträgt den am Münzwesen vorgestellten, materiell als wahr garantierten Bezug zwischen Signifikant und Signifikat auf das Problem des ›Wahrheit-Gebens‹ generell und antwortet daher auf Walters Frage:

Ob ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte,  
Und Gottes leuchtend Antlitz drauf. O Jesus!<sup>27</sup>  
Daß ich nicht solche Münze mehr erkenne! (Vs 2375–77)

Das Bild auf der Münze verschiebt sich Eve zum Antlitz Gottes, d.h. zu einer Anschauung der Idee, und so zu eben dem Jesus, den sie in der Nacht, von der sie als »des Himmels wunderbare[r] Fügung« spricht (Vs 1258), gerade nicht empfangen hat (wiederholt hat Frau Marthe sie ja im siebenten Auftritt über den nächtlichen Besucher gefragt: »War's der Herr Jesus?« [Vs 1133]). Walter hat sich ganz im Sinne Kants (vgl. KdU 256 f.) mit einer »indirekten Darstellung« der Idee beholfen (da es von den Ideen der Vernunft ja keine sinnliche Anschauung geben kann). Er hat einen Begriff (durch ein Wort, ein Zeichen ›Wahrheit zu geben‹) auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung angewendet (Garantie des Geldwertes einer Münze) und dann die Regel der Reflexion über diese Anschauung (Garantie der Verweisungsleistung der Münze als Zeichen durch deren Materialwert) auf einen ganz anderen Gegenstand angewendet (der Wahrheit als Idee, eine Anschauung zu geben), von dem der erstere nur ein Symbol ist (›als ob die Wahrheit Münze wäre‹) und dem, als einer Idee, keine Anschauung entsprechen kann. So hat Walter, wie Kant dies formuliert, »ein Symbol für die Reflexion« (KdU 257) gegeben und damit das Schöne (das Bild auf der Münze) als »Symbol des Sittlichguten« (KdU 258), d.h. als Garantie für ›Wahrheit-Geben‹ eingesetzt. Eve aber verkennt dieses »doppelte Geschäft« (vgl. KdU 256) der Übertragung. Aus Walters bloß symbolischer Garantie der Verknüpfung von Erfahrungswirklichkeit und Idee macht sie ›Realpräsenz‹, d.h. die Anwesenheit der Idee (Gottes als des höchsten Garanten der Wahrheit) im Bild. Eben solches Überspielen des bloß symbolischen Charakters der ›Anschauung‹ einer Vernunftidee hatte Kant in der genannten polemischen Schrift »Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie« als Schwärmerei angeprangert.

27 »O Jesus!« nach der Handschrift-Fassung (vgl. 1.857), der »Variant« hat hier »O Himmel!«.

Wie aber steht die Komödie zu diesem Herausspringen ihrer Figur aus der wahnhaften Teleologie (dem Lügensystem Adams)? Glaubt sie daran? Dann würde sie mit ihrer weiblichen Hauptfigur in deren Schwärmerei verfallen. Die nachdrückliche Distanzierung, die das Stück gegenüber Eves Wende vornimmt, wird in der Regel mißachtet, da sie durch den Gattungsscharakter, d.h. auf der Ebene des Diskurses gegeben wird. Nur im Komödie-Spielen (im Wissen, daß nur ein Symbol für die Reflexion gegeben wird) kann man die grundlegend offen gewordene Zeichenrelation schließen. Eve aber verkennt den bloßen Symbolcharakter der gegebenen Wahrheit; das führt zwar zum guten Schluß, der aber doch fragwürdig bleibt, da er sich einem Akt des Verkennens verdankt. In anderen Gattungen führt bei Kleist diese Art überschwenglicher Zusammenführung von Erfahrungswirklichkeit und Idee in die Katastrophe, wenn etwa die bilderstürmerischen Brüder in der Auf- führung der uralten Messe Gott zu erfahren glauben und darüber ver- rückt werden (»Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik«) oder wenn aus dem Dankgottesdienst der dem Erdbeben Entronnenen der Blutausch einer lynchenden Masse wird (»Das Erdbeben in Chili«) oder wenn Achills Angebot, das Amazonengesetz bloß symbolisch nach- zuspielen (daß der Kriegsgott den Amazonen erst im Kampf den jeweils für sie bestimmten Mann zuweise), von Penthesilea mit einem Ineins- setzen von Wort und Bedeutung beantwortet wird, in dessen Konse- quenz sie den Geliebten zuletzt zerfleischt. Aber nicht nur diskursiv, durch Entfaltung im Medium Komödie, wird Eves Schwärmerei distan- ziert, sondern auch in der vorgestellten Welt der Komödie, allerdings verhalten. Denn das Stück endet nicht mit Eves Schwärmerei, sondern mit Frau Marthes Ankündigung, den Prozeß um den Krug vor der nächst höheren Instanz wieder aufzurollen. Der zerbrochene Krug stand für das Zerbrochen-Sein von Bild, Abgebildetem und Bedeutung. Wenn der Prozeß um den Krug fortgeführt werden muß, haben Walters Münz- gleichnis und Eves Schwärmen die brüchig gewordene Verweisung of- fenbar nicht behoben, mithin kein überzeugendes Beispiel der Ver- knüpfung von Wirklichkeit und Idee gegeben. Diese Rücknahme bleibt aber eingeschränkt. Daß Frau Marthe den Prozeß um den Krug weiter- führen will, kann sie auch bloß dem Verlachen preisgeben, als Materia- listin, die den hohen Sinn nicht verstanden hat, zu dem das Spiel sich zuletzt öffnete.

Das Schöne eröffnet einen Ausweg aus wahnhafter Teleologie nur im Modus des Als-ob und leistet dabei schwärmerischer Auslegung Vor- schub, aus bloß symbolischer Verweisung unmittelbare Anschauung der Idee zu machen. Dieses Ergebnis der mit der Komödie erneut gestellten

Frage nach der Wende zur Kunst enthält auch eine Antwort auf zwei Vermittlungsprobleme, die das Stück aufwirft. Einer Erklärung bedarf zum einen der Mißerfolg der Aufführung in Weimar unter Goethes Regie, zum anderen das Faktum, daß Kleist eine zweite Schlußversion geschrieben hat, in der die Teleologieproblematik weitgehend zurückgenommen ist.

Die Berichte über die Uraufführung der Komödie am 2. März 1808 am Weimarer Hoftheater sind nicht eindeutig.<sup>28</sup> Vielleicht ist das Stück gar nicht so vollkommen durchgefallen, wie dies mit Zunahme des zeitlichen Abstandes immer entschiedener behauptet wurde. Es war aber auch kein Erfolg, denn es wurde in Weimar nicht wiederholt; die nächste Aufführung der Komödie hat erst 1816 am Münchner Königlichen Theater am Isartor stattgefunden. Soll man annehmen, daß der Regisseur Goethe das subtile Spiel des Stücks – analog vielleicht der Figur Marthe – nicht verstanden und darum falsch umgesetzt hat? Warum – dies die häufigste Begründung des Mißerfolgs – soll die Aufteilung des Stücks in drei Akte mit einer Pause es um seine Wirkung gebracht haben? Die entscheidenden Umkehrungen der Perspektive – von der Komödie Adams in die latente Tragödie Eves und zuletzt auch deren Wende in die Komödie, wie prekär auch immer – geschehen erst am Ende des Stücks im zwölften Auftritt. Bis dahin erträgt das Stück durchaus Unterbrechungen. Der lange zwölfte Auftritt ist gewiß nicht besonders theaterwirksam, da Schritt für Schritt die ganze Geschichte von Adams Lügensystem nochmals ausgebreitet wird, die sich der Zuschauer bis dahin schon weitgehend hat zusammenkombinieren können. Aber diese Szene ist der Part Eves, hat also einen neuen Mittelpunkt, Adam ist abwesend, dessen Darsteller (Heinrich Becker) in Weimar durch sein langatmiges Spielen die Zuschauer sehr ermüdet haben mag.<sup>29</sup> So erscheinen diese Erklärungen des Mißerfolgs wenig ergiebig.

28 Gegenüber Adam Müller äußerte sich Goethe positiv über das Stück, bemängelte aber dessen Untheatralität (28.08.1807, LS 185); Riemer hält in seinem Tagebuch fest, daß die Aufführung »anfangs gefiel, nachher langweilte und zuletzt von einigen wenigen ausgetrommelt wurde, während andere zum Schlusse klatschten« (LS 239 b); ausdrücklich vermerkt der Rezensent der »Zeitung für die elegante Welt«: »besonders wird im letzten Akte so entsetzlich viel und alles so breit erzählt, daß dem sonst sehr geduligen Publikum der Geduldsfaden endlich ganz riß« (LS 248 a). Ausführlich wird auf die Aufführungsgeschichte im Kommentar der hier zugrundegelegten Kleist-Ausgabe eingegangen (I, 757–794); s. hierzu weiter: Ilse-Marie Barth, Zur Aufführung von Kleists Lustspiel »Der zerbrochne Krug« am Weimarer Hoftheater 1808, in: Akten des VI. Germanistenkongresses Basel 1980, Bern 1980, Teil 4, 405–411.

29 Vgl. LS 242.

Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob nicht gerade das Weimarer Theater unter Goethes Leitung besonders geeignet sein konnte, die einschränkende Aussage des Stücks zur Lösung der Teleologieproblematik zu vermitteln. Das Stück distanziert die Erwartung an die Kunst, einen Ausweg aus wahnhafter Teleologie zu eröffnen, als Komödie. Das Schöne gebe hierfür nur ein Symbol, das allerdings gerne überschwenglich aufgenommen wird. Ein Beharren darauf aber, daß etwas nur als Spiel, nur im Status des Als-ob gegeben werde, konnte von den deutschen Theatern um 1800 am ehesten gerade vom Weimarer Hoftheater erwartet werden, da dieses sich dem allgemeinen Trend zum Illusionstheater verweigerte, vielmehr immer beides zugleich verlangte, Illusionierung und Wissen um die Veranstaltung als Theater, wofür Goethe in seiner Schrift »Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt« den prägnanten Begriff einer »selbstbewußten Illusion«<sup>30</sup> gebildet hat. Wäre solch ein Theaterstil nicht in besonderer Weise geeignet gewesen, das bloß Symbolische der Schlußwende in die Komödie herauszustellen und damit sichtbar zu machen, daß die weibliche Hauptfigur in Schwärmerei verfällt, wenn sie glaubt, durch die Erfahrung eines Kunstgegenstandes, des Bildes auf einer Münze, einen neuen Halt gegenüber dem Lügensystem gefunden zu haben, in dem sie gefangen war? Ein Theater, das die eingeschränkte Lösung der vom Stück aufgeworfenen Problematik so herausstellen kann, vermittelte das Stück als weiterhin bedrängend, dürfte also keine Langeweile erzeugen. Die Fragen führen zu dem Punkt, an dem erkennbar wird, worin die Zumutung des Stücks für das Theater besteht.

Das Stück verlangt, das Wissen um den bloßen Als-ob-Charakter des ablaufenden Spiels, das für Goethes Theaterpraxis stets gleichzeitig mit Aufgehen in der Spiel-Illusion gegeben sein muß<sup>31</sup> und das als Prinzip

30 »Frauenrollen auf dem römischen Theater durch Männer gespielt«, Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. von E. Beutler, Bd. 8, Zürich 1949, 11.

31 Vgl. »Regeln für Schauspieler« (Gedenkausgabe, Bd. 14, a.a.O.) § 82: »Die Bühne und der Saal; die Schauspieler und die Zuschauer machen erst ein Ganzes.« oder § 40: »Denn der Schauspieler muß sich immer zwischen zwei Gegenständen teilen: nämlich zwischen dem Gegenstande, mit dem er spricht, und zwischen seinen Zuhörern.« Zu Goethes Theaterkonzeption: Dieter Borchmeyer, »... dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären ...« Zu Goethes und Schillers Bühnenreform, in: Wilfried Barner u.a. (Hg.), Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik, Stuttgart 1984; Eckehard Catholy, Bühnenraum und Schauspielkunst. Goethes Theaterkonzeption, in: Bühnenform – Bühnenräume – Bühnendekoration. Festschrift für H. A. Frenzel, hg. von R. Badenhausen u.a., Berlin 1974; Verf., Puppenspiel und Hamlet-Nachfolge: Wilhelm Meisters »Aufgabe« der theatralischen Sendung, in: Greiner, 1994.

der Übertretung grundlegend zur Komödie gehört<sup>32</sup>, auch dort in die vorgestellte Welt hineinzutragen, wo es um einen Halt gegenüber falschem Spiel in einem teleologischen System geht. So potenziert die Komödie Spielwissen, ohne einen Perspektivpunkt zu geben, der nicht Spiel ist. Gegenüber der Doppelorientierung von Goethes Theaterpraxis, als ausgehaltene Spannung eines Zugleich, erscheint hier der Pol des Spielwissens einseitig akzentuiert, »romantisch« potenziert. Wird Eves schwärmerische Vision am Ende aber nicht als Verkennen distanziert, erscheint das Stück als zu »romantisch« in der Gegenrichtung: mystagogischer Vision sich öffnend, wie dies einige Romantiker mit ihren religiösen Wenden dann vorführen werden. So war das Stück für die Weimarer Kunstbühne nach beiden Richtungen zu extrem (zu »romantisch«): entweder der Unmittelbarkeit zu viel gebend oder der Vermittlung im Ausgreifen des Spielwissens auf alle Ebenen des Stücks. Die anderen deutschen Bühnen aber, mit ihrer Orientierung am Illusionstheater, konnten das Stück, dessen zentrale Aussage der bloße Als-ob-Charakter seiner guten Lösung ist, nur verkennen. So erscheint es durchaus stimmig, daß Kleist in einem Brief an Goethe betont, nicht nur die »Penthesilea«, sondern auch schon »Der zerbrochne Krug« seien nicht für ein gegenwärtiges, sondern für ein zukünftiges Theater geschaffen.<sup>33</sup>

Was für einen Sinn erhält bei solcher Spannung zur vorfindbaren Theaterpraxis das Faktum, daß Kleist eine zweite Schlußversion verfaßt und veröffentlicht hat, die das aufgeworfene Problem verharmlost, ja zum Verschwinden bringt? Der Schlußstein, mit dem Adam sein Lügengebäude vollendet und das heißt unangreifbar macht, die Behauptung, alle Vertreter des Staates seien gehalten, über den wahren Charakter der Konskription zu lügen, ist jetzt weggelassen. Damit ist es auch nicht mehr schwierig, den Schleier falscher Teleologie, den Adam über die Welt gespannt hat, zu zerreißen. Eve, die nicht lesen kann, weist einen Brief, die Konskription betreffend, vor. Wenn Walter beteuert, der angebliche Inhalt des Briefs, Aufstellung eines Kolonialheeres, sei gelogen, muß seinen Worten jetzt nicht prinzipiell mißtraut werden. Dasselbe gilt

32 Hierzu Greiner, 1992, insbes. Kap. »Aristophanes«.

33 Kleist an Goethe, 24.1.1808: »Es [das Trauerspiel »Penthesilea«] ist übrigens ebenso wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der Zerbrochne Krug, und ich kann es nur Ew. Excellenz gutem Willen zuschreiben, mich aufzumuntern, wenn dies letztere gleichwohl in Weimar gegeben wird. Unsre übrigen Bühnen sind weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen, daß ich auf diese Auszeichnung rechnen dürfte [...] (4.407 f.).



erkennen, sowie einer nicht weniger abgründigen Rücknahme der Erwartungen an die Kunst, eine Lösung bereitstellen zu können. Ein Kunstwerk aber, das derart sich selbst bezweifelt, setzt sich, wenn es sich als geglücktes Ganzes präsentiert, dem Verdacht eines performativen Selbstwiderspruchs aus. Wahrhaftiger erscheint es in seiner Aussage über die Erwartungen an die Kunst statt dessen, wenn es sich selbst als zerbrochen vorstellt. So kann Frau Marthes Rede über den auseinandergebrochenen Krug auf das Stück selbst übertragen werden: »auf dem Loch, wo jetzo nichts« (Vs 648) mehr zu sehen ist, übertragen auf die Komödie: dort, wo das hohe Spiel in das Nichts eines harmlosen Schwanks zerbrochen ist, ist einst, d.h. im anderen Spiel, analog zur Belehnung Philipps mit den niederländischen Provinzen, die das Reliefbild des Kruges offenbar vorgestellt hat, auch eine Gabe erfolgt, wurde in einem bloß symbolischen Spiel Wahrheit gegeben, wobei das Heilsversprechen dieser Gabe offenbar nicht weniger zweifelhaft war als das des spanischen Königs. Die Komödie ist selbst zerbrochen und kann zu einem bloßen Schwank oder zu einem hohen Spiel zusammengesetzt werden. Dieses Geschick des Stücks ist Bestandteil des Stücks, bewahrt seine Aussage. Eine analoge Struktur wird in der gleichzeitigen Arbeit am Guiskard-Projekt zu einem abgründigen Problem werden und Kleist in seine größte Krise stürzen.

Ist einmal die Aufmerksamkeit für das Diskursiv-Werden des Zerbrochen-Seins als konstitutives Moment der ›Stimmigkeit‹ des Stücks geweckt, kann es auch in der eigenartigen Wort- und Namensanspielung erkannt werden, die sich in der konkreten Situation der Fertigstellung des Stück ergeben hat. In Königsberg, in der Zeit der Arbeit am »Zerbrochenen Krug«, wurde Kleist 1806 dem Nachfolger Kants auf dem Königsberger Lehrstuhl für Philosophie, Wilhelm Traugott Krug, vorgestellt, der 1803 Wilhelmine von Zenge geheiratet hatte. In seiner Komödie entfaltet Kleist noch einmal die abgründige Wahrheitsseksis, die ihn von der Wissenschaft weg und hin zur Kunst und die zugleich zur Auflösung der Verlobung mit Wilhelmine geführt hatte. Die Selbstbefragung der Wende zur Kunst, die die Komödie leistet, gelangt dann aber zu seinem sehr problematischen Ergebnis. So kann die Komödie einerseits gedeutet werden als Festhalten des Zerbrochen-Seins im Raum der Kunst gegenüber der heilen Welt der Krugs, andererseits aber auch als Herausstellen des Gebrochen-Seins derer, die sich in einem in sich schlüssigen Interpretationssystem geborgen glauben und dieses als ein mögliches Wahnsystem gar nicht zu befragen vermögen. Gerade indem das Kunstwerk die Gebrochenheit in seinem eigenen Diskurs vollzieht, als Komödie des Wahrheit-Gebens, die sich als schwer mißverständliche

Komödie kundgibt, ist das Kunstwerk ›vollendet«. Das Zerbrochene ist das Vollendete, das kann auch in Gegenrichtung gelesen werden, wonach die ›Vollendeten«, die in ihrer gesicherten bürgerlichen Existenz heilen Figuren, in Wahrheit die zerbrochenen sind.

## **Die Herrmannsschlacht. Ein Drama**

### **Schauspiel-Variante: Verrückungen der Teleologie**

[F: 1808, D: 1821, U: 18.10.1860 Stadttheater Breslau]

Daß das Drama »Die Herrmannsschlacht« »mehr, als irgend ein anderes, für den Augenblick berechnet war« (4,429)<sup>1</sup>, ist bekannt und akribisch herausgearbeitet worden<sup>2</sup>: Das Stück wirbt für einen neuen Koalitionskrieg gegen die Napoleonische Besatzung, der von einer Volksbewegung, statt nur von regulären Armeen getragen wäre, und es fordert die deutschen Fürsten zum Bund in solch einem Krieg auf. Nachrichten über den offenbar erfolgreichen Guerilla-Krieg in Spanien gegen die französische Fremdherrschaft hatten Wirkung gezeigt. Die preußischen Heeresreformer Scharnhorst und Gneisenau suchten 1808 dem König in vielfachen Eingaben den Gedanken eines Volksaufstandes und einer umfassenden Heeresreform, bis hin zu einer allgemeinen Volksbewaffnung (Landwehr) nahezubringen, was grundlegende sozialpolitische Reformen impliziert hätte. Verbunden war dies mit Überlegungen über eine neue Art von Krieg, den Partisanenkrieg, durch den man einen an sich weit überlegenen Gegner doch so schwächen kann, daß auch ein endgültiger Sieg über ihn wieder möglich erscheint. Kleist hatte offenbar Kenntnis, war möglicherweise sogar mit einbezogen in diplomatische Fühlungen zwischen Preußen und Österreich über einen neuen Koalitionskrieg gegen Frankreich. In dieses Umfeld gehört auch der Brief des Freiherrn vom Stein an den Grafen Wittgenstein vom 15.08.1808, worin Stein für den Fall eines neuen Koalitionskrieges die Idee entwickelt, daß Preußen ein Scheinbündnis mit Napoleon eingehen könne, um dann Napoleons Armee zusammen mit Österreich und vielleicht noch anderen deutschen Kriegsteilnehmern zu schlagen. Der

---

1 An Collin, 22.2.1809.

2 Richard Samuel, Kleists »Herrmannsschlacht« und der Freiherr vom Stein, in: JDSG 5 (1961); Schlosser, 1961; Kittler, 1987; erstmals hat auf diesen Zusammenhang verwiesen: Carl Schmitt, Theorie des Partisanen, Berlin 1963.

Brief wurde abgefangen, mit einem ironischen Kommentar im »Journal de l'Empire« veröffentlicht, eine deutsche Übersetzung erschien am 18.09.1808 im »Berliner Telegraph«. Kleists »Herrmannsschlacht« läßt sich auch als Dramatisierung dieses Briefes lesen.

Alle diese Vorkommnisse und Überlegungen greift das Drama auf: Wecken patriotischer Gesinnung in allen deutschen Ländern als Grundlage eines von einer Landwehr getragenen Krieges (Herrmanns Greuelpropaganda nach dem Einmarsch der römischen Kohorten mit der Hally-Episode als Höhepunkt), Orientierung am Partisanenkrieg, was die Taktik der verbrannten Erde einschließt (Herrmanns Forderung an die anderen Germanenfürsten, der Idee der Freiheit alles zu opfern), Scheinbündnis mit dem Gegner, um ihn in einen Hinterhalt zu locken (Varus' Empfang in der Teutoburg in Analogie zu Napoleons Treffen mit deutschen Fürsten in Erfurt 1808; im Unterschied zu diesem Treffen wird Varus' Armee anschließend aber im Teutoburger Wald in einen Hinterhalt geführt). Das Drama preist diese Überlegungen durch das probateste Mittel an: indem es sie als Bausteine einer Handlung so zusammenfügt, daß ein umfassender Sieg über den Aggressor zwingend erscheint, mit der Versicherung, solch ein Sieg sei kein Wunschdenken, sondern schon einmal in der deutschen Geschichte gegen einen schlechthin unbesiegbar erscheinenden Weltenherrscher errungen worden. Die Ereignisse des Frühjahrs 1809 gaben dem Bauplan des Stücks als Bauplan eines erfolgreichen Befreiungskrieges Recht. Im April marschierten österreichische Truppen in Bayern ein, womit ein neuer Krieg gegen Napoleon eingeläutet war, in der Schlacht bei Aspern siegte der österreichische Erzherzog Karl über Napoleon, die erste militärische Niederlage Napoleons, sieht man vom mißglückten Ägyptenfeldzug ab. In Tirol kam es, angeführt von Andreas Hofer, zu einem Anti-Napoleonischen Aufstand, im Sommer versuchten preußische Freikorps durch eigenmächtiges Losschlagen (allerdings vergeblich) den zaudernden König zum Kriegseintritt zu nötigen. Dann wendete sich allerdings das Blatt. Im Juli wurde Österreich in der Schlacht bei Wagram besiegt und mußte mit Napoleon einen Frieden schließen, der durch die dynastische Heirat Napoleons mit der österreichischen Kaiserstochter Marie-Luise besiegelt wurde.

So ist das Drama ohne Zweifel ein auf öffentliche Wirkung berechnetes Strategiepapier. Aber es erschöpft sich nicht darin. Wenn es zünden oder wenn sich die Ereignisse immerhin so entwickeln würden, wie das Drama dies entworfen hat, würde es nach einem errungenen Sieg auch Gegenstand der Selbstfeier, kostbares Erinnerungsstück, eine Art Ikone des Freiheitskampfes – allerdings nur, wenn das Stück vor solch

einer Wendung der Dinge auch aufgeführt worden wäre. Denn nur dann wäre es als Prophezeiung ausgewiesen. So wird Kleists zweiter, insistierender Brief an Collin verständlich, geschrieben am 20./23. April 1809, d.h. nach dem Einmarsch österreichischer Truppen in Bayern und dem Abzug des französischen Heeres aus Sachsen:

Doch, wie steht's, mein theuerster Freund, mit der Herrmannsschlacht? Sie können leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stücks, 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. (4.432)

Das Drama ist aber nicht nur ein Agitationsstück (Gundolf: ein »Hohe-lied des dämonischen Hasses«<sup>3</sup>) und nicht nur ein Strategiepapier (Carl Schmitt: »die größte Partisanendichtung aller Zeiten«<sup>4</sup>), sondern auch ein unverwechselbar Kleistisches Stück: darin, daß es – was der Wirkung nur abträglich sein kann – das, was es propagiert, in schonungsloser Härte vorstellt und eben hierdurch radikal auf die Bedingung seiner Möglichkeit hin befragt. Diese Analytik, nicht die propagierte Strategie und der »Geist«, der notwendig ist, damit jene erfolgreich wird, macht die Provokation des Stücks aus, hat ihm darum zuerst jede Wirkungsmöglichkeit genommen und später eine solche (aggressiv-nationalistische) nur im Überspielen eben dieser Befragung entlocken können.<sup>5</sup>

Was ist die Problemstellung des Stücks?<sup>6</sup> Im Unterschied zu den bisher betrachteten Dramen, die teleologisches Denken problematisierten, ist die Idee, der »Die Herrmannsschlacht« dient, weder ein verderblicher Wahn noch ein zu überwindendes Lügensystem. Es ist vielmehr die höchste Idee der Vernunft, die Freiheit. So kann die Frage nicht sein, wie man aus einem in der Idee der Freiheit perspektivierten teleologischen Denken herauskomme und auch nicht, wie man – abstrakt – in solch ein Denken hinein gelange. Die Idee der Freiheit ist ein absoluter Wert, wer

3 Friedrich Gundolf, Heinrich von Kleist, Berlin 1922, 118.

4 Carl Schmitt, Theorie des Partisanen, a.a.O., 15.

5 Aneignungen der »Herrmannsschlacht« erfolgten in ganz unterschiedliche – jeweils herrschende – Zeittendenzen: nach dem Deutsch-französischen Krieg 1870/71 wurde das Stück im Bewußtsein des Siegers genossen (vgl. Theodor Fontane, Sämtliche Werke, Bd. 22.1 [Causerien über das Theater, Teil 1], München 1964, 393); in der Zeit des Nationalsozialismus hob man die »völkische Gefühlssicherheit« als das Anliegen des Stücks hervor (Walther Linden, Heinrich von Kleist. Der Dichter der völkischen Gemeinschaft, Leipzig 1935, 63); die Zeit der Studentenbewegung sprach dem Stück ein anti-imperialistisches, ja anti-staatliches Anliegen zu (Angress, 1977; Peymann/Kreutzer, 1984). Materialien zur Wirkungsgeschichte des Stücks in: Kleist, 1967.

6 Andere Antworten auf diese Frage geben: Ryan, 1981; Peter Michelsen, »Wehe, mein Vaterlande, dir!«. Heinrich von Kleists »Die Herrmannsschlacht«, in: KJB 1987.

Mensch sein will, muß sie bejahen. Mithin kann die Frage, die das Drama als Strategiepapier immer mit verhandelt, nur sein, wie man konkret, unter den gegebenen empirischen Bedingungen, zu einem Denken und Handeln gelangt, das sich an der Idee der Freiheit ausrichtet. Diese Bedingungen aber sind prinzipiell problematisch. Denn von den Ideen der Vernunft, sagt die Philosophie, kann es keine Anschauung geben<sup>7</sup>, woraus der Praktiker Herrmann die Forderung macht, daß man bereit sein müsse, alles in der Welt Seiende zu vernichten<sup>8</sup> (wenn es keine ›störende‹ Welt mehr gibt, so offenbar der Gedanke, ist der Idee das Feld bereitet; vollständige Negation des Endlichen schaffe dem Unendlichen Wirklichkeit). Gleichzeitig ist in der empirischen Welt die Nötigung, auf der Idee der Freiheit zu beharren, geschwächt, da Herrschaft strukturell geworden ist. Sie zeigt nicht mehr ihr häßliches Gesicht, sondern ein rechtsstaatliches (wenn Varus alle Übergriffe seiner Soldaten sogleich ahnden läßt<sup>9</sup>). Wie kann unter diesen Bedingungen ein Brückenschlag zwischen Empirie und Idee geleistet werden, nicht theoretisch, sondern praktisch, als ein Handeln, das der Idee folgt und dabei unter den gegebenen, immer beschränkenden Bedingungen erfolgreich sein soll? Der Brückenschlag, den das Schöne in der philosophischen Tradition Kants verspricht, ist durch frühere Experimente Kleists schon desavouiert. Und doch soll wieder ein Drama, mithin Kunst, eine Lösung vorstellen.

In der vorgestellten Erfahrungswirklichkeit scheint es, wie die Machtverhältnisse nun einmal stehen, keinerlei Öffnung für die Idee der Freiheit zu geben, scheint der Satz der Philosophie also sehr konkret zu gelten, daß es von den Ideen der Vernunft keinerlei Anschauung geben könne:

HERRMANN Kurz, wollt Ihr, wie ich schon einmal Euch sagte,  
Zusammenraffen Weib und Kind,  
Und auf der Weser rechtes Ufer bringen,  
Geschirre, goldn' und silberne, die Ihr  
Besitzt, schmelzen, Perlen und Juwelen  
Verkaufen oder sie verpfänden,  
Verheeren Eure Fluren, Eure Herden  
Erschlagen, Eure Plätze niederbrennen,

7 KdU 193 (§ 49).

8 Vgl. Herrmanns Schlußvision, daß auch die Kapitale des Gegners dem Erdboden gleichgemacht werden müsse: »Und nichts, als eine schwarze Fahne./Von seinem öden Trümmerhaufen weht!« (Vs 2635 f.)

9 Die Rechtsstaatlichkeit kann allerdings auch kriegsstrategisch motiviert sein: Wenn Varus z.B. die heiligen Eichen der Germanen bewachen läßt, kann er zugleich den Zugang zu den dort von den Germanen aufgehängten Waffen kontrollieren.



zum Menschenverächter werden läßt.<sup>11</sup> Solch eine Öffnung, die die theoretische Philosophie nicht leisten kann – die Gesetze des Verstandes geraten im unendlichen Raum der Ideen ins Wanken – und die die praktische Philosophie im kategorischen Imperativ zwar fordert, aber als erfolgreich nicht beweisen kann, erwartet die Kunstperiode, angeleitet von Kants »Kritik der Urteilskraft«, vom Schönen. Dessen symbolischen Brückenschlag hat Kleist aber sowohl in seiner möglichen tragischen wie komischen Spielart gründlich in Frage gestellt: das Schöne und mit ihm seine Verknüpfungsleistung gehe dabei zugrunde (»Die Familie Schroffenstein«) oder es täusche über den bloßen Als-ob-Charakter seines Brückenschlags hinweg (»Der zerbrochne Krug«). So wird – in der vom Drama vorgestellten Welt – der Brückenschlag auf einem anderen Weg gesucht, womit das Drama allerdings in Widerspruch zu sich selbst gerät, da es ja als Kunstwerk in der konkreten politischen Situation der Idee der Freiheit zum Durchbruch zu verhelfen sucht. In diesem Horizont erhält es einen neuen Sinn, daß Kleist so entschieden darauf abhebt, das Drama sei »einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet«. Ein semiologisches Verfahren zeichnet sich ab, von dem Kleist jetzt offenbar die Lösung der Verknüpfungsproblematik erwartet.

»Auf den Augenblick berechnet« ist das Drama nicht nur wirkungsästhetisch, in seiner appellativen Intention, sondern auch mimetisch. In der politischen und militärischen Situation des Frühjahrs 1809 in Deutschland (speziell in Preußen und in Österreich) war die Parabeinkleidung des Stücks für jeden politisch Interessierten durchsichtig, d.h. waren die Grundhandlung, die zentralen Figuren und die Figurenkonstellationen leicht und zugleich sehr genau in die gegebene politische und militärische Konstellation zu übersetzen. Mithin hätte das Stück für zeitgenössische Rezipienten (sofern es aufgeführt worden wäre) suggeriert, daß seine in der Form einer Geschichtsparabel gegebenen Zeichen gerade nicht arbiträr, vielmehr in jeder Einzelheit motiviert seien, d.h. eine eindeutige Referenz ohne jeden Spielraum hätten. Unter dieser Bedingung aber kann eine ästhetisch schlüssige Anordnung der Elemente des Stücks, die zu dem Ergebnis führt, der Idee (der Freiheit) zur Wirklichkeit zu verhelfen, zum Beweis der politisch-militärischen Richtigkeit der entworfenen Strategie genommen werden und damit zugleich zum Beweis einer doch möglichen Verknüpfung der empirischen mit der ideellen Welt. So verdient besondere Aufmerksamkeit, wie das Stück

11 Als Misanthrop, der sich aus dem Meer der Menschenverachtung an der Idee des Vaterlandes wie an einem rettenden Riff hochreißt, deutet Peter Michelsen die Herrmannsfigur (P.M., »Wehe, mein Vaterland, dir!«, a.a.O., s. Anm. 6, 134).

seine ästhetische Schlüssigkeit gewinnt, und es ist nur konsequent, wenn dies dadurch erstrebt wird, daß das Stück eben jene Bedingung rigider Geschlossenheit der Relation von Zeichen und Welt (sei dies referentiell, sei es handlungsorientiert), die den ästhetisch autonomen und den politisch heteronomen Diskurs zusammenführt, in der vorgestellten Welt an zentralen Umschlagpunkten der Handlung ausdrücklich zur Debatte stellt und so kenntlich macht, daß hierin der entscheidende Punkt des Dramas verhandelt wird. In drei Varianten wird die Geschlossenheit der Zeichenrelation als Garant der Argumentation des Stücks durchgespielt und befragt: Marbod will Herrmann von der Lauterkeit seiner Absichten überzeugen und für den gemeinsamen Kampf dadurch gewinnen, daß er ihm zusammen mit seinem Brief seine Söhne als Geiseln übergibt; die Stämme Germaniens sollen durch die zerstückelte Hally zum Freiheitskampf aufgeputscht werden; zuletzt soll Thusnelda durch den abgefangenen Brief des Ventidius, der ihre Locke enthält, von der Römerfreundin zur Rachebestie verwandelt werden. Der Brückenschlag zwischen Erfahrungswirklichkeit und Idee, der auf dem Feld des Schönen als bloß symbolischer hinzunehmen war, wobei die Versuche, darüber hinauszukommen, als vergeblich gezeigt wurden, soll jetzt offenbar semiologisch aus der vollkommenen Durchsichtigkeit des Zeichens gewonnen werden. Insofern es keinen Spielraum zwischen Zeichen und Sache gibt, sind die Zeichen des Dramas vollkommen determiniert; eben diese dramatischen Zeichen werden aber zu Trägern der Idee der Freiheit gebildet. Wenn diese Durchsichtigkeit des Zeichens (Geschlossenheit der Relation von Zeichen und Welt) erreicht wird, würde das hieraus gebildete Drama der Freiheit den gesuchten Brückenschlag jenseits des Schönen nicht nur vorstellen, sondern in seinem dramatischen Diskurs selbst vollziehen, d.h. die eigene determinierte Welt zur Idee hin öffnen. Hierin, nicht in seinem evtl. appellativen Gehalt, erschließt sich der politisch-pragmatische Charakter des Stücks.

So wird es für das Gelingen des Stücks entscheidend, daß es sich der Durchsichtigkeit seiner Zeichen versichert. Dies geschieht durch eine eigenartige Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die Materialität des Zeichens, eine Verschiebung, auf die Kleist später, bei der Frage nach der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst, wieder zurückkommen wird (in dem schon erörterten Gedankenexperiment, das Bild eines Ozeans mit dem Wasser des dargestellten Ozeans zu malen). Daß die Relation von Zeichen und Welt in mimetischer (und hiervon abgeleitet dann auch in pragmatischer) Hinsicht geschlossen ist, wird darin für gewährleistet erkannt, daß der Stoff, aus dem das Zeichen gebildet ist, mit dem identisch ist, worauf es verweist. So wird das Zeichen, das für das von

den Römern geschändete Germanien steht, aus den zerschnittenen Körperteilen der von römischen Soldaten geschändeten Tochter des germanischen Waffenschmieds, Hally, gebildet. Das ist aber selbst eine rhetorische Figur: metonymische Verschiebung vom Inhalt auf das Gefäß (den Stoff), so als sei ein Argument damit als wahr erwiesen, daß der Stoff, aus dem es gebildet ist, wahr ist. Mit diesem Rekurs auf eine rhetorische Figur wird aber der (ästhetische) Spielraum der Zeichenverweisung durch eben das Verfahren, das vorgibt, ihn aufzuheben (Verschiebung des Wahrheitsbeweises in die Materialität des Zeichens), restituiert. In dieser grundlegenden Zweideutigkeit bewegt sich das Stück, ist sein intendierter Brückenschlag jenseits des Schönen aus dem in seiner Determiniertheit vollständig durchsichtigen Zeichen heraus als neue Lösung der Teleologieproblematik selbst ein Als-ob, ein ›Schau-Spiel‹. Zum gleichen Ergebnis führt aber auch eine Betrachtung der drei Schnittpunkte der Handlung, an denen die Geschlossenheit der Zeichenrelation in der vorgestellten Welt selbst wieder zur Debatte gestellt wird. So verbirgt das Stück seine problematische Rhetorizität (Gründung seiner zentralen Argumentation in der rhetorischen Figur der Metonymie) nicht nur, sondern stellt sie auch aus.

Seinen entscheidenden Umschlag hat das Drama im vierten Akt. Herrmanns doppeltes Spiel hat seinen Höhepunkt erreicht. Er hat mit anderen germanischen Fürsten über den Freiheitskampf und dessen Forderungen verhandelt, dann, im Widerspruch hierzu, offenbar ein Bündnis mit Varus geschlossen und diesen mit seinen Truppen in das Land geholt. Das Liebesgetändel zwischen Thusnelda und Ventidius hat er kräftig unterstützt, gleichzeitig die Römer bei Thusnelda angeschwärzt. Herrmann hat seinen Schlachtplan entwickelt, durch den Varus in die Sümpfe gelockt und dann, vereint mit Marbod, vernichtet werden soll, die Botschaft an Marbod mit dem Bündnisangebot ist abgeschickt. Wie kann Herrmann, der ein so zweideutiges Spiel treibt, der offenbar Verrat übt, wann immer dies ihm opportun erscheint, Vertrauen in seiner Umgebung gewinnen: bei Marbod, dem Konkurrenten um die Macht? bei den anderen germanischen Fürsten? beim Volk, dessen Kampfbereitschaft angestachelt werden muß? und nicht zuletzt auch bei Thusnelda, die er als Lockvogel mißbraucht hat, um den Gegner in Sicherheit zu wiegen? Wie kann den Zeichen, die von Herrmann ausgehen, die Vieldeutigkeit und Ungewißheit wieder genommen werden, als dem Element, in dem Herrmann bis dahin doch seine gesamte Intrige entfaltet hat?

Der Wahrheitsbeweis, den Herrmann für sein briefliches Bündnisangebot an Marbod führt, ist konventionell. Der Bote übergibt mit dem

Brief Herrmanns dessen Söhne als Geiseln, mit der Aufforderung, sie zu töten, wenn irgendein Trug in seinen Worten zu finden wäre (vgl. Vs 1345–1349). Vertrauen, das immer eine Vorschuß-Leistung ist, kann dieser Wahrheitsbeweis nicht begründen und auch Gewißheit kann er immer nur nachträglich geben. Zuerst muß Marbod handeln. Folgt er Herrmanns Vorschlag (d.h. bricht er mit Varus) und stellt sich heraus, daß er hintergangen worden ist, kann er sich zwar nachträglich an den Geiseln rächen, vor den Folgen einer falschen Handlung bewahrt ihn das aber nicht. Analog gibt im »Zerbrochnen Krug« der Gerichtsrat Walter Eve zum Beweis der Wahrheit seiner Rede zwanzig Gulden als Pfand. Auch hier kann Eve, wenn sich herausstellt, daß Walters Rede falsch war, die zwanzig Gulden zwar behalten, aber ihren Verlobten, der dann nach Sumatra verschifft ist, bringt ihr das nicht wieder. Entsprechend weisen Ruprecht wie Eve diese Art Wahrheitsbeweis zurück. So ist Herrmanns Wahrheitsbeweis seiner eigenen Logik nach und zugleich als Zitation eines früher schon zurückgewiesenen Beweises für die anstehende Entscheidung Marbods wenig tauglich. Im Unterschied zum »Zerbrochnen Krug« erkennen die betroffenen Figuren dies hier aber nicht. Attarin, der ein Anhänger des Varus bleibt, verschiebt das Problem vielmehr, insofern er das Zeichen, das für die Wahrheit der Rede stehen soll (die Übergabe der eigenen Kinder als Geiseln), in seiner Materialität bezweifelt: Die Geiseln seien gar nicht die Söhne Herrmanns, mithin gehe dieser keinerlei Risiko ein. Obwohl die Geiseln Marbod im voraus keine Sicherheit für seine Entscheidung geben können, gibt das Drama der Frage großen Raum, wie geprüft werden kann, ob die Geiseln (damit die Zeichen Herrmanns) aus dem rechten ›Stoff‹ gebildet sind. So lenkt das Stück die Aufmerksamkeit auf diese Art Verschiebung des Wahrheitsbeweises in die Materialität des Zeichens und kennzeichnet diese Verschiebung von Beginn an als fragwürdig (disfunktional). Der Einwand Attarins setzt diese Verschiebung voraus. Wenn das Zeichen aus dem Material dessen gemacht wäre, der es gibt (die Söhne als das Eigenste Herrmanns), dann bürge dies für die Wahrhaftigkeit des Zeichengebers.

Die Prüfung, ob die Zeichen aus dem rechten Stoff gebildet sind, wird umständlich vorgenommen – dabei dramaturgisch wenig glaubhaft (was Schludrigkeit des Dramatikers oder Signal sein kann, daß das Ganze irrelevant und zugleich selbstwidersprüchlich ist).<sup>12</sup> Marbod gibt sich

12 Marbod und die beiden Kinder sind auf der Szene anwesend; Marbod liest Herrmanns Brief und berät sich mit Attarin darüber, mithin ist er als der Adressat ausgewiesen. Da kann die List, sich gegenüber den Kindern als Marbods Kämmerer auszugeben, kaum gelingen.

als ein anderer aus; daß die Geiseln die Kinder Herrmanns sind, beginnt er von dem Moment an zu glauben, da diese an seinem Körper ein Zeichen entdecken, das ihn als Kämpfer für Germaniens Freiheit – seiner manifesten Politik zum Trotz – ausweist. So setzt sich die metonymische Verschiebung des Wahrheitsbeweises in die Stofflichkeit des Zeichens fort. Nach diesem Ausflug in die Semiotik und Rhetorik, den die Figuren sich in einem Augenblick leisten, da Germaniens Schicksal auf des Messers Schneide steht, wird dieser ganze Komplex eines Wahrheitsbeweises aus der Materialität des Zeichens einfach weggeschoben. Zeichen können immer nur durch andere Zeichen verifiziert werden, Marbod erhält einen Brief des Varus, in dem dieser ihm seine Freundschaft aufkündigt und seine Feindschaft ansagt. Das Zeugnis gibt den Ausschlag, jetzt will Marbod nur noch Rache:

Auf, Komar! Brunold! Meine Feldherrn!  
 Laßt uns den Strom sogleich der Weser überschiffen!  
 Die Nornen werden ein Gericht,  
 Des Schicksals fürchterliche Göttinnen,  
 Im Teutoburger Wald, dem Heer des Varus halten:  
 Auf, mit der ganzen Macht, Ihr Freunde,  
 Daß wir das Amt der Schergen übernehmen! (Vs 1466–1472)

Das zweite Spiel um die Garantie der Geschlossenheit der Relation von Zeichen und Welt (auch pragmatisch, als unfehlbar wirkende Handlungsaufforderung) aus der Stofflichkeit des Zeichens, scheint besser zu glücken. Herrmann kann der Bereitschaft seiner Fürsten-Kollegen zum gemeinsamen Freiheitskampf nicht sicher sein. Die anderen agieren zwar verschwörerisch, scheuen aber die Tat, lügen sich mit vagen Hoffnungen auf eine Wende (»morgen stirbt Augustus!« [Vs 1512]) durch. Herrmann wartet auf eine Greuelthat der Römer, die als Fanal die Germanen (Volk und Fürsten) zur Rachemeute umbilden wird:

HERRMANN [...]
   
Es braucht der Tat, nicht der Verschwörungen.
   
[...]
   
Verflucht sei diese Zucht mir der Kohorten!
   
Ich stecke, wenn sich niemand rührt,
   
Die ganze Teutoburg an allen Ecken an!
   
EGINHARDT Nun, nun! Es wird sich wohl ein Frevel finden. (Vs 1515 u. 1522–1525)

In der geschändeten und von ihrem eigenen Vater darüber getöteten Hally (wieder eine Metonymie: die Unreinheit durch das Geschehene wird vom Täter auf das Opfer verschoben) ist der gesuchte Greuel ge-

funden. Herrmann läßt Hallys Körper in fünfzehn Stücke zerteilen und diese den fünfzehn Stämmen Germaniens überbringen:

HERRMANN [...]

Der [Hallys Leib] wird in Deutschland, Dir zur Rache,

Bis auf die toten Elemente werben:

Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,

Empörung! rufen, und die See,

Des Landes Ribben schlagend, Freiheit! brüllen.

DAS VOLK Empörung! Rache! Freiheit! (Vs 1616–1621)

Das Zeichen, das für das von den Römern geschändete und nach Freiheit schreiende Germanien steht (stehen soll), ist mit dem vergewaltigten germanischen Mädchen aus dem Material dessen gemacht, das es vorstellt. Was Kleist in der Not der Selbst-Mitteilung als »dummen Gedanken« verworfen hat, sich das Herz aus dem Leibe zu reißen, in einen Brief zu packen und der Schwester zu schicken<sup>13</sup>, das vollzieht Herrmann transitiv. Nicht eine flammende Rede, sondern zerstückelte Körperteile schickt er an die zaudernden germanischen Fürsten. Die Wirkung scheint unfehlbar, bricht das umstehende Volk doch schon bei der bloßen Ankündigung in die Rufe »Empörung! Rache! Freiheit!« aus. Aber auch dieses Spiel der Verschiebung des Wahrheitsbeweises in die Stofflichkeit des Zeichens wird desavouiert, allerdings erst, wenn sich der Betrachter vom suggestiven Bild des zerstückelten (weiblichen) Körpers freimacht. Dann nämlich fällt auf, daß das Drama im Fortgang der Handlung dem blutigen Zeichen hinsichtlich seines Effektes mißtraut. Die so aufgestachelten Germanen kämpfen zwar in wilder Raselei, aber offenbar blindwütend, also mit wenig Aussicht auf Erfolg, gegen den die Kriegskunst beherrschenden Varus.

Die deutschen Völker hatten sich empört,

Und rissen heulend ihre Kette los.

Dem Varus eben doch, – der schnell, mit allen Waffen,

Dem pfeilverletzten Eber gleich,

Auf ihren Haufen fiel, erliegen wollten sie: (Vs 2447–2451)

Erst Marbod mit seinen Kriegern bringt die Wende. Für Marbods Handeln haben aber nicht die Zeichen Herrmanns den Ausschlag gegeben, sondern des Varus' Verrat an ihm:

<sup>13</sup> Brief an Ulrike vom 13./14. März 1803, s. hierzu die Ausführungen zu Kleists Sprachkepsis im ersten Kapitel.

Als Brunold hülfreich schon, mit Deinem Heer erschien,  
 Und ehe Herrmann noch den Punkt der Schlacht erreicht,  
 Die Schlacht der Freiheit völlig schon entschied.

[...]

MARBOD So traf mein Heer der Sueven wirklich  
 Auf Varus früher ein, als der Cherusker?

KOMAR Sie trafen früher ihn! Arminius selbst,  
 Er wird gestehn, daß Du die Schlacht gewannst! (Vs 2452–2454, 2459–  
 2462)

Weiter ist zu beachten, daß die blutige Körperlichkeit des Zeichens, das Herrmann mit der zerstückelten Hally setzt, gar nicht das nicht mehr weiter rückführbare *factum brutum* ist, sondern aus der Literatur stammt. Herrmann, das ›Wodankind‹ (vgl. Vs 1594), kennt seine Bibel, er zitiert die Geschichte der ›Schandtät von Gibeä‹ aus dem Buch der Richter (Ri 19). In deren Kontext erhält sein Akt aber Untertöne und Sinnverweisungen, die die hier fraglos erscheinende Geschlossenheit der Relation von Zeichen und Welt aufbrechen, in diesem Sinne ›rhetorisieren‹.<sup>14</sup>

Im Buch der Richter wird von einem Ephraimiter berichtet, der als Fremder in Gibeä, das im Lande Benjamin liegt, zusammen mit seiner Nebenfrau eine Herberge zur Nacht erhalten hat. Aber die Männer von Gibeä fordern vom Gastgeber den Fremden heraus; sie wollen diesem, als Fremdem, Gewalt antun. Um ihn zu retten, bietet der Gastgeber den Männern seine noch jungfräuliche Tochter und die Nebenfrau des Gastes an, aber die Männer wollen nicht darauf hören. Der Gastgeber gibt ihnen jedoch die Nebenfrau seines Gastes heraus und die Männer von Gibeä »machten sich über sie her und trieben ihren Mutwillen mit ihr die ganze Nacht bis an den Morgen« (Ri 19,25). Der Ephraimiter findet die Frau am nächsten Morgen auf der Schwelle des Hauses liegend. Er zerstückelt ihren Leib in zwölf Teile, schickt diese an die zwölf Stämme Israels, die daraufhin ein furchtbares Strafgericht über den Stamm Benjamin beschließen und ausführen. Die Zerstückelung der geschändeten Frau ist hier Aufruf zu einer Racheaktion innerhalb des eigenen Volkes, nicht gegen einen Aggressor von außen. So läßt die Zitation fragen, ob

14 Kommentare und neuere Interpretationen dieser Geschichte: Manfred Görg, Richter (Die Neue Echter Bibel: Kommentar zum Alten Testament mit der Einheitsübersetzung), Würzburg 1993; H.-W. Jüngling, Richter 19 – ein Plädoyer für das Königtum. Stilistische Analyse der Tendenz Erzählung Ri 19,1–30a; 21,25, *Analecta Biblica* 84, Rom 1981; Koala Jones-Warsaw, *Toward a Womanist Hermeneutic: A Reading of Judges 19–21*, in: Athalya Brenner (Ed.), *A Feminist Companion to the Book of Judges*, Sheffield 1993; Peggy Kamuf, *Author of a Crime*, in: ebd.; Mieke Bal, *A Body of Writing: Judges 19*, in: ebd.

Herrmann noch andere Ziele als den behaupteten Kampf für die Freiheit habe, z.B. bei den germanischen Stämmen ein Einheitsbewußtsein zu schaffen (wiederherzustellen) oder gar ein Königtum aufzurichten; denn in der Bibel wird die Geschichte mit dem Hinweis eingeleitet, damals habe es keinen König in Israel gegeben, und so suggeriert, zu solchen Schandtaten komme es, wenn eine starke zentrale Gewalt fehle.

Die Sinnvervielfältigung des Zeichens ist damit noch nicht beendet. Denn die Geschichte der Schandtat von Gibea ist selbst wieder ein Zitat, Ausführung eines Motivs, das in der Geschichte Lots erstmals intoniert wird. Zwei Engel erscheinen in Sodom, dem der Herr wegen des lasterhaften Lebens, das dort geführt wird, den Untergang angesagt hat. Lot beherbergt die fremden Männer zur Nacht, aber auch hier kommen die Männer von Sodom und verlangen, die Fremden herauszugeben, damit sie ihnen Gewalt antun können. Auch Lot verweigert dies und anlog zur späteren Geschichte bietet er den Männern statt dessen seine beiden Töchter an, die noch Jungfrauen seien. Die Männer wollen sich damit nicht begnügen und versuchen, in das Haus einzudringen. Da schlagen die Engel die Männer mit Blindheit, so daß sie die Tür des Hauses nicht finden (1. Mos 19, 4–11). Statt daß weibliche Körper zum Rache heischenden Zeichen zerstückelt werden müssen, erfolgt hier das Strafgericht vom Himmel:

»Da ließ er Schwefel und Feuer regnen vom Himmel herab auf Sodom und Gomorrha und vernichtete die Städte und die ganze Gegend und alle Einwohner der Städte und was auf dem Lande gewachsen war.« (1. Mos 19,24 f.)

Das Bildfeld eines furchtbaren Strafgerichts sanktioniert Herrmanns Wunsch, daß selbst die Elemente der Natur sich gegen den Feind empören sollen. Aber in der Bibel regnet es Feuer auf die, die die Fremden in der eigenen Stadt nicht dulden, die sich über sie hermachen wollen. Mit dieser Anspielung läßt das Zeichen Herrmanns die Begründung des Kampfes, zu dem es doch aufputschen soll (Vernichten der Emissäre des Weltenherrschers als Feinden der Freiheit), unklar werden.

So hat das zweite Spiel, das die Geschlossenheit der Relation von Zeichen und Welt aus der Stofflichkeit des Zeichens erweisen sollte, dieses gerade vieldeutig gemacht. Die erstrebte Wirkung des derart bewahrheiteten Zeichens wird durchaus erreicht, in allen Parallelgeschichten bringt es die Racheaktion voran, aber deren Ziel ist ungewiß: ist es Freiheit? Wiederherstellen der Ordnung? Aufrichten der Macht eines einzelnen? Und gleichfalls nicht mehr gewiß ist, wen das elementare (resp. himmlische) Strafgericht zuletzt meint. Der Wahrheitsbeweis wurde in die Stofflichkeit des Zeichens verschoben. So gelang aus diesem eine

Öffnung zur Idee, mithin der gesuchte Brückenschlag zwischen beiden Welten, aber wie die Zeichenverweisung selbst, erscheint auch die so befestigte Idee verschoben: ver-rückt. Daß dies bis zur Verkehrung der Idee gehen kann, zeigt das dritte Zeichenspiel dieses Aktes.

Daß Rom seine Herrschaft, die den Unterworfenen zum Objekt totaler Ausbeutung verdingliche, im Gewand der Rechtlichkeit, Humanität, ja Liebe verberge, und eben hierin am effektivsten betreibe, lehrt Herrmann seine Gattin am Liebeszeichen, ihrer Locke, die Thusnelda Ventidius überlassen und die dieser offenbar als Warenprobe für die alsbald nachfolgende, vollständige Haarpracht an seine Kaiserin geschickt hat. Wieder erscheint das, worauf das Zeichen verweist, das ausbeuterische, verdinglichende Verhalten der Römer, wahr, weil das Zeichen hierfür stofflich unzweifelhaft echt ist. Die ›Idee‹, zu der das Zeichen aufgrund dieser Verschiebung seiner Verweisungsleistung führt, erscheint analog ins rein Materielle ver-rückt: Von Freiheit ist im Racheakt Thusneldas nicht die Rede, der Gegner soll nicht nur getötet, er soll verunstaltet, zerfleischt, gestaltlos gemacht werden. Penthesilea hat dies ›den Toten töten‹ genannt (Vs 2919). Analog läßt Herrmann den Septimius nicht einfach hinrichten, vielmehr mit einer »Keule doppelten Gewichts« (Vs 2219) [offenbar doppelt so schwer als zum Totschlag nötig] erschlagen, was ja nur meinen kann, ihn völlig ungestalt zu machen. Das ins Materielle verschobene Zeichen schafft nicht eine von der Idee der Freiheit geleitete Thusnelda, vielmehr eine in Tötungswut rasende jenseits des Menschlichen. Thusnelda sagt es selbst: »Er hat zur Bärin mich gemacht!« (Vs 2321), und so wird sie auch angesprochen: als ›Barbarin‹ (vgl. Vs 2317), »Ungeheu'r« (Vs 2417), »Gräßliche« (Vs 2424). Herrmann nennt, als dieser Sinneswandel Thusneldas sich abzeichnet, dies den »erste[n] Sieg« seines Krieges (vgl. Vs 1865). Das gibt zu denken, ob dessen Ziel wirklich ist, der Idee der Freiheit zur Wirklichkeit zu verhelfen oder eben – als Effekt solcher Gewährleistung der Verweisungskraft von Zeichen aus deren Stofflichkeit – die Ver-rückung des Ideellen generell, das Freisetzen eines Vernichtungsrausches jenseits von allem Menschlichen. An der Stelle, da das Stück die Schlacht gegen Varus zu zeigen hätte, also stellvertretend hierfür, steht die Szene der Zerfleischung des Ventidius. So ist deutlich, was für eine Art Freiheitskampf dieses Stück propagiert: wie später auch im »Prinz von Homburg« offenbar den Vernichtungskrieg. Mit solchem Ausblick schließt das Stück. Rom, das Zentrum des Feindes, soll in einen »öden Trümmerhaufen« verwandelt werden, auf dem allein noch eine schwarze Fahne weht (vgl. 2635 f.), also wieder in den Zustand des Amorphen überführt werden. Das ist durchaus anachronistisch; denn Arminius ist ja nach sei-

nem Sieg über Varus nicht nach Rom gezogen. Verwirklicht hat dieses Wunschbild einer totalen Vernichtung Roms die Soldateska Kaiser Karls V., als dieser 1527 Rom zur Plünderung freigab, der berüchtigte ›Sacco di Roma‹, dem unzählige Kunstschätze zum Opfer fielen, das Ende der Epoche der Renaissance. Selbstverständlich meint ›Rom‹ in diesem Stück ›Paris‹, aber den Trieb zu feiern, dieses in Schutt und Asche zu legen, wäre nicht weniger barbarisch.

Semiologisch stellt dieses dritte Zeichenspiel aber nicht nur diese Verückung der Idee heraus, wenn versucht wird, die Verweisung auf sie aus der Verschiebung des Zeichens in dessen Materialität zu gewinnen, das Zeichenspiel gibt vielmehr zugleich zu erkennen, daß der Rekurs auf die Stofflichkeit des Zeichens dessen Echtheit und mithin die Geschlossenheit der Relation von Zeichen und Welt keineswegs garantiert. Denn darf man Herrmann so ohne weiteres glauben, daß der Brief des Ventidius mit Thusneldas Locke, den er seiner Gattin präsentiert, einem römischen Boten abgejagt worden sei? Zu lange ist Herrmann im Akt zuvor als jemand gezeigt worden, der Nachrichten ohne Hemmung fälscht, dem keine Lüge zu schade ist noch zu dreist für seine Greuelpropaganda. Sehr gut kann er das Zeichen auch selbst fabriziert haben.<sup>15</sup> Nicht schon die Stofflichkeit des Zeichens, sondern erst seine paradigmatische und syntagmatische Situierung (hier sein metonymischer Charakter und seine Verknüpfung mit den anderen Zeichen Herrmanns) machen es ›sprechen‹. So ist Geschlossenheit der Relation von Zeichen und Welt prinzipiell eine Illusion, da die Rhetorizität des Zeichens unhintergebar ist. Das in diesem Drama unternommene Experiment aber, Geschlossenheit der Zeichenrelation aus der Materialität des Zeichens zu garantieren, brachte eben diese Illusion zum Vorschein. Die metonymische Verschiebung, die die Verweisungsleistung des Zeichens sichern sollte, hat gerade dessen unauflösbare Rhetorizität herausgebracht (daß sie nur ein ›Schau-Spiel‹ ist) und erwiesen, daß sich diese Verschiebung auch auf die Idee selbst auswirkt, zu der solch ein Zeichen eine Öffnung leisten soll.

15 Richard Samuel (a.a.O., s. Anm. 2) bringt den abgefangenen Brief des Ventidius mit dem abgefangenen Brief des Freiherrn vom Stein an den Fürsten Wittgenstein in Zusammenhang, was Wolf Kittler übernimmt (a.a.O., s. Anm. 2, 237). Dieser Außenbezug – bei politisch umgekehrter Position: real abgefangen wurde der Brief eines für die Freiheit Kämpfenden, während im Text Ventidius auf der Seite der Unterdrücker steht – bürgt aber noch nicht dafür, daß der Brief, auf den sich Herrmann im Drama beruft, echt sein muß. Die Möglichkeit, daß dieser Brief als gefälscht anzunehmen sei, ohne hieraus aber weitergehende interpretatorische Konsequenzen zu ziehen, erwägt Regina Schäfer (R.S., Der gefälschte Brief. Eine unkonventionelle Hypothese zu Kleists »Hermannsschlacht«, in: KJB 1993).

Das scheinbar Eindeutige, das materiell genommene Zeichen, hat die Idee, zu der es führen soll, ver-rückt. Hierzu gibt der Gesang der Barden im fünften Akt das Gegenstück. Dichtung, das Schöne als Feld des Vieldeutigen, steht hier zur Debatte, also Hervorrufen von Vorstellungen, die nicht auf einen sicheren Begriff zu bringen sind. Manifestierte das eindeutig gemachte Zeichen seine Offenheit, soll im Gegenzug offenbar Kunst, als das Nicht-Festzulegende, gerade festlegen, zu Eindeutigem führen, allerdings nicht auf der Ebene des Begriffs, sondern der Affekte. Ein ›eindeutiges Gefühl‹ scheint der Gesang der Barden bei Herrmann erweckt zu haben; denn seinen Anführer, der ihn nach dem weiteren Vorgehen befragt, nachdem eben der Gesang der Barden verklungen ist, herrscht er an: »Verwirre das Gefühl mir nicht!« (Vs 2285). Das erweckte eindeutige Gefühl scheint wenig sicher, wenn es keine Befragung aushält. Herrmann wird sich dann auch nicht an die ausgegebene Losung halten (»Vergeßt! Vergeßt! Versöhnt, umarmt und liebt Euch!« [Vs 2282]). Mit Blick auf die Germanen, die man bei den Römern antreffe, hatte Herrmann befohlen, daß am Tage der Schlacht »kein deutsches Blut [...] von deutschen Händen fließen« solle (vgl. Vs 2273 f.), sein erster Akt nach seinem Sieg wird jedoch sein, Aristan, den Fürsten der Ubier, der bei Varus geblieben ist, hinrichten zu lassen.

Der Brückenschlag vom Feld der Determination – hier gegeben in der scheinbar geschlossenen Relation von Zeichen und Welt – zu dem der Idee, der in diesem Drama in dem Verfahren zur Debatte steht, die Verweisungsleistung des Zeichens aus dessen Materialität zu garantieren, wird einerseits als Illusion erwiesen, andererseits als in ver-rückender Weise doch gelingend. Paradoxerweise gibt die Verschiebung des Akzents auf die Materialität des Zeichens diesem seine Rhetorizität gerade zurück, und dabei entfaltet das Zeichen eine mächtige Wirkung, aber doch in ver-rückender Weise. Die Idee, zu der das so verschobene Zeichen eine Öffnung leistet, ist vom Feld des Menschen weg auf ein anderes Feld verschoben. Das kann, als Bezugspunkt für das Unendliche der Idee, ein göttliches Feld sein, es manifestiert sich jedoch als Freisetzen tierhafter Raserei oder, mit Hölderlin zu sprechen, als Entfesselung eines Zuges ins ›Aorgische‹.<sup>16</sup>

Indem das Drama »Die Herrmannsschlacht« sich als politisches Tendenzstück derart schonungslos auf seine Prämissen hin befragt, macht es zugleich auf die grundlegende Paradoxie von ›Gebrauchsliteratur‹ aufmerksam. Diese muß auf eindeutig festgelegte oder doch so sich gebende

16 Friedrich Hölderlin, Über das Tragische, in: F.H., Sämtliche Werke und Briefe in 3 Bänden, hg. von Jochen Schmidt, Bd. 2, Frankfurt 1994, 430 passim.

de Zeichen setzen (um analog in pragmatischer Hinsicht zu determinieren). Die scheinbar untrügliche und zugleich wirkungsmächtige Sicherung dieser Determination aus der Materialität des Zeichens aber gibt diesem den Spielraum des Bedeutens gerade wieder zurück, der ausgeschlossen werden soll, macht ›Überzeugung‹ als ›Überredung‹<sup>17</sup> durchsichtig. So wird auch der Brückenschlag zwischen der Welt der Determination, die in den materiell genommenen Zeichen gegeben ist, und der Welt der Ideen bodenlos. Das Drama »Die Herrmannsschlacht« spricht politischer Gebrauchsdichtung, die es selbst praktiziert, mit solcher Analyse ihrer Prämissen ein eindeutiges Urteil. Kleist aber hat sich solcher Art politischer Gebrauchsdichtung zeitweise (insbesondere im Jahr 1809) exzessiv überlassen.<sup>18</sup> Es läßt sich dies weder indigniert verschweigen, noch ist es zu feiern<sup>19</sup>, wohl aber scheint es an der Zeit, das Drama »Die Herrmannsschlacht« auch darin ernst zu nehmen, daß es die semiologischen Verschiebungen und in deren Konsequenz die Verrückungen der ideellen Ziele, die solche Art Dichtung vornimmt, um ihren Effekt zu garantieren, schonungslos – auch als Selbstnegation – offenlegt. Die propagandistischen Schriften Kleists und die selbstkritische Analyse ihrer Prämissen in der »Herrmannsschlacht« zusammen ergeben erst den politischen Dichter Kleist.

---

17 Paul de Man spielt mit diesem Doppelsinn des englischen Wortes ›persuasion‹: P.d.M., Ästhetische Formalisierung: Kleists »Über das Marionettentheater«, in: P.d.M., Allegorien des Lesens (Originaltitel: Allegories of Reading), übers. von Peter Krumme und Werner Hamacher, Frankfurt 1988, 211 passim.

18 Z.B. die Gedichte »Germania an ihre Kinder«, »Kriegslied der Deutschen«, »Das letzte Lied« oder die Schriften »Was gilt es in diesem Kriege?«, »Katechismus der Deutschen«, »Über die Rettung der österreichischen Staaten«.

19 Letzterem arbeitet Wolf Kittlers Deutungsthese vor, die Kleist primär zum Propagator der Befreiungskriege macht.

# Das Erhabene als Aporie der Tragödie

Fragment aus dem Trauerspiel: *Robert Guiskard, Herzog der Normänner*

## Tragödie des Scheiterns an der Tragödie

[F: Manuskript Febr. 1802–Okt. 1803, Fragment 1808, D: April/Mai 1808, U: 6.4.1901 Berliner Theater]

Die ersten Dramen Kleists haben – im Einklang mit der vorausgegangenen tiefen Verunsicherung über die Gewißheit des Wissens wie des ›zyklopischen‹ Monoperspektivismus der Wissenschaft (vgl. 4,257) – Chancen der Ablösung von problematischer (wahnhafter oder betrügerischer) Teleologie zur Debatte gestellt, indem sie das Schöne als Feld gelingender Verknüpfung von Empirie und Vernunftideen erprobt haben. Die dramatischen Experimente zum ›Fall‹ des Schönen, als welche sich »Die Familie Schroffenstein« und »Der zerbrochne Krug« darstellen, haben das Schöne aber ›zu Fall‹ gebracht, d.h. in das ›Aus‹ der Selbstaufhebung oder falscher Unmittelbarkeit. Das dritte, systematisch hierher gehörende Experiment, »Die Herrmannsschlacht«, stellt das Schöne dann auch nur noch marginal zur Debatte. Die ›Versuchsanordnung‹ ist grundlegend geändert. Das Telos, auf das hin alles perspektiviert wird, ist hier über allen Zweifel erhaben: die Idee der Freiheit. Die Frage ist, wie diese Idee in der immer bedingten und bedingenden Erfahrungswirklichkeit auch verankert werden kann. Das Drama stellt das Verfahren einer semiologischen Engführung zur Debatte, d.h. die Öffnung zur Idee aus der Materialität der Zeichen zu gewinnen und zu garantieren. Dieser Weg führt durchaus zum Ziel, allerdings in ver-rückender Weise. Das Verfahren, das Zeichen aus dem Material dessen zu machen, worauf es verweist, ist aus dem Essay über Caspar David Friedrich schon bekannt; es wird im Guiskard-Projekt und später in der Cäcilien-Erzählung erneut begegnen. Daß Kleist auf diese Figur fixiert zu sein scheint, verwundert nicht, macht sie doch seine ›Wende zur Kunst‹ selbst aus; denn Kleists Kunstschaffen besteht ja in nichts anderem, als eben die Wende zur Kunst auf immer neuen Feldern auf die Bedingung ihrer Möglichkeit und ihre Tragfähigkeit hin zu erproben.

Dieses Selbstbefragen der Wende zur Kunst erfolgt, wie schon im Eingangskapitel dargelegt, nicht nur auf dem Feld des Schönen, sondern

auch auf dem des Erhabenen. In zweifacher Hinsicht kann das Erhabene für Kleist Interesse gewinnen. Zum einen wird im Erhabenen die gesuchte Verknüpfung des Sinnlichen und des Ideellen – wenn auch ex negativo – als gelingend gedacht, zum anderen beschreibt die Erfahrung des Erhabenen genau die Bewegung, die Kleists Wende zur Kunst ausmacht: die Bewegung von einem grundlegenden Abbruch, den das Subjekt erfährt (Scheitern seiner Erkenntnisvermögen angesichts von Vorstellungen, die nicht in die Einheit einer Anschauung gebracht werden können resp. Erfahrung physischer Ohnmacht angesichts einer übermächtigen Natur), zur Restitution des Subjekts (im Rekurs auf sein Vermögen zur Vernunft). So kann das Erhabene in einer ausgezeichneten Weise zur Reflexionsform der Wende zur Kunst werden, was erklärt, daß das ambitionierteste Projekt, das Kleist am Beginn seines literarischen Schaffens entwickelt, das Erhabene zum Thema hat. Entsprechend muß dann das Scheitern an diesem Projekt auch in die tiefste Krise führen. Kleist aber ist der Autor, der in seinem dramatischen Versuch über das Erhabene die in der »Kritik der Urteilskraft« angelegte und von Kant negativ beantwortete Frage, ob es ein Erhabenes in der Kunst überhaupt geben könne, als Frage erkennt und in der ihm eigenen radikalen Weise durchspielt. Denn daß ein Werk der Kunst die Erfahrung des Erhabenen hervorbringen könne, ist keineswegs selbstverständlich, vielmehr höchst fraglich, da im Kunstwerk als einem gemachten schon immer Strukturierung und Begrenzung durch endliche Zwecke gegeben sind, mithin von einem Unendlichen oder schlechthin Überwältigenden, das alle Vermögen der Strukturierung scheitern lasse, überhaupt nicht die Rede sein kann.<sup>1</sup>

Die Frage nach der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst wird Kleist 1810 am Beispiel der Bildenden Kunst (im Essay über Caspar David Friedrich) theoretisch behandeln, im engen Umkreis dieses Textes dann auch erzählend am Beispiel der Musik. Am Beginn seines literarischen Schaffens stellt er die Frage in poetologischer Konkrektion und dabei mit besonders hohem Anspruch, da er sie an der Tragödie durchspielt, d.h. an der im zeitgenössischen Denken ranghöchsten literarischen Gattung. So gibt sich die Arbeit am »Robert Guiskard« als ein doppeltes Experiment zu erkennen. Gefragt wird, ob sich die Tragödie auf das Erhabene gründen lasse – womit Schillers Tragödienkonzept zur Debatte steht – und damit zugleich, ob und, wenn ja, unter welchen Bedingungen es ein Erhabenes in der Kunst geben könne.

Die Tragödie auf die Konstellation und die Erfahrung des Erhabenen

---

1 S. hierzu die Ausführungen zum Essay über Caspar David Friedrich.

zu gründen, ist singular und, wie sich zeigen wird, selbstwidersprüchlich. Die antike Tragödie und Tragödientheorie kennt diesen Bezug nicht, auch nicht die Tragödie Shakespeares, der französischen Klassik oder des barocken Trauerspiels. Es ist der Sonderweg Schillers, der nicht Schule gemacht hat. Der von Schiller gar nicht erkannte, ungeklärte Punkt in diesem Konzept ist die Bedingung der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst. Wenn es gelänge, für dieses Problem, das als solches erst einmal erkannt werden muß, eine schlüssige Lösung zu finden, wäre der Boden für eine ganz neue Art von Tragödie bereitet. Das könnte eine – zugegeben spekulative – Erklärung für die geheimnistuerischen Andeutungen Kleists sein, daß er mit seinem Guiskard-Projekt einer großen Entdeckung auf dem Gebiet der Kunst auf der Spur sei (vgl. 4,316, Brief an Ulrike vom 3. Juli 1803).

Die nachfolgenden Ausführungen zum »Guiskard-Projekt« (es wird später deutlich werden, warum es sinnvoll ist, hier von einem »Projekt« zu sprechen) können als Textgrundlage nur die zehn Szenen haben, die Kleist im vierten und fünften Stück des »Phöbus« (April/Mai 1808) veröffentlicht hat. Von diesen Partien des Dramas ist nicht zu klären, wie nahe sie zu der Manuskript-Fassung der Tragödie stehen, die Kleist laut eigenen Angaben im Oktober 1803 in Paris verbrannt hat. Die veröffentlichten Szenen können aus gleichwohl aufbewahrten Materialien oder aus dem Gedächtnis rekonstruiert sein – dann ist eine gewisse Nähe zur ursprünglichen Fassung anzusetzen –, sie können aber auch 1807/08 völlig neu entworfen worden sein. Sprachlich und in der Szenengliederung (keine Aktgliederung, sondern fortlaufende Szenen, was aber auch für den »Zerbrochnen Krug« gilt) sind Anklänge an die »Penthesilea« deutlich, an der Kleist im zeitlichen Umfeld der Niederschrift der im »Phöbus« veröffentlichten Guiskard-Szenen (1807) arbeitet. Das Bild des Pestkranken, das im »Guiskard« gezeichnet wird, erinnert z.B. an Penthesilea im Moment ihres Aufbruchs zum zweiten Kampf gegen Achill:

Ja, in des Sinn's entsetzlicher Verwirrung,  
 Die ihn zuletzt befällt, sieht man ihn scheußlich  
 Die Zähne gegen Gott und Menschen fletschen,  
 Dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern,  
 Der Braut selbst, die ihm naht, entgegenwütend (Vs 511–515)

Kleists Arbeit am Guiskard-Projekt (vom Februar 1802 bis Oktober 1803, abgebrochen mit dem Verbrennen des Manuskripts in Paris) erfolgt fast zeitgleich mit Schillers Arbeit an der »Braut von Messina« (im Februar 1803 abgeschlossen, am 19.3.1803 Uraufführung in Weimar;

wenige Tage zuvor hatte Kleist, vorrangig mit seiner »Guiskard«-Tragödie beschäftigt, Weimar in Richtung Leipzig und Dresden verlassen). Beide Stücke haben gemeinsame Züge. In beiden gibt der Protagonist ein »erhabenes Schauspiel« als Spiel im Spiel, in beiden Stücken tritt wieder ein Chor auf. Schiller hat dies als programmatischen Rückgriff auf die antike Tragödie verstanden<sup>2</sup> – ein Experiment, das er nicht wiederholt hat –, bei Kleist sind die normannischen Krieger so aufgewertet, daß sie auch als Chor gelten können, wobei eine neue Begründung des Chors aus einem Wechselbezug der Grazie mit dem Protagonisten aufscheint. Das Charisma Guiskards wird als ein wechselseitiges Geben und Nehmen, d.h. In-der-Gunst-Stehen zwischen Guiskard und den Normännern gezeigt, die entsprechend auch beide im Titel des Dramas genannt werden. Das Charisma Guiskards ist (im Sinne der lateinischen »gratia« bzw. des griechischen »charis«) eine »Gabe« des Chors; umgekehrt erwartet der Chor sich Heilung und Rettung in einem schon religiösen Sinne von Guiskard. Bei solchen strukturellen Gemeinsamkeiten beider Stücke erscheint es hilfreich, Schillers Gründung der Tragödie im Erhabenen in Erinnerung zu rufen, da vor diesem Hintergrund die Eigenart von Kleists Experiment und die Aporie, in die es führte, deutlich hervortreten.

### **Exkurs: Schillers Theorie der Tragödie – das »Pathetischerhabene«**

Das Tragische vom Erhabenen her zu denken, besagt, die Bewegung, die für Kant<sup>3</sup> das Erhabene ausmacht – das Umschlagen der Selbsterfahrung des Subjekts von vollkommener Zernichtung in der Konfrontation mit einem Unfaßbaren zum Wiederaufrichten im Rekurs auf die Vermögen zur Vernunft –, als strukturgleich zu erkennen mit dem Sich-Durchdringen von Determination und Freiheit des Handelns in der tragischen Konstellation. Ein vergleichbares Sich-Durchdringen von Gegensätzen mag die Gleichsetzung motivieren, wichtige Unterschiede werden dabei aber verwischt. In der Erfahrung des Erhabenen steht nicht Determination des auffassenden Subjekts zur Debatte, sondern die Erfahrung, Erscheinungen oder Gewalten ausgesetzt zu sein, an denen alle Vermögen der Auffassung scheitern. Die Idee der Freiheit wiederum ist im Tragischen praktisch orientiert, das Sich-frei-Setzen geschieht im Hinblick

2 S. das Vorwort: »Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie«, in: Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 2, München 1965, 814–823.

3 Vgl. KdU §§ 23–29.

auf ein Handeln (der Übernahme der Verantwortung für ein Handeln), in der Erfahrung des Erhabenen demgegenüber theoretisch: Der am sicheren Ort situierte Betrachter denkt sich auch angesichts übermächtiger Erscheinungen (einer übermächtigen oder ins Unendliche ausgebreiteten Natur) als in seinem ideellen Wesen nicht zu erschüttern. Die Gleichsetzung des Tragischen mit dem Erhabenen führt entsprechend vom Tragödiendiskurs weg, wie denn Schiller auch seine Tragödientheorie in Schriften zum Erhabenen entwickelt.<sup>4</sup> Das ist kein Einwand gegen diese Theorie; Einwände ergeben sich vielmehr aus ungelösten immanenten Schwierigkeiten.

Als die »beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst« hält Schiller fest: »Diese sind *erstlich*: Darstellung der leidenden Natur; *zweitens*: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden«<sup>5</sup> (in der umgearbeiteten Formulierung: »Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden«<sup>6</sup>). In der Forderung, das Leiden zu zeigen, wirkt Lessings zentrale Kategorie des Mitleids fort. Damit dieses sich einstelle, müsse der Held sich als natürlicher Mensch darbieten, was geschehe, wenn er dieselben Schmerzen und Leidenschaften fühle wie wir. Das aber werde besonders wirkungsvoll erreicht, wenn der Held als leidender Mensch vorgestellt werde und dies möglichst nachdrücklich. Der Dramatiker, so Schiller, »muß gleichsam seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben«.<sup>7</sup> Was in der Tragödie geschieht, muß mithin »pathetisch« sein, im Sinne von »Ausdruck des leidenden Menschen«. Aber die Tragödie darf sich im Zurschaustellen bloßen Leidens nicht erschöpfen. Das Pathetische (die leidbezogene Darstellung) ist nicht Selbstzweck. Die Konfrontation mit dem leidenden Menschen läßt sich ästhetisch nur rechtfertigen, wenn im Leiden auch die mögliche Erhebung über das Leiden gezeigt wird:

4 Vom Erhabenen, ersch. in der »Neuen Thalia«, 3. und 4. Stück (1793); beim Wiederabdruck in den »Kleineren 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 Gesamttitel, der zweite unter dem neuen Einzeltitel veröffentlicht. Für Schillers Tragödientheorie sind weiter folgende Schriften relevant: »Über das Erhabene«, erstmals ersch. in den »Kleineren prosaischen Schriften«, Bd. III (1801); »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen« (1791); »Über die tragische Kunst« (1792).

5 Vom Erhabenen, in: Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hg. v. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1965, 512. Zu Schillers Tragödientheorie: Klaus L. Berghahn, »Das Pathetischerhabene«: Schillers Dramentheorien, in: Deutsche Dramentheorien, hg. v. Reinhold Grimm, Frankfurt 1971, 214–244.

6 Über das Pathetische, in: Schiller, Werke 5 (s. Anm. 5), 515.

7 Ebd., 513.

Der, welcher einem Schmerz zum Raube wird, ist bloß ein gequältes Tier, kein leidender Mensch mehr; denn von dem Menschen wird schlechterdings ein moralischer Widerstand gegen das Leiden gefordert, durch den allein sich das Prinzip der Freiheit in ihm, die Intelligenz, kenntlich machen kann.<sup>8</sup>

Drastisches Schildern des Leidens darf nicht letzter Zweck der Darstellung und kann auch nicht selbst die Quelle des Vergnügens an tragischen Gegenständen sein. Beides liegt vielmehr im Akt der Selbstbehauptung des Menschen. Hierin ist die Vergleichbarkeit mit dem Erhabenen gegeben: sich seiner selbst als Vernunft- und damit als moralisches Wesen inne zu werden, das sich über die Zwänge, die es ›leiden‹ machen, ideell erheben, in diesem Sinne ihm moralischen Widerstand entgegensetzen kann (allerdings ist ›Leiden‹ in Kants Bestimmung des Erhabenen nicht physisch, sondern intellektuell gedacht: Zusammenbruch der menschlichen Auffassungsvermögen). Die wechselseitige Ermöglichung der beiden »Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst« (damit die Befestigung der Moralität gezeigt werden kann, ist zuvor das Leiden zu zeigen, dieses darf aber nicht Selbstzweck sein, sondern nur statthaben, um zur moralischen Selbständigkeit im Leiden zu führen) zeigt Schiller im Begriff des ›Pathetischerhabenen‹ an. So erschließt sich der Satz, der Schillers Tragödientheorie in nuce enthält:

Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen, und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht.<sup>9</sup>

Die pathetischerhabene Kunst der Tragödie macht die Doppelnatur des Menschen als sinnliches und zugleich sittliches Wesen offenbar. Im Erhabenen erfährt sich der Mensch als von der Sinnlichkeit unabhängiges Vernunftwesen, mithin als frei, während das Schöne den Menschen tendenziell in der Sinnlichkeit gefangenhalte. Letzteres ist ein völlig unkantischer Gedanke: Das »interesselose Wohlgefallen« und die »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«, d.h. das »freie Spiel von Einbildungskraft und Verstand«, das Kant der Beurteilung eines Gedankens als ›schön‹ zuerkennt<sup>10</sup>, ist ja gerade Indiz der virtuellen Ideenhaftigkeit des Schönen. Schiller formuliert dagegen (in »Über das Erhabene«):

Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt worin uns das Schöne gern immer gefangenhalten möchte. [...] plötzlich [...] durch eine Erschütterung reißt es den selbständigen Geist aus dem Netze los.

<sup>8</sup> Ebd., 516.

<sup>9</sup> Ebd., 512.

<sup>10</sup> Vgl. KdU § 1–22 (»Analytik des Schönen«).

womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist. Wenn sie [die verfeinerte Sinnlichkeit] durch den unmerklichen Einfluß eines weichlichen Geschmacks auch noch so viel über den Menschen gewonnen hat – wenn es ihr gelungen ist, sich in der verführerischen Hülle des geistig Schönen in den innersten Sitz der moralischen Gesetzgebung einzudrängen und dort die Heiligkeit der Maximen an ihren Quellen zu vergiften, so ist oft eine einzige erhabene Rührung genug, dieses Gewebe des Betrugs zu zerreißen, dem gefesselten Geist seine ganze Schnellkraft auf einmal zurückzugeben, ihm eine Relation über seine wahre Bestimmung zu erteilen, und ein Gefühl seiner Würde, wenigstens für den Moment aufzunütigen.<sup>11</sup>

Bei dieser fundamentalen Bedeutung des Erhabenen für die Befreiung des Menschen aus den Netzen der Sinnlichkeit (die am »feinsten« natürlich die Kunst strickt), wird es wesentlich, im Menschen die Empfindungsfähigkeit für das Erhabene zu entwickeln. Der Keim zum Erhabenen (also des Vermögens zu Ideen), so Schiller, sei in jedem Menschen angelegt, der Entwicklung dieser Anlage müsse jedoch nachgeholfen werden, und – erstaunlicherweise – könne das in besonderer Weise die Kunst leisten – die doch als verfeinerte Sinnlichkeit den Menschen gerade in der Sinnlichkeit gefangenhält. Insbesondere die tragische Kunst entwickle die Empfindungsfähigkeit für das Erhabene, denn sie versinnliche die »moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts«<sup>12</sup>, indem sie eben den Menschen als leidend und im Leiden moralisch sich behauptend vorstelle. Hat sich die erhabene Kunst so aus den sinnlichen Fesseln der (»bloß«) schönen Kunst befreit, so ist das Ziel doch eine Versöhnung von Erhabenheit und Schönheit (in der Kunst des »Idealschönen«), denn mit dem puren Erhabenen wäre nur die Vernunftbestimmung des Menschen anerkannt, er mithin von seiner Naturbestimmung abgetrennt (d.h. der Sinnenwelt entfremdet):

Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet, und unsere Empfänglichkeit für beides in gleichem Maß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht in der intelligiblen Welt zu verscherzen.<sup>13</sup>

Der Kunst werden derart widersprüchliche Leistungen und Aufgaben zuerkannt, ein Indiz für die Problematik, das Erhabene im Raum der Kunst zu situieren. Die Kunst wird zum einen als gefährliche sinnliche Fessel bestimmt (insofern sie bloß schön ist), zugleich vermag sie aber

11 Über das Erhabene, in: Schiller, Werke 5 (s. Anm. 5), 799 f.

12 Über das Pathetische, in: Schiller, Werke 5 (s. Anm. 5), 512.

13 Über das Erhabene, in: Schiller, Werke 5 (s. Anm. 5), 807.

auch (als erhaben/tragisch) von dieser Fessel zu befreien, und dies wiederum geschieht um einer (offenbar höheren) Kunst willen, in der das Wesen des Menschen sich vollendet (als sinnlich und geistig zugleich). Mit der Kunst soll also gegen die Kunst, zugleich aber für die Kunst vorgegangen werden. Durch immer neue Begriffsdifferenzierungen (bloß schöne, tragische, idealschöne Kunst) verschleiert Schiller die Widersprüchlichkeit seiner Argumentation, verschleiert aber vor allem, daß er aus Kants Reflexionsästhetik (ihr Thema ist die ›reflektierende‹ Urteilkraft, d.h. das Urteil, das einem Gegenstand das Prädikat ›schön‹ oder ›erhaben‹ zuteilt) etwas anderes gemacht hat: zum einen eine objektive Ästhetik (d.h. eine Analyse schöner/erhabener Gegenstände, mit dem ausdrücklichen Ziel, so in den »Kallias«-Briefen, einen »objektiven Begriff des Schönen« aufzustellen<sup>14</sup>), zum anderen eine Rezeptionsästhetik (die nach den Bedingungen fragt, eine vorgestellte Erfahrung – z.B. des Erhabenen – im Rezipienten zu aktivieren).

Die im ersten Kapitel schon erläuterte Einschränkung<sup>15</sup>, die Kant zur Situierung des Erhabenen im Raum der Kunst macht – daß es ein Erhabenes in der Kunst eigentlich nicht geben könne –, kann Schiller, obwohl er das Erhabene von Kants Entwurf her denkt, nicht bestehen lassen; denn dann fiel die Gleichsetzung des Tragischen mit dem Erhabenen dahin.

Ein Erhabenes in der Kunst (aufgrund von Kunsterfahrung) ist für Kant nur möglich, wenn das Kunstwerk wie die Naturgegebenheiten, die die Erfahrung des Erhabenen induzieren, auf den Betrachter wirkt. So 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)«. <sup>16</sup> Ist solche Übereinstimmung je möglich? Wie es Schillers Anliegen ist, gegen Kant bzw. über diesen hinaus einen »objektiven (d.h. nicht primär im reflektierenden Subjekt verankerten) Begriff des Schönen« zu gewinnen<sup>17</sup>, denkt er die Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst nicht vom Rezipienten, sondern vom Kunstwerk her. Wenn diese erhabene Situationen resp. Reaktionen darstelle, dann könnten analoge Reaktionen beim Leser/Zuschauer erwartet werden.<sup>18</sup> Aber ein dar-

14 Kallias oder Über die Schönheit, in: Schiller, Werke 5 (s. Anm. 5), 394.

15 S. 22 ff.

16 KdU 76.

17 Vgl. den Brief Schillers an Körner vom 21.12.1792, auf den im ersten der »Kallias«-Briefe Bezug genommen wird (in: Schiller, Werke 5 [s. Anm. 5], 394).

18 Hierzu insbesondere die Schrift: »Über das Pathetische« (in: Schiller, Werke 5 [s. Anm. 5], insbes. 524 ff.).

gestelltes Erhabenes ist schon immer in die Einheit einer Anschauung gebracht, kann das Apperzeptionsvermögen des Rezipienten nicht prinzipiell überfordern, was die Ausgangserfahrung des Erhabenen wäre. Schiller versucht, diese Einschränkung der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst durch eine andere Bestimmung Kants aufzuheben. Kant hatte betont, daß wir, um die Wende in das Erhabene zu leisten, von dem Unfaßlichen, mit dem wir konfrontiert sind, nicht unmittelbar bedroht sein dürfen.<sup>19</sup> Wenn wir uns dagegen in Sicherheit befinden, uns nur »mit der Einbildungskraft [auf das unser Fassungsvermögen gänzlich Übersteigende] einlassen«<sup>20</sup>, kann in uns die Stimme der Vernunft rege werden. Das wendet Schiller zu einem Argument für ein Erhabenes in der Kunst. Wirkliches Unglück und Leiden der Menschen könne der Betrachter nicht in erhabene Empfindungen auflösen. Die Tragödie gebe aber ein »künstliches Unglück«.<sup>21</sup> Das im Theater vorgestellte Leiden ist fiktiv und läßt so genügend Freiheit, um erhabene Regungen zu entwickeln. Und eben dies wird als die Aufgabe der tragischen Kunst bestimmt, d.h. Empfindungsfähigkeit für das Erhabene zu entwickeln, möglichst oft, bis diese Erfahrung zu einem Habitus werde, d.h. wir auf diesem Wege unsere Sittlichkeit so befestigt haben, daß wir auch in realer Erfahrung des Leidens moralisch widerstehen können. Die Argumentation kann nicht überzeugen, da sie auf das zentrale Argument, mit dem Kant die Möglichkeit eines Erhabenen der Kunst verneint, gar nicht eingeht. Gewiß erhält der Rezipient mit dem dargestellten und das heißt fiktiven Leiden und dessen erhabener Verarbeitung einen Ort relativer Sicherheit. Aber kann ein Kunstwerk als ein regelhaftes Gebilde noch eine Erfahrung des Unendlichen oder schlechthin Übermächtigen vorgeben?

Schillers Tragödientheorie schafft durch die Gleichsetzung des Tragischen mit dem Erhabenen zwei Problemfelder. Das eine betrifft das zugrundegelegte Wirkungsmodell. Wie soll ein dargestelltes und das heißt ästhetisch schon immer bewältigtes Erhabenes im Zuschauer die Empfindung des Erhabenen wecken können? Das Erhabene muß alle Bewältigungsstrategien des Verstandes scheitern lassen (um die Vernunft, als das Vermögen zu Ideen, auf den Plan zu rufen). So darf ein »erhabenes« Kunstwerk, das dieses Attribut verdiente, dem Rezipienten nicht eine ästhetisch schon gemeisterte Erfahrung des Unendlichen oder Überwältigenden anbieten, es muß vielmehr mit dem Unfaßbaren konfrontieren, was paradox ist, da das Kunstwerk als Werk schon immer ein

19 Vgl. KdU 104.

20 Vgl. KdU 117.

21 Über das Erhabene, in: Schiller, Werke 5 (s. Anm. 5), 805 f.

Gefaßtes ist. Das zweite Problemfeld, das die Gleichsetzung des Tragischen mit dem Erhabenen eröffnet, betrifft den Vorgang der Katharsis. Das Tragische im Sinne von Aristoteles konfrontiert mit der Erfahrung, daß sich im Handeln des Menschen Determination und Freiheit in abgründiger Weise durchdringen können. So werden die Affekte Jammer und Schauer hervorgerufen und eine Reinigung von diesen Affekten eröffnet. Leistung des Erhabenen ist demgegenüber die Überwindung der affektiven Konstitution des Menschen überhaupt (nicht die Reinigung von bestimmten Affekten). Das Sich-Durchdringen von Determination und Freiheit in der tragischen Konstellation ist dabei in ein Nacheinander aufgelöst. Dem Unschuldigen-Sein (denkt man an die Situation des Ödipus) entspricht die Darstellung des Menschen in seinem Leiden: Hier steht er unter dem Zwang der Natur oder ihn bestimmender Gesetze. Dem Schuldigen-Sein, was impliziert, das Geschick selbst zu verantworten, entspricht die Moralität, d.h. der moralische Widerstand, den der Held als Antwort auf das Leiden zeigt. So wird aus dem tragischen Ineinander ein erhabenes Nacheinander. Diese Verschiebung erhält in einer zweiten ein Gegengewicht (ohne sie aufzuheben): Das Erhabene wird nicht als ein Akt des Urteilens entwickelt wie bei Kant (Bewältigen einer Erfahrung, die die Fassungskraft des Verstandes übersteigt, durch Rege-Machen der Ideen der Vernunft), sondern aus einer anthropologischen Bestimmung: Als Naturwesen sei der Mensch gebunden, als moralisches Wesen könne er sich aber der Bindung überheben und habe er dies zu leisten. Wie diese Aktivierung des ideellen Wesensanteils des Menschen, durch den er sich als frei setzt, möglich sein soll – dem sinnlichen Wesensanteil entgegen, in dem der Mensch unfrei ist –, wird nicht erklärt. Aus der anthropologischen Bestimmung des Menschen als Doppelwesen wird nur die Möglichkeit solcher Aktivierung gesetzt und diese dann auch gefordert. Daß beide Wesensanteile des Menschen aktiviert werden können – und nicht der eine den anderen ständig unterdrückt –, geht aus der Bestimmung des Schönen in den »Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen« hervor. In der Erfahrung des Schönen sind wir in unseren beiden Vermögen, sowohl dem sinnlichen als auch dem geistigen, zugleich tätig und beide sind dabei in einem harmonischen Verhältnis zueinander (keines unterdrückt das andere). So führt das Schöne von der Sinnlichkeit, auf deren Feld wir nur rezeptiv und bedingt sind, zu unserem anderen Wesensanteil, der Freiheit: »weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert«<sup>22</sup>:

22 Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (nachfolgend abgek.: »Ästhetische Erziehung«), in: Schiller, Werke 5 (s. Anm. 5), 573 (2. Brief).

Der Übergang von dem leidenden Zustande des Empfindens zu dem tätigen des Denkens und Wollens geschieht also nicht anders als durch einen mittleren Zustand ästhetischer Freiheit [...]. Mit einem Wort: es gibt keinen anderen Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.<sup>23</sup>

Das führt aber in eine Zirkelargumentation; denn wir müssen die Idee der Freiheit schon in uns entwickelt haben (was eben das Erhabene leistet), d.h. wir müssen schon moralisch sein, damit wir jene Balance unserer sinnlichen und moralischen Wesensanteile hervorbringen, die das Schöne ausmacht und die die Vernunft fordert<sup>24</sup>, weshalb ebenso der Satz gilt: »erst durch die Freiheit (die sich im Erhabenen manifestiert) gelangen wir zur Schönheit: «so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die *ästhetische Erziehung* zu einem vollständigen Ganzen zu machen.«<sup>25</sup>

Das Schöne und das Erhabene stehen in einem Verhältnis wechselseitiger Ermöglichung zueinander: Das Erhabene wird ermöglicht durch die Erfahrung des Schönen. Das Schöne (nicht gegenständlich, sondern reflexionsästhetisch als Balance der Vermögen im Betrachter gefaßt) setzt voraus, daß wir nicht nur sinnliche Wesen sind, sondern auch unsere Moralität ausgebildet haben, wozu das Erhabene verhilft. Schillers »Briefe über die ästhetische Erziehung« bewegen sich in diesem Zirkel, was zu den schon vielfach diskutierten Verschiebungen der Argumentation führt (das Schöne ist zuerst das Feld des Übergangs von der Natur zur Idealität, mithin eine Funktion im Dienste des Erhabenen, das die Idee der Freiheit befestigt; im Fortgang der Argumentation wird das Schöne dann aber zum Selbstzweck, zur höchsten Erfüllung des menschlichen Wesens, womit das Erhabene zu einer Funktion im Dienste des zu erreichenden ästhetischen Zustands wird). Dieses Verhältnis wechselseitiger, d.h. zirkulärer Ermöglichung des Schönen und des Erhabenen enthält allerdings eine Spur, die zu einem zweiten Konzept des Tragischen bei Schiller führt, das in der Forschung bisher nicht beachtet worden ist. Es ist durchaus in Schillers dramatischem Schaffen seit dem »Wallenstein« wirksam, allerdings nur andeutungsweise auch in Schillers theoretischen Einlassungen zur Tragödie enthalten. Wenn im Ent-

23 Ästhetische Erziehung, in: Schiller, Werke 5 (s. Anm. 5), 641 (23. Brief).

24 Vgl.: »Die Vernunft stellt aus transzendentalen Gründen die Forderung auf: es soll eine Gemeinschaft zwischen Formtrieb und Stofftrieb, d.h. ein Spieltrieb sein, weil nur die Einheit der Realität mit der Form, der Zufälligkeit mit der Notwendigkeit, des Leidens mit der Freiheit den Begriff der Menschheit vollendet.« (Ästhetische Erziehung, in: Schiller, Werke 5 [s. Anm. 5], 615 [15. Brief]).

25 Über das Erhabene, in: Schiller, Werke 5 (s. Anm. 5), 806 f.

wurf des ›ästhetischen Zustands‹ das Schöne und das Erhabene in einem Verhältnis wechseleritiger Ermöglichung zueinander stehen, dann muß dies auch für das Tragische, als vom Erhabenen her gedacht, gelten: daß es durch das Schöne ermöglicht würde, wie dieses durch das Tragische (›Pathetischerhabene‹). Da das Erhabene aber das Feld ›negativer Ästhetik‹ eröffnet<sup>26</sup>, kann diese Relation auch nur negativ sein: das Tragische als das Nicht-Erreichen, als das Verfehlen des ästhetischen Zustands, die Tragödie als Revers-Seite des ästhetischen Zustands, als ästhetischer Zustand im Negativen.<sup>27</sup> Zugleich wäre dies auch eine Lösung des Problems eines Erhabenen in der Kunst. Denn das Erhabene wäre damit, wie es seinem Wesen entspricht, nur negativ, als nicht-seiend, im Raum der Kunst situiert.

Mit seinem Guiskard-Projekt fragt Kleist nach der Möglichkeit, eine neue Art Tragödie im Rekurs auf das Erhabene zu begründen, ohne den Paradoxien auszuweichen, in die dieser Versuch bei Schiller führt. Das ist eine Deutungshypothese, die sich nur durch Evidenz ›beweisen‹ kann, d.h. durch das Vermögen, das Unlösbar benennen zu können, in das das Guiskard-Projekt Kleist, dessen eigener Aussage nach, geführt hat, und so in den bekannten Sätzen Kleists hierzu mehr als eine Rhetorik des Scheiterns zu erkennen:

Thörißt 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; 4,320)

Kleist hat nicht nur zeitgleich mit Schillers Arbeit an der »Braut von Messina« und wie Schiller mit hoher Ambition, in der Rückwendung zur Antike eine neue Art Tragödie zu begründen, an seiner »Guiskard«-

26 Das Erhabene bestimmt Kant als »negative Lust«. Es ist »der Form nach [...] zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserem Darstellungsvermögen und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft« (KdU 76); so ist das Erhabene nur darstellbar, insofern die Undarstellbarkeit dargestellt werden kann: »[...] denn das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden« (KdU 76 f.).

27 Hierzu: Verf., Tragödie als Negativ des ›ästhetischen Zustands‹: Schillers Tragödienentwurf jenseits des ›Pathetischerhabenen‹, in: Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag, hg. von Cornelia Blasberg und Franz-Josef Deiters. Tübingen 2000.

Tragödie gearbeitet, er hat auch den Stoff (indirekt) durch Schiller vermittelt erhalten. Einen Aufsatz des sächsischen Majors Ferdinand von Funck, »Robert Guiscard, Herzog von Apulien und Calabrien«, hatte Schiller 1797 in seiner Zeitschrift »Die Horen« veröffentlicht. Eine weitere wichtige Quelle für den Stoff der Tragödie stellen die Memoiren der Tochter des Alexius Komnenes dar (des byzantinischen Kaisers, der durch Putsch gegen den rechtmäßigen Kaiser Michael VII. 1078 an die Macht gekommen ist). Eben gegen diesen neuen Kaiser ist der historische Guiskard nach Konstantinopel gezogen, um den rechtmäßigen Kaiser wieder einzusetzen. Im Stück wird dies dadurch begründet, daß der abgesetzte Kaiser mit der Tochter Guiskards verheiratet ist, Guiskard mithin seiner Tochter zu Hilfe eilt, damit diese ihre Position als Kaiserin von Ostrom zurück erhält. Diese Begründung ist erfunden: Der abgesetzte Kaiser Michael VII. war nicht mit einer Tochter Guiskards verheiratet. Die Tochter also des Putschkaisers, Anna Komnena, hat Memoiren verfaßt: »Denkwürdigkeiten aus dem Leben des griechischen Kaisers Alexius Komnenes«, sie gelten bis heute als eines der bedeutendsten Werke der byzantinischen Literatur; Schiller hat diese Memoiren (als Professor für Geschichte) 1790 in der Reihe »Allgemeine Sammlung historischer Memoires vom zwölften Jahrhundert bis auf die neuesten Zeiten« herausgegeben, damit also einen guten Instinkt für wichtige Quellentexte bewiesen.

So viel über die Vermittlung des Stoffes. Wenn nun der Text Kleists in den Blick genommen wird, ist immer der ungeklärte Status dieses Textes zum angeblich verbrannten Manuskript bewußt zu halten. D.h. der vorliegende Text führt einen Verweis mit sich, an Stelle des ursprünglichen Textes zu stehen, der nach Kleists Aussagen offenbar nicht vollendbar war, der seinen Verfasser in einen tiefen physischen und psychischen Zusammenbruch getrieben hat. Der vorliegende Text verweist nur auf diesen ursprünglichen Text, dem eine rätselhafte, vom Autor zuletzt als unausführbar deklarierte Idee zu einer neuen Art Tragödie zugrunde liegen soll.

Mit Blick auf die überlieferten Szenen sei zuerst gefragt, worin der Guiskard-Stoff für Kleist besonderes Interesse gewinnen konnte. Allererst ist das Moment der Peripetie zu nennen. Es handelt sich um ein Kleist-Motiv schlechthin: die rätselhaften Umschwünge im Handeln einer Person, zugleich konstitutiv für die Tragödie (an der Peripetie spielt Aristoteles tragische Handlungsmodelle durch) und nicht weniger konstitutiv für die Erfahrung des Erhabenen. Die Peripetie betrifft hier eine große historische Persönlichkeit, einen charismatischen Heerführer mit maßlosen Plänen, der, sein Ziel vor Augen, durch eine Natur-Macht, an

der alles menschliche Wissen zuschanden wird, die Pest, gegen die er sich vergeblich aufbäumt, hinweggerafft wird.

Peripetie findet sich in den zehn Szenen des »Phöbus«-Textes zweimal: Das Heer der Normänner ist durch Abälards Einflüsterung schon völlig von der Vorstellung gefangen genommen, daß Guiskard an der Pest darniederliege. Da tritt er selbst, strahlend und offenbar unangefochten – charismatisch – vor das Heer. Auf die Wende zum Guten folgt um so erschütternder die Wende zum Schlechten: Guiskard, der signalisiert hat, daß er gegen die Seuche immun sei (mit Verweis auf sein Charisma), erleidet einen Schwächeanfall. Das führt den Chorführer (den Sprecher der Normänner) zu einer eigenartig abgehobenen Rede an Guiskard, als ob dieser schon im Himmel wäre.

So verstanden verwies die Peripetie auf Schillers Verständnis des Tragischen wie des Erhabenen: Darstellung der leidenden Natur, wobei dem Helden die »ganze volle Ladung des Leidens« gegeben ist, und Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden (insofern sich Guiskard über dieses Leiden erhebt). Eine grundlegend neue »Entdeckung im Gebiete der Kunst«, die Kleist für seine Arbeit am »Guiskard« reklamiert (vgl. 4,316), kann in diesem Umfeld nicht beansprucht werden.

Neben dem Moment der Peripetie kann Kleist am Stoff interessiert haben, daß hier der Protagonist in mehreren unauflöselichen Selbstwidersprüchen steht (zwischen sich widersprechenden, aber jeweils für sich berechtigten Ansprüchen im Sinne der Tragödientheorie Hegels<sup>28</sup>). Der vollständige Titel des Stücks lautet: »Robert Guiskard, Herzog der Normänner«. Der Bezug Guiskards zu seinem Volk/Heer steht zur Debatte und damit auch eine Anspielung auf die Französische Revolution, beziehungsweise auf Napoleon, der 1799 die Belagerung Akkos abbrechen mußte, da in seinem Heer die Pest ausgebrochen war und der sich – als charismatischer Heerführer – 1804 dann selbst die Kaiserkrone aufsetzen wird. Verschiedene Herrschaftsbegründungen stehen im Guiskard-Drama gegeneinander: zum einen die Begründung der Herrschaft durch Charisma; das, wie erläutert, nicht als eine Eigenschaft, vielmehr als ein Geben und Nehmen zwischen zweien, d.h. als Gabe und Begabung aufzufassen ist. Die charismatische Herrschaftsbegründung verweist auf eine Einheit von Guiskard und Heer wie von Guiskard und göttlichem Beistand, die der Einheit von Maschinist und Gliedermann bei der Marionette entspricht. Als charismatischer Führer (erfolgreicher

28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Theorie-Werkausgabe, Bde. 13–15, Frankfurt 1970, Bd. 15, 520 ff. und 545 ff. Hegels Paradigma der Tragödie ist nicht »König Ödipus«, vielmehr »Antigone«.

Heerführer und geliebter ziviler Herrscher) hat sich Guiskard – mit Billigung des Volkes – die Herzogskrone aufgesetzt. Der charismatischen Ordnung und Herrschaftsbegründung steht eine andere entgegen: Legitimität resp. Legalität im Sinne von Erbfolge. Guiskard ist nur als Stellvertreter, d.h. Vormund eingesetzt worden, bis der legitime Herrscher in der Erbfolge, Abälard, volljährig ist. Insofern ist seine Herzogswürde angemäßt. Für seine Nachfolge hat Guiskard aber seinen Sohn ausersehen, womit er sich auf eine neue, von ihm ausgehende Erbfolge beruft, auf Legitimität statt auf Charisma; dies um so mehr, als seinem Sohn jegliches Charisma fehlt, während der eigentlich legitime Nachfolger, Abälard, eben über dieses Charisma verfügt (vgl. Vs 292–295). Wenn Guiskard, mit scheinbar legalistischem Argument, seinen Sohn als seinen Nachfolger favorisiert (aber das sagt nur der Sohn), so negiert er 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 Selbstnegation 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. Zweimal steht Guiskard also zwischen je für sich berechtigten Ansprüchen (Herrschaft durch Charisma, Herrschaft durch Erbfolge), vollzieht er mithin, wie immer er auch handelt, einen Akt der Selbstnegation. Die Naturgewalt »Pest« kann als Zeichen dieses unauflösbaren Widerspruchs zwischen zwei Ordnungen und zugleich der unauflösblichen Selbstnegation genommen werden. Damit wird auch der Unterschied zu Sophokles' »König Ödipus« deutlich, zu dem Kleist mit dem Pest-Motiv den Vergleich ja herausfordert. Die Pest in Theben ist Zeichen einer Schuld, die Ödipus nicht bewußt ist, deren Aufhebung er unerbittlich betreibt, bis er die furchtbare Wahrheit über sich selbst erfährt. Verglichen hiermit kann die Pest im »Guiskard« als Zeichen dafür genommen werden, daß der Held in Selbstwidersprüchen/Selbstnegation gefangen ist, um die er aber weiß, deren Konsequenz er jedoch zu verbergen sucht. Die-

se Konsequenz kann angedeutet sein in der Pest (Untergang des Helden und mit ihm seines Volkes), die Guiskard in den vorliegenden Szenen entsprechend zu verbergen sucht. Eine Handlung ist dann denkbar analog dem »Zerbrochenen Krug«: Der Held versucht zu verhindern, daß man zu ihm als Ursache der gestörten Ordnung gelange. Auch in diesem Umfeld ist keine völlig neue Art von Tragödie zu erkennen, geschweige denn eine, die nicht zu vollenden wäre.

Die Frage, ob Guiskard die Pest habe, scheint in den vorliegenden Szenen auch nicht entscheidend (sie sorgt nur auf der Oberfläche für Spannung, insofern offen ist, ob Guiskard seinen Zustand zu verheimlichen vermag oder nicht). Das Heer/der Chor weiß um die Selbstwidersprüche Guiskards (die beiden Thronprätendenten artikulieren sich hier deutlich), der Neffe Abälard berichtet auch, daß Guiskard das Angebot der Verräter in Konstantinopel angenommen habe (daß er also gegen seine Tochter handeln werde), und gibt deutlich zu verstehen, daß Guiskard die Pest hat, indem er die Symptome bei Guiskard eindringlich schildert. Zur Debatte steht nicht, ob Guiskard in Selbstwidersprüchen steht, ob er als Zeichen hierfür die Pest hat, ob das Volk/der Chor dies weiß; zur Debatte steht vielmehr, welche Haltung Guiskard zu den Selbstwidersprüchen resp. zur Pest einnimmt. Eine tragische Konstellation ist hier gewiß gegeben, ein Held, der zwischen je für sich berechtigten Ansprüchen resp. Ordnungen steht: Begründung und Ausübung von Herrschaft in charismatischer Einheit mit dem Volk wie mit höheren Mächten vs. Begründung und Ausübung von Herrschaft durch Legitimität. Abstrakter formuliert, stehen sich gegenüber: das Prinzip der Leistung oder des Auserwähltseins und das Prinzip des Rechts. Auch in dieser Hinsicht ist weder eine besondere »Entdeckung im Gebiete der Kunst«, noch eine unmöglich auszuführende Tragödie zu entdecken. Was sich als mögliche Handlung nach der Exposition von Guiskards Selbstwidersprüchen – die der veröffentlichte Text aber als marginal behandelt, insofern er sie nur in einer kurzen Anmerkung vorträgt – abzeichnet, ist eine Tragödie, die im Sinne Schillers im Erhabenen gründen würde. Ein erhabenes Schauspiel wird jedenfalls in den vorhandenen Szenen in Gang gesetzt, als ein Spiel im Spiel, ein Schauspiel, das Guiskard dem Heer/Chor gibt.

Kants Bestimmungen des »dynamisch Erhabenen« entsprechend<sup>29</sup>, sind in der vorgestellten Welt die Betrachter (das Heer) am Beispiel der Pest mit einer Naturgewalt konfrontiert, an der bisher alle menschlichen Bewältigungsversuche versagt haben, medizinische, soziale und theolo-

29 Vgl. KdU § 28–29.

gische: wenn man hier Boccaccios berühmte Einleitung des »Dekameron« zugrundelegt. Wie Kant erläutert<sup>30</sup>, vermag solch eine Naturgewalt, wenn man selbst betroffen ist, nicht eine erhabene Haltung zu wecken (kein Sich-Erheben über die Naturgewalt angesichts »höherer Ideen« wie Unsterblichkeit oder bestimmter Ziele des Krieges, wie Recht oder Freiheit), und so ist das Heer auch verzweifelt, schickt es eine Abordnung zum Herzog, die ihn bitten soll, den Kriegszug abzubrechen.

Abälard hat dem Volk eindringlich vorgestellt, daß Guiskard alle Symptome der Pest habe, daß also die Naturgewalt im Helden wütet: Er sei kraftlos, möchte Giganten rufen, um seine Hand zu bewegen, sein Inneres sei so erhitzt, daß er sich mit dem Ätna vergleiche, sein Durst sei grenzenlos, er möchte die Dardanellen austrinken. Der Greis, Sprecher der Normänner, hat diese Schilderung mit dem Ausruf kommentiert: »Es ist entsetzlich!« (Vs 359). Dem großartigen, charismatischen Helden ist so im Sinne Schillers die »ganze volle Ladung des Leidens« gegeben, ebenso den Zuschauern. Der Held wird von der Pest zerschmettert (die als Gottes Geißel ja mythische Aura hat), und er wird das Volk in dieses Geschick mit hineinreißen. Da wird verkündet, daß Guiskard sich dem Volk zeigen werde und er erscheint kraftvoll, strahlend, ungebrochen wie je. Nach der vorherigen Schilderung, wie Guiskard zernichtet am Boden liege, ist dies ein strahlendes Sich-Aufrichten/Sich-Erheben über die Naturgewalt, die Abälard dann sogleich auch ideell interpretiert, d.h. als erhaben:

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)

Guiskards Erscheinen wird dann begrüßt, als ob ein Gott erscheine. Ein Knabe:

Frei in des Zelt's Mitte seh' ich ihn!  
Der hohen Brust legt er den Panzer um!  
Dem breiten Schulternpaar das Gnadenskettlein!  
Dem weitgewölbten Haupt drückt er, mit Kraft,

30 Vgl. KdU 105: »[...] daß wir uns sicher sehen müssen, um das begeisternde Wohlgefallen zu empfinden«; »Der weite, durch Stürme empörte Ozean kann nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich. Man muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen ausgefüllt haben, wenn es durch solch eine Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, d.h. das Gemüt wird gereizt, die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten (als z.B. das Leben) zu beschäftigen« (KdU 77).

Den mächtig-wankend-hohen Helmbusch auf!  
Jetzt seht, o seht doch her! – Da ist er selbst! (Vs 401–406)

Das Volk jubelt und der Chorsprecher/der Greis begrüßt Guiskard schon mehr als himmlischen denn als irdischen Herrscher:

O Guiskard! Wir begrüßen dich, o Fürst!  
Als stiegst du uns von Himmelshöhen nieder!  
Denn in den Sternen glaubten wir dich schon – – ! (Vs 408–410)

Ganz im Sinne Schillers ist der vollen Ladung des Leidens ein Ideelles entgegengesetzt worden, Guiskards Geist. Hinzu kommen religiöse Momente: Wenn Guiskard betont, daß er gegenüber der Pest immun sei, aufgrund einer besonderen Auserwähltheit, so tritt zur charismatischen Einheit Guiskards mit seinem Heer eine charismatische Verbindung mit Gott. Solche Verweisungen auf das Ideelle reißen – ganz im Sinne Schillers – heraus aus den ›Verstrickungen in die Sinnlichkeit‹, d.h. in die physische Not:

O du geliebter Fürst! Dein heitres Wort  
Gibt uns ein aufgegebenes Leben wieder! (Vs 449 f.)

So weit ist auch ein möglicher propagandistischer Gehalt des Stücks zu erkennen, 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 (erhaben) hiervon nicht gefangennehmen zu lassen, der Appell an das Volk, sich aufzurichten, sich auf Ideelles zu besinnen (den eigenen Geist, den 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. Ehe man aber, wie Wolf Kittler, aufgrund solch scheinbar klarer Übertragbarkeit, Kleist zum Propagandisten des Befreiungskrieges gegen die Fremdherrschaft Napoleons macht, beziehungsweise *nur* hierzu, sollte man bedenken, daß das Stück, selbst in den wenigen Szenen, die Kleist veröffentlicht hat, an diesem Punkt ja noch nicht zu Ende ist. Denn Guiskard erleidet, während der Chorführer spricht, einen Schwächeanfall, seine Tochter »zieht eine große Heerpauke herbei und schiebt sie hinter ihn« (1,254), um ihm Halt zu geben. So straft Guiskard seine Behauptungen Lügen, macht er manifest, daß die gezeigte Unbezwingbarkeit im Rekurs auf ideelle Vermögen (seinen Geist, göttliche Auserwähltheit) gespielt, nur ein Schauspiel war.

Nachdem die erhabene Haltung zur Pest (und zu den Selbstwider-

sprüchen) als bloßes Schauspiel kenntlich geworden ist, nimmt die Rede des Chorführers eine andere Wendung. Ihre ideelle Orientierung verschiebt sich. Der Chorführer gibt zuerst ein Bild des teleologisch mit großem Schwung seine Bahn verfolgenden Guiskard, dem die Pest dazwischentritt, wie dem teleologisch denkenden Kleist der Kant-Krise ein grauenhafter Skeptizismus dazwischengetreten war:

Auf deinem Fluge rasch, die Brust voll Flammen,  
In's Bett der Braut, der du die Arme schon  
Entgegenstreckst zu dem Vermählungsfest,  
Tritt, o du Bräutigam der Siegesgöttin,  
Die Seuche grauenvoll dir in den Weg –! (Vs 495–499)

Auf die Kant-Krise als vollständiges Zernichtet-Werden im bisherigen Denksystem folgte ein Wieder-sich-Aufrichten im Medium der Kunst (manifest in den Briefen aus Dresden), worin Kleist das Angebot der »Kritik der Urteilskraft« annahm, die skeptizistisch in Frage gestellte Verbindung der Welt der Determination mit der der Freiheit in einer gewissen Weise doch im Schönen oder Erhabenen finden zu können. Ein analoges Wieder-sich-Aufrichten in ideeller Wendung nach dem Zernichtet-Werden durch die Naturgewalt ›Pest‹ hat das Drama an Guiskard vorgeführt. Dann ist dies als bloßes Schauspiel, als erhabenes Schauspiel Guiskards, so verstanden als Kunst, manifest gemacht, mithin ist ein Erhabenes in der Kunst gegeben worden. Der Fortgang der Szene ist der Frage gewidmet, was für eine Art Wirkung hiervon erwartet werden kann. Die gewünschte und nach Schillers Konzept zu erwartende erhabene Wirkung ist sehr zweifelhaft. Der Greis als Sprecher der Normänner bezeichnet die von der Pest Ergriffenen als »auferstehungslos«, was 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 ›Auferstehung‹ wird jedoch zugleich eine ideelle Bewältigung dieses Geschicks (Auferstehung der Gerechten am Jüngsten Tag) negiert. Von einem ideellen Sich-Erheben über die Naturgewalt, wie es das Erhabene kennzeichnet, ist mithin jetzt nicht mehr die Rede:

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

Weiter stellt der Chorführer dann vor, wie der von der Pest Befallene gegen die eigenen Nächsten wütet (Vs 511–515); auch kommt ihm eine ideelle Verarbeitung des Geschicks nicht in den Sinn.

Die negierte erhabene Haltung gegenüber der Pest im Augenblick, da die erhabene Haltung Guiskards als Erhabenes in der Kunst deutlich ge-

worden ist, führt dann zu einem Anruf Guiskards als Gott (Christus), weiter zur Bitte um eine Rettung, die rein spirituell vorgestellt wird, die Wirklichkeit also verlassen hat, womit das, was das Erhabene leisten soll, gerade verfehlt wird, nämlich vom Materiellen zum Ideellen zu führen. Es gibt nur noch den Raum des Ideellen:

O führ uns fort aus diesem Jammertal!  
 Du Retter in der Not, der du so Manchem  
 Schon halfst, versage deinem ganzen Heere  
 Den einz'gen Trank nicht, der ihm Heilung bringt.  
 Versag' uns nicht Italiens Himmelslüfte,  
 Führ uns zurück, zurück, in's Vaterland! (Vs 519–524)

Die Rede ist voll christlich-soteriologischer Anklänge: »Jammertal«, »Retter in der Not«; der »einz'ge 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 übertragenem Sinne ein »Trank«, ein Signal, daß »Himmel« hier gleichfalls in übertragenem Sinn, eben als geistlicher Himmel, aufzufassen ist, wie auch Italien nicht das Vaterland der Normänner ist, sondern ein erobertes, unterworfenes Land, das an die Stelle des Vaterlandes gerückt ist. Italien steht anstelle eines anderen und für anderes: sei es rückwärtsgerichtet die Vorstellung des verlorenen Paradieses, antik: Arkadiens, sei es vorwärtsgerichtet das Reich der Auferstehung. Eine erhabene Haltung, was Sich-Aufrichten des Subjekts hier und jetzt im Rekurs auf das eigene Vermögen zur Vernunft bedeutete, artikuliert sich in diesen Vorstellungen nicht mehr, vielmehr ein Übermächtig-Werden des Todesgedankens, der sich mit dem Wunsch verbindet, wegzutauchen in eine Welt vor- oder nachgeschichtlichen Heils. Das vorgeführte erhabene Schauspiel, sehr genau in dem Sinne gestaltet, in dem Schiller das Erhabene in der Kunst entwirft, hat mithin das Erhabene in dem Augenblick aufgehoben, da dieses sich als eines der Kunst zu erkennen gegeben hat. Dieses Ergebnis, daß das Erhabene verpufft bzw. ganz andere Wirkungen als die gewünschten hervorbringt, wenn es als Kunst, als der Teleologie eines Künstlers entspringend, manifest wird, kann aber nicht nur in der vorgestellten Welt gelten, es muß auch das Kunstwerk »Robert Guiskard« betreffen, das Projekt, eine neue Art Tragödie im Rekurs auf das Erhabene zu schaffen, und es betrifft selbstverständlich damit zugleich den biographischen Akt, die zernichtende Erfahrung der Kant-Krise durch ein erhabenes Sich-Aufrichten im Medium der Kunst zu bewältigen. Mit dieser Konsequenz, daß das Kunstwerk mit diesem

Ergebnis sich selbst und damit zugleich alle Erwartungen an die Kunst durchstreichen würde, liegt es nahe, statt das Ergebnis einfach hinzunehmen, d.h. den Gedanken an ein Erhabenes in der Kunst aufzugeben, nach einem Weg zu suchen, es dennoch zu gewinnen. Kann Kleist es an eben dem Ort gesucht haben, an dem es fragwürdig geworden ist, d.h. bildlich gesprochen am im wörtlichsten Sinne ›unerhörten‹ Paukenschlag des Stücks (die Heerpauke nicht als Musikinstrument zu benutzen, vielmehr als physische Stütze für Guiskard), der das erhabene Schauspiel als bloßes Schauspiel erwiesen und die erhabene Wirkung zunichte gemacht hat?

Ein Moment von Kleists Experimentieren mit den Versprechen der ästhetischen Urteilskraft ist in der Betrachtung des Stücks noch nicht berücksichtigt: die in der Kunst geleistete Selbstreflexion der Wende zur Kunst. Die Leistung des Erhabenen, Erfahrungswirklichkeit und Idee – wenn auch nur negativ – zu verknüpfen, wird im Raum der Kunst in der Weise überprüft, daß diese selbst wieder im Versuch der Aneignung des Erhabenen zum Gegenstand gemacht wird. So verweist die Kunst auf das, woraus sie gemacht ist, d.h. ihre Verweisungsleistung ist in ihre Materialität verschoben. Aus der »Herrmannsschlacht«, ca. fünf Jahre nach Abbruch des Guiskard-Projekts geschrieben, ist diese Verschiebung schon bekannt, im 1810 veröffentlichten Caspar David Friedrich-Essay, der, wie im Eingangskapitel erläutert, die Frage nach der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst explizit stellt, wird solcher Verweisung aus der Materialität des Bildes die Möglichkeit einer erhabenen Wirkung zuerkannt, die allerdings jenseits des Menschlichen liegt (»Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen« [3,543]).

Innerhalb des Guiskard-Textes kann gerade der ›unerhörte Paukenschlag‹ als ein Signal dafür genommen werden, daß das im Friedrich-Essay erläuterte Verfahren auch schon hier durchgespielt wird. Denn dieser Paukenschlag kommt als dysfunktionale Verwendung der Pauke zustande, die hier nicht zur Produktion von Kunst, sondern als Körperstütze, d.h. rein in ihrer Materialität verwendet wird. Wird die Aufmerksamkeit so auf die Materialität des Kunstwerks ›Robert Guiskard‹ gerichtet als dem Garanten einer doch möglichen erhabenen Verweisung, so müßte, dem Bild des Ozeans analog, das mit dem Wasser des dargestellten Ozeans gemalt wird, dieses Werk gleichfalls materiell aus dem gemacht werden, was es vorstellt. Vorgestellt wird eine Tragödie des Scheiterns (Guiskard zwischen sich ausschließenden Ansprüchen, zugleich als ›leidende Natur‹, die gegen das Leiden ideellen Widerstand

mobilisiert, dessen erhabene Wirkung aber im Manifest-Werden seines Kunstcharakters zusammenbricht). Soll diese Tragödie des Scheiterns – eines Scheiterns gerade des Erhabenen – dennoch erhabene Wirkung hervorbringen, müßte sie aus dem gemacht werden, was sie vorstellt, d.h. aus dem Scheitern an der erhabenen Tragödie. 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. Notwendig entzieht sich in diesem Paradox aber 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 von Kleist überlieferten Textes ist: ›Fragment aus dem Trauerspiel [...]‹ (1,235). Bezogen auf solch ein ›Werk‹ muß Deutung in hohem Grade hypothetisch bleiben, auf Evidenz verwiesen, in der bisher ungelöste Rätsel um das Guiskard-Projekt sich von dieser Aporie her lösen lassen.

Als weiteres Textsignal dafür, daß das Verfahren, die – erhabene – Verweisungsleistung des Zeichens aus dessen Materialität zu garantieren, für das Guiskard-Projekt wesentlich ist, kann neben dem an zentraler Stelle erfolgenden ›unerhörten Paukenschlag‹ die sachliche Unstimmigkeit in Guiskards Rede genommen werden, mit der er die Angst des Heeres, daß er die Pest habe, zurückweist:

Ei, was zum Henker, nein! Ich wehre mich –  
 Im Lager hier kriegt ihr mich nicht in's Grab:  
 In Stambul halt' ich still, und eher nicht! (Vs 446–448)

Das Wort ›Stambul‹ ist ein Anachronismus; ist er Kleist unterlaufen? Hat er ihn des Metrums wegen gewählt (›Konstantinopel‹ läßt sich schwer in Jamben unterbringen, als Zweisilber hätte aber auch ›Byzanz‹ gewählt werden können)? 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 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 Schreckensruf 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. Das kann alles nur dramatische Ironie sein, derart, daß die Rede selbst dem Redenden ins Wort fällt. Bewußt wird dies aber nur, wenn man aus der Illusion der vorgestellten Welt heraustritt und das sprachliche Material überprüft, aus dem die Rede der Figuren gemacht ist.

Die aufgefundene Aporie, daß eine Tragödie erhabenen Scheiterns, die die Erfahrung des Erhabenen vermitteln würde, nur so zu gewinnen sei, daß sie aus dem Scheitern an der erhabenen Tragödie gemacht werde, hält für bisher ungeklärte zentrale Fragen zum Guiskard-Projekt Erklärungen bereit. Sie erklärt allererst, inwiefern das Guiskard-Projekt prinzipiell unausführbar wurde. Wenn diese Aporie die »Erfindung« (4,320) oder »gewisse Entdeckung im Gebiete der Kunst« (4,316) ist, die Kleist in Briefen an Ulrike andeutet<sup>31</sup>, so hat er sich mit seiner Erfindung in eine Selbst-Zernichtung als Künstler hineingeschrieben. Damit wird auch die Heftigkeit des Zusammenbruchs nachvollziehbar, der auf den Abbruch der Arbeit an diesem Projekt erfolgt ist: Das künstlerische Schaffen hat sich gerade auf dem Feld selbst paralyisiert, das zeitgenössisch als das höchste angesehen wird, d.h. der Tragödie. Weiter gibt die aufgefundene Aporie Kleists ausgestelltem Ringen um dieses Projekt einen Sinn und macht zuletzt auch Kleists Verhalten nach dem Verbrennen des Guiskard-Manuskripts verständlich und nachvollziehbar. Mit dem Paradox, daß das Mißlingen des Werkes sein Gelingen ist, wird das Geschehen um die Entstehung des Werkes zu einem Teil des Werkes selbst (in diesem Sinne wurde von »Guiskard-Projekt« und nicht von »Robert Guiskard« als Werk gesprochen). Das aber verlangt, das Ringen um das Werk herauszustellen, was Kleist gerade an diesem Werk auch vielfältig unternimmt. Mehrfach betont er, er wolle sterben oder der Himmel möge mit ihm machen, was er wolle, wenn er nur seinen »Guiskard« vollendet habe.<sup>32</sup> Einige Proben des »Guiskard« trägt Kleist Wieland vor, aber erst, nachdem er ihm sein Ringen um diese Tragödie eindringlich vor Augen geführt hat. Wieland berichtet

31 Das Zeugnis des reisenden Schwaben Christian Gottlieb Hölder, der in seinem Tagebuch berichtet, daß ihm ein Dichter in der Gegend des Thuner Sees 1803 »Regeln der Dramatik« erläutert habe, die an einem mathematischen Diagramm entwickelt worden seien, ist – wenn hier Kleist interpoliert werden kann – mit der vorgetragenen Interpretation des Guiskard-Projekts gut vereinbar, insofern der besagte Dichter nicht vom im Stück Vorgestellten, sondern vom Geschehen zwischen Zuschauer und Stück her argumentiert (Abdruck des Textes in: Brown, 1988; eine andere Deutung zu Kleists »Entdeckung im Gebiete der Kunst«, gibt: Ryan, 1969; vgl. auch: Samuel/Brown, 1981).

32 Bericht von Ulrich Schütz, LS 66; Briefe an Ulrike vom 1.5.1802 (4,306 f.) und vom 9.12.1802 (4,310).

dem Mainzer Arzt Wedekind, der Kleist nach dem Zusammenbruch im Herbst 1803 behandelt hat, von Kleists Aufenthalt bei ihm in Oßmannstedt im Januar/Februar 1803:

Eine andere Eigenheit und eine noch fatalere, weil sie zuweilen an Verrücktheit zu grenzen schien, war diese: daß er bei Tische sehr häufig etwas zwischen den Szenen mit sich selbst murmelte 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 *Drama* 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 vor-schweben 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.<sup>33</sup>

Nach vielen vergeblichen Überredungsversuchen, so Wieland weiter an Wedekind, habe Kleist ihm »einige der wesentlichsten Szenen und mehrere morceaux aus anderen, aus dem Gedächtnis« vordeklamiert. Wielands Urteil:

Ich gestehe Ihnen, daß ich erstaunt war, und ich glaube nicht zuviel zu sagen wenn ich versichere: Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein was Kleists *Tod des Guiskards des Normanns*, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ.<sup>34</sup>

Wieland bestürmt Kleist, das Werk unbedingt zu vollenden, und er schließt seinen Brief mit dem Bedenken, ob er Kleist mit diesem gut gemeinten Zuspruch nicht einen ›Bärenienst‹ erwiesen habe, nämlich »ihn in das Schicksal, das ihn zu verschlingen droht, vollends hineinzustoßen«.<sup>35</sup> Hier könnte bei Wieland eine Ahnung aufgeblitzt sein, daß Kleist sich in eine Aporie hineingeschrieben hat.

Wielands begeisterte Zustimmung hat Kleist auf die Idee gebracht, 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 in eigenartiger Verschiebung der affektiven Wirkung vom Hörer zum Autor, was einem Stück aber vollkommen entspricht, das seine erhabene

33 LS 81.

34 LS 81 f.

35 LS 82.

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, u ich zu seinen Füßen niederstürzte, seine Hände mit heißen Küssen überströmend. (4,313)

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«<sup>36</sup>), hat Kleist sorgfältig bewahrt, er zitiert ihn mehrfach, in Zeiten tiefer Demütigung ist er ihm ein Elixier, das ihn wieder aufrichtet (vgl. 4,324).

Als Indiz für die Aporie, in die sich Kleist mit dem Guiskard-Projekt hineingeschrieben hat, kann auch die eigenartige Formulierung genommen werden, 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). Wieder ist ›Vollbringen‹ gerade Manifest-Machen des Mißlingens:

Meine theure Ulrike, 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, soweit es fertig war, durchlesen, verworfen, und verbrannt: und nun ist es aus. (4,321)

Auch Kleists befremdliches Handeln nach dem Verbrennen des Manuskripts wird als ein Reagieren auf die Aporie, in die er sich hineingeschrieben hat, nachvollziehbar. Zwei Mal versucht er, in französische Kriegsdienste zu treten, an recht eigenartigen Orten. Am 26. Oktober 1803 schreibt er Ulrike aus St. Omer (nahe Calais) über den erhofften Kriegsdienst und Schlachtentod, nachdem er Ulrike ausgerechnet mit »du Erhabene« angesprochen hat:

[...] ich werde französische Kriegsdienste nehmen, das Heer wird bald nach England hinüber rudern, unser aller Verderben lauert über den Meeren, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich-prächtige Grab. (4,321)

Der ins Unendliche ausgebreitete Ozean ist Kant bevorzugtes Beispiel für die Vermittlung des ›mathematisch Erhabenen‹<sup>37</sup>. Im November 1803

<sup>36</sup> LS 99.

<sup>37</sup> 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

versucht Kleist nochmals, in französischen Kriegsdienst zu gelangen, diesmal bei Boulogne.<sup>38</sup> Beide Orte liegen in den einstigen Gebieten der Normannen (nördlich der heutigen Normandie), von wo aus diese 1066 nach England aufgebrochen sind. Das süditalienische Normannenreich 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, für den preußischen Staatsbürger und ehemaligen Militärangehörigen zugleich höchst gefährlich, 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 projizierte Werk vorstellt.

Die im Raum der Kunst unternommene Überprüfung des Konzepts des Erhabenen als Halt gegen den Skeptizismus teleologischer Weltansicht hat zu einem doppelt negativen Ergebnis geführt. Wenn versucht wird, das Erhabene in der Kunst vorzustellen – statt es in der Konfrontation mit dem Unendlichen oder mit der übermächtigen Natur zu suchen –, so hebt das Innewerden des Kunstcharakters das Erhabene auf. Der Versuch, es durch eine Verschiebung der Verweisungsleistung der Kunst in deren Materialität dennoch hervorzubringen, indem das Werk aus dem gemacht wird, was es vorstellt, führte im Falle der projizierten Tragödie des Scheiterns in die Aporie eines Kunstwerks, dessen »Gelingen« sein Mißlingen ist. 1810, im Caspar David Friedrich-Essay und in der Cäcilien-Erzählung, macht Kleist diese Verschiebung erneut zum Thema, wobei ihn jetzt offenbar nicht mehr die Bedingung der Möglichkeit solch eines Kunstwerks interessiert, die er einst als aporetisch bestimmt hat, sondern die Art der erhabenen Wirkung, die mit solch einem Werk zu erreichen ist. Sie erscheint gleichfalls aus dem Ideellen ins Materielle verschoben: Statt von menschlichen Betrachtern ist von »Füchsen und Wölfen« die Rede, die man mit solch einem Bild dazu bringen könne, ein Geheul anzustimmen, das man als tierische Ahnung des Unendlichen auffassen kann (vgl. 3, 543 f.), die vier bilderstürmerischen Brüder wiederum künden von ihrer erhabenen Gotteserfahrung durch einen analog mit Tieren verglichenen Gesang. Aber nicht nur diese Verschiebung der erhabenen Wirkung, auch die Aporie, in die sich Kleist 1803 hineingeschrieben hat, gibt er erst Jahre später zu erkennen: mit der

---

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).

38 Hierzu: Ruffet, 1976.

---

Veröffentlichung des »Fragments aus dem Trauerspiel« (1,235) im vierten und fünften Stück des »Phöbus« (April/Mai 1808). Der veröffentlichte Text verweist so nur auf das Trauerspiel, was konsequent ist, wenn dessen Gelingen sein Scheitern ist. Warum aber die Veröffentlichung 1808? Im Dezember 1807 ist »Penthesilea« fertiggestellt, eine vollendete Tragödie, von der ein »Organisches Fragment« (2,109) im ersten Heft des »Phöbus« (Januar 1808) veröffentlicht wird (»organisch« kann mit hin so gelesen werden, daß dieses Fragment nicht, wie die Auszüge aus der Guiskard-Tragödie, auf ein Mißlingen verweise, vielmehr auf etwas Lebendiges, d.h. als Werk Gelungenes). Hat Kleist die Aporie, in die er sich mit dem »Guiskard-Projekt« als Experiment zur Frage eines Erhabenen in der Kunst hineingeschrieben hatte, erst kenntlich machen können, nachdem er in der »Penthesilea« einen Ausweg aus ihr gefunden hatte? So stellt sich die Frage nach dem dort entfaltenen Konzept von Tragödie und nach dem Stellenwert, den das Erhabene in diesem Drama hat.

## ***Penthesilea*. Ein Trauerspiel Tragödie der Umkehrung des Weges der Tragödie**

[F: Spätherbst 1807, D: Phöbus-Fragment: Jan. 1808, Erstdruck:  
1808, U: 25.4.1876 Berliner Königliches Schauspielhaus am  
Gendarmenmarkt]

Auf sein Guiskard-Projekt verweist Kleist mit dem Abdruck des Fragments im »Phöbus« erst, nachdem er in derselben Zeitschrift durch die Teilveröffentlichung der »Penthesilea« die Tragödie als gegenwärtig doch mögliche Form erwiesen hat. Noch vor Angabe des Stück-Titels wird die Gattung bezeichnet, diese Mitteilung duldet offenbar keinen Aufschub: »Organisches Fragment aus dem Trauerspiel: Penthesilea«, wobei mit dem organischen Charakter des Fragments angezeigt wird, daß das hier Veröffentlichte Teil eines lebendigen, d.h. vollendeten Ganzen ist. Denkbar wäre, daß die Tragödie hier nicht mehr vom Erhabenen her konzipiert ist, womit auch die Aporie, in die dieses Konzept geführt hat, keine Geltung mehr hätte. Denkbar ist aber auch, daß Kleist beim Konzept einer »erhabenen Tragödie« geblieben ist, nun aber eine Lösung für das Problem eines Erhabenen in der Kunst gefunden hat.

»Penthesilea« folgt entschieden und mit großer dramatischer Wucht dem aristotelischen Tragödienentwurf.<sup>1</sup> Auf das griechische Theater, auf dessen Härte, Fragen zuzuspitzen und Konflikte auszutragen, blickt Kleist, wenn er seiner »Penthesilea« auf dem gegenwärtigen Theater keine Chance gibt, da dieses einer empfindsamen Mäßigung der Affekte huldige.<sup>2</sup> Aristoteles hat das wesentliche Moment des tragischen Ge-

---

1 In einem anderen Argumentationszusammenhang hat Gabriele Brandstetter erstmals darauf aufmerksam gemacht, daß dieses Drama wesentliche Momente der griechischen Tragödie aufgreift, was dann am Beispiel der Katharsis und Anagnorisis erläutert wird. (Brandstetter, 1997.)

2 Durchaus misogyn vorgetragen im Brief an Marie von Kleist, Spätherbst 1807: »Wenn man es recht unter sucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unsrer Bühne schuld u 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 u Moral vernichten das ganze Wesen des Drama, u niemals hätte sich das Wesen des griechischen Theaters entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären.« (4,396).

schehens in der ›Hamartia‹ erkannt, dem Fehlgriff des Helden, der diesem einerseits nicht zur Last gelegt werden kann, für den er aber doch Verantwortung zu übernehmen hat, zumal er in bestimmter Hinsicht doch als in einem Mangel des Helden gründend gedacht wird.<sup>3</sup> In Kleists Drama entwickelt sich die Hamartia aus Penthesileas Aneignung des Vermächtnisses ihrer Mutter, sich Achill als Mann zu erkämpfen. Dieses Vermächtnis hat, wie gezeigt werden wird, einen zweideutigen Gehalt. Der tragische Fehlgriff besteht in der Festlegung, die Penthesilea ihm gibt. Besiegelt wird diese Festlegung durch eine zweite: Penthesileas Reaktion auf Achills Angebot eines neuen Kampfes. Nachdem der erste Kampf schon erwiesen hat, wer der stärkere ist, kann dies nur als Angebot aufgefaßt werden, den Gründungsmythos der Amazonen vollständig in Spiel zu überführen oder aber als Ankündigung, an Penthesilea eben das Los vollstrecken zu wollen, das Achill schon an Hektor vollzogen hat, wonach Penthesilea ihn sogleich fragen wird (vgl. Vs 1794–98) und was er sowohl gegenüber den Griechen als auch gegenüber Prothoe angekündigt hat (vgl. Vs 614 f. und Vs 1513 f.): die Gegnerin nicht nur zu töten, sondern am toten Körper das »Namenlos' [zu] vollstrecken« (Vs 1516), d.h. seine Gestalt aufzulösen, den Körper so zu entstellen, »[d]aß Leben und Verwesung sich nicht streiten,/Wem er gehört« (Vs 2931 f.). Es wird zu klären sein, inwiefern es konsequent ist, notwendig und doch ein Fehlgriff, daß Penthesilea Achills Angebot zu neuem Kampf diese zweite Deutung gibt. ›Eleos‹ und ›Phobos‹, Jammer und Schrecken, die Affekte, die das tragische Geschehen nach Aristoteles' Theorie hervorruft, sind in der »Penthesilea« schon in der vorgestellten Welt, nicht erst beim Zuschauer, in der Reaktion der Amazonen auf Penthesileas Un-tat gestaltet. Mit dieser tritt die Tragödie aber auch in den Horizont des Erhabenen, da das Unfaßbare der Tat, eben die Auflösung aller Fassung, der Zug, mit Hölderlin zu sprechen, ins »Aorgische«<sup>4</sup>, den das Stück nicht zeigt, aber doch mehrfach benennt, die Ausgangserfahrung des Erhabenen beruft, d.h. die Konfrontation mit Vorstellungen, die die Fassungskraft des menschlichen Verstandes übersteigen bzw. mit einer Naturgewalt, angesichts derer sich der Mensch als vollkommen ohnmächtig erkennen muß. Die ›Anagnorisis‹ aber, das Wiedererkennen und damit die Einsicht des Protagonisten in das unge-

3 Z.B. durch einen Charaktermangel, etwa Ödipus' Sich-Verlassen auf seinen blendenden Intellekt, der ihn jede Situation richtig beurteilen lasse. Zu Aristoteles' Tragödientheorie: Manfred Fuhrmann, Einführung in die antike Tragödientheorie, Darmstadt 1973; Joachim Latacz, Einführung in die griechische Tragödie, Göttingen 1993.

4 Friedrich Hölderlin: Grund zum Empedokles, in: F.H., Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden, hg. von Jochen Schmidt, Bd. 2, Frankfurt 1994, 430 passim.

heuerliche Ausmaß seiner Handlungen, ist in der »Penthesilea« mit dem zweiten Schritt des Erhabenen, der eigentlich erhabenen Wende, identisch: Penthesileas Einsicht in ihre Handlung, ihr Sich-Fassen angesichts ihrer Tat und die Art und Weise, in der sie die Verantwortung für diese übernimmt, d.h. in der Selbstausschöpfung sich als frei zu setzen, nicht ohne die Konsequenz für den Amazonenstaat zu ziehen, daß dessen Grundlage damit aufgelöst sei: »Der Tanais Asche, streut sie in die Luft!« (Vs 3009).

Faßt Aristoteles' Tragödientheorie, deren wesentliche Bestimmungen Kleists »Penthesilea« offenbar verwirklicht, das Wesen insbesondere der Sophokleischen Tragödie und ist die moderne Tragödie die Tragödie der Selbstbegründung des Subjekts, das in die Position rückt, die Welt »einzurenken«<sup>5</sup> und das an solcher Zentrierung der Welt in ihm zerbricht (was die Tragödien Shakespeares einführen und wozu die negative Begründung des Subjekts im Erhabenen vielleicht den Schlußpunkt darstellt), so ist Kleist in der »Penthesilea« mit dem Zusammenführen des aristotelischen und des erhabenen Tragödienkonzepts nichts geringeres gelungen, als die antike und die neuzeitliche Tragödie in einer neuen Art von Tragödie zu vereinen. Wenn diese Deutungshypothese verifiziert werden kann, würde Kleist in seiner Tragödie »Penthesilea« eben das ausführen, was Wieland schon dem »Guiskard« zugestehen wollte, daß hier »die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespear sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen«.<sup>6</sup> Es soll gezeigt werden, daß diese Tragödie, die die Aporie eines Erhabenen in der Kunst tatsächlich überwindet, in der Weise gelingt, daß sie den geschichtlichen Weg der Tragödie selbst zurücknimmt, die Tragödie in ihren Ursprung zurückbiegt oder -zwingt.

Wie bei der Arbeit am Guiskard-Projekt 1802/03, ist auch nach Beenden der »Penthesilea« Kleists Kriterium für Gelingen die affektive Wirkung auf Hörer, d.h. sie zu Tränen zu rühren, und erneut vertauschen sich ihm dabei die Positionen von Autor und Rezipient. Die vorgetragenen Szenen des Guiskard hatten nicht den Hörer Wieland, sondern Kleist selbst angesichts der Begeisterung Wielands zu Tränen gerührt.<sup>7</sup> Analoges geschieht beim Vortrag der »Penthesilea«. Kleist

5 Vgl. Hamlet (I,5): »The time is out of joint. O cursed spite./That ever I was born to set it right!« (The Oxford Shakespeare. Hamlet, ed. by G.R. Hibbard, Oxford, New York, 1987, 196), in der Schlegel-Übersetzung: »Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram./ Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!« (William Shakespeare. Sämtliche Dramen, Bd. III: Tragödien, München 1975, 615).

6 LS 81.

7 Brief vom 14.03.1803 an Ulrike.

schreibt, daß er beim Vorlesen des Stücks andere zu Tränen gerührt habe, während Dritte berichten, er selbst sei zu Tränen gerührt gewesen. Kleists Version in einem Brief an Marie von Kleist, Spätherbst 1807:

Ich habe die Penthesilea geendigt, von der ich Ihnen damals, als ich den Gedanken zuerst faßte, wenn Sie sich d<e>ßen noch erinnern einen so begeisterten Brief schrieb. Sie hat ihn wirklich aufgegeßen den Achill vor Liebe. Erschrecken Sie nicht, es läßt sich lesen: wie leicht hätten Sie es unter ähnlichen Umständen vielleicht eben so gemacht. Es ist hier schon zweimal in Gesellschaft vorgelesen worden, und es sind Thränen geflossen; soviel als dem Entsetzen, das unvermeidlich dabei war zuließ. [...] Pfuëls kriegerisches Gemüth ist es eigentlich, auf das es durch und durch berechnet ist. Als ich aus meiner Stube mit der Pfeife in der Hand in seine trat, und ihm sagte: jetzt ist sie todt, traten ihm zwei große Thränen in d Augen. (4,395 f.)

Pfuehl berichtet die Szene anders (nach einem Zeugnis Varnhagen von Enses):

Er wohnte mit Pfuehl in Dresden 1807 und 1808 in einer gemeinschaftlichen Wohnung Stube an Stube. In dieser Zeit dichtete er seine Penthesilea. Eines Tages trat er ganz verstört und tiefseufzend bei Pfuehl ein, der besorgnisvoll auffuhr und fragte: ›Was ist dir denn, Kleist? Was ist geschehen?‹ Dabei sah er, daß ihm die hellen Tränen über die Backen flossen. Kleist antwortete mit dem Ausdruck verzweiflungsvoller Trauer: ›Sie ist nun tot!‹ – ›Wer denn?‹ – ›Ach, wer sonst, als Penthesilea!‹ Trotz des erschütternden Eindrucks wahrhaften Schmerzes, den hier Kleist fühlte, konnte Pfuehl sich doch einiges Lächelns nicht erwehren, und sagte: ›Du hast sie ja selbst umgebracht!‹ – ›Ja freilich!‹ erwidert Kleist, und ging nun allmählich in die heitre Stimmung des Freundes über.<sup>8</sup>

Wie wichtig Kleist die affektive Wirkung war, belegt ein weiterer Brief an Marie von Kleist, gleichfalls vom Spätherbst 1807:

Daß Ihnen [...] das letzte in seiner abgerißnen Form höchst barbarische Fragment der Penthesilea, worin sie den Achill todt schlägt, gleichwohl Thränen entlokt hat, ist mir, weil es beweiset, d<a>ß Sie die Möglichkeit einer dramatischen Motivirung denken können, selbst etwas so Rührendes, d<a>ß ich Ihnen gleich das Fragment schicken muß, worin sie ihn küßt und wodurch jenes aller erst rührend wird. (4,397)

Kleist gibt hier zugleich einen bemerkenswerten Hinweis, worin das Provozierende des Stücks zu erkennen sei. Es ist offenbar nicht schon Penthesileas »Greuelat« (Vs 2712), die sie aus der Gesellschaft der Menschen ausschließt (›Sie, die fortan kein Name nennt« [Vs 2607],

8 LS 198.

»Hinweg, du Scheußliche!/Du Hades-Bürgerin!« [Vs 2714 f.], »Geh' zu den Raben, Schatten! Fort! Verwese!« [Vs 2721]), sondern der Umstand, daß diese Tat motiviert, d.h. als aus Gründen notwendig erfolgend entwickelt wird. So macht man es sich auch zu einfach, wenn man Reserviertheit oder Distanzierungen gegenüber dem Stück, z.B. die bekannte Goethes<sup>9</sup>, auf das *factum brutum* von Penthesileas Tat zurückführt, was dann leicht den Anschein philisterhaften Erschreckens vor einem Angriff auf den »guten Geschmack« gewinnt. Gräßliches begegnet durchaus auch in anderen Dramen, es läßt sich gut ertragen, wenn es als Entgleisung des Menschen gezeigt ist, als Aussetzen menschlicher Kontrolle, als Wahnhandlung u.ä. So war Goethes Lieblingsstück der griechischen Klassik Euripides' »Bakchen«, worin der Protagonist Pentheus von den in dionysischer Ekstase rasenden Bacchantinnen, darunter seine eigenen Mutter, zerfleischt wird. Mit der tanzenden Agaue, die den Thyrsusstab schwingt, auf dem das blutige Haupt ihres Sohnes aufgespießt ist, mutet Euripides seinen Zuschauern mehr zu als Kleists Drama, das die Vorstellung der mit ihren Hunden den Achill zerfleischenden Penthesilea in den Botenbericht verbannt. Der Vergleich mit diesem Drama liegt nahe; denn in Benjamin Hederichs »Gründlichem mythologischen Lexikon«<sup>10</sup>, worin Kleist neben dem Motiv der Nekrophilie (des Achill zur toten Penthesilea) auch die Sondervariante finden konnte, daß Penthesilea den Achill tötet, folgt auf den Artikel über Penthesilea unmittelbar der über Pentheus.<sup>11</sup> Die Bacchantinnen sind aber, wenn sie den Pentheus zerfleischen, schon in Ekstase, sie haben den Raum des Menschlichen schon verlassen, ihre Tat ist grauenvoll, aber auch ausgegrenzt, sie rückt nicht zu nahe. Wenn demgegenüber Penthesileas Tat als motivierte zu denken ist, besagt dies, daß sie die menschliche Welt nicht schon verlassen hat, wenn sie die Tat begeht bzw. zu ihr findet, sondern vielmehr, daß diese menschliche Welt selbst solch ein Hinausgehen in den Raum jenseits alles Menschlichen hervorbringt, also in sich selbst enthält. Das Grauenhafte ist Teil dieser Ordnung, nicht Effekt eines Transzendierens in eine Welt jenseits menschlicher Verfügung.

9 Brief Goethes an Kleist vom 1.2.1808: »[...] Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beide zu finden. [...]« (Johann Wolfgang Goethe, Briefe. Hamburger Ausgabe, hg. von Karl Robert Mandelkow, Bd. 3, München 1988, 64.) Weitere Zeugnisse zur Wirkung (zu Distanzierungen gegenüber dem Stück), s. Kommentar der zugrundegelegten Kleist-Ausgabe (693–733).

10 Vgl. Benjamin Hederichs [...] gründliches mythologisches Lexikon [...] sorgfältigst durchgesehen. Leipzig 1770, Reprint Darmstadt 1967, Artikel: »Amazonen«, »Penthesilea«, »Pentheus«.

11 Hierauf wird im Kommentar der zugrundegelegten Kleist-Ausgabe verwiesen (689).

Zu bedenken ist allerdings, ob die hergeleitete, aus Gründen als notwendig erwiesene Tat noch Ausgangsbedingung für das Erhabene sein kann, sowohl für die Protagonistin als auch für den Zuschauer. Denn die Tat ist damit ja als unter Regeln zu bringen ausgewiesen, womit sie die Fassungskraft des Menschen nicht übersteigt als der Ausgangsbedingung bzw. die Ausgangserfahrung für die Wende in das Erhabene. Kleist beharrt allerdings auf dem Erhabenen, und zwar gerade im Zusammenhang der Motivierung der Greuelthat: Weil Marie von Kleist letztere erkannt zu haben scheint, ist es ihm ein Anliegen, ihr den Teil des Stücks zu schicken, in dem Penthesilea Achill küßt. Das aber geschieht keineswegs im Liebesgespräch des 14. und 15. Auftritts. Einen Kuß vermerkt das Stück nur einmal: im 24. Auftritt, wenn Penthesilea den zerfleischten Körper des Achill küßt und über ihr nicht allein tödliches, vielmehr das Tote tötendes (vgl. Vs 2919) Küssen spricht, also im Augenblick ihres erhabenen Sich-Fassens angesichts des unvorstellbaren Geschehenen. Wie aber kann das Gräßliche Ausgangspunkt einer erhabenen Wende bleiben, wenn es als aus Gründen notwendig aufgewiesen und somit hergeleitet ist? Offenbar eben hierin, daß die Untat nicht in eine Welt jenseits des Menschlichen verlegt ist, sondern als Konsequenz dieser menschlichen Welt selbst erwiesen wird, daß die nach den Regeln des Verstandes geordnete Welt aus sich selbst, nicht im Sprung in ein ganz Anderes, das Ungeheuerliche produziert, das sich dem Begreifen widersetzt. Das ruft im aufnehmenden Subjekt, als erhabene Verarbeitung, die Vernunft auf den Plan, läßt das Subjekt seiner selbst als vernunftfähig innewerden, um gegenüber dem Unvorstellbaren zu bestehen. Dieses Sich-Durchdringen von verstandesregierter Welt, in der das Handeln herleitbar ist (also notwendig geschieht), und ungeheuerlichem Geschehen, das alle Strukturierung aufbricht, entspricht formal aber dem Sich-Durchdringen von Verantwortlichkeit und Nicht-Verantwortlichkeit des Handelns in Aristoteles' Konzept der Hamartia: daß dem Helden sein Handeln nicht in Rechnung gestellt werden kann, daß er determiniert war, entspricht der Herleitung der grauenhaften Tat; daß die Tat aber zugleich doch auch im Handelnden selbst gründet, in dessen Freiheit lag, wenn die Umstände auch den Fehlgriff nahelegten, daß mithin das Prinzip der Determination zernichtend in der Welt der Freiheit sich ausgebreitet hat oder umgekehrt, entspricht der grauenhaften Erfahrung, daß das Ungeheuerliche sich in der menschlichen Welt selbst ausbreitet. Mit dieser Entsprechung hat Kleist nicht nur bezüglich der Anagnorisis, sondern ebenso der Hamartia, also bezüglich beider Wesensmomente der griechischen Tragödie eine Konstellation gefunden, in der diese mit dem Konzept einer erhabenen Tragödie zusammengehen.

Die erhabene Tragödie – und mit ihr ein Erhabenes in der Kunst – scheint möglich, gerade weil die erhabene Konstellation durchsichtig wird auf die Konstellation der griechischen Tragödie.

Das bisher Dargelegte sind Hypothesen, entwickelt aus der Veröffentlichungspraxis Kleists und aus einer Interpretation des Anspruchs, den er in einigen Briefen formuliert. Leitender Gedanke war die Motivierung des Ungeheuerlichen. In ihr sind tragische Hamartia und Anagnorisis beschlossen, wie auch das Aufrechterhalten eines Erhabenen in der Kunst. So hat die Textbetrachtung vordringlich zu klären<sup>12</sup>, wie das Stück die Motivierung des Ungeheuerlichen leistet.

Die Prämissen, die zur »Greuelthat« und deren erhabener Verarbeitung führen, können nur im Gesetz des Amazonenstaates liegen sowie in der Art und Weise, wie Penthesilea und Achill mit diesem umgehen. Schon beim Bestimmen des Amazonenstaates zeigt sich aber eine Schwierigkeit, die für das Verständnis des Stücks insgesamt gilt, und zwar nicht auf der Metaebene in eben die binäre Logik zu verfallen, die in der vorgestellten Welt als die Logik der Griechen gezeigt und lächerlich gemacht wird. Interpretationen, die Penthesileas Tat als das »ganz Andere« bestimmen, bleiben dieser Logik verhaftet. Auf den ersten Blick scheint es allerdings durchaus so, als ob die Welt der Griechen, deren Denkstruktur, und die Welt der Amazonen in klarer Opposition zueinander stünden. Für die Griechen gilt die Logik der Identität: A = A, kann nicht zugleich B sein. Nach dieser Logik, die eine Logik des Krieges ist (als härteste Ausformung des Prinzips der Unterscheidung), müssen die Amazonen, die sich als Feinde der Trojaner gebärden, Freunde der Griechen sein.

ODYSSEUS [...]

Sie muß, beim Hades! diese Jungfrau, doch,  
Die wie vom Himmel plötzlich, kampferüstet,  
In unsern Streit fällt, sich darin zu mischen,  
Sie muß zu Einer der Parteien sich schlagen;  
Und uns die Freundin müssen wir sie glauben,  
Da sie sich Teukrischen die Feindin zeigt.

ANTILOCHOS

Was sonst, beim Styx! Nichts anders gibt's. (Vs 50–56)

Für die Griechen, in der Welt des etablierten Prinzips der Unterscheidung, ist die Welt binär geordnet. Es gibt nur Satz und Gegensatz, Freund oder Feind, oben oder unten, Sieg oder Niederlage. Dialektik als

12 Zusammenstellung neuerer Forschungsliteratur, s. Bibliographie.

›Vermittlung‹ hebt dies nicht auf, ist nicht Denken eines Dritten, sondern Denken des Gegensätzlichen als eine Einheit. Die Griechen verallgemeinern die Logik der Identität zu einem Naturgesetz; nochmals Odysseus:

Soviel ich weiß, gibt es in der Natur  
 Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes.  
 Was Glut des Feuers löscht, lös't Wasser siedend  
 Zu Dampf nicht auf und umgekehrt. Doch hier  
 Zeigt ein ergrimmtter Feind von beiden sich,  
 Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß,  
 Ob's mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser  
 Ob's mit dem Feuer himmeln soll lecken. (Vs 125–132)

So muß den Griechen, die sich an die Vernunft halten, die mit »des Gedankens Senkblei« (Vs 158) das verworrene Gebaren der Amazonen/Penthesileas auszuloten suchen, das Ganze als »Wahnsinn« (Vs 582) erscheinen, als »sinnentblößt« (Vs 211). Dann aber zeichnet sich auch den Griechen und mehr noch dem Zuschauer eine ganz einfache, älteste Geschlechertypologie bedienende Erklärung ab: eine Liebesgeschichte. Der Mann denkt, er verkörpert den Geist, das heißt er unterscheidet, in letzter Konsequenz ist das der Krieg, er steht für die berechenbare Welt der Herrschaft. Die Frau fühlt, sie liebt, da gehen die Dinge durcheinander, weil Gefühle nie eindeutig sind; so steht sie für die unberechenbare Welt des seelischen Geschehens: »Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel« (Vs 1286). Die Königin ist »[v]on Amors Pfeil getroffen« (Vs 1082), sie lodert »in Flammen« für Achill (Vs 796), dieser wiederum folgt ihrer Fährte wie ein Jagdhund der eines verwundeten Beutetiers, er erkennt ihren Kampf als Brautwerbung (Vs 594–98), die Amazonen sagen von ihrer Königin, daß sie Achill »in dem goldnen Kriegsschmuck funkelnd,/Voll Kampflust [...] entgegen tanzt!« (Vs 1058 f.). Die Oberpriesterin, Hüterin des Gesetzes des Amazonenstaates, bezeichnet dies als »Wahnsinn« (Vs 1054), da es mit dem Grundgesetz des Amazonenstaates unvereinbar ist.

Wenn das Stück dieser Opposition folgte, bliebe es der binären Logik verhaftet, die es an den Griechen lächerlich macht. Die Welt der Amazonen wäre dann kein rätselhaftes »Drittes« (Vs 126), das es nach der binären Logik nicht geben kann, sondern das Andere des Eigenen, also in das Denken nach der Logik der Identität zurückgeholt.<sup>13</sup> Die starre

<sup>13</sup> In solchen Selbstwiderspruch verfangen sich Interpretationen des Stücks häufig, z.B. Christa Wolf, Kleists »Penthesilea«, in: Ch.W., Die Dimension des Autors, Darmstadt 1987.

Opposition und die Klischees lösen sich jedoch auf, wenn die Begründungsgeschichte des Amazonenstaates, wie Penthesilea diese Achill erzählt, beachtet wird.<sup>14</sup> Dann erweist sich die Welt der Amazonen als in sich widersprüchlich: aufgeklärter, moderner Freiheitsstaat auf der einen Seite, eine Welt, in der das Prinzip der Unterscheidung fest etabliert ist, und mythische Welt auf der anderen Seite, in der die Menschen mit den Göttern Umgang haben (wenn der Kriegsgott den Kämpfenden jeweils den Mann für die Befruchtung bezeichnet), in der das Prinzip der Unterscheidung mithin nicht sicher etabliert ist, psychologisch der Zustand dyadischer Beziehungskonstellation.

Zum Amazonenstaat als einem modernen Staat, aufruhend auf dem Prinzip der Selbstbehauptung und Ausschließung: Die Frauen sind von einfallenden Eroberern (Äthiopiern) um ihre Männer gebracht und zu Beute-Objekten der Sieger gemacht worden. In der angesetzten Hochzeitsnacht töten sie die Eroberer, statt sich ihnen hinzugeben und gründen einen Staat, dessen Mitglieder nicht Objekte anderer, sondern Subjekte sein sollen, also einen Staat der Freiheit ganz im Sinne der Französischen Revolution:

Ein Staat, ein mündiger, sei aufgestellt,  
 Ein Frauenstaat, den fürder keine andre  
 Herrschsücht'ge Männerstimme mehr durchtrötzt,  
 Der das Gesetz sich würdig selber gebe,  
 Sich selbst gehorche, selber auch beschütze. (Vs 1957–61)

Autonom sind die Frauen, auch darin wiederholt sich die Erfahrung der Französischen Revolution, aber nur als Staatsbürger, nicht als Individuen. Denn die Autonomie wird erkauf mit massiver Selbstunterdrückung, wofür die Verstümmelung der rechten Brust steht, mit den Worten Achills »[d]er Sitz der jungen, lieblichen Gefühle« (Vs 2013), also Triebunterdrückung. Das ist die bekannte Struktur der Kulturation. Einher geht diese Selbstunterdrückung mit massiver Unterdrückung nach außen, rigidem Ausschluß des Anderen, hier biologisch definiert als das andere Geschlecht:

Der Mann, dess' Auge diesen Staat erschaut,  
 Der soll das Auge gleich auf ewig schließen;  
 Und wo ein Knabe noch geboren wird,  
 Von der Tyrannen Kuß, da folg' er gleich  
 Zum Orkus noch den wilden Vätern nach. (Vs 1963–67)

14 Diese hat Gerhard Kaiser ins Bewußtsein gerückt. (Kaiser, 1977.)

Soweit ist der Amazonenstaat ein sehr moderner Staat autonomer Bürger, der sich allerdings nur erhalten kann, indem er in seinem Innern reproduziert, wogegen er sich begründet hat, Unterdrückung als Selbstunterdrückung und als Aggression nach außen. Es ist der bürgerliche Staat im Gefolge der Französischen Revolution, mit der Variante, daß das Bürgerrecht in diesem Staat durch Geschlechtszugehörigkeit erworben wird. Auf der Grundlage dieses, dem Prinzip der Unterscheidung und Unterdrückung verpflichteten ›Freiheits‹-Staates, wird aber einer anderen Wirklichkeit Raum gegeben, in der das Prinzip der Unterscheidung nicht sicher etabliert ist.

Der Begründungsakt des Amazonenstaates wird mythisch interpretiert und als Mythos zur Aufrechterhaltung des Amazonenstaates immer neu wiederholt. Tanaïs, die Staatsgründerin, hat in der erzwungenen Hochzeitsnacht mit dem König der äthiopischen Eroberer diesen, statt sich ihm hinzugeben, getötet und dasselbe haben alle anderen Frauen des Stammes mit den ihnen aufgezwungenen Männern getan. So hat jeweils nicht der Mann die Ehe vollzogen, die Frau zum Objekt gemacht, vielmehr haben die Frauen sich zu Subjekten gemacht, indem sie die Ehe in neuer Weise vollzogen, nicht in der Hymens, sondern in der des Mars, d.h. tötend. Dieses Vollziehen der Ehe in der Weise des Mars wird als Gegenwart des Gottes interpretiert, der Akt des Tötens ist die Zitation des Gottes in die Gegenwart: »Mars, an des Schnöden [Äthiopierkönigs] Statt, vollzog die Ehe« (Vs 1949). Dieser als mythische Marshochzeit interpretierte Begründungsakt des Staates muß zu dessen Aufrechterhaltung biologisch konkret wie ideologisch abstrakt immer neu wiederholt werden. Die mythische Wiederholung ist aber der Einfallsort der Distanzierung, z.B. durch Stellvertretung (Ersetzen des Menschenopfers durch Tieropfer u.a.) als zivilisatorischer Fortschritt. Bei den Amazonen ist die Distanzierung darin erreicht, daß die mythische Marshochzeit in zwei Handlungen zerlegt wird. Die Bezeichnung des Mannes (männlichen Opfers) geschieht durch Kampf, mithin in der Weise des Mars, weshalb dieser Akt als Gegenwart und Handlung des Gottes gedeutet werden kann. Die Hochzeit selbst wird dann aber nicht mehr in der Weise des Mars (mythisch: durch Mars) vollzogen, was bedeutete, den bezeichneten Mann zu töten; vielmehr darf der menschliche Mann die Ehe vollziehen, die Frau befruchten und lebendig, gar geliebt von seiner Gattin auf Zeit (»denn viele Tränen fließen« [Vs 2084]), von ihnen ziehen. So ist aus dem Mythos Mythologie geworden, Wiederholung des Schreckens, aber distanziert durch Variation. Der Mann wird nicht mehr getötet, sondern vom Gott, der im mythischen Akt in die Gegenwart zitiert wird, nur noch bezeichnet. Vom Mythos geblieben ist der

Ausschluß der Liebe aus dem ersten Teil des mythischen Aktes. Das Prinzip der Unterscheidung, einen bestimmten Mann als Gegner (und späteren Liebesdiener) auszusuchen, darf in der Kampfhandlung nicht herrschen; denn nur dann kann es ja einen Verkehr zwischen dem Gott und den Menschen, ein Zitieren des Gottes in die Gegenwart, geben. In der Weise, wie die Amazonen das männliche ›Opfer‹ für die Wiederholung des mythischen Aktes erbeuten, verharren sie noch im mythischen Dasein. Den entscheidenden Teil der Marshochzeit aber spielen sie mit einem Stellvertreter in grundlegender Abänderung nur noch nach. Wenn Penthesilea diesen Akt »keusche[] Marsbefruchtung« (eine Art jungfräulicher, unbefleckter Empfängnis) im Tempel der jungfräulichen Göttin Diana nennt (Vs 2039) und die Amazonen sich als »[m]arserzeugt« definieren (Vs 1825), ist dies uneigentliche Rede.

Die Welt der Amazonen ist noch mythisch. Die Marshochzeit als die (biologisch notwendige) Wiederholung des Aktes der Staatsgründung geschieht noch in einer Welt, in der das Prinzip der Unterscheidung nicht sicher etabliert ist, der Gott noch Verkehr mit dem Menschen hat. Der mythische Akt ist aber am entscheidenden Punkt schon in Mythologie, d.h. in variierendes und distanzierendes Spiel überführt. Diese mythische Welt im Prozeß ihrer Transformation in Mythologisierung ist aber gegründet – oder soll man sagen: ist die Gründungsideologie einer modernen bürgerlichen Welt des autonomen Subjekts, in der das Prinzip der Unterscheidung rigide etabliert ist. Das macht die Welt der Amazonen zutiefst zweideutig, hierin ist sie mehr als nur das Andere der griechischen Welt. Hier erweist sich auch, daß eine bloß anthropologische Erklärung zu kurz greift, wonach sich in der mythischen Marshochzeit und ihrer ›wörtlichen‹ Wiederholung, die Penthesilea leistet, die Einheit von Sexualität und Gewalt, von Eros und Thanatos darstelle. Die Welt der Amazonen ist der moderne bürgerliche Staat und zugleich der noch im mythischen Ritualopfer verankerte ›Staat‹ der Vorgeschichte, allerdings auf dem Weg vom Mythos zur Mythologie. Zitieren des Gottes in die Gegenwart aber durch stellvertretendes Spiel, das den Gott, den Schrecken seiner Präsenz, distanziert: Eben das ist die Entstehungsgeschichte der Tragödie. Der moderne bürgerliche Freiheitsstaat der Amazonen, der doch das Prinzip der Unterdrückung in seinem Innern reproduziert, ist dabei, die mythische Wiederholung seines blutigen Begründungsaktes – die seine innere Widersprüchlichkeit verdeckt – in mythologisches Nachspielen zu verwandeln, als dessen vollendetste Form das Tragödienspiel anzusehen ist, vollzogen, wie in der athenischen Demokratie, als rituelle Handlung der Gemeinschaft der Bürger. So wiederholt die Tragödie »Penthesilea« die Begründungsgeschichte der Tragödie überhaupt.

Seinen Furor aber gewinnt das Stück daraus, daß die Protagonisten diese Widersprüchlichkeit des Amazonenstaates (eine mythische Welt in der Transformation zur geschichtlichen erscheint als ideologische Grundlage des modernen bürgerlichen Staates) nicht einfach hinnehmen können, vielmehr austragen müssen. Das kann zum einen besagen, die Widersprüchlichkeit völlig aufzulösen, den Mythos also gänzlich in Mythologie zu überführen, zum anderen aber auch, den Widerspruch in seiner ursprünglichen Härte neu zu befestigen. In dieser Handlungsalternative ist die tragische Hamartia des Stücks beschlossen. Sie nimmt ihren Ausgang, was kaum verwundert, vom rätselhaftesten Satz des Stücks, Otreres Vermächtnis an Penthesilea: »Du wirst den Peleiden dir bekränzen« (Vs 2138). Prothoe, die anwesend ist, wenn Penthesilea dies Achill berichtet, fragt hier sogleich nach, wodurch das Stück dieses Vermächtnis als auffällig kennzeichnet.

Ist der Satz ein reiner Aussagesatz, etwa des Sinnes, daß der Königin der kriegerischen Frauen natürlich der königlichste Krieger der Griechen, also Achill, gebühre bzw. daß die unerschrockenste und gewandteste Kriegerin natürlich auf den größten Helden der Griechen treffen werde? Oder ist der Satz eine Aufforderung, zuerst einen bestimmten Mann zu wählen (zu suchen) und dann zu kämpfen? In diesem Sinn faßt Penthesilea offenbar das Vermächtnis auf, womit ihr aber notwendig auch die Reihenfolge von Kämpfen und Lieben durcheinander gerät. Sie ist längst schon in Liebe entflammt, wenn sie kämpft. Für eine mythische Gegenwart des Gottes im Kampf ist dann kein Raum mehr, sie ist aber auch nicht mehr nötig, der Mann ist ja schon bezeichnet:

Ich dachte so: wenn sie sich allzusamt,  
 Die großen Augenblicke der Geschichte,  
 Mir wiederholten, wenn die ganze Schar  
 Der Helden, die die hohen Lieder feiern,  
 Herab mir aus den Sternen stieg', ich fände  
 Doch keinen Trefflichern, den ich mit Rosen  
 Bekränzt', als ihn, den mir die Mutter ausersehn –  
 Den Lieben, Wilden, Süßen, Schrecklichen,  
 Den Überwinder Hektors! O Pelide!  
 Mein ew'ger Gedanke, wenn ich wachte,  
 Mein ew'ger Traum warst du! Die ganze Welt  
 Lag wie ein ausgespanntes Musternetz  
 Vor mir; in jeder Masche, weit und groß,  
 War deiner Taten Eine eingeschürzt,  
 Und in mein Herz, wie Seide weiß und rein,  
 Mit Flammenfarben jede brannt' ich ein.  
 Bald sah ich dich, wie du ihn niederschlugst,

Vor Ilium, den flücht'gen Priamiden;  
 Wie du, entflammt von hoher Siegerlust,  
 Das Antlitz wandtest, während er die Scheitel,  
 Die blutigen, auf nackter Erde schleifte:  
 Wie Priam fleh'nd in deinem Zelt erschien –  
 Und heiße Tränen weint' ich, wenn ich dachte,  
 Daß ein Gefühl doch, Unerbittlicher,  
 Den marmorharten Busen dir durchzuckt. (Vs 2178–2202)

Offensichtlich hat Penthesilea die Ilias avant la lettre gelesen. Indem aber sie selbst gewählt hat und schon liebt, wenn sie kämpft, ist auch der Kampf nur noch ein Als-ob. Damit ist das Prinzip der Stellvertretung für alle Teile des Mythos ›Marshochzeit‹ gültig, ist der Mythos vollständig in Mythologie überführt, ist die symbolische Ordnung universal. Allerdings ist Penthesilea damit auch gefährdet: Wie soll sie siegen können, wenn sie den Gegner liebt, während dieser sie vernichten will? Das betont Achill mehrfach:

Nicht ehr zu meinen Freunden will ich lenken,  
 [...]
 Als bis ich sie zu meiner Braut gemacht,  
 Und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,  
 Kann durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen. (Vs 611–15)

Mit ihrem zweideutigen Vermächtnis wird Otrere zur latenten Verderberin ihrer Tochter. Das Stück begründet nicht, weshalb Otrere mit ihrem Vermächtnis das Gesetz des Amazonenstaates durchbricht. So ist es müßig, darüber zu spekulieren. Wohl aber ist zu beachten, daß das Vermächtnis, als Aufforderung genommen, was vielleicht schon der Fehlgriff ist, nochmals zutiefst zweideutig ist. Es lassen sich zwei geradezu entgegengesetzte Handlungen hieraus ableiten. So kann die Hamartia auch Vergreifen hinsichtlich der Handlung sein, auf die das Vermächtnis zielt.

Die eine mögliche Handlung, die aus dem Vermächtnis abgeleitet werden kann, wurde schon umrissen: den Mythos ›Marshochzeit‹ nun vollständig in Spiel zu überführen, den Weg also zu Ende zu gehen, auf dem der Mythos in Mythologie transformiert wird. Analog zur Transformation der kultischen Zitation des Gottes Dionysos in Tragödienspiel würde der »Absolutismus der Wirklichkeit«<sup>15</sup>, der hier in der Präsenz des Kriegsgottes im Liebesakt zu erkennen ist, durch mythologisches

15 Hierzu: Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt 1979, insbes. Kap.: »Nach dem Absolutismus der Wirklichkeit«.

Spiel distanziert. Die vollständige Transformation des Mythos in Spiel würde dabei auch das Nebeneinander von moderner bürgerlicher und mythischer Daseinsform auflösen, das den Amazonenstaat kennzeichnet. Der moderne Staat der Freiheit ist errichtet auf der Grundlage massiver Unterdrückung nach innen und außen, d.h. auf der Basis eines rigid herrschenden Prinzips der Unterscheidung. Darüber ist die mythische Interpretation des Gründungsaktes dieses Staates gelegt und hieraus wiederum eine Daseinsform abgeleitet, in der das Prinzip der Unterscheidung nicht sicher etabliert ist (im ersten Teil der Wiederholung der mythischen Handlung ist der Gott noch als gegenwärtig gedacht, entsprechend sind hier Kämpfen resp. Töten und Lieben nicht geschieden). Ein Nebeneinander beider Daseinsformen kann es nicht geben, sie entwerten sich gegenseitig. In einer Welt, in der das Prinzip der Unterscheidung fest etabliert ist, wird die mythische Daseinsform, in der die Dinge durcheinander gehen können, zu einem bloßen Als-ob, d.h. zu Spiel. Das scheint für den Amazonenstaat zuzutreffen; denn die Frauen kämpfen nur noch, als ob sie die Männer töten wollten, in Wahrheit wollen sie einen Mann gewinnen, der sie befruchtet. Wenn daher Penthesilea Otreres Rat so auffaßt, die mythische Wiederholung vollständig in Spiel zu überführen, d.h. auch die Auswahl des Mannes im Kampf nur noch zu spielen, würde sie nur zu Ende führen, was als Prozeß schon im Gange ist.

Otreres Vermächtnis, »Du wirst den Peleiden dir bekränzen«, kann aber auch den entgegengesetzten Sinn haben: nicht weiterzugehen, die mythische Wiederholung nicht vollständig zum Spiel zu machen, vielmehr diesen Weg gerade umzukehren, also zurückzugehen zu dem Akt, aus dem sich der Amazonenstaat mythisch begründet. Das hieße, die »Marshochzeit« wieder ganz ohne Spielmoment, den Liebesakt mithin als reinen Akt des Tötens, zu vollziehen. Otrere hat mit ihrem Vermächtnis den ersten Teil der Wiederholung des Mythos »Marshochzeit« zum Spiel gemacht. Penthesilea kann den Kampf nur noch spielen, da sie schon vor ihm für Achill entflammt ist. Das erkennen die Griechen (vgl. Vs 62–96); Penthesilea sagt dann auch selbst explizit, daß sie den Bekämpften nicht töten, sondern die Liebesvereinigung mit ihm wolle (vgl. Vs 1187–1192), und auch Achill handelt schon nach den Regeln dieses »Spiels« (vgl. Vs 1160–64). So ist in diesem Teil der »mythischen« Handlung kein Raum mehr für einen Gott, der im Kampf den Mann für die »Marshochzeit« bezeichnete. Wenn der Mythos dann doch noch neu vergegenwärtigt werden soll, kann dies nur so geschehen, daß nun dem zweiten Handlungsteil der »Marshochzeit«, dem Akt der Vereinigung, jedes Spielmoment genommen wird. Die Distanzierungsleistung, die in

der mythologisierenden Wiederholung des Mythos schon erreicht ist, erscheint dann zurückgenommen und als solche Barbarin, die den erregenen zivilisatorischen Fortschritt preisgibt, erweist sich Penthesilea. Das Nachspielen des Mythos, an dessen Ende das Tragödienspiel gestanden wäre, biegt sie zurück in dessen Ursprung, in einen Absolutismus der Wirklichkeit, in dem es keine Unterscheidung gibt und Mars als Gott, der den Tod gibt, ohne Einschränkung in die Gegenwart zitiert wird, d.h. Lieben und Töten, Küssen und Zerfleischen eins sind.

Was aber könnte der Gewinn dieses Weges sein, so daß Otreres Vermächtnis auch in dieser Konkretion sinnhaft wäre? In der Wende der Oberpriesterin, die Penthesilea plötzlich für ihre Greueltat preist (Vs 2773–78), für die sie sie zuvor aus dem Raum der Menschen ausgestoßen hat (vgl. Vs 2721 f.), deutet sich eine staatsideologische Sinngebung an. Eine ganz in Spiel transformierte Wiederholung des mythischen Gründungsaktes des Amazonenstaates könnte dessen inneren Widerspruch (daß der Staat der Freiheit seine Wirklichkeit nur in massiver Unterdrückung hat) nicht mehr verschleiern. Demgegenüber hat Penthesilea mit ihrer Greueltat den mythischen Begründungsakt undistanziert wiederholt, also den Mythos und damit die Ideologie des Staates neu befestigt. In diesem Sinne deutet die Oberpriesterin das Zeichen, daß Penthesilea der Bogen, der für ihr Königtum steht, in eben der Weise aus den Händen fällt, wie dies beim Gründungsakt des Staates der Tanais geschah, »staatstragend« als typologische Wiederholung und damit neue Befestigung des Staatsmythos. Penthesilea gibt der von ihr vollzogenen Rückkehr in den Ursprung jedoch den entgegengesetzten Sinn – aufzuheben, was aus ihm entstanden ist: »Der Tanais Asche, streut sie in die Luft!« (Vs 3009).

Das Stück führt beide Handlungsmöglichkeiten, die sich aus Otreres Vermächtnis ergeben, vor. Im Angebot Achills, den Kampf zu wiederholen, ist die Möglichkeit eröffnet, den Mythos vollständig in Spiel zu transformieren. Penthesilea ergreift diese Möglichkeit aber nicht, sondern kehrt den Weg vom Mythos zum mythologisierenden Spiel, d.h. kulturgeschichtlich die Genese der Tragödie, um. Das ist ihre Hamartia, ihr »Fehlgriff«, den sie selbst zu verantworten hat. Allerdings erfolgt er – nach dem Anspruch des Autors, der noch zu überprüfen ist – notwendig aus Prämissen, womit er Penthesilea auch wieder nicht in Rechnung gestellt werden kann. So ist hier das Sich-Verschänken von Schuld und Unschuld gegeben, in dem in der Tradition von Aristoteles das Wesen der Tragödie erkannt wird. Fazit dieser Konstellation ist dann aber ein neues Paradox. Indem das Stück seine Protagonistin nicht weitergehen läßt von der Wiederholung des mythischen Aktes, der den Gott in die

Gegenwart zitiert, zum mythologischen Spiel, wie dies der Weg der Tragödie war, indem die Protagonistin in diesem Sinne die Tragödie verweigert, wird ihre Lage tragisch im Sinne eines unschuldigen Schuldig-Seins. Das Nichteintreten in die Welt der Tragödie, in deren Distanzierung des mythischen Aktes, bringt gerade die Tragödie hervor. Damit hat Kleist die Aporie, in die er mit dem Guiskard-Projekt geraten war, eine – erhabene – Tragödie des Scheiterns nur aus dem Scheitern an der Tragödie machen zu können, in die vorgestellte Welt zurückgeholt. Allerdings eröffnet sich damit eine neue Aporie. Penthesileas Nicht-Ergreifen der Tragödie besteht gerade darin, nicht zu spielen, die mythische Wiederholung nicht, wie Achill dies doch anbietet, vollständig in Spiel zu überführen. Wenn dies die Konstellation für die Tragödie hervorbringt (die im Akt der Hamartia gegründete Paradoxie von schuldlosem Schuldig-Sein), dann besteht deren Wesenskern gerade darin, zu negieren, was hier als die spezifische Leistung der Tragödie hervorgehoben worden ist: das distanzierende Spiel. Wie steht es dann mit der Spielbarkeit und das heißt mit dem Theater für solch eine Tragödie? Theater ist vorstellendes Spiel, und dieses soll hier etwas vorstellen, was das vorstellende Spiel gerade negiert: Rückkehr in Ungeschiedenheit, in den Raum eines Absolutismus der Wirklichkeit, zu dessen Distanzierung das mythologisierende Spielen u.a. der Tragödie gerade geschaffen worden ist. Kleist deutet dieses theatralische Paradox an, wenn er sein Stück gegenüber Goethe als ›nicht für die Bühne geschrieben‹ charakterisiert, um im Fortgang gleichwohl von den »niederschlagenden« Aussichten auf eine theatralische Realisierung zu sprechen.<sup>16</sup> Diese theatralische Aporie, als Konsequenz des Paradoxes einer Tragödie des Verweigerens der Tragödie, wird sich dann als das Feld erweisen, auf dem die Frage eines Erhabenen in der Kunst neu entfaltet wird. Geleistet wird dies am Handlungsmoment der tragischen Anagnorisis; so steht auch hier die Möglichkeit einer erhabenen Tragödie zur Debatte.

Zuvor ist jedoch der ›Fehlgriff‹ der Heldin weiter zu klären. Inwiefern hat Penthesilea ihren ›Fehlgriff‹ nicht nur zu verantworten, sondern ist dieser auch als aus Prämissen notwendige und damit bedingte Handlung zu erkennen? Die Antwort ist in der Logik der Handlung und der Figurenkonzeption zu suchen.

Achill zerlegt Kämpfen und Lieben in ein zeitliches Nacheinander. Zuerst herrscht der Wille, zu vernichten (vgl. Vs 614 f. und Vs 1514 f.), dann folgt die Liebeserklärung (vgl. Vs 1520). Eine analoge Trennung fordert der Mythos von Penthesilea, aber diese ist aus dem Raum des

16 Vgl. Brief an Goethe vom 5.1.1808.

Mythos schon herausgetreten, da sie bereits liebt, ehe sie kämpft. Ihr Kampf wird imaginär, wie es ihre Liebe ist, als von Dichtung über Achill erzeugt. Notwendig muß sie dem Gegner unterliegen, der die Bereiche nicht durcheinander bringt. Der Vorgang erscheint nochmals zusammengefaßt in Penthesileas Heliosphantasie, nach der sie in Ohnmacht sinkt. Penthesilea schiebt Achill zu Helios, will den Ida auf den Ossa wälzen, als ein Werk von Giganten, um Helios an seinen Flammenhaaren zu sich herunterzuziehen (analog der Formulierung, daß sie das Schwert gegen Achill nur zücke, um ihn an ihre Brust niederzuziehen [vgl. Vs 1188–92]); da sieht sie die Sonne im Spiegel des Flusses und sinkt zu ihm nieder, nicht ihn bezwingend, vielmehr als Geste der Hingabe:

PENTHESILEA *schaut in den Fluß nieder*: Ich, Rasende!  
 Da liegt er mir zu Füßen ja! Nimm mich –  
*Sie will in den Fluß sinken, Prothoe und Meroe halten sie.*  
 PROTHOE Die Unglückselige!  
 MEROE Da fällt sie leblos,  
 Wie ein Gewand, in unsrer Hand zusammen. (Vs 1387–90)

Es folgt das Zwischenspiel, in dem die Aufklärung über den Amazonenstaat gegeben wird, auch die Liebenden einander beim Namen nennen, sich ›erkennen‹ im Akt des Sprechens. Bedingung des Zwischenspiels ist eine Fiktion, über die Penthesilea nicht verfügt, der sie nur ausgesetzt ist (worin sie mithin Objekt ist). Prothoe und Achill sprechen so, als ob Penthesilea gesiegt und damit das Recht auf Achill, auf den Liebesakt mit ihm in ihrer Heimat erworben hätte. Nach dem Zusammenbruch dieser Fiktion kann Achill Penthesilea nicht einfach dennoch zum Rosenfest folgen. Das hieße, eine Fiktion weiter zu leben, die alle als Fiktion erkennen und in der Penthesilea von ihrer Einsetzung her unfrei ist. Es folgt das Angebot Achills zum erneuten Kampf »auf Tod und Leben« (Vs 2362), allerdings mit dem Hinweis auf die von Penthesilea nach dem Mythos zu erfüllende (Spiel-)Regel. Eine eigene Szene widmet das Stück der Klärung, daß dieses Angebot aus der Sicht Achills fiktiv ist, daß es das Angebot ist, in gemeinsamer freier Übereinkunft den Mythos zu spielen (vgl. Vs 2460–82), als eine kultische Handlung im Dienste des Amazonenstaates (für Achill allerdings nur eine »Grille« [Vs 2460]), wie das Tragödienspiel in Athen solch kultische Funktion erfüllte. Es macht den tragischen Irrtum des männlichen Helden dieses Stücks aus, nicht zu erkennen, daß Penthesilea dieses Angebot nicht annehmen kann. Warum sie es nicht annehmen kann, wird nicht explizit gesagt. So kann nur gefragt werden, inwiefern es konsequent ist, daß Pen-

thesilea auf das Angebot zum Spiel nicht eingeht. Zwei Gründe lassen sich bestimmen: den Mythos als ganzen nur noch zu spielen, wäre dysfunktional, zugleich ist Achills Angebot zu neuem Kampf zutiefst zweideutig.

Zum ersten Grund: Penthesilea ist von den Amazonen ›zurückerobert‹ worden. Durch ihren Regelverstoß und ihre Niederlage ist sie aber aus der Welt der Amazonen herausgefallen. Ein unter dieser Voraussetzung geführter Scheinkampf könnte nicht in diese Welt zurückführen, wie ein für alle erkennbar in reines Spiel aufgelöster Mythos seine Funktion nicht mehr erfüllen könnte, den (selbst-)aggressiven Charakter des weiblichen Freiheitsstaates zu verdecken. Umgekehrt würde der in Spiel aufgelöste Mythos nur helfen, die neuetablierte Herrschaft des Mannes zu verschleiern. Der Mann hat, wie einst die Äthiopier, die Frau unterworfen und würde nun ein Spiel inszenieren, um von der Unterworfenen, statt wie einst den Tod, liebende Hingabe zu erhalten.

Unter den gegebenen Bedingungen ist ein vollständig in Spiel transformierter Mythos ›Marshochzeit‹ dysfunktional. Zugleich ist das Angebot Achills zu neuem Kampf aber zutiefst zweideutig, kann mithin auch ganz anders denn nur als Aufforderung zu einem gespielten Kampf aufgefaßt werden. Penthesilea ist Achill unterlegen, sie ist als die schwächere erwiesen (sei es an sich, sei es, weil sie gegen die Regel der mythischen Wiederholung verstoßen hat), ist mithin Achill schon unterworfen, wenn auch von den Amazonen ihm wieder entrissen. Achill hätte gegen die Amazonen zu kämpfen, um seine ›Beute‹ zurückzugewinnen. Wenn er statt dessen Penthesilea zu einem Zweikampf auffordert, nachdem erwiesen ist, wer der stärkere ist, muß er den Verdacht wecken, etwas anderes zu wollen als die Unterwerfung Penthesileas:

Der mich zu schwach weiß, sich mit ihm zu messen,  
 Der ruft zum Kampf mich, Prothoe, ins Feld?  
 Hier diese treue Brust, sie rührt ihn erst,  
 Wenn sie sein scharfer Speer zerschmetterte? (Vs 2384–87)

Von Achill aber weiß Penthesilea vor allem das eine, danach fragt sie ihn zuerst, hiervon spricht sie immer wieder: was er Hektor angetan hat, nämlich ihn nicht nur im Kampf zu töten, sondern den toten Körper um die Burg zu schleifen, so daß er unkenntlich wird, entstaltet (vgl. Vs 1794–99 und Vs 2194–98). Und das Stück suggeriert selbst diese Lesart, da es Achill zwei Mal als sein Ziel verkünden läßt, diese Handlung an Penthesilea zu vollziehen (vgl. Vs 614 f. und Vs 1513 f.).

Als Antwort auf die zweite Lesart von Achills Angebot ist Penthesileas Handlung völlig konsequent, den Mythos ohne jedes Spielmoment

zu wiederholen, also die gesamte Handlung ›Marshochzeit‹ nun auch in der Weise des Mars zu vollziehen. So ruft Penthesilea Mars als »Vertilgergott« (Vs 2432) an:

Dich, Ares, ruf' ich jetzt, dich Schrecklichen,  
Dich, meines Hauses hohen Gründer, an! (Vs 2428 f.)

Achill, dem die Liebesrede offenbar nichts ›bedeutet‹ hat (»Was ich ihm zugeflüstert, hat sein Ohr/Mit der Musik der Rede bloß getroffen?« [Vs 2388 f.]), wird eine Antwort zuteil, die den Raum des Bedeutens völlig verläßt, in dem nicht etwas für etwas anderes steht. Statt im vollständigen Spielen des Mythos ganz in die ›symbolische Ordnung‹ einzutreten, tritt Penthesilea ganz aus ihr heraus. Hat aber schon der erste Teil der mythischen Handlung, die ›Bezeichnung des Mannes‹, im Sinne des Mars den Gehalt des Tötens, bleibt für den zweiten Teil, die eigentliche Marshochzeit, als Handlungsmöglichkeit nur, ›den Toten zu töten‹ (vgl. Vs 2919), die Entstellung (vgl. Vs 2930):

Sie liegt, den grimm'gen Hunden beigezelt,  
Sie, die ein Menschenschoß gebar, und reißt, –  
Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken! – (Vs 2595–97)

Die Greueltat läßt sich als Vorgang durchaus sprachlich formulieren. Das Drama leistet dies gleich zwei Mal, durch die Teichoskopie einer Amazone (vgl. Vs 2591–97) und durch den Bericht Meroes (23. Auftritt). Aber die sprachliche Formulierung des Vorgangs besagt noch nicht, daß er ›gefaßt‹, d.h. auf den Begriff gebracht würde. Das Wort ist »Wort des Greuel-Rätsels« (Vs 2600). So ist in dem Unvorstellbaren, in dem, was die Fassungskraft übersteigt, die Ausgangsbedingung für die Wende in das Erhabene (als Weise, *sich* angesichts des Unfaßbaren zu fassen) durchaus zu erkennen. Zu fragen bleibt allerdings, ob es ein Unfaßbares auch für den Zuschauer ist oder ob das Stück ihm als Theaterstück das Unfaßbare doch schon als ein Gefaßtes/Faßbares präsentiert. Die Fassung, die die Oberpriesterin der Greueltat zu geben versucht, wurde schon erläutert. Penthesilea habe die Stiftung des staatsbegründenden Mythos wiederholt. Daß dies fraglich ist, erweisen schon immanente Unterschiede. Tanäis hat in der ›Hochzeitsnacht‹ das Lieben als Töten vollzogen, aber sie hat nicht den Toten getötet. Den Akt der Verstümmelung hat sie nicht am Toten, sondern an sich selbst vollbracht. So hatte das eigentlich Gräßliche dort nicht stattgehabt: hinauszugehen in einen Raum jenseits aller Strukturierung, jenseits des Bedeutens, des ›Unmarkierten‹.<sup>17</sup> Der frag-

<sup>17</sup> Brandstetter, 1997, 101.

würdige Fassungsversuch der Oberpriesterin erfolgt auch, solange Penthesilea ohne Besinnung, d.h. ohne Bewußtsein ihrer Tat ist (vgl. Vs 2812). Es folgt die Anagnorisis: Penthesileas Erkennen der Tat, Erkennen des Fehlgriffs (ausgerechnet die Oberpriesterin klärt Penthesilea über das wahre Handlungsmotiv des Achill auf); und wie diese Handlung mit einer körperlichen Selbst-Reinigung Penthesileas einsetzt, ist dann auch Penthesileas Annehmen und Deuten der Tat sowie die nachfolgende Selbsttötung als Antwort innere Reinigung. Mit der Reinigung wird die ›Katharsis‹ als das Wirkungsziel der Tragödie zitiert, hier geschieht diese aber nicht als Reinigung von Affekten, sondern als Integration der Affekte ›Jammer‹ (Vs 3028) und ›Reue‹ (Vs 3030), letzterer als ein auf den anderen bezogener Affekt, Integration also dieser Affekte zu einer Selbstvernichtung, in der sich das Subjekt, seine Tat verantwortend, mithin als frei setzt: Reinigung folglich als ein erhabenes Sich-Fassen, womit das antike Tragödienkonzept mit der modernen Konstitution des Subjekts im Erhabenen vereinigt ist.

So ist in der vorgestellten Welt die Konfrontation mit dem schlechthin Unfaßbaren und die erhabene Bewältigung dieser Erfahrung im Rekurs des Subjekts auf sein Vermögen, sich als freies, sein Handeln selbst verantwortendes Subjekt zu setzen, durchaus gegeben. Aber fordert das vorgestellte Erhabene eine erhabene Verarbeitung auch vom Zuschauer? Bleibt für ihn die Konfrontation mit einem die Fassungskraft des Verstandes Übersteigenden bestehen, oder gibt ihm das Stück als Kunstwerk die ›Fassung‹ vor? Hier wird die dargelegte Herleitung von Penthesileas Tat als aus Prämissen notwendig relevant. Die Eröffnung eines Raumes der Entstrukturierung, des ›Unmarkierten‹, in dem nicht bedeutet wird, das Prinzip der Unterscheidung nicht etabliert ist, ist mit der aus Prämissen hergeleiteten Handlung – dem aufgewiesenen tragischen Paradox – nicht ein Geschehen in einer Welt anderer Gesetze, sondern Teil, Konsequenz der gegebenen Ordnung selbst, der strukturierten Welt, der Welt des Bedeutens. Der Raum des ›Zeichenlosen‹ öffnet sich in der symbolischen Ordnung selbst, als dieser zugehörig. Das manifestiert die Figur Penthesilea, insofern ihr Handeln schlüssig aus den gegebenen Bedingungen folgt, das manifestiert aber genauso der dramatische Diskurs, insofern er mit der Begründung der Tat in der tragischen Hamartia der Heldin das Ungeheuerliche, das Anathema als dem Geheuren selbst zugehörig, da aus ihm herleitbar, erweist. Daß das Stück – als Tragödie, die aus dem Nicht-Ergreifen des Weges der Tragödie entsteht – dem Unfaßbaren eine ›Fassung‹, d.h. Herleitung zu geben vermag, es so als Teil der gefaßten Welt situiert, ist erst das wahrhaft Unfaßbare, das den Appell an eine Wende in das Erhabene für den

Zuschauer bereithält. So ist das alle Fassungskraft Übersteigende auf der Ebene des dramatischen Diskurses (nicht oder nicht nur auf derjenigen der vorgestellten Welt) angesiedelt und nur, wenn es dort angesiedelt ist, kann es ein Erhabenes in der Kunst geben. Angesiedelt aber ist das fassungslos Machende auf der Ebene des Diskurses dadurch, daß es nicht schon im *factum brutum* der Greuelzeit gegeben ist, sondern erst in deren schlüssiger Herleitung: als das Paradox, daß die Entstehung, das ›Unmarkierte‹, Teil und Konsequenz der Strukturierung selbst ist.

So hat Kleist mit der Tragödie »Penthesilea« die Möglichkeit einer erhabenen Tragödie erwiesen und verwirklicht, in einer Einführung mit dem Konzept der antiken Tragödie, das paradox dadurch Gegenwart erhält, daß der geschichtliche Weg der Tragödie (die Erfahrung undistanzierbarer, überwältigender Mächte in mythologisches Spiel zu verwandeln) zurückgenommen wird. Die Unmöglichkeit einer erhabenen Tragödie ist allerdings nicht völlig verschwunden. Das Gelingen der erhabenen Tragödie, so zeigte sich, gründet in der paradoxen Relation des Ordnungslosen als Teil der Ordnung selbst. Der dramatische Diskurs wiederholt dieses Paradox auf seiner Ebene, womit sich dessen Bewältigung auf die nächst höhere Ebene der Abstraktion verlagern muß (von der Ebene der vorgestellten Welt über die des dramatischen Diskurses auf die Ebene der Semiologie, hier der Konstitution der theatralischen Zeichen). Das wird in der Szene durchgespielt, die die tragische Anagnorisis nach dem Konzept der antiken Tragödie und das erhabene Sich-Fassen als Endpunkt der neuzeitlichen Tragödie des Subjekts zusammenführt. Denn Penthesileas erhabenes Sich-Fassen, d.h. die Wende in das Erhabene in der vorgestellten Welt, aus dem die Erfahrung des Erhabenen für den Zuschauer und damit erst das Gelingen einer erhabenen Tragödie noch keineswegs folgen muß, bleibt in eigenartiger Schwebe zwischen Gelingen und Mißlingen.

Der erste Schritt der Anagnorisis besteht darin, daß Penthesilea das Ausmaß ihrer Tat und sich selbst als Täterin anerkennt. Der beschönigenden (metaphorisierenden) Rede der Oberpriesterin, »Du trafst ihn –«, schneidet sie das Wort mit der Feststellung ab: »Ich zerriß ihn« (Vs 2975). Im zweiten Schritt wird der Fehlgriff, also die Hamartia, bestätigt, als »Versehen« (Vs 2981), »Versprechen« (Vs 2986), »Vergreifen«: »[...] wer recht von Herzen liebt,/Kann schon das Eine für das Andre greifen« (Vs 2982 f.). Anschließend wird die ganz singuläre Bedingung des Handelns benannt und damit in Erinnerung gerufen, daß die Tat sich aus Prämissen notwendig ergeben hat. Die spezifische Bedingung war, daß Penthesilea in einem Raum gehandelt hat, handeln mußte, in dem es keinen Spiel-Raum des Bedeutens, mithin keine metaphorische Rede, keine

Stellvertretung gibt, keine Unterscheidung, in dem vielmehr Wort, Sache und Handlung eins sind (die Verweigerung jeglichen Spielelements in der Wiederholung des Mythos als Antwort darauf, daß ihre Rede in Achills Ohren offenbar nicht ›be-deutet‹ hat, nur Sprachklang war). Und was in diesem Raum zu geschehen hatte, war – wiederum konsequent aus der Wiederholung des Mythos ›Marshochzeit‹ sich ergebend – nichts anderes, als den Gehalt dieses Raumes zu vollziehen: ›das Tote töten‹, die Entstrukturierung, das Auflösen aller Markierung. So schließt Penthesilea diesen Teil der Anagnorisis mit der Feststellung: »Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien« (Vs 2999), womit sie eben bekräftigt, daß sie nicht außerhalb aller Ordnung gehandelt hat, ihre grauenhafte Handlung sich vielmehr aus der geordneten Welt selbst konsequent ergeben hat. Nachdem derart der Gehalt der Tat bestimmt worden ist, als erster Schritt des Sich-Fassens, der aber das Unfaßbare als Teil der ›gefaßten‹ Welt selbst nur bekräftigt hat, erfolgt die eigentlich erhabene Wende, Übernahme der Verantwortung für die Tat, in der das Subjekt sich als autonomes, über sein Handeln (qua Vernunft) verfügendes setzt. Die Weise, in der die Verantwortung übernommen wird, ist dabei nicht bürgerlich-aufklärerisch (was auf Entlastung der Heldin hinauslief, Stark-Machen des Aspekts der Determination im Akt der Hamartia), sondern vorbürgerlich, dem *jus talionis*<sup>18</sup> entsprechend. Penthesilea vollzieht an sich selbst, was sie an Achill vollzogen hat: den Tod zu geben in einem Raum, in dem es kein Be-Deuten gibt, Zeichen und Sache eins sind. Aus einer Folge von Metaphern wird die Vorstellung eines Dolches gebildet; der vorgestellte, gesprochene Dolch ist aber der Dolch, der tötet. Und wie Penthesilea auf ihre Annahme, ihre Liebesrede sei von Achill nur als Sprachmusik, als sinnlicher Klang aufgenommen worden, habe Achill nichts be-deutet (vgl. Vs 2388 f.), mit einem Handeln geantwortet hat, das alles Bedeuten verweigert, handelt sie auch jetzt in einem Raum der Implosion allen Bedeutens, in dem geistiger Dolch und materieller Dolch eins sind und die Worte nichts sagen: »So! So! So! So!« (Vs 3034).<sup>19</sup>

18 Nach dem *jus talionis* muß der Täter als Vergeltung eben das Übel erleiden, das er selbst seinem Opfer zugefügt hat, wie Isid. orig. 5,24 festhält: »talio est similitudo vindictae, ut taliter quis patiatur, ut fecit. Hoc enim est natura et lege institutum, ut laedentem similis vindicta sequitur.« (Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, Bd. 5, München 1979, Sp. 503, Artikel ›Talio‹.)

19 Daß diese ›Rede‹ allerdings im Kontext einer Wende in das Erhabene steht, was Selbstbegründung des Subjekts im Rekurs auf sein Vernunftvermögen, mithin seine Sittlichkeit, zum Gehalt hat, bekräftigt ein Echo, das dieser Vers im »Prinz von Homburg« erhalten hat. Es ist dort die Antwort des Prinzen auf Hohenzollerns Einwurf: »HOENZOLLERN stampft mit dem Fuß auf die Erde: Gleichviel! – Der Satzung soll Gehorsam sein. / DER PRINZ VON HOMBURG mit Bitterkeit: So – so, so, so!« (Vs 774 f.).

So geschieht die erhabene Konstitution des Subjekts im Verantworten seiner Tat als Auflösung in einem wieder schlüssig begründeten Raum, in dem es kein Bedeuten gibt, keine Strukturierung, kein Zeichen, positiv formuliert: in einem Raum absoluter Präsenz. Solche Präsenz aber auf dem Theater zu berufen, das der Raum der Repräsentation schlechthin ist, ist unmöglich. Es bedeutet (beansprucht) entwicklungs-geschichtlich die Umkehrung des Weges des Theaters schlechthin, eine Rückkehr in die Konstellation, als deren Distanzierung Theater entstanden ist. Zu vergegenwärtigen ist solche Öffnung für absolute Präsenz nur prozessual, als ein Vorgang, romantisch gesprochen, wechselseitiger ›Annihilation‹.<sup>20</sup> Entweder vernichtet das Theater als Raum der Repräsentation diese Öffnung absoluter Präsenz, womit das Theater diese Art Tragödie als unmöglich erweist, das Spiel und damit sich selbst aufhebt, oder die Tragödie erklärt gerade durch ihre schlüssig hergeleitete Öffnung zu absoluter Präsenz das Theater, den Raum der Repräsentation für falsch, womit die Tragödie das Theater als unmöglich erweist, als Ort, den es nur gibt als Verdrängen dieses seines Grundes. Die Tragödie, die so das Theater aufhebt, hebt aber ihre eigene Wirklichkeit und damit gleichfalls sich selbst auf.

So ist »Penthesilea«, wie Kleist an Goethe geschrieben hat, tatsächlich nicht »für die Bühne geschrieben« (4,407), in einem anderen Sinn allerdings als »für die gegenwärtige Bühne nicht tauglich«, wie man dies zu lesen gewohnt ist. »Nicht für die Bühne« hat sich als Prozeß der Annihilation erwiesen. Vorgestelltes Geschehen und dramatischer Diskurs haben zu ihrem Gehalt, was Bühne (Theaterspiel) prinzipiell verneint, das Theater wiederum muß prinzipiell verneinen, was es vorzustellen hat. Die Chance der Kunst in diesem Dilemma aber ist, daß sie, indem sie solche Akte des Durchstreichens vollzieht, diese zugleich zeigen kann. Auch das konnte in Kants »Kritik der Urteilskraft«, in den Paragraphen über das Erhabene, erläutert gefunden werden.<sup>21</sup> Zu beachten ist allerdings, daß in diesem Prozeß des Annihilierens von Stück und

20 Vgl. z.B. Friedrich Schlegel, Athenäumsfragment Nr. 103: »Daß man eine Philosophie annihiliert, wobei sich der Unvorsichtige leicht gelegentlich selbst mit annihilieren kann, oder daß man ihr zeigt, sie annihilire sich selbst, kann ihr wenig schaden. Ist sie wirklich Philosophie, so wird sie doch wie ein Phönix aus ihrer eigenen Asche immer wieder aufleben.« (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler, Bd. II: Charakteristiken und Kritiken, hg. von Ernst Eichner, München, Paderborn, Wien 1967, 180.)

21 Vgl. »[...] denn das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden.« (KdU 77 [§ 23]).

Theater genau betrachtet nicht zwei fixe Größen, sondern zwei Relationen aufeinander bezogen werden. Für die Tragödie war die schlüssige Herleitung gerade ihrer eigenen Negation ins Zentrum zu stellen gewesen: daß sie entsteht aus der aus Gründen herleitbaren Verweigerung des Weges der Tragödie, wie ebenso auf der Ebene des dramatischen Diskurses, daß der Raum der Entstrukturierung, des Ordnungslosen, in dem es kein Bedeuten gibt, sich öffnet als Teil und Konsequenz der (symbolischen) Ordnung selbst. Im Raum der Herleitung aus Gründen, in diesem Sinne des Begriffs, öffnet sich, als ihm zugehörig, was sich dem Begriff verweigert. So steht hier die Relation von Vorstellung und Begriff zur Debatte: Das Drama beruft in seiner inhaltlich-tragischen wie diskursiv-dramatischen Paradoxie Vorstellungen, die in keinem Begriff gefaßt werden können. Diese Relation aber wird verwiesen auf eine komplementäre theatralische Paradoxie, mithin wieder eine Relation, daß die Öffnung des Stücks zu absoluter Präsenz, die das Stück in sich schlüssig entwickelt, im Theater als dem Raum der Repräsentation schlechthin verwirklicht werden soll. So steht hier die Relation von Absolutem/Zeichenlosem und Anschauung zur Debatte: Dem Theater ist die Vorstellung eines Absolutums aufgegeben, von dem es keine Anschauung geben kann. Die komplementäre (d.h. gegenläufige) Unmöglichkeit in beiden Relationen aber erlaubt eine indirekte Darstellung derart, daß die eine Relation an die Stelle der anderen tritt, um das Fehlende zu kompensieren, um selbst sogleich wieder durch die andere vertreten zu werden, die ihr Fehlendes kompensiert.

Eine indirekte Darstellung genau dieser Art hat Kant dem Schönen zuerkannt, d.h. ein bloß symbolisches ›Vor-Augen-Stellen‹ (Kant gebraucht hierfür den Begriff ›Hypotopose‹<sup>22</sup>) des Guten (der Ideen der Vernunft). Die »ästhetischen Idee« (hervorgebracht vom Genie) als »Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch ein [...] Begriff adäquat sein kann« erkennt Kant als »das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee [...], welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine Anschauung [...] adäquat sein kann«.<sup>23</sup> Eine Darstellung des Undarstellbaren (die Versinnlichung des Ideellen) sei indirekt möglich, insofern das ›Überschießen‹ der Vernunft-Idee über jede Anschauung hinaus symbolisiert werden könne vom Nicht-Ankommen der ästhetischen Idee in einem Begriff. Die Chance und das Problem einer theatralischen Verwirklichung von Kleists Tragödie »Penthesilea« zeigten sich dieser Symbolisierungsleistung des Schönen, in der die eine

22 KdU 255, § 59.

23 KdU 192 f., § 49.

Unerfülltheit die komplementäre andere vertritt, analog.<sup>24</sup> So wird die erhabene Tragödie, die das Stück aus seinem tragischen Paradox entfaltet, nur überzeugend, wenn sie damit das Theater als Raum der Repräsentation negiert, und umgekehrt wird das vorstellende Spiel des Theaters nur überzeugend, wenn es die Öffnungen eines Raums jenseits allen Bedeutens auf der Ebene des Dargestellten wie des dramatischen Diskurses negiert, indem es sie in seinen Raum des Als-ob zurücknimmt.

Aus dieser Konstellation des paradoxen Gelingens der erhabenen Tragödie »Penthesilea« ergeben sich zwei Perspektiven für Kleists Experimente zum ›Fall‹ der Kunst: zum einen eine tragödiengeschichtliche und tragödientheoretische zum Problem einer erhabenen Tragödie, zum anderen eine diskursanalytische zur Frage der Relation, in der das Käthchen-Drama zum Penthesilea-Drama steht.

Zur ersten Perspektive: Die Frage der theatralischen Verwirklichung der Tragödie »Penthesilea« führte zur Struktur eines indirekten, ›bloß symbolischen‹ Vor-Augen-Stellens (Hypotypose), wie es Kant dem Schönen als einer indirekten Versinnlichung des Ideellen zuerkennt. Mithin führt das konsequente Durchspielen des Experiments ›erhabene Tragödie‹ wieder zum Schönen. Genau diese Entwicklung aber war auch bei Schiller zu erkennen: die Tragödie als Revers-Seite des ästhetischen Zustands, als ästhetischer Zustand im Negativen.<sup>25</sup> In »Maria Stuart« wird diese Entwicklung vielleicht am deutlichsten erprobt, in der Theoriebildung ist sie darin zu erkennen, daß Schiller in Ausführungen über das Erhabene (und zugleich über die Tragödie) die Argumentation wieder auf das Schöne zurücklenkt, z.B. in der Schrift »Über das Erhabene«. Hat die erhabene Kunst aus den Fesseln der Sinnlichkeit (damit aber auch der ›bloß schönen Kunst‹) befreit – »Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte“<sup>26</sup> –, so ist das Ziel doch eine Versöhnung von Erhabenheit und Schönheit, was Schiller dann das ›Idealschöne‹ nennt: Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet und unsre Empfänglichkeit für beides in gleichem Maß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht der intelligibeln Welt zu verscherzen.<sup>27</sup>

24 Das Problem der Darstellung des Undarstellbaren bringt schon Gabriele Brandstetter in Verbindung mit Kants Konzept der (bloß symbolischen) Hypotypose – allerdings nur auf der Ebene der vorgestellten Welt, also im Zusammenhang mit der Frage der Darstellbarkeit von Penthesileas Greuel-Tat.

25 S. voriges Kapitel, Exkurs über Schillers Tragödienkonzept, insbes. 132 (und Anm. 27).

26 Friedrich Schiller, Über das Erhabene, in: F.S., Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1967, 799.

27 Ebd. 807.

Die Felder der dramatischen Praxis und der theoretischen Reflexion sind gewiß grundverschieden, zu vermerken bleibt jedoch eine Entwicklung in eine gemeinsame Richtung, wobei Kleist ohne Zweifel die größere Nähe zu Kants Konzept einer sehr fragilen Versinnlichungsleistung des Schönen erreicht, die sich verwirklicht, indem eine indemonstrable Relation (von Vernunftidee und Anschauung) vertreten (versinnlicht) wird durch eine inexponible Relation (von ästhetischer Idee und Begriff). Eben diese Art von Hypotypose, als Verweisungs- resp. Versinnlichungsverhältnis von dramatischem und theatralischem Paradox, das für das theatralische Gelingen der Tragödie »Penthesilea« maßgeblich ist, mithin die Rückbindung der erhabenen Tragödie an die indirekte (wenn man will: negative) Symbolisierungsleistung des Schönen, scheint aber das Rätselmoment zu sein, zu dessen Auflösung (und damit Klärung) das Drama »Das Käthchen von Heilbronn« dient. Daß die beiden Dramen, entsprechend der vielzitierten Briefstelle Kleists, wie das Plus und das Minus zusammengehören,<sup>28</sup> gilt dann umfassender als nur für Figurenkonstellation und Handlungsverlauf, die ja sehr in die Augen springend komplementär entgegengesetzt konzipiert sind. Beide Dramen stehen darüber hinaus vielmehr in einem Reflexionsverhältnis zueinander. Im »Käthchen von Heilbronn« erscheint die Versinnlichungs-Aporie, in die »Penthesilea« geführt hat, das wechselseitige Annihilieren von tragisch-dramatischem und theatralischem Paradox, in das Stück selbst zurückgenommen, wird sie durch das Stück re-flektiert, indem hier die Figuration des mythischen Daseins (die Verbindung mit der Kaisertochter als Tochter des Himmels zur Zeugung eines neuen Menschengeschlechts) auseinandergelegt wird in zwei Figuren: in Käthchen, die für zeichenlose Unmittelbarkeit steht, und Kunigunde, die Herrscherin im Reich der Zeichen, wobei das Drama als Diskurs deren spannungsvollen Bezug noch einmal reflektiert, da es aus Versatzstücken gebildet ist wie Kunigunde, um doch dem Raum zu geben, was sein radikal Anderes ist, Käthchen. Umgekehrt kann »Penthesilea« im Hinblick auf »Das Käthchen von Heilbronn« gelesen werden als Re-flexion des dort Unentfalteten, d.h. der Bedingung der Möglichkeit und des ›Geschicks‹ mythischen Daseins, das gerade das »historische[] Ritterschauspiel« (2,321) in das A-Historische des Märchens zurücknimmt.

28 Brief vom 8.12.1808 an Heinrich Joseph von Collin, analog im Spätherbst 1807 an Marie von Kleist (4,398).

## **Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel Das dramatische Pendant**

[F: Sommer 1808, D: Phöbus Fragmente: April/Mai 1808, Sept./Okt. 1808, Erstdruck: 1810, U: 17.3.1810 Theater an der Wien]

Unter den Dramen Kleists ragt das »Käthchen von Heilbronn« durch sein hohes Maß an Selbstreflexivität heraus. Das betrifft insbesondere sein Bilden von Zeichen und sein Zeichenverständnis, also seine Semiotologie, die hier selbst wieder Gegenstand des Stückes ist. Denn die Grundhandlung des Dramas besteht in nichts anderem als im Bewahrheiten eines Zeichens, und so ist seine leitende Frage, ob und wie solch ein Bewahrheiten gelingen kann. Das Zeichen, um das es geht, ist das – sehr klischeehafte – Traumbild von der Hochzeit eines strahlenden Ritters (dem Rang nach ein Graf aus dem Geschlecht derer »vom Strahl«, entsprechend auf einer »Strahlburg« zu Hause) mit einem ebenso schönen wie reinen Mädchen aus dem Volke. Bewahrheitet wird dieses Zeichen auf dem Feld der Parapsychologie in einem sehr wörtlichen Sinne *symbolisch*, indem der Traum Käthchens sein genau passendes Gegenstück – Pendant – im Traum des Grafen hat, sodann *ontologisch*, indem das Zeichen aus der unwirklichen Welt des Traums in die Wirklichkeit des intersubjektiven Handelns eingebracht und dort erfüllt wird und zuletzt *mythisch* resp. *magisch*, wenn der Kaiser durch Gottesurteil genötigt wird, das Wort des Grafen über die wahre Abkunft Käthchens wahrzumachen. Dieses Bewahrheiten des Zeichens geschieht aber in einer Welt »blendender«, d.h. ebenso berückender wie verblendender Zeichen, deren »verkehrtes Wesen«<sup>1</sup> aufgedeckt werden muß. Der eine Vorgang ist an den anderen gebunden. Kunigunde repräsentiert die Welt der blendenden Zeichen:

---

1 Novalis, Gedicht »Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren« aus den Notizen zur Fortsetzung des »Heinrich von Ofterdingen«, in: Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 1, Darmstadt 1977, 345.

O, Georg! Du hättest sie sehen sollen, wie sie daher geritten kam, einer Fabel gleich, von den Rittern des Landes umringt, gleich einer Sonne, unter ihren Planeten! Wars nicht, als ob sie zu den Kieseln sagte, die unter ihr Funken sprühten: ihr müßt mir schmelzen, wenn ihr mich seht? (2,356)

Die Wirkungsmacht der Meisterin der Zeichen ist kein Geheimnis, das Drama beeilt sich sehr, sie zu erklären. Kunigunde wird von einem ihrer verratenen Liebhaber, der ihr Wesen durchschaut hat – was aber auch nur die Sichtweise eines, wie er selbst sagt, Hahns sein könnte, »der sich vergebens um eine Henne gedreht hat« (2,357) – als »wesenlose[s] Bild« (2,356) bestimmt, Bild einer heidnischen Göttin, dem die Männer zulaufen und in dem doch kein Gott mehr wohnt (vgl. ebd.). Käthchen, die Kunigunde in der Badegrotte nackt, also ohne verkleidende Zeichen gesehen hat, spricht von ihr im Neutrum: »Es kommt« (2,415) und von »Greu'l« (ebd.), wie die Zeugin von Penthesileas Tat »Wort des Greuel-Rätsels« (Vs 2600) genannt worden ist. Kunigunde zerreißt ihre Liebhaber allerdings nicht, hat es vielmehr nur auf deren Besitz abgesehen. Sie ist eine perfekte Schauspielerin im Sinne von Diderots »Paradoxe sur le comédien«<sup>2</sup>, d.h. sie wirkt bezwingend, weil sie eben das nicht ist, was sie vorstellt. »Alle Schönheit ist Allegorie«, könnte sie mit Ludoviko aus Friedrich Schlegels »Gespräch über die Poesie« sagen.<sup>3</sup> »Wesenloses Bild« ist Kunigunde, insofern sie reine Projektionsfläche männlicher Phantasien ist. Aber Kunigunde weiß dies offenbar; denn sie bedient diese Struktur bewußt, steuert die männlichen Projektionen durch kalkulierten Einsatz von Zeichen. In der Phöbus-Fassung erteilt sie ihrer Zofe hierüber eine kleine Lehrstunde:

Das unsichtbare Ding, das Seele heißt,  
Mögt' ich an Allem gern erscheinen machen,  
Dem Toten selbst, das mir verbunden ist.  
Nichts schätz ich so gering an mir, daß es  
Entblößt von jeglicher Bedeutung wäre.  
Ein Band, das niederhängt, der Schleif' entrissen,  
Ein Strauß, – was du nur irgend willst, ein Schmuck,  
Ein Kleid, das aufgeschürzt ist, oder nicht,  
Sind Züg' an mir, die reden, die versammelt  
Das Bild von einem innern Zustand geben.  
Hier diese Feder, sieh, die du mir stolz

2 Posthum erschienen 1830, fertiggestellt 1777/78. frühe Fassung erschienen 1770 in Melchior Grimms »Correspondance littéraire«. Ausgabe: Denis Diderot, Oeuvres complètes, ed. H. Dieckmann u.a., Bd. 13, Paris 1980.

3 Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. von Ernst Behler u.a. (abgek. KFSa) Bd. II, München, Paderborn, Wien 1967, 324.

Hast aufgepflanzt, die anderen überragend:  
 Du wirst nicht leugnen, daß sie etwas sagt.  
 Zu meinem Zweck heut beug' ich sie danieder:  
 Sie sagt nun, dünkt mich, ganz was Anderes.  
 Wenn mich der junge Rheingraf heut besuchte,  
 So lobt' ich, daß du mir die Stirn befreit;  
 Doch weil's Graf Wetter ist, den ich erwarte,  
 So laß ich diesen Schleier niederfallen;  
 Nun erst, nun drück' ich aus, was ich empfinde,  
 Und lehr' ihn so empfinden, wie er soll. (Vs 1467–87)

Ist Käthchen weniger Projektionsfläche männlicher Phantasien, weil sie offenbar nicht darum weiß und nicht kalkuliert hiermit umgeht, sie, das reine, unschuldige Mädchen, das dem Mann durch alle Erniedrigungen hindurch in unbeirrbarer Liebe folgt? Käthchen kann als solche Projektionsfläche unreflektiert die Welt dieses Dramas bis zur glücklichen Hochzeit durchwandern, weil das Stück schon auf der Diskursebene diese Projektion wie selbstverständlich vorgenommen hat. Denn schon die Sprecherbezeichnung der Figur lautet Käthchen, nicht Katharina, wie sie immerhin zuweilen der Graf anspricht und zuletzt der Kaiser titulierte. ›Käthchen‹ reimt sich gut auf ›Mädchen‹ und damit auf das Klischee vom weiblichen Wesen als Neutrum, das erst durch die Liebe eines Mannes zur Frau erweckt wird: Diese Einsicht ist der Gipfel der rhetorischen Kunst des verliebten Grafen, der seine »Muttersprache durchblättern« will »und das ganze, reiche Kapitel, das diese Überschrift führt: Empfindung, dergestalt plündern, daß kein Reimschmidt mehr, auf eine neue Art, soll sagen können: ich bin betrübt« (2,348), womit die Namensgebung doch wohl mit einem Ironiesignal versehen ist: daß nämlich die hier gefeierte Figur auch nur Projektionsfläche einer Männerphantasie ist – allerdings nicht nur in der vorgestellten Welt, sondern mehr noch auf der Diskursebene in der Wirklichkeit der Zuschauer. Von den Erzählungen Kleists ist bekannt, daß die Erzählinstanz eine sehr einseitige Perspektive scheinbar distanzlos setzen kann, um sie schrittweise zu irritieren (man denke an die Eingangssätze der »Verlobung in St. Domingo«). Für die »Herrmannsschlacht« gilt dies gleichfalls, warum könnte nicht auch im »Käthchen von Heilbronn« so verfahren worden sein? Dann könnte der von Kleist betonte ›romantische‹ Charakter des Stücks<sup>4</sup> ein weiteres Ironiesignal in dieser Hinsicht abgeben.

4 Vgl. Brief an Cotta vom 7.6.1808: »das Käthchen von Heilbronn [...], das mehr in die romantische Gattung schlägt, als die übrigen [Dramen]« (4.417).

Ist dies zuzugestehen, daß auch die Figur Käthchen als Projektionsfläche für Männerphantasien fungiert<sup>5</sup>, so erhebt das Stück für sie doch einen anderen Anspruch: daß sie, auch und gerade als Projektionsfläche, kein »wesenloses Bild« sei, daß vielmehr – als Pendant zur Charakterisierung Kunigundes – in diesem Bild ein Gott wohne. Dann gehen die Projektionen, die die Figur zu einem himmlischen Wesen erhöhen, nicht ins Leere, antwortet durch die Figur hindurch vielmehr der Himmel selbst. Das ist wohl das Glücksversprechen, die Aura, die die Figur umgibt. Es ist nicht allzu schwierig, in der vorgestellten Welt die Figuren dies lernen und bewahrheiten zu lassen. Da das Drama aber auch auf der Diskursebene die Projektion vorgenommen hat, muß es auch auf dieser Ebene bewahrheiten, daß das Zeichen kein wesenloses Bild ist, daß vielmehr Gott in ihm wohnt, d.h. semiologisch, daß im Signifikanten das Signifikat präsent ist. So dreht sich das Kunstexperiment dieses Dramas um die Bedingung der Möglichkeit des (durch solche Präsenz bestimmten) Symbols – was wieder in eine Paradoxie führt. Denn die diskursive Wirklichkeit des Stücks ist offensichtlich die Zeichenwelt Kunigundes. Das Stück ist, wie Kunigunde, aus Materialien, die aus verschiedensten Bereichen »verschrieben« sind (2,422), zusammengesetzt:

Sie ist eine mosaische [im Sinne von: mosaikhafte] Arbeit, aus allen 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 Schmidt, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat. (2,422 f.)

Das ist möglicherweise wieder nur Greuelpropaganda eines verschmähten Liebhabers, wie ähnlich im nächsten Drama Kleists Herrmann sein ›Thuschen‹ darüber aufklärt, daß die römische Kaiserin sich die Haare und Zähne germanischer Frauen implantieren lasse.<sup>6</sup> Zwischen ›Kaiserstöchtern‹ aber steht im Käthchen-Drama der Held. Kunigunde kann gute Abkunft vorweisen, sie ist Urenkelin eines untergegangenen Kaisergeschlechts (2,365), dabei eine Hexe (»Giftmischerin«, das letzte Wort des Dramas, gilt ihr [2,434]). Käthchen ist in reziproker Entsprechung eine illegitime Tochter des regierenden Kaisers, dabei ein Himmelsgeschöpf. Daß hier die übliche, längst schon zum Klischee gewor-

5 Chris Cullens und Dorothea von Mücke haben dies in dem Sinne ausgearbeitet, daß das Stück (u.a.) die Einsetzung des neuen Dispositivs der Sexualität im Sinne Foucaults zeige (Cullens/von Mücke, 1997).

6 Vgl. Herrmannsschlacht III, 3.

dene Spaltung der Frau in Venus und Maria, des Eros in seinen sexuellen und religiösen Anteil vorliegt, ist offensichtlich und relativiert beide Projektionen. Unberührt hiervon bleibt, daß das Drama als literarisches Artefakt wie Kunigunde gearbeitet ist.<sup>7</sup> Es ist aus verschiedenen literarischen Gattungen zusammengesetzt: Märchen (Motiv der falschen und der echten Braut, der Hexe und der unerkannten Kaiserstochter), Schauerroman (Motive Femegericht, Giftmischerei, Badehaus-Spuk, Feuersbrunst), Ritterdrama (Fehdekämpfe, Gottesgericht, allgemein das Zeitkolorit als Tribut an die herrschende Mittelaltermode), Legende (Engelserscheinungen), zeitgenössische romantische Fantastik (Doppeltraum, Somnambulismus), zeitgenössisches Singspiel (Anspielung auf die Feuer- und Wasserprobe aus der »Zauberflöte«). Die berufenen Zeiten sind bunt gemischt (Mittelalter: die Zeit der Kreuzzüge, in der es fahrende Ritter gibt, die von sich sagen können, sie würden aus Jerusalem zurückkehren, weiter spätes Mittelalter als die Zeit der Femegerichte und das 17. Jahrhundert als terminus post quem, da es erst seit dieser Zeit möglich war, unklare Herrschaftsansprüche vor dem Reichskammergericht in Wetzlar klären zu lassen [2,372]), auch die Sprache ist zusammengesetzt aus Vers- und Prosapartien, d.h. hoher und niederer Rede, und schon der Titel des Stücks zeigt an, daß hier ein Montagewerk geboten wird: Der erste Titel läßt ein Stück erwarten, das in der geschichtlichen Wirklichkeit situiert ist, der zweite verweist auf eine Welt magischen Denkens, das Attribut »historisch« im Untertitel läßt an ein belegtes Geschehen denken, »Ritterschauspiel« akzentuiert demgegenüber Fiktion resp. Literarizität und die Kombination all dessen soll hier »groß« erfolgen, was auch den Beigeschmack von »Spektakel« hat, das die Zuschauer unterhält, indem es deren Phantasien ins Große projiziert.

Das Stück vereinigt vielfältige bis heterogene Elemente und bildet hieraus Zeichen, die – nimmt man Kunigunde als poetologische Metapher – zu einem bestrickenden Gesamtbild kombiniert werden, das den Zuschauer lehrt, so zu empfinden, wie er soll. Es wäre dann allerdings selbst nur ein »wesenloses Bild«, das einen blendenden Schein ausstrahlt. Da dies mit dem Anspruch des Stücks nicht zu vereinbaren ist – Kunigunde wird ja nachdrücklich abgewertet –, ist offenbar auch die Kätchen-Handlung als poetologische Metapher zu nehmen. Ihr Thema ist ein anderes Zusammenführen, Zusammengehörig-Erweisen und zuletzt, im Komödien-Ausblick auf die Hochzeit, Vereinigen des Verschiedenen: der Stände (Graf und Mädchen aus dem Volk), der kosmisch und

<sup>7</sup> Das hat erstmals Gert Ueding betont; er beschränkt den Ansatz, die weibliche Figur als poetologische Metapher zu lesen, allerdings auf die Figur Kunigunde (Ueding, 1981).

ontologisch getrennten Welten (Himmelsgeschöpf und irdische Gestalt, Traum/Magie und Wirklichkeit, Natur [Käthchen als die natürliche Kaiserstochter] und Kultur [Käthchens soziale Identität als Tochter Theobalds]).

So ist das Stück eine »Arabeske« ganz im Sinne des poetischen Konzepts der Romantik<sup>8</sup>, Produkt einer frei gelassenen Fantasie<sup>9</sup>, ein »buntes Allerlei«, das sich dem Witz als *ars combinatoria* verdankt<sup>10</sup>, »künstlich geordnete Verwirrung, [...] reizende Symmetrie von Widersprüchen, [...] wunderbare[r] ewige[r] Wechsel von Enthusiasmus und Ironie«<sup>11</sup>, wobei die vorgeführte Mischung des Heterogenen »nur Hindeutung auf das Höhere, Unendliche« ist, »Hieroglyphe der Einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur«.<sup>12</sup> Und das Stück erhebt in Käthchen als poetologischer Metapher noch einen weitergehenden Anspruch: daß das Zeichen, das es als so zu verstehende Arabeske schaffe, nicht nur Hindeutung sei auf das romantische »Unendliche«, sondern bewahrheitet werde als dieses in sich bergend, als Symbol, d.h. als Bild, »in dem Gott wohnt«, womit die von Kant als unüberbrückbar erwiesene Kluft zwischen Natur und Geist, Erfahrungswirklichkeit und Idee überbrückt wäre. Nachfolgend soll gezeigt werden, daß das Stück dies in einer paradoxen Verbindung zweier Strategien leistet, die das Gelingen des Symbols als sehr prekär erweisen. Die eine Strategie besteht im Ausschließen des Anderen, der Zeichenwelt Kunigundes, aus der das Stück doch besteht. So erweist sich die »Grausamkeit« des Grafen, bis zum letzten Augenblick Zurüstungen für die Hochzeit mit Kunigunde, der Repräsentantin der leeren Zeichen, zu betreiben, als funktional – wie das Drama dann auch nicht nur mit dem Ausblick auf die Hochzeit mit der Repräsentantin der »vollen« Zeichen, sondern ebenso mit demjenigen auf weitergehenden Krieg mit der Repräsentantin der leeren Zeichen schließt:

KUNIGUNDE Pest, Tod und Rache! Diesen Schimpf sollt ihr mir büßen!

(*Ab. mit Gefolge*)

DER GRAF VOM STRAHL Giftmischerin! (2,434)

8 Vgl. »Brief über den Roman« aus dem »Gespräch über die Poesie«: »ich halte die Arabeske für eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie« (KFSA II, 331). Hierzu: Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München, Paderborn, Wien 1966.

9 Vgl. Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, KFSA II, 332.

10 Entsprechend der Bestimmung des Lyceums-Fragments Nr. 90: »Witz ist eine Explosion von gebundnem Geist«, in: KFSA II, 158.

11 Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, KFSA II, 318 f.

12 Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, KFSA II, 334.

Damit aber entzieht das Stück seinem Bewahrheiten des Zeichens selbst den Boden. Die zweite Strategie besteht im Hinübergehen zum Anderen, insofern Käthchen strukturell sehr genau den Weg Penthesileas wiederholt: vom mythischen Dasein zum Eintritt in die ›symbolische‹ Ordnung (›Symbol hier als ›bloßes‹, d.h. leeres Zeichen verstanden), wobei dieser Weg hier in einer anderen Weise abgelenkt wird als in der Penthesilea-Tragödie.

Diese Zuordnung des Käthchen- und des Penthesilea-Dramas, das eine als Pendant und Reflexionsform des anderen, gibt noch eine weitere Ebene zu erkennen, auf der dem Käthchen-Drama als Arabeske die Öffnung zum Symbol aufgegeben scheint. Es ist die Ebene der Werk- und Autorgeschichte, auch auf dieser erweist sich das Drama mithin als selbstreflexiv. Das Käthchen-Drama ist Arabeske auch in dem Sinn, daß es zusammengesetzt ist aus Motiven, Handlungsmustern, Figurenkonstellationen all der anderen Dramen Kleists. Um einige der aus sehr heterogenen ›Gebäuden‹ herausgebrochenen Bausteine zu nennen: Käthchen unterm Holunderbusch, dem Graf alle Geheimnisse ihrer Seele offenbarend, wiederholt die Szene der Taufe, die Ottokar in der »Familie Schroffenstein« an Agnes vornimmt: »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« (Vs 1269–72). Käthchens Verhör durch den Grafen vor dem Femegericht über das Geschehen im Stall, auf dem der Graf insistiert, um eine um so glaubwürdigere Verneinung durch Käthchen zu erhalten, ist chiasmatische Wiederholung von Eves Verhör durch Adam im »Zerbrochnen Krug« über das Geschehen in der Kammer, das Adam mit aller Macht von sich fernhalten will, um sich desto untrüglicher als Täter zu offenbaren. Dem Wahrheit-Geben, Wahr-Machen der Zeichen durch die höhere Instanz Walter mittels einer Münze, die das Bild eines Königs zeigt, entspricht das Wahr-Machen der Zeichen durch den Kaiser aufgrund eines Medaillons, das das Bild eines Papstes zeigt. Der Mythos der Vereinigung von Himmel und Erde, von Gott und Mensch, den das Amphitryon-Drama neu erzählt, wobei der Gott sich eines Stellvertreters, der Gestalt Amphitryons, bedienen muß, erscheint in Käthchen wiederholt, die als vom Himmel gezeugt eingeführt wird (2,325), wobei sich der ›Himmel‹ in der Nacht der Zeugung, wie sich herausstellt, des Kaisers als Stellvertreter bedient hat. Und wie in »Amphitryon« muß auch im Käthchen-Drama der Zeugen- de sich zuletzt offenbaren (wobei der ›Gott‹ offenbar zwei Stellvertreter erhält: nicht nur den Kaiser, sondern den Grafen »Wetter vom Strahl«, der in seinem Namen die Erinnerung an den Blitze schleudernden Jupiter mit sich führt). Das Motiv der aus künstlichen Teilen zur blendenden

Erscheinung zusammengefügt Frau wird in der »Herrmannsschlacht« zu analoger Greuelpropaganda über den Feind gebraucht werden. Mit »Penthesilea« aber teilt das Käthchen-Drama die schon benannte Grundhandlung (Weg der weiblichen Hauptfigur vom mythischen Dasein zum Eintritt in die symbolische Ordnung, der aber abgelenkt wird) und die Grundkonstellation: der Mann zwischen zwei Frauen. In »Penthesilea« ist dies eine Frau, die in zwei Daseinsformen gespalten erscheint, in mythisches Dasein, was im folgenden Drama Käthchen verkörpert, und in historisches Dasein, in dem der Mythos nur noch gespielt würde, wofür im nächsten Drama Kunigunde steht, die trügerisch den mythischen Traum des Grafen von der Hochzeit mit der Kaiserstochter, die ein Engel ihm angesagt hat, nachzuspielen versucht. So ist das Käthchen-Drama eine Arabeske der anderen Dramen Kleists. Während in diesen aber, wie dargelegt, der jeweils befragte Aspekt der Kunst ›zu Fall‹ gebracht wird, gelingt hier, wenn auch sehr eingeschränkt, die Bildung eines Symbols. Es soll gezeigt werden, daß Kleist hierzu auf ein alternatives Konzept der Überwindung des Kantischen Dualismus zurückgreift, auf das Konzept der Grazie, das er dann allerdings, wie nicht anders zu erwarten, selbst wieder zum Gegenstand von Experimenten machen, in diesem Sinne radikal befragen und dabei ›zu Ende‹ schreiben wird.

Die Schritte, in denen das Drama sein Zeichen ›wahrmacht‹, wie der Kaiser genötigt wird, »die Verkündigung wahr[zum]achen« (2,422), sind nun im einzelnen zu bestimmen. Leicht wird übersehen, daß Theobald mit seiner Anklage vor dem Femegericht das Geschehen um Käthchen in zwei gegenläufigen Bewegungen entwirft. Die eine führt vom Dasein eines Himmelskinds zur konkreten irdischen Existenz einer Bauersfrau (würde die für kommende Ostern angesagte Ehe mit dem »junge[n] Landmann«, dessen Felder praktischerweise an die Käthchens grenzen, auch vollzogen [2,326]), es ist der Weg von der Idee zur Konkretion (Anschauung), der selbstverständlich scheitern muß, ist eine Idee doch »indemonstrabel«, d.h. jede Anschauung übersteigend. Theobald, von kritischer Philosophie unberührt, kann darin nur das Wirken finsterner Mächte erkennen. Die zweite, offenkündigere Bewegung der Käthchen-Handlung führt von der »Erscheinung«, die Käthchen im Anblick des Grafen hat (»wenn mir Gott der Herr aus Wolken erschiene, so würd ich mich ohngefähr so fassen, wie sie« [2,328]), wobei dieser erscheinende ›Gott‹ dann auch gleich die richtige Frage stellt: »wes ist das Kind?« [ebd.] zu antwortenden Handlungen, die unbeeindruckt sind, sowohl für die Handelnde wie für ihre Umwelt. Das ist – abstrakt formuliert – der Weg von der Vorstellung zum Begriff, wobei die Vorstellung hier jedoch so reich ist, daß sie nicht auf den Begriff ge-

bracht werden kann, was in der Umkehrung erscheint: das antwortende, in diesem Sinne ›fassende‹ Verhalten ist dem Verstand unbegreiflich. Diese beiden gegenläufigen Bewegungen sind bekannt, sie begegneten auch schon in der »Penthesilea«, waren dort auf zwei verschiedenen Ebenen, der des dramatischen und der des theatralischen Diskurses, situiert. Es ist das Wechselverhältnis von indemonstrabler Vernunftidee und inexponibler ästhetischer Idee<sup>13</sup>, die im Käthchen-Drama auf einer Ebene, dem Geschehen in der vorgestellten Welt, situiert ist, womit die Frage, ob die eine – als genaues Pendant der anderen – diese vertreten könne, was für Kant die Symbolisierungsleistung des Schönen ausmacht<sup>14</sup>, schärfer profiliert ist.

Zum Entwurf Käthchens als einer ›Idee‹: Theobald führt Käthchen als Mythos ein, Frucht einer Vereinigung von Himmel und Erde, von den Menschen ›erkannt‹ als eine Art Messias. Theobald ist allerdings kein sicherer Gewährsmann. Sein Entwurf kann auch die Sicht eines Greises sein – auch seine Redeweise ist ja nicht ganz von dieser Welt –, der in seine junge Tochter vernarrt ist, die ihm in fortgeschrittenem Alter (»am stillen Feierabend meines Lebens« [2,325]) noch geboren wurde. Zuletzt bestraft er sich für seinen mythischen Entwurf selbst, da dieser ihm ja nur eine Josephsrolle an seinem Kind übrig läßt. Theobald erhebt Käthchen zuerst zur mystischen Geliebten des Hohenliedes:

ein Kind recht nach der Lust Gottes, das heraufging aus der Wüsten [...] wie ein gerader Rauch von Myrrhen und Wachholdern. (2,325)<sup>15</sup>

Anschließend rückt Theobald Käthchen in den Mythos des ›Hierogamos‹ ein, der Hochzeit von Himmel und Erde, ein mythologischer Synkretismus von christlichen und griechischen Vorstellungen, der – bezogen auf die Entstehungszeit des Stücks, mit einem gewissen Recht, man denke an Hölderlin – nach Schwaben verpflanzt erscheint:

Ging sie in ihrem bürgerlichen Schmuck über die Straße, [...] so lief es flüsternd von allen Fenstern herab: das ist das Käthchen von Heilbronn [...], als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt, und von seinem Kuß geschwängert, die Stadt, die unter ihm liegt, sie geboren hätte. [...] wer sie nur einmal, gesehen und einen Gruß im Vorübergehen von ihr empfangen hatte, schloß

13 Vgl. KdU: »Man sieht leicht, daß sie [die ästhetische Idee] das Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee sei« (KdU 193, § 49).

14 Vgl. KdU § 59: »Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit«.

15 Vgl. Hoheslied 3,6: »Was steigt da herauf aus der Wüste/wie ein gerader Rauch./wie ein Duft von Myrrhe, Weihrauch/und allerlei Gewürz des Krämers?« (Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers. Württembergische Bibelanstalt Stuttgart, 1967, 876.)

sie acht folgende Tage lang, als ob sie ihn gebessert hätte, in sein Gebet ein. (2,325 f.)

Zuletzt werden Vorstellungen der Geburt Christi berufen:

die Ritter, die durch die Stadt zogen, weinten, daß sie kein Fräulein war; ach, und wäre sie Eines gewesen, das Morgenland wäre aufgebrochen, und hätte Perlen und Edelsteine, von Mohren getragen, zu ihren Füßen gelegt. (2,326)

Käthchen wird als Gotteskind und Welterlöserin entworfen, jede Anschauung übersteigend. Darum werden immer neue Mythen zitiert, betont Theobald auch gleich zu Beginn seiner Rede, daß alle Bilder, zu denen man »auf Flügeln der Einbildung« (2,325), also der Fantasie, gelangte, ihr Wesen nicht zu fassen vermöchten. Wie kann dieser »Idee Käthchen«, die jede Anschauung übersteigt, ein Ort in der Erfahrungswirklichkeit (der vorgestellten Welt wie der des dramatischen Diskurses) gegeben werden? Was Theobald vorsah, sie zur braven Bauersfrau zu machen, verfällt der Komik des Mißverhältnisses von Anspruch und Wirklichkeit. Die Antwort des Grafen entspricht den entworfenen Mythen schon besser, wenn er sie zur frommen und makellosen Maria stilisiert, mit der man den Erlöser zeugen würde und zugleich zur Erdmutter Gaia, mit der man als Uranos oder Saturn Titanen zeugen würde, bis mit Jupiter, dessen Abglanz der Graf noch am Haupt seines Urahnen erkennt, das Reich der olympischen Götter errichtet wäre, noch einmal, als Wiederholung der Schöpfungsgeschichte, zugleich dauerhafter; denn »Wetter vom Strahl«, das aber ist das Signum Jupiters, hieße dann jedes Gebot auf Erden:

Dich aber, Winfried, [...] du Erster meines Namens, Göttlicher mit der Scheitel des Zevs, dich frag' ich, ob die Mutter meines Geschlechts war, wie diese: von jeder frommen Tugend strahlender, makelloser an Leib und Seele, mit jedem Liebreiz geschmückter, als sie? O Winfried! Grauer Alter! [...] hättest du sie an die stählerne Brust gedrückt, du hättest ein Geschlecht von Königen erzeugt, und Wetter vom Strahl hieße jedes Gebot auf Erden! (2,349 f.)<sup>16</sup>

Komplementäres Gegenstück zur Handlung, die von der Idee zur Anschauung führen soll, ist, die Vorstellung, die der Anblick des Grafen bei Käthchen hervorruft, auf den Begriff zu bringen. Die Handlung, mit der Käthchen hierauf antwortet, dem Traumbild unbedingte Gefolgschaft zu leisten, die Traumwelt also mit der Wirklichkeit identisch sein zu las-

<sup>16</sup> Chris Cullens und Dorothea von Mücke (s. Anm. 6) erkennen in diesem Ausruf das höfische Allianzprinzip ersetzt durch das Dispositiv der Sexualität, mit dem das zentrale neue, bürgerliche Machtdispositiv der »Bio-Macht« etabliert werde: Auch das ist eine Konkrektion, die am Entwurf der Gestalt als jede Konkrektion übersteigend, vorbeigeht.

sen, kann ihrer Umwelt nur als Krankheit erscheinen, als Besessenheit oder sexuelle Hörigkeit, von der die Betroffene geheilt werden muß. Der Graf lernt, dieses Handeln anzuerkennen als einem höheren Wissen verpflichtet. Daß es bei diesem Teil der Käthchen-Handlung um eine überreiche Vorstellung geht, die nicht auf den Begriff gebracht werden kann, betont die Betroffene selbst, indem sie Aufklärung verweigert: »Ei, gestrenger Herr! ihr wißt's ja!« antwortet sie dem Fragenden stets »zerstreut« (2,405). Wie im Essay »Über das Marionettentheater« der Ich-Erzähler die weitreichendsten Folgerungen aus dem Gespräch über die Marionette, die vom Wiedergewinnen des Paradieses handeln, »ein wenig zerstreut« (3,563) formuliert, antwortet Käthchen mit ihrer Zerstreutheit offenbar auch aus einem Horizont jenseits des Alltagswissens, d.h. des reflektierenden Verstandes. Sie appelliert an ein Traumwissen, das sie dem Fragenden gleichfalls unterstellt, fordert ihn auf, in die Wirklichkeit dieses Wissens, also ihres mythischen Daseins, in der sie ein Himmelsgeschöpf ist, das mit Engeln Verkehr hat, einzutreten.

Wahrmachen des Traumbildes, diskursiv das Schaffen eines Symbols, als die Aufgabe des Stücks, kommt in Gang, indem die Figur komplementärer Entsprechung, die sich für die Käthchen-Handlung schon als bestimmend erwiesen hat, in der Handlung zwischen den beiden Protagonisten wiederholt wird. Wie indemonstrable Idee (Käthchen als Mythos) und inexponible Vorstellung (die Vorstellung, die der Anblick des Grafen bei Käthchen hervorruft) komplementär sind, so hat der Traum Käthchens, dem die Figur fraglos folgt, eine komplementäre Entsprechung im Traum des Grafen von der »Braut, die [ihm] der Himmel bestimmt hat« (2,367), wenn er auch die rechte Kaiserstochter, die ihm der Cherub versprochen hat, noch nicht erkennt. Das Motiv des Doppeltraums ist dem parapsychologischen Interesse der Zeit geschuldet, in diesem Sinne ein bestochener Zufall, der aber im Gefüge des Stücks nicht störend wirkt, weil er die Grundfigur, aus der das Stück entwickelt wird, das Gesetz der komplementären Entsprechung, erneut beruft und entsprechend bekräftigt.

Wie später im »Prinz von Homburg« ragen die beiden Träume mit einem Rest in die Alltagswelt hinein, der zum Motor der Handlung wird. Der »Traumrest« ist dabei nach der gängigen Geschlechtertypologie unterschieden. Bei der Frau ist es ein Bild, das sie mit einer realen Person identifiziert. Da der Mann in voller Rüstung im Zimmer steht, wird der optische Eindruck wohl weniger vom Gesicht ausgegangen sein, mithin weniger das Individuelle betroffen haben, als vielmehr die Gattung, einen in seiner Rüstung glänzenden, »blitzenden« Ritter. Das sei nur angemerkt, um zu verdeutlichen, daß Käthchen ebenso in einem Akt der

Festlegung gezeigt wird wie Penthesilea in der Wahl Achills und wie der Graf, wenn er die versprochene Kaiserstochter in Kunigunde erkennt. Beim Mann besteht der ›Traumrest‹ in einem Wort über die ›Traumfrau‹, das durch Schriften (Geburtsregister, Register von Festen und deren Teilnehmer, zuletzt durch ein kaiserliches Dekret) verifiziert wird. Der Unmittelbarkeit des Gesichtssinns auf Seiten der Frau, aus der eine analog unbedingte Gefolgschaft hervorgeht, steht auf Seiten des Mannes die Mittelbarkeit von Wort und Schrift gegenüber, die auch zu einer nur mittelbaren Gefolgschaft führt, im Falschen sich bewegend mit Kunigunde oder auf genealogischer Spurensuche in den Archiven von Heilbronn.

Indem die beiden Träume einander entsprechen wie die beiden Ringteile, die zusammengefügt werden zum Symbolon, wird auch das Entsprechungsverhältnis bestätigt zwischen der ›Idee Käthchen‹, die alle Anschauung übersteigt, und der ›Vorstellung‹ beim Anblick des Grafen, die nicht auf den Begriff zu bringen ist, so daß das eine zur Stellvertretung des anderen werden kann, wie bei Kant die Unbegrifflichkeit der ästhetischen Idee als mögliche Stellvertretung gedacht wird für die Unanschaulichkeit der Vernunftidee. Käthchens Handlungsweise ist dann nicht mehr unbegreifliche Besessenheit, herrührend aus dem Traum eines pubertierenden Mädchens vom »schönsten Ritter von der Welt«<sup>17</sup>, sondern Treue zu einem Bild, in dem sich der uralte Menschheits Traum von einem neuen kosmischen Beginn oder doch der Erzeugung eines neuen Menschengeschlechts aus neuer Begattung von Himmel und Erde wiederholt, was zugleich auch nur Zitat des allerneuesten Zeitgeistes ist. Der Kaiser hätte die Umstände der Zeugung Käthchens auch – *avant la lettre* – mit Eichendorffs Gedicht »Es war, als hätt der Himmel/Die Erde still geküßt« aussprechen und verbergen können. Bedingung aber, daß diese Entsprechungs- und Stellvertretungsverhältnisse sich zum Symbolon runden, ist, das Wort von der Kaiserstochter wahrzumachen. Nur dann passen die Träume zueinander, nur dann kann die irdische Hochzeit zugleich als kosmische gedacht werden (der Kaiser als Herrscher über den Erdkreis, weltlicher Vertreter Gottes auf Erden, wie der Papst, dessen Schaubild er der Mutter Käthchens verehrt, dessen geistlicher Vertreter ist). Das Wort (von der Kaiserstochter), die sprachlichen Zeichen führen aber notwendig ins Falsche; denn wo das Zeichen ist, ist die Sache gerade nicht. So ist der Part der Kunigunde-Handlung unausweichlich. Das Wort/das Zeichen zu bewahrheiten, verlangt, sich in der

17 So Bertha in Tiecks Erzählung »Der blonde Eckbert«, in: Ludwig Tieck. Werke in vier Bänden, hg. von Marianne Thalmann, Bd. II, Darmstadt 1967, 17.

Welt des »verkehrten Wesens« der Zeichen zu bewegen, allerdings führt dies hier das Versprechen einer guten Lösung mit sich, da die Kunigunde-Handlung gleichfalls wieder nach der Figur der komplementären Entsprechung (zur Kätchchen-Handlung) gebildet ist.

Nur im Hindurchgehen durch die Welt der leeren Zeichen, des »wesenlosen Bildes«, in dem »kein Gott wohnt« (2,356), kann das (Traum-) Wort wahr gemacht werden, wie das Drama als Diskurs aus bunt zusammengewürfelten literarischen Versatzstücken sein Symbol hervorbringen muß. Die Kunigunde-Welt ist das Andere, das Nicht-Ich zum Ich, wie dies der Doppeltitel des Dramas anzeigt: Hier muß die Heldin – im Unterschied zur »Zauberflöte« nicht das Paar – die Feuer- und Wasserprobe bestehen, Probeakte aus dem Märchen. Das Hindurchgehen durch die Kunigunde-Welt hat aber noch ein anderes Pendant. Es ist auch Gegenstück zu Penthesileas paradox tragischem Weg vom mythischen Dasein zur symbolischen Ordnung bzw., da dieser Weg nicht zu Ende gegangen wird, zu einem neuen »Absolutismus der Wirklichkeit«, des Unmarkierten, d.h. in den Zustand vor aller Differenz.<sup>18</sup> In der komplementären Entsprechung zu diesem Weg erweist die Kätchchen-Handlung jene innere Folgerichtigkeit, auf die sich Kleist hinsichtlich der Penthesilea-Handlung so viel zugute hielt. Daher seien die wichtigsten Abschnitte beider Handlungen nebeneinander gestellt.

Die Ausgangssituation der Handlung wird in beiden Stücken relativ spät bestimmt: wenn die Protagonistin dem Geliebten die Vorgeschichte erzählt. Wie Penthesilea von einem Dasein berichtet, in dem Gott und Mensch noch »Verkehr« miteinander haben, Mars als die Gegenwart des Krieges im Kampf der Amazone den für sie bestimmten Mann zeigt, so entwirft Kätchchen eine Situation, in der Engel mit Menschen verkehren, was zwar bloßer Traum ist, dem aber Kätchchen wie der Graf glauben; beide verharren hierin noch in magischem Denken. Es folgt der problematische Akt der menschlichen Helden, die mythische Bestimmung, die dem Gott oder dem Boten Gottes gebührt, selbst vorzunehmen. Penthesilea erwählt sich Achill, was angedeutet wird als Effekt nicht nur des Mutter-Wortes, sondern übermäßiger Homer-Lektüre; analog identifiziert Kätchchen den Mann, den ihr der Engel zugeführt hat, mit dem in der Stube des Vaters stehenden, in seiner Rüstung prangenden Ritter, vielleicht ein Effekt übermäßiger Lektüre von Ritterromanen.<sup>19</sup> Der Graf wiederum identifiziert die vom Engel versprochene

<sup>18</sup> S. voriges Kapitel, insbes. 168 ff.

<sup>19</sup> Vgl. Kleist an Wilhelmine von Zenge, Brief vom 14.9.1800, über den Bestand einer Le-sebibliothek in Würzburg: »Was stehn denn also eigentlich für Bücher hier an diesen

Kaiserstochter mit der Feindin, die ihm in die Hände gefallen ist, vielleicht steht ihm – wie Goethe bei Abfassen des »Wilhelm Meister« – Tassos Geschichte von Tankred und Klorinde vor Augen. So ist als Ausgangssituation jeweils ein mythisches Dasein berufen, semiologisch die Ordnung des Imaginären, in der das Prinzip der Unterscheidung nicht sicher etabliert ist, weshalb Götter/Engel und Menschen, Traum und Wirklichkeit durcheinander gehen können. Mit der Wahl eines bestimmten Du fallen die Protagonisten aber aus dieser Welt heraus, treten sie ein in die Welt, in der das Prinzip der Differenz fest etabliert ist. Differenzierung ist aber Verneinung und so sind die Helden nach diesem Akt mit einem grundlegenden »Nein« konfrontiert: Achill ist nicht besiegt, der Graf ist für Käthchen als Mann nicht zu gewinnen, der ständischen Ordnung wegen, aber mehr noch, weil eine andere den mythisch bestimmten Ort besetzt.

In der Welt des strukturellen »Nein«, d.h. in der Wirklichkeit, kann man das mythische Dasein nur noch spielen, es in Mythologie, in bewußtes Nachspielen eines Mythos verwandeln. Oder aber man läßt jede Art Spiel hinter sich, was besagte, einzutreten in einen Raum, in dem es das Prinzip der Differenz nicht gibt, Wort und Sache eins sind: der Raum des Unstrukturierten, »Unmarkierten«. In der »Penthesilea« sind diese beiden Handlungsmöglichkeiten in einer Figur versammelt: Achill bietet Penthesilea an, den Mythos nur noch zu spielen, sie antwortet mit einer Rückkehr zu einer »Marshochzeit«, die die frühere potenziert: Gattenwahl als Töten, Hochzeit als Töten des Toten. So wird die Protagonistin in die Selbstentzweiung getrieben bzw. in tragisches Sich-Vergreifen, die Hamartia. Im Käthchen-Drama sind demgegenüber die beiden Handlungsmöglichkeiten auf zwei Figuren verteilt. Kunigunde tritt betrügerisch in den Mythos (den Traum des Grafen) ein, während für Käthchen das Traumbild absolutes Handlungsgebot ist. Traumwelt und Wirklichkeit gehen ihr nicht durcheinander, sind nach ihrem Identifizierungsakt vielmehr eines, ununterscheidbar. Daß die beiden Handlungsmöglichkeiten auf zwei Figuren verteilt sind, erlaubt, sie aneinander zu messen, zu er-»proben«: die Feuer- und Wasserprobe.

Würde die »Feuerprobe« nur das Wunder der Rettung Käthchens aus der brennenden Burg durch einen Engel geben, wäre sie eine Zumutung. Zwar sehen die übrigen Figuren den Engel nicht, gehört er mithin der inneren Welt Käthchens an, aber dem Zuschauer wird er gezeigt, für den das Spiel sonst jedoch nicht in der Innenwelt Käthchens abläuft. Der

---

Wänden? – Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenster« (4,121).

dramaturgische Bruch wird dadurch verdeckt, daß die Feuerprobe vor allem negative Funktion hat, nämlich Kunigundes falsches Wesen zu entlarven. Der durch den Binnenreim auffällige und durch die Wortwahl lächerliche Vers »Das Bild mit dem Futtral, Herr Graf vom Strahl!« (2,393) erweist sich als falsch, als Sprachtrick, metonymische Vertauschung für »das Futtral mit dem Bild«<sup>20</sup>, in der Kunigunde sich selbst fängt. Denn Kätchchen erfüllt den Auftrag wörtlich, rettet daher im Sinne Kunigundes das Falsche, was in Kätchchens Daseinsform vor aller Differenz auch besagt, daß sie mit dem Bild zugleich den Grafen aus dem brennenden Haus, dem ihm drohenden Untergang im Haus der falschen Frau, gerettet hat.

Mit dem Heraustreten aus der Ordnung des Imaginären sind als Handlungsmöglichkeiten aufgewiesen, entweder in die Welt leerer Zeichen (so verstanden der »symbolischen Ordnung«) einzutreten oder in den Raum vor aller Zeichenbildung. Es folgt in beiden Stücken die Liebesidylle. Die verneinende Wirklichkeit ist ausgesetzt, die liebende Frau klärt den Mann über ihre (und seine) Liebe auf, woraufhin der Mann sich doppelt sehen muß (»Nun steht mir bei, ihr Götter: ich bin doppelt!« [2,410]). Achill sieht sich in einer mythischen Welt in Themiscyra, im Tempel der Diana mit der Frau, die ihn »bezeichnet« hat und in Pytha, wo die Frau, die er erbeutet hat, ihm »den Gott der Erde« gebären soll (vgl. Vs 2230). Der Graf sieht sich in der Traumwelt Kätchchens, die ihn »bezeichnet« hat und mit der er nun das schon vorgestellte neue »Geschlecht von Königen« zeugen könnte (2,350), und er weiß sich zugleich in der empirischen Welt auf seiner »Strahlburg«, in die er eben die erbeutete Kunigunde als zukünftige Gattin eingeführt hat. Um die drohende Dopplung zu vermeiden, versucht der Mann, den mythischen Anteil der Frau in nachgespielte Mythologie zu transformieren und so mit der Erfahrungswirklichkeit zu versöhnen – womit die Frau allerdings dem Mann wohl auch nicht mehr »den Gott der Erde« wird gebären können. An dieser Stelle zeigt sich ein zweiter Unterschied der Versuchsanordnungen. Im Kätchchen-Drama sind nicht nur die beiden Daseinsformen, die nach dem Heraustreten aus der Ordnung des Imaginären ergriffen werden können, in zwei Figuren auseinandergelegt, der Graf erweist sich vielmehr auch in seiner Strategie, die ihm drohende Dopplung zu vermeiden, als rechter Romantiker. Er ergreift nicht nur

20 Man könnte den gemeinten Vers »Das Füttral mit dem Bild! Herr Graf vom Stähl!« mit Schweizer Initialbetonung durchaus als jambischen Fünfheber sprechen, der Binnenreim wäre dann aber verloren, was sachlich richtig wäre; denn Kunigunde geht es um die Schenkungspapiere im Futtral, nicht um den Grafen.

mit Kunigunde die Option, den Mythos von der Zeugung eines neuen Menschengeschlechts nur noch zu spielen (daß sie als die rechte Kaiserstochter nicht in Frage kommt, ist nach Käthchens somnambuler Traumerzählung ja offenkundig), sondern er spielt auch noch dieses Spielen – vor der Welt wie vor Käthchen, während er in Wahrheit etwas anderes betreibt: historische Kritik, Mythengeschichte statt Mythologie, er agiert gewissermaßen schon als der späte Schelling<sup>21</sup>, während er sich noch als der frühe der ›Neuen Mythologie‹ ausgibt.<sup>22</sup> Achills Angebot enthält demgegenüber diese Potenzierung des Spiels nicht. Achill will wirklich spielen und nicht – romantisch potenziert – spielen, daß er spiele. Wenn man spielt, daß man das mythische Dasein nur noch als Mythologie spielt, bleibt eine Chance, etwas von diesem mythischen Dasein zu bewahren, wie Novalis sich notiert hat: »wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, daß wir träumen«. <sup>23</sup> Allerdings führt dies in eine unendliche Progression der Potenzierung, da das Spielen des Spielens, um ein solches zu bleiben, wieder eine höhere Position der Unterscheidung erfordert, von der aus das Spielen zweiter Potenz als Spielen erscheinen kann, aber auch diese Position darf nur ein Spielen sein, was wieder eine höhere Position der Beobachtung benötigt usf.

Mit der Erkenntnis dieser Struktur gewinnt, auf der Folie des Käthchen-Dramas, der tragische ›Fehlgriff‹ Penthesileas in ihrer Reaktion auf Achills Angebot, den Mythos nur noch zu spielen, schärfere Kontur. Er erweist sich als ein Verkennen Achills, das unausweichlich ist. Das Angebot, den Mythos als Spiel zu vollziehen, kann nicht ›ernst‹ gemeint sein. Denn wäre es dies, wäre es fehl am Platz. Penthesilea ist mit dem eigenständigen Bezeichnen des Mannes und mit ihrer Niederlage aus dem (noch halb-)mythischen Dasein der Amazonen herausgetreten, sie gehört schon der Welt Achills und sie gehört ihm als von ihm Unterworfenen an. Wenn die Amazonen sie aus seiner Macht ›befreit‹ haben, muß er sie von den Amazonen zurückerobern. Ein Angebot zu einem Schein-Kampf mit zu erwartender Schein-Niederlage Achills geht an den gegebenen Verhältnissen völlig vorbei. Das fördert die Annahme, das Kampfangebot mit dem Sinn, den Mythos als Spiel wiederholen zu

21 Man denke an die Berliner Vorlesungen von 1841–46 über »Philosophie der Mythologie«, in: Friedrich W.J. von Schelling, *Ausgewählte Schriften*, Bd. 6 (Schriften 1842–1852), Frankfurt 1985.

22 Wenn man die Ausformulierung des »Ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus«, das im Symphilosophieren von Hegel, Schelling und Hölderlin entstand, Schelling zusprechen will.

23 Novalis *Schriften*, a.a.O., s. Anm. 1, Bd. 2, hg. von Richard Samuel, Darmstadt 1965, 416; Friedrich Schlegel hat diese Aufzeichnung in seine Sammlung der Athenäum-Fragmente übernommen (Nr. 288).

wollen, werde selbst gespielt, womit sich sogleich fragen läßt, was in dem Freiraum, den die doppelte Negation (Spielen des Spielens) eröffnet, dann tatsächlich geschehen wird. Der Graf füllt diesen Freiraum mit historischer Forschung um die faktischen Umstände der Entstehung des Käthchen-Mythos von der Hochzeit von schwäbischem Himmel und Heilbronner ›Erde‹ aus und muß daneben noch ein Gottesurteil bestehen, das ihm aber zupaß kommt, da er dort das Ergebnis seiner historischen Forschung präsentieren und den Kaiser zu einer Erklärung nötigen kann. Von Achill steht Penthesilea vor Augen, was er an Hektor getan hat, die Entstrukturierung, das Tote töten. Auf die Frage, was Achill denn wirklich wolle, wenn er nur spiele, daß sie den Mythos miteinander spielen sollen, setzt Penthesilea folgerichtig diese Tat Achills ein und antwortet ihm auf deren Ebene, womit ihre Tat nochmals als aus Prämissen notwendig sich ergebend bestätigt ist. Deren mögliches alternatives Ergebnis zeigt das Käthchen-Drama. Die Hochzeit mit Käthchen ist die Negation der Kunigunde-Welt, in der man nur spielt, daß man den Mythos (von der Hochzeit von Himmel und Erde) als Spiel wiederhole. So wäre die Hochzeit mit Käthchen Vollzug des Mythos, Rückgang in den Raum vor aller Unterscheidung, den Käthchen ja auch als märchenhafte Ungeschiedenheit von irdischem Handeln und unendlichem Sinn verkörpert, dessen andere Seite aber Penthesileas Tat erwiesen hat. Daher findet die Hochzeit im Käthchen-Drama nicht statt, endet das Stück vielmehr in einem Schwebezustand: Das Paar ist auf dem Weg zur Hochzeit, zum Vollzug des Mythos, aber der Widerpart bleibt, hat Fehde angesagt, bleibt also als zu Negierendes bestehen. Semiologisch besagt dies, daß das erfüllte Symbol (als ›Bild, in dem Gott wohnt‹ [vgl. 2,356]) sich nur in der Welt leerer, zu ›Arabesken‹ gefügter Zeichen zu öffnen vermag, nicht als ein Jenseits dieser Zeichen. Dem Drama ist es offenbar sehr wichtig, daß dieser Zusammenhang kenntlich werde; denn es hat ihn, ehe es mit diesem Schwebezustand endet, schon zwei Mal erläutert: in der ›Wasserprobe‹ und dem Gottesurteil bzw. dessen Folgen.

Will man dem Stück Reminiszenz an die »Zauberflöte« unterstellen und zu der im Titel eigens genannten ›Feuerprobe‹ auch eine ›Wasserprobe‹ herausfinden, so wäre die dann immer in Betracht gezogene Szene ›Käthchen am Bach‹ (IV,1) ein deutlicher Stilbruch. Die Feuerprobe war mit dem Cherub, der dem Zuschauer zugemutet wurde, mythisch aufgeladen. Wie soll dem die viktorianische Ziererei Käthchens entsprechen, daß sie den Saum ihres Kleides partout nicht über ihr Fußgelenk heben will. Die Grotzenszene zeigt demgegenüber, daß Käthchen eine ganz andere Gefahr aus dem Wasser droht. An diesem Wasser sieht

Käthchen Kunigunde, die alles an sich zum Zeichen bildet, bar aller Zeichenbildung, es ist der Blick auf das Wesenlose, das Unstrukturierte, Unmarkierte, es ist der Blick auf das, was Penthesilea mit ihrer Tat eröffnet hat und es ist zugleich der Blick auf das Eigene, auf das, was Käthchen wäre, wenn Ungeschieden-Sein von Bezeichnendem und Bezeichnetem, von Natur und Geist, Erde und Himmel, sich nicht zu märchenhaftem Einssein fügte. Es ist also der Blick auf den immer möglichen anderen Zustand des Eigenen und zugleich der Blick auf das, was gegeben sein muß, damit das geglückte Einssein, der erfüllte Mythos, das erfüllte Symbol statthaben kann. Beides kann nicht nebeneinander bestehen und doch ist das eine immer nur am anderen. Durch Penthesileas Tat wird deutlich, was Käthchen an Kunigunde im Wasser sieht, durch Käthchen wird deutlich, was Penthesilea verfehlt hat und was sie in ihrer erhabenen Selbst-Tötung, in der Wort und Sache eins sind, wiederzugewinnen sucht, dem aber dann das Theater widerspricht.

Das Gottesurteil und mehr noch, seine Folgen, geben einen weiteren Blick auf die ›andere Seite‹ des Eintretens in den Mythos der Hochzeit von Himmel und Erde, statt ihn nur noch zu spielen. Das Gottesurteil ist leere, aber wirksame Form. Es ist von Theobald angestrengt, der mit seinem Appell an Femegericht und mit seiner altertümlichen Sprache als Mensch nicht ganz von dieser Welt charakterisiert ist. Er glaubt noch daran, denn nur dann kann er es wagen, sich als alter Mann dem jungen kampferfahrenen Ritter auf Leben und Tod zu stellen. Der Graf bedient sich einer Sprache, die der Magie oder Heiligkeit des Vorgangs, wenn man daran glaubte, sehr unangemessen wäre. Das Haupt des Gegners werde er flach schmettern »wie einen Schweizerkäse, /Der gärend auf dem Brett des Sennen liegt« (2,418). Aber er stellt sich doch der Herausforderung, wenn der Handwerker sie rechtlich gegenüber dem Grafen überhaupt hat ausbringen dürfen, statt sich eines standesgemäßen Stellvertreters zu bedienen. Denn das Gottesurteil ist ein medienwirksames öffentliches Ereignis, bei dem man sehr gut die Behauptung von Käthchens wahrer Abstammung öffentlich machen und so den Kaiser zu einer Erklärung nötigen kann, die das Volk sich allerdings schon längst als Symbol zusammengereimt hat:

Ein Märchen, aberwitzig, sinnverwirrt,  
 Dir darzutun, das sich das Volk aus zwei  
 Ereignissen, zusammen seltsam freilich,  
 Wie die zwei Hälften eines Ringes, passend,  
 Mit müß'gem Scharfsinn, an inandersetzte. (2,418)

Von was für ›zwei Ereignissen‹ kann das Volk wissen? Laut Theobald hat Kätchen für die Heilbronner eine Art göttliche Aura, das zweite Ereignis ist dann wohl die Erinnerung an die Anwesenheit des Kaisers in der Stadt zu einem Zeitpunkt, zu dem er als weltlicher Stellvertreter Gottes auf Erden für die Zeugung des himmlischen Kindes in Frage kommt. Das Volk hat es sich schon zusammengereimt, der Kaiser wird es dann auch per Dekret bestätigen: »wahrmachen« (2,422). Warum fühlt er dann bei der Erinnerung an die Liebesstunde im Volksgarten mit Gertrud die Welt aus ihren Fugen wanken (ebd.)? Und was für ein Geheimnis ist es, von dem er fürchtet, Kätchens Cherub könne es »ausbringen«, d.h. öffentlich machen, aber auch »herausbringen« (im Sinne von: »das Geheimnis lüften«), was er durch seine Erklärung der Vaterschaft verhindern will? Um die Vaterschaft selbst kann es nicht gehen, die macht der Kaiser ja kund. So liegt das Geheimnis wohl in dem, was der Kaiser selbst den vier Wänden nur mit der Metapher »unterhalten« anvertraut. Er hat sich mit der Frau aus dem Volk, die wohl jung war, denn Kätchen ist offenbar das einzige, also das erste Kind, »unterhalten«; der Kaiser sagt nicht: sie und ich, wir haben uns unterhalten. Er redet nur von sich. »Unterhalten« hat natürlich den Sinn von »sprechen«, ein »Gespräch führen« – da ein Kind dabei gezeugt wurde, wäre es dann ein verschleiernder Ausdruck. Das Wort kann aber das Geschehen auch sehr genau bezeichnen – dann hat der Kaiser es den vier Wänden jetzt mit seinem Wort auch wirklich »anvertraut« (2,422). Grimms Wörterbuch verzeichnet für »unterhalten« auch die Bedeutung »angenehm beschäftigen«, erquicken.<sup>24</sup> Man setze das ein, dann sagt der Kaiser, »ich habe mich mit der unbekanntem Frau angenehm beschäftigt«, »ich habe mich mit ihr erquickt«. Die Frau war dann nur Objekt, sie war nicht gefragt. Der Kaiser kannte sie nicht, er hat einfach nach einer jungen Frau aus dem Volk gegriffen. Die junge Frau kannte ihn nicht. Wenn sie sich ihm dann sogleich im Schloßgarten, zwar in einem »von dem Volk minder besuchten, Teil des Gartens« (2,421), aber doch immerhin am öffentlich zugänglichen Ort, hingibt, war sie entweder promiskuitiv, was man von der Mutter Kätchens nicht annehmen will, oder der Mann hat nicht lange gefackelt – die gängigste Ausrede des Mannes bei einer Vergewaltigung ist ja, daß die Frau es gewollt habe; das unterstellen in der etwa gleichzeitig entstandenen Erzählung »Die Marquise von O....« die Amme und die Eltern der Marquise. Der vom Kaiser ausgemalte poetische Rahmen der Zeugung Kätchens, bei der der Verweis auf Jupiter nicht

24 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch. 11. Bd., III. Abt., Leipzig 1936 (Reprint München 1984, Bd. 24), Sp. 1597–1605.



und Spätmittelalter, in dem das Stück angesiedelt ist, kommt – wenn man Papst Leo XI. übergeht, der nicht einmal ein Jahr regiert hat (1605) – nur Papst Leo X. (1513–21) in Frage. Der hat nun allerdings Epoche gemacht. Zum Bau des Peterdoms hat er einen Ablass ausgeschrieben, dessen forciertes Verkauf in Thüringen und Sachsen Luther zu seinem Thesenanschlag provoziert hat<sup>25</sup>, woraus dann das größte Schisma der christlichen Kirche erwachsen ist. Luther wurde nicht müde, den Papst generell als den Hort der Lüge, ja als den Antichristen zu schildern. Ein Kaiser, weltlicher Stellvertreter Gottes auf Erden, dem eine Frau aus dem Volk einfach zur Lust zu dienen hat und der dabei seine Kaiserwürde von einem Papst erhalten hat, dessen Anspruch, geistlicher Stellvertreter Gottes auf Erden zu sein, zutiefst in Frage gestellt ist: mit solchen Stellvertretern konnte die mythische Hochzeit von Himmel und Erde allenfalls partiell gelingen. Ein Kind wurde gezeugt, mit dem die mythische Hochzeit wiederholt werden kann. Mit dieser Vorgeschichte ist die mythische Handlung aber erneut sehr fragwürdig geworden. Das erfüllte Symbol, Vermählung von Himmel und Erde, Einssein von Materie und Geist, von Repräsentation und Präsenz, ist nicht nur an das ihm Andere, das ›wesenlose Bild‹, für das Kunigunde steht, gebunden, sondern ist zugleich in einer Welt situiert, in der die Repräsentanten leere Zeichen in einer egoistischen und gewalttätigen Wirklichkeit sind.

Das Verhältnis komplementärer Entsprechung hat sich als die Figur erwiesen, aus der das Stück in seinen zentralen Motiven wie in seinen Makrostrukturen bis hin zu seinem Bezug zu anderen Dramen Kleists aufgebaut ist: Der Traum Käthchens und der des Grafen stehen so zueinander, dann die beiden Bewegungen der Käthchen-Handlung (die Idee, die alle Anschauung übersteigt, und die Vorstellung, die in keinem Begriff zur Ruhe kommt), weiter die Käthchen- und die Kunigunde-Handlung und zuletzt der Bezug zwischen Käthchen- und Penthesilea-Drama. Es wurde gezeigt, wie diese beiden Dramen sich wechselseitig reflektieren, wie sie gegenseitig die jeweils vorgestellte Handlung als in sich folgerichtig erweisen, und das Andere zeigen als den konstitutiven Bestandteil dessen, was das jeweilige Drama als seinen Zielpunkt manifest macht. Das Käthchen-Drama erlaubte, die Folgerichtigkeit von Penthesileas Antwort auf das Kampfangebot Achills noch genauer zu bestimmen und es zeigt zugleich die andere Seite des Raumes, den Penthesilea mit ihrer Tat eröffnet, die andere Seite also des ›Wesenlosen‹, ›Unmarkierten‹, des Raumes, in dem es Differenz nicht gibt: das er-

25 Hierauf wurde im Kommentar der hier zugrundegelegten Kleist-Ausgabe aufmerksam gemacht (2.1051).

füllte Symbol. Das Penthesilea-Drama zeigte und bekräftigte für das Käthchen-Drama, daß es als mythologisches Drama (um das Schaffen eines Symbols) zu lesen ist, daß die Kunigunde-Welt der leeren Zeichen konstitutives Moment der Öffnung zum ›vollen Symbol‹ ist, so daß dieses seine Substanz und damit sich selbst aufheben würde, wenn es wirklich würde (als neuer Vollzug des Mythos), daß sein Ort mithin nur die Schwebelücke zwischen Verwirklichung und Nicht-Verwirklichung sein, es also ein erfülltes Symbol immer nur als Symbol des Symbols geben kann. So reflektieren die Dramen einander, bestätigen einander, ergänzen und erfüllen einander in komplementärer Entsprechung. Was das eine zu sagen hat, sagt es in seinem umfassendsten Sinn am anderen und umgekehrt. Solch ein Verhältnis komplementärer Entsprechung aber faßt Kleist als Grazie – Grazie dabei nicht als Eigenschaft verstanden, die einem Gegenstand (z.B. der Kunst) oder einer Person zukomme, vielmehr als Beziehungsgeschehen<sup>26</sup>, das aber durchaus ambivalent ist. Es ist ganz äußerlich, der die Grazie der Marionette schaffende Maschinist kann auch durch eine mechanische Kurbel ersetzt werden: So erklären die beiden Dramen, erklären die jeweils komplementären Teile, wie der andere Teil und wie das Zusammenwirken beider funktioniert; zugleich ist dieses Zusammenwirken etwas höchst Geheimnisvolles, ist der Maschinist die Seele der Marionette, bewegt sie in ihrem Schwerpunkt: So ergänzen und erfüllen die beiden Dramen einander und leisten dies die Glieder der jeweiligen komplementären Entsprechung füreinander. Damit aber hat Kleist für den Fluchtpunkt all seiner Experimente zum ›Fall der Kunst‹ – die Überbrückung der grundlegenden getrennten Bereiche von Empirie und Idee, Welt der Determination und Welt der Freiheit – ein Medium der Verwirklichung gefunden oder bestimmt: das Medium resp. das Beziehungsgeschehen der Grazie. Die ästhetische Idee sei ein Pendant der Vernunftidee, sagt Kant und: das eine könne zum Symbol des anderen werden. Wie das geschehe, was das für ein Bezug ist, in dem sich das eine am anderen doch ausdrückt, obwohl es nicht ausdrückbar ist und so die tiefe Kluft überwindet, sagt Kant nicht. Er sagt nur, man sehe leicht ein, daß das eine das Pendant des anderen sei.<sup>27</sup> Kleist bestimmt im Drama »Das Käthchen von Heilbronn«, dieses gelesen als ein semiologisches Drama und in dessen Bezug zum Penthesilea-Drama, den Vollzug dieses Pendant-Verhältnisses als Geschehen der Grazie. Es überrascht nicht, daß diese Grazie, die an dem entscheidenden Punkt ins Spiel kommt, an dem es um die

26 S. nachfolgendes Kapitel.

27 Vgl. KdU 193, § 49.

Verwirklichung der Erwartungen an die Kunst geht, nun ihrerseits befragt werden muß, was Kleist in eigens hierauf ausgerichteten Kunstexperimenten leistet. Sie liegen vor in dem ein oder eineinhalb Jahre später geschriebenen Homburg-Drama und in dem Ende des Jahres 1810 verfaßten Essay »Über das Marionettentheater«, der das Konzept der Grazie als eigene, d.h. von der Philosophie Kants unabhängige Lösung des Vermittlungsproblems zu Ende schreibt. Das Konzept der Grazie taucht aber im Käthchen-Drama – als Medium, in dem sich die Grundfigur der komplementären Entsprechung verwirklicht – nicht völlig neu und überraschend auf. Es ist schon einige Jahre vor dem Entstehen dieses Stücks in den Blick getreten, im »Amphitryon«, dort auffällig angezeigt durch die gegenüber Molières Stück geänderte Bezeichnung der weiblichen Figur auf der Dienerebene mit eben dem Namen Grazie: ›Charis‹, d.h. lateinisch ›gratia‹.

# Grazie als Konzept der Vereinigung jenseits des Brückenschlags der Kunst

## *Über das Marionettentheater*

### Das Paradox der Grazie: Das ›Mal‹ der Nicht-Differenz in der Differenz

[D: 12.–15. Dezember 1810]

Erst im 18. Jahrhundert wird in deutschen ästhetischen oder poetologischen Abhandlungen der Begriff ›Grazie‹ geläufig, dann aber – man denke an Winckelmann<sup>1</sup> oder Wieland – sogleich mit sehr hohen Erwartungen besetzt. Das zur Debatte stehende Phänomen wurde zuvor mit den Termini ›Anmut‹ oder ›Reiz‹ bezeichnet, womit ein anderer Akzent gesetzt war. Kant spricht allein von ›Reiz‹. In seiner vorkritischen Schrift »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen« (1764) ordnet er den Reiz, wie üblich, der Schönheit zu, sofern an dieser ein Moralisches akzentuiert ist: Menschliche Schönheit bezeichne man als ›reizend‹, wenn sie einen moralischen Charakter trage. Das nicht moralisch Reizende nenne man dagegen ›hübsch.<sup>2</sup> Analog steht mit ›Grazie‹ die Verknüpfung von Sinnlichkeit und Moralität zur Debatte, was den Begriff zu einem Favoriten der Ästhetik des 18. Jahrhunderts werden ließ. Die kritische Philosophie verbannt das Reizende aus ihrem Bereich. Die Gebote der moralischen Vernunft gelten unbedingt, eine Unterstützung ihrer Forderungen durch sinnliche Reize kann nur Zugabe, darf nicht wesentlich sein. Ebenso ist das Geschmacksurteil, wenn durch Reiz stimuliert, nicht mehr rein. Gegenüber dem Urteil ›schön‹ bekundet das Urteil ›reizend‹ statt eines interesselosen ein interessiertes Wohlgefallen: »Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja

---

1 Z.B. die Abhandlung: »Von der Grazie in den Werken der Kunst« (Winckelmann, 1968) oder die Ausführungen zur ›Gratie‹ in der »Geschichte der Kunst des Altertums«, in: J.J.W., Kunsttheoretische Schriften, Bd. V. Baden Baden, Straßburg 1966. Grazie ist eine Leitvorstellung Wielands, programmatisch z.B. formuliert in der Versdichtung »Musarion, oder die Philosophie der Grazien«.

2 Immanuel Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, in: Kant's Gesammelte Schriften, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. II, Berlin 1912, 236 f.

wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht.«<sup>3</sup> Kant muß den Reiz vom ästhetischen Urteil fernhalten, da er den Rezipienten zu sehr auf die Materie, den Gegenstand des Wohlgefallens lenkt und so die subjektive Wende seiner Ästhetik unterminiert. Für Kant ist der Betrachter ja angesichts des Schönen nach einem ersten Impuls, der vom Gegenstand kommt, mit sich selbst beschäftigt, mit dem, was das Schöne in ihm in Gang setzt (das freie Spiel von Einbildungskraft und Verstand), was nur gewährleistet ist, wenn das Urteil ›schön‹ allein die Form betrifft (deren Angemessenheit für die Gemütsvermögen des Betrachters):

Indes werden Reize doch öfter nicht allein zur Schönheit (die doch eigentlich bloß die Form betreffen sollte) als Beitrag zum ästhetischen allgemeinen Wohlgefallen gezählt, sondern sie werden wohl gar an sich selbst für Schönheiten, mithin die Materie des Wohlgefallens für die Form ausgegeben; ein Mißverständnis, der sich, so wie mancher andere, welcher doch noch immer etwas Wahres zum Grunde hat, durch sorgfältige Bestimmung dieser Begriffe heben läßt.<sup>4</sup>

Kants Abwertung zeigt den hohen Stellenwert des Reizes bzw. der Grazie in der Ästhetikdiskussion der Zeit an. Das Reizende steht als ein (wenn auch ›unreines‹) Geschmacksurteil in Konkurrenz zum Schönen, nach der frühen Schrift verbindet es ja wie dieses Sinnlichkeit und Moralität. Weiter ist das Reizende gegenstandsorientiert: Mit ihm steht das Materielle des Wohlgefallens zur Debatte. Wenn daher im ausgehenden 18. Jahrhundert – gegen Kant – in der Ästhetikdiskussion versucht wird, dem Schönen Gegenstandsorientierung zurückzugewinnen, am entschiedensten in Schillers »Kallias«-Briefen mit deren sehr mißverständlicher Formel von der »Schönheit [...] als Freiheit in der Erscheinung«<sup>5</sup>, dann überrascht es nicht, daß die Grazie wieder ins Spiel gebracht wird. Was Schiller hierzu unter dem Leitbegriff der ›Anmut‹ vorträgt, wird in den ›Briefen über die ästhetische Erziehung‹ auf das Schöne übertragen. Die Verweisung vom Feld der Sinnlichkeit auf das der Vernunft, die Kant als bloß symbolische dem Schönen zuerkennt, wird dabei von Schiller zu einer realen Vereinigung umgedacht<sup>6</sup>, wobei die Formulierungen

3 KdU 38.

4 Ebd.

5 Kallias oder über die Schönheit, in: Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hg. von G. Fricke und H.G. Göpfert. Bd. 5, München 1967, 400.

6 Die Schönheit, so Schiller, verknüpfe zwei Zustände miteinander, die einander entgegengesetzt sind und niemals eins werden können. »[...] Weil aber beide Zustände einander ewig entgegengesetzt bleiben, so sind sie nicht anders zu verbinden, als indem sie aufgehoben werden. Unser zweites Geschäft ist also, diese Verbindung vollkommen zu machen, sie so rein und vollständig durchzuführen, daß beide Zustände in einem dritten gänzlich verschwinden [...].« (Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 5, a.a.O., 571.)

schwanken zwischen Aussagen über Vorgänge im Rezipienten des Schönen (über den ästhetischen Zustand, in den er versetzt wird) und Aussagen über den schönen Gegenstand selbst.<sup>7</sup>

»Grazie« hat in den Bestimmungen des 18. Jahrhunderts diese bei Schiller besonders nachdrücklich herausgearbeiteten Akzente. Zum einen die Gegenstandsorientierung: Es interessieren mehr die Eigenschaften des Gegenstandes, der Grazie zeigt, weniger der Zustand, in den ihre Wahrnehmung versetzt; zum anderen die Vereinigung von Sinnlichkeit und Moralität, die positiv und real vorgestellt wird, nicht wie in Kants Bestimmung des Schönen als bloßes Verweisungsverhältnis, das zudem nur über Unerfülltheit auf beiden Feldern zustande kommt.

Winckelmann hatte in seiner berühmten Schrift von 1759 »Von der Grazie in den Werken der Kunst« die Grazie als das »vernünftig Gefällige« bestimmt<sup>8</sup>, für Wieland wurde »Grazie« zu einem leitenden Thema seines Schaffens. In seiner Versdichtung »Musarion, oder die Philosophie der Grazien« von 1768 entwirft er eine Versöhnung von Vernunft und Gefühl in der – an Shaftesburys »moral grace« orientierten – moralischen Anmut der »schönen Seele«, die den Streit der Philosophen über das Für und Wider der Sinnlichkeit hinter sich lasse. Schiller akzentuiert demgegenüber den Brückenschlag, den die Grazie leiste. Sie stelle eine gelungene Übereinstimmung des Sinnlichen und Geistigen vor, wobei Schiller in seinen Erläuterungen den etymologischen Gehalt von »Grazie«, *gratia*, die Gunst, die man gibt oder erhält, reaktiviert (schon bei Platon wird *charis* als Weise des Gebens und Nehmens vorgestellt: »*didonai te kai dechesthai*«<sup>9</sup>):

Man kann also sagen, daß die Grazie eine Gunst sei, die das Sittliche dem Sinnlichen erzeugt [...] 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 auf das sprechendste ausdrückt, ohne doch gegen die Anforderungen zu verstoßen, welche der Sinn an sie, als an Erscheinungen macht, so wird dasjenige entstehen, was man Anmut nennt.<sup>10</sup>

7 Zu dem Dilemma, das diese ständigen Verschiebungen der Argumentation nötig macht: Bernhard Greiner, Die Geburt der ästhetischen Erziehung aus dem Geist der Resozialisierung: Schillers »Verbrecher aus verlорener Ehre«, in: Bernhard Greiner, Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Etho-Poietik. Ethik und Ästhetik im Dialog: Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen*, Bonn 1998.

8 Winckelmann, 1968, 157.

9 Hierzu: Rainer Marten, Die Platonische Dialektik, demonstriert am Problem des Sophisten. Habilitationsschrift Freiburg 1969.

10 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5. a.a.O., 459 f.

Sich den Gefühlen, seiner Natur zu überlassen und dabei wie selbstverständlich die Forderungen der Vernunft, die Sittengesetze zu erfüllen, das eben leistet die Anmut bzw. wo wir dies vorfinden, sprechen wir von ›Anmut‹. Schiller erläutert weiter:

Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß er dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. [...] In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.<sup>11</sup>

Goethe nimmt in seinem Laokoon-Aufsatz (veröffentlicht 1798 im ersten Heft der »Propyläen«, d.h. in durchaus programmatischer Absicht) die Vereinigungsleistung der Grazie zurück, insofern er unterscheidet zwischen Anmut als sinnlicher Schönheit (die »sinnlichen Kunstgesetze« erfüllend) und Schönheit, die er als »geistige Schönheit« definiert, wobei allerdings für beide eine Orientierung am Ideal gefordert wird. Bemerkenswert ist dieser Aufsatz im Hinblick auf Kleist weiter darin, daß Goethe hier die Plastik des Knaben, der sich einen Dorn auszieht, als Beispiel für Grazie anführt.<sup>12</sup>

Die Beispiele zeigen, daß der Begriff des Schönen den der Grazie resp. der Anmut ersetzt, was sich bei Schiller sehr deutlich als Ergebnis fortgesetzter Auseinandersetzung mit Kants dritter Kritik erschließt. Denn am Schönen im Sinne Kants, genauer: in der Erfahrung des Schönen kann das Zusammenstimmen von Sinnlichkeit und Idealität erläutert und begründet werden, das für die Grazie als ein rätselhaft bleibendes Gegeben-Sein nur konstatiert werden kann (wenn etwa Winckelmann die Grazie als ein Geschenk des »Himmels« bezeichnet, der man durch »Erziehung und Überlegung« so in sich zur Wirkung verhelfen müsse, daß sie »zur Natur« werde<sup>13</sup>). Kleist hat die durch Kants dritte Kritik genährten Erwartungen an die Kunst, daß sie als schöne bzw. ex negativo als erhabene die Kluft zwischen Erfahrungswirklichkeit und Idee überbrücken könne, radikal befragt und gezeigt, wie dieser Weg in Selbstaufhebungen der Kunst, in Schwärmerei oder in Aporien führt. Wenn Kleist daher nach einer Reihe solcher Experimente über die Versprechungen der Kunst den Diskurs der Grazie wiederaufgreift, kann von den Ergebnissen dieser Experimente nicht abgesehen werden. Entsprechend fallen die künstlerischen Arbeiten Kleists, die das

11 Ebd., 468 f.

12 Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Bd. 12, Hamburg 1988, 57 u. 59.

13 Winckelmann, 1968, 157.

tradierte Konzept der Grazie befragen und ein neues entwerfen, nicht regressiv in eine Position *vor* den ästhetischen Diskurs der ›Kunstperiode‹ zurück – die Grazie, die Kleist neu in den Blick nimmt, ist vielmehr stets in einer Relation zum Diskurs des Schönen anzusetzen, wofür zwei Spielarten denkbar sind:

1. Grazie wird entworfen als alternatives Konzept der Vereinigung jenseits der Art von Verknüpfungsleistung zwischen Sinnenwelt und Vernunft, die das Schöne (und Erhabene) bereithält. Die Vereinigung wird dabei in einem Raum situiert, der paradoxerweise das ausblendet (das Bewußtsein), was in der Vereinigung einen konstitutiven Bestandteil ausmacht (den ideellen Bereich).
2. Grazie wird entworfen als Konkretion der Verknüpfungsleistung des Schönen resp. des Erhabenen, mithin als die ›dynamis‹ (bewegende Kraft), die den Akt der Stellvertretung tatsächlich auch zustande bringt, den Kant in der Analytik des Schönen und des Erhabenen theoretisch entworfen hat (daß die ›ästhetische Idee‹ Gegenstück sei der ›Vernunftidee‹, das Schöne mithin als »Symbol des Sittlichguten« fungiere<sup>14</sup> oder daß die Erfahrung des Zusammenbruchs der Auffassungsvermögen angesichts des Unendlichen bzw. der Natur in ihrer Übermacht das Subjekt auf sein Vernunftvermögen, mithin auf sich selbst als vernunftfähig rekurrieren lasse). Das Käthchen-Drama in sich und in seinem Bezug zum Penthesilea-Drama steht für diese Möglichkeit. Zugleich waren aber die massiven Einschränkungen darzulegen, die dieser Konkretion der Verknüpfungsleistung des Schönen und des Erhabenen mitgegeben sind.

Kleists explizite künstlerische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Grazie befragt diese nicht in der zweiten, sondern in der ersten Möglichkeit, d.h. als alternatives Konzept der Verknüpfung, jenseits des Schönen. Der Essay »Über das Marionettentheater« zeigt dies in dem Widerspruch an, daß auf der einen Seite der tradierte Gehalt von ›Grazie‹ bewahrt wird (geglücktes Zusammenspiel von Körper resp. Sinnlichkeit und ›Seele‹ resp. Idealität), zugleich aber die Grazie in einem Raum situiert wird, der diesseits oder jenseits des (menschlichen) Bewußtseins liegt. Abstrakt gesprochen: Grazie bleibt gedacht als glückliches Übereinstimmen des Getrennten, was das Prinzip der Differenz als fest etabliert voraussetzt, als Bedingung der Möglichkeit dieser Grazie wird aber das Nicht-Etabliert-Sein des Prinzips der Differenz bestimmt (insofern ›Bewußtsein‹ Wissen der Differenz ist). Der Essay entfaltet die-

14 KdU § 49 und 59.

ses Paradox, in dem all die Widersprüchlichkeiten und Verwerfungen seiner Argumentation gründen, die aus verschiedenen Blickrichtungen schon festgestellt worden sind,<sup>15</sup> systematisch auf drei verschiedenen Feldern, was auch die (täuschende) Erwartung weckt, daß die Widersprüchlichkeiten auf einem Feld sich auf den anderen erklärten oder gar lösen ließen. Das Konzept der Grazie wird erstens ontologisch entworfen, als Zusammenspielen des Differenten, das zu beziehen ist auf einen Raum der Nicht-Differenz; sodann zweitens geschichtsphilosophisch, im Konzept des verlorenen und wiederzugewinnenden Paradieses; schließlich drittens diskursiv im Paradox, von der Grazie immer nur in der Weise der Nicht-Verfügung sprechen zu können.

Kleist eröffnet seinen Essay mit einem Paukenschlag. Statt als glückliche Übereinstimmung von Körper und Geist, scheint die Grazie, indem sie der Marionette zu- und dem menschlichen Schauspieler dezidiert abgesprochen wird, einseitig mechanisch aufgefaßt und auf den Pol ›Körper‹ reduziert zu werden; mehr noch, das Fehlen von Geist wird geradezu als Bedingung der Möglichkeit von Grazie behauptet. Die Grazie des Tänzers soll ihre höchstmögliche Verwirklichung in der mechanischen Puppe haben, die allein nach mathematischem Kalkül konstruiert ist und bewegt wird (womit im Sinne Kants das Feld des naturwissenschaftlichen Verstandes angesprochen ist, nicht das der Ideen der Vernunft); noch der letzte Bruch von Geist könne aus den Marionetten entfernt, ihr Tanz könne gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt werden (3,557). Denkt man an Schillers Verständnis von Grazie als Vereinigungsprinzip, muß solche Auffassung paradox, wider die Lehrmeinung, erscheinen, was denn auch der Ich-Erzähler anmerkt: »Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers« (3,560).

Wenn Grazie, so deutet sich hier an, weiterhin durch eine Leistung der Vereinigung bzw. des glücklichen Zusammenspiels definiert wird, dann sind es offenbar nicht mehr ›physische und moralische Verhältnisse‹<sup>16</sup>, die aufeinander bezogen werden, Grazie wird vielmehr der me-

15 Aus der Fülle der Interpretationen dieses Essays seien (in zeitlicher Reihenfolge genannt: Sembdner, 1967; Bubner, 1980; Allemann, 1981/82; Kurz, 1981/82; Schaefer, 1981; de Man, 1988; Rushing, 1988; Weigel, 1988; Kanzog, 1989; Behler, 1992; Schneider, 1998; Schestag, 1997.

16 Als eine Vereinigung beider entwirft Hölderlin die ›Mythe‹; vgl.: Über Religion, in: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Jochen Schmidt, Bd. 2, Frankfurt 1994, 567 f.

chanischen Bewegung der Puppe zuerkannt. Zur These, »daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers« (3,560), steht die begründende Argumentation aber in einem schiefen Verhältnis. Denn sie spricht gar nicht von der Marionette allein, sondern von Handlungen zwischen »mechanischem Gliedermann« und »Maschinisten«. Solche »Pragmatisierung« ist für den Text insgesamt charakteristisch: Die Wesensbestimmung der Grazie verschiebt sich zur Bestimmung eines Beziehungs-geschehens, die Argumentation der beiden Disputanten über die Grazie verschiebt sich analog zum Geschehen *zwischen* den beiden. Kleist aktiviert den Wortsinn von »gratia«. Karl E. Georges gibt in seinem »ausführlichen lateinisch-deutschen Handwörterbuch« als Bedeutungen von »gratia« an: »a. im subjektiven Gebrauch: die Gunst, die man erweist, Gefälligkeit, Willfährung, der angenehme Dienst, die Gunstbezeugung, der Gefallen, die Gnade; [...] b. im objektiven Gebrauch: die Gunst, die man bei anderen genießt, das Beliebtheitsein, der Kredit, [...] das gute Vernehmen [...], in dem man mit jemd. steht, das gute Einverständnis, das freundschaftliche Verhältnis«. <sup>17</sup> Diese Gunst läßt erst erblühen, was wir unter Grazie oder Anmut verstehen. Ein bestimmtes Zusammenwirken von Maschinist und Gliedermann macht für Herrn C. die Grazie der Marionette aus, die ihn zugleich an den Zustand des Paradieses erinnert. Dies Zusammenwirken entwirft er aber in eigenartig umspringenden Vorstellungen. Zuerst scheint es ein rein mechanischer, seelenloser Vorgang zu sein. Der Maschinist »regiere« den Schwerpunkt der Puppe und »die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst« (3,556). Dann aber wird »die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat« als einerseits »sehr einfach«, andererseits als »etwas sehr Geheimnisvolles« vorgestellt: »sie wäre nichts anders, als der Weg der Seele des Tänzers« (3,557). Diesen »Weg der Seele« könne der Maschinist nicht anders finden, als daß er sich in den Schwerpunkt der Marionette versetze. So wird er zu deren Seele. Das aber wird von der Vorstellung abgelöst, den »Weg der Seele des Tänzers« könne auch eine mechanische Kurbel vorzeichnen. Im Einwirken des Maschinisten auf den Gliedermann lassen sich offenbar intensivste Zuwendung (»Beseelung«) und völliges Unbeteiligt-Sein (Bewegung durch die Mechanik eines leblosen Objekts) nicht klar scheiden, springt die Vorstellung von einem zum anderen. Für das Graziöse des Zusammenwirkens von Maschinist und Gliedermann

17 Karl E. Georges, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 11. Aufl., Bd. 1, Basel 1962, 2964–2966.

führt Herr C. zwei Aspekte an. Zum einen befinde sich die Seele der Marionette immer »in dem Schwerpunkt der Bewegung« (3,559), seien beide eins und »regiere« der Maschinist nur diesen Punkt. Hierauf insistiert Kleist, gegen alle Vorstellung der Marionette, mit der er hier rechnen muß. Die Marionette im üblichen Sinne wird ja keineswegs nur in einem Punkt bewegt, vielmehr werden ihre Glieder durch je besondere Fäden bewegt. Kleist verdeckt diese krasse Unstimmigkeit, indem er Herrn C. dazu übergehen läßt, von einer idealen, erst noch zu konstruierenden Marionette zu reden. Entsprechend sieht Herr C. »ein wenig betreten zur Erde« (3,558), wenn der Ich-Erzähler ihn darauf verweist, daß er seinen Entwurf technisch inzwischen erproben könne.

Als zweites grazioses Moment des Zusammenwirkens von Maschinist und Gliedermann nennt Herr C. die besondere Schwerelosigkeit der Marionette. Sie sei »antigrav [...], weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt« (3,559). Diese »erhebende« Kraft ist nicht geheimnisvoll. Es ist der Maschinist, der die Puppe in ihrem Schwerpunkt, d.h. in ihrer Seele bewegt, in die er sich versetzt. Was also macht die Grazie aus, als das »Paradies«, das uns »verriegelt« ist (3,559)? Ein Spieler befreit eine Puppe von der Erdschwerkraft, indem er sie hält, im richtigen Punkt hält, in ihrem Zentrum, womit er sie zusammenhält, ihre mögliche Fragmentierung verhindert. Letzteres taucht als Angstbild auf, wenn eine Figur sich nicht in ihrem Schwerpunkt bewegt bzw. bewegt wird:

Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen. (3,559)

Dieser Puppenspieler, der die Puppe in ihrem Zentrum hält, ist die Seele der Puppe und dann auch wieder etwas ganz Äußerliches, Mechanisches, eine seelenlose Kurbel. Was da entworfen wird, ist kein empirisch verifizierbares Geschehen zwischen Marionettenspieler und Puppe, sondern ein Ideal, zugleich eine vertraute Vorstellung bzw. Erfahrung: der dyadische Bezug zwischen Infans und erster Bezugsperson, den Zustand also betreffend in der Geschichte eines jeden Ich, da Selbst und Welt noch nicht bzw. noch nicht stabil geschieden sind. Das gibt der Paradies-Konnotation dieses Zustandes Leuchtkraft, der Essay arbeitet an ihm aber auch dekonstruktive Momente heraus (Analoges hat für die psychoanalytische Theoriebildung Jacques Lacan in seiner Interpretation der Ich-Bildung im »Spiegelstadium« unternommen<sup>18</sup>). Das dekon-

18 Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: J.L., Schriften 1, Frankfurt 1973.

strukture Moment der dyadischen Beziehungskonstellation bzw., innerhalb der Ästhetikdiskussion, das der Grazie inhärente Moment der Gewalt<sup>19</sup>, vergegenwärtigt der Essay durch ein Oszillieren zwischen unverträglichen Bildern. Der Rede von ›Paradies‹, ›Grazie‹, ›Anmut‹, ›Beseelung‹ steht eine Rede entgegen, die penetrant das Seelenlose, Mechanische betont (›Maschinist‹, ›Gliedermann‹, ›mechanische Kurbel‹) oder von Invaliden spricht, »die ihre Schenkel verloren haben« und nun vermittels »mechanische[r] Beine« mit »einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen« (3,558), zu tanzen vermögen.

Zweifach hat der Essay bisher seine These (»daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers« [3,560]) verfehlt. Zum einem setzt er Grazie als Begriff eines geglückten Zusammenspiels von grundlegend Verschiedenem, Natur und Geist, gar nicht außer Kraft. Denn Grazie wird nicht auf die geistlose, mechanische Bewegung der Marionette reduziert. Die Vorstellung eines Zusammenspiels oder einer Vereinigung bleibt vielmehr erhalten, allerdings ›pragmatisch‹ gewendet zu einem Handlungszusammenhang zwischen Maschinist und Gliedermann. Zum anderen stellt der Essay diese Einheit gar nicht ungeteilt als Paradies vor, sondern als nicht steuerbaren Wechsel von Beseelung und seelenloser Mechanik. Der ontologische Entwurf der Grazie wird aber nicht nur verschoben zum ›pragmatischen‹ Entwurf eines Geschehens zwischen Maschinist und Gliedermann, sondern auch gespiegelt im triadischen geschichtsphilosophischen Entwurf des verlorenen und wiederzugewinnenden Paradieses.

Der bisherige Entwurf der Grazie macht im zweiten Teil des Gesprächs, das die Grazie der geläufigen geschichtsphilosophischen Triade zuordnet, das erste Stadium aus. Das zweite wird als Beweis der These ins Gespräch gebracht, daß das »Bewußtsein« die »natürliche [...] Grazie des Menschen« zerstöre (3,560). In der hierzu erzählten Geschichte verliert der »junge Mann« aber nicht durch den Blick in den Spiegel – als gängige Metapher der Bewußtwerdung – die Grazie. Berufen wird vielmehr eine Dreierkonstellation, gebildet aus dem jungen Mann, dem reflektierenden Spiegel (seien es reale Spiegel oder Personen) und dem Ich-Erzähler. »Ich badete mich«, so beginnt der Erzähler seine Geschichte, »mit einem jungen Mann, über dessen Bildung« [das kann sich auf körperliche oder auf geistige Bildung beziehen oder auf beides]

19 Auf den Aspekt der ›Gewalt ästhetischer Formalisierung‹ hebt Paul de Man in seiner Lektüre des Essays besonders ab.

»damals eine wunderbare Anmut verbreitet war«. Der anmutige junge Mann steht zugleich in »der Gunst der Frauen« (3,560), womit der ursprüngliche Sinn von *gratia* ausdrücklich benannt ist, und so wohnt dem Jüngling »die Sicherheit der Grazie« bei (3,561). Der Blick in den Spiegel ist diesem In-der-Gunst-Stehen analog. Er spiegelt es noch einmal, insofern der Spiegel dem Jüngling ein Selbst-Bild gibt. Wie dies zum Wesen der Spiegelkonstellation gehört, ist das Bild, das der Spiegel gibt, ein Selbst-Bild als anderer, hier als ein Kunstwerk, das seinerseits nicht »es selbst«, sondern Kopie eines verlorenen Originals ist. Der Spiegel gibt dem Jüngling eine Identität als jene Gestalt des Dornausziehers, die in der zeitgenössischen Kunstkritik (z.B. in dem schon genannten Laokoon-Aufsatz Goethes) als Paradigma für Anmut berufen wird. In der Spiegelsituation hat der Jüngling also die Gunst noch nicht verloren, hier wird von vielen Interpreten ungenau gelesen, im Gegenteil: Die Spiegelsituation, gleichbedeutend mit der *Gunst* der Frauen, ist die *Grazie* des Jünglings, wenn diese auch problematisch erscheint, da einem Selbst-Bild als anderer verpflichtet. Der Sündenfall, von dem die Geschichte handeln soll – »das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses« (3,560) –, kann dann nur aus dem »Nein« entstehen, mit dem der Ich-Erzähler als hinzutretender Dritter diese Spiegelkonstellation aufbricht, wie der Sündenfall in der Schöpfungsgeschichte aus einem Verbot, also einem »Nein« Gottes entstand. Der Ich-Erzähler negiert die Identifikation des Jünglings mit dem Bild, das auf die Statue verweist, also mit der Gunst, die der Spiegel gibt, er entwertet sie zum Irrealen: »ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister!« (3,561). Damit ist das Prinzip der Unterscheidung eingeführt, wie in der biblischen Geschichte das Essen vom Baum der Erkenntnis die drei Grundunterscheidungen einführt. Das Essen vom Baum der Erkenntnis sollte zur Göttlichkeit des Menschen führen – *eritis sicut Deus, scientes bonum et malum* –, statuierte aber endgültig die Unterscheidung menschlich-göttlich; die Vertreibung aus dem Paradies implizierte die Unterscheidung lebendig-tot: »daß er nur nicht ausstrecke seine Hand und breche auch von dem Baum des Lebens und esse und lebe ewiglich« (Gen. 3, 23); nach der Vertreibung aus dem Paradies wird die Unterscheidung männlich-weiblich manifest: »und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren« (Gen. 3,7).

So zeigt die zweite Beispielgeschichte des Essays nicht, daß das Bewußtsein die *Grazie* zerstört (»welche Unordnungen, in der natürlichen *Grazie* des Menschen, das Bewußtsein anrichtet« [3,560]), die Geschichte zeigt vielmehr gerade umgekehrt, daß das Nein des Dritten, das die paradiesische Konstellation der *Grazie* aufbricht, zum Bewußtsein als Wissen der Unterscheidung führt – führen kann; denn der junge

Mann verweigert sich diesem Weg, das ist *sein* Sündenfall. Er versucht, die Negation ungeschehen zu machen, aber seine Gebärden zeigen jetzt nur noch den Abstand zur verneinten Identität. So sind sie – gegen seinen Willen – zu Zeichen geworden, die auf die unwiderruflich entzogene Grazie verweisen. Das »eiserne [...] Netz«, das sich um das »freie Spiel« der Gebärden des Jünglings legt und ihm in Jahresfrist »keine Spur mehr von [...] Lieblichkeit« läßt (3,561), erschließt sich in diesem Zusammenhang. Mit dem Nein des Dritten, mit der Einführung des Prinzips der Unterscheidung, wurde auch das Zeichen eingeführt, die Stellvertretung. Das Zeichen aber ist ambivalent. Es trennt: Wo das Bezeichnende ist, ist das Bezeichnete gerade nicht; zugleich bewahrt das Zeichen aber auch das Entzogene, verschoben in der Struktur der Stellvertretung. Der Jüngling ergreift die Chance des Zeichens nicht, auf der Bahn von Stellvertretungen (Verweisungen) zwar nie zum Begehrten, zur Beziehungskonstellation der Grazie, zurückzugelangen, aber doch eine Spur davon im Zeichen zu bewahren.<sup>20</sup> Er will die Grazie unvermittelt zurückholen; da aber alle seine Gebärden nur noch auf das ihm Negierte verweisen, ist er schon längst in der Ordnung der Zeichen gefangen, der er sich verweigern möchte:

Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte. (3,561)

Die Geschichte des Jünglings sollte beweisen, welche Unordnung in der Grazie das Bewußtsein anrichtet. Statt dessen hat sie – wieder im Entfalten eines Beziehungsgeschehens – das Bewußtsein aus dem Verlust der Grazie abgeleitet. So überrascht es nicht, daß der Erzähler am Ende gar nicht mehr darauf beharrt, daß er seine These bewiesen habe, sondern vielmehr die Tatsächlichkeit des erzählten Vorgangs beteuert: »Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalls war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte« (3,561). Die Aufmerksamkeit wird damit vom Ideellen (das Erzählte als Beweis ex negativo der Idee von »Grazie«) weg und dem zu-

20 Der Stellvertreter, Platz-Halter des Feldherrn am Gefechtsort ist der Lieu-Tenant. Als er Sekondeleutnant war, hat Kleist die militärische Karriere weggeworfen: er wollte offenbar kein Lieu-Tenant sein, kein Stellvertreter, sich nicht der Ordnung der Zeichen mit ihrer Struktur des verschobenen Begehrens überantworten (vgl. hierzu den großen Bekenntnisbrief an Christian Ernst Martini vom 18./19.3. 1799 (4,19–35). »Ich will kein Lieu-Tenant sein«, das ist das Votum Kleists, ebenso des Jünglings vor dem Spiegel nach dem Nein des Dritten, wie des Prinzen von Homburg.

gewandt, woraus das Erzählte materiell besteht, d.h. der Faktizität der Handlung zwischen den beteiligten Personen, für die es Zeugen gibt.

An die vom Ich-Erzähler vorgebrachte Geschichte vom jungen Mann schließt Herr C. »eine andere Geschichte« an, seinem Hörer betuernd, daß er »leicht begreifen werde [...], wie sie hierher gehört« (3,561). Im geschichtsphilosophischen Entwurf des Essays steht die Bären-Geschichte als Antithese zur Jünglingsgeschichte, zugleich für das Wiedererlangen der mit dem ›Sündenfall des Bewußtseins‹ verlorenen Grazie. Die neue Geschichte soll erweisen, daß die Grazie sich wieder einfinde, »wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist« (3,563), d.h. auf der Grundlage eines »unendlichen«, mithin göttlichen »Bewußtseins« (3,563). Die Geschichte, die erzählt wird, handelt aber von einem Tier. Dem wird Grazie gar nicht zuerkannt. Im Zentrum stehen wieder Handlungen zwischen zwei Figuren, jetzt zwischen Tier und Erzähler. Herr C., »erster Tänzer« (3,555) und Meister der Fecht-Kunst, hat, so berichtet er, einen Fechtvirtuosen besiegt, da wird er zum Fechtkampf mit einem dressierten Bären aufgefordert, der nun ihn meistern werde: »Die Brüder lachten laut auf, und riefen: Fort! fort! In den Holzstall herab!« (3,562). Das Gespräch wendet sich damit wieder dem ›niedereren‹ Bereich der Holzbuden zu, von dem es seinen Ausgang genommen hatte, dem »auf dem Markte zusammengezimmert[en]« (3,555 f.) Marionettentheater. Dem Maschinisten, der sich in den Schwerpunkt der Puppe als deren Seele versetzt, entspricht jetzt der Bär, der Aug' in Auge zum Fechter steht, »als ob er meine Seele darin lesen könnte« (3,562). So umgreift der Text eben die Bereiche, die zeitgenössische Schaustellertruppen oft zugleich in ihrem Angebot hatten: Marionettentheater, Fecht-Schulen und dressierte Bären.

Grazie als Beziehungsgeschehen zwischen Jüngling und Gunst gebendem Gegenüber war verlorengegangen im Hinzutreten des verneinenden Dritten, der mit dem Prinzip der Unterscheidung das Reich der Zeichen eingeführt hat. Der fechtende Bär verweigert sich der Bewegung im Feld der Zeichen. Zum »ersten Fechter der Welt« wird er für Herrn C., weil er alle echten Stöße zu parieren weiß, fassungslos aber macht er – und das erst erhebt ihn für Herrn C. »über alle Fechter der Welt« – dadurch, daß er auf Finten gar nicht reagiert. Das konstituierende Moment des Zeichens, anstelle eines anderen zu stehen, was Verschiebung erst ermöglicht, mithin die Finte, die Ablenkung, um doch ans Ziel zu gelangen, diese ganze Bewegungskunst in der Ordnung der Zeichen läuft ins Leere an einem Gegenüber, der sich gar nicht darauf einläßt.

Immer wieder hat man versucht, diese rätselhafte Fähigkeit des Bären herzuleiten; empirische Erklärungen führen in die Irre. Nimmt

man den Instinkt zu Hilfe, so führt man einen Aspekt ein, von dem im ganzen Text nicht die Rede ist und hat damit dem Rätsel auch nur einen anderen Namen gegeben, wobei man auch noch das Wissen unterdrücken muß, daß sich Tiere sehr wohl durch Finten täuschen lassen. Liest man die Geschichte aber rein allegorisch (wie Paul de Man, der einen Kampf zwischen ›fechtendem Autor‹ und dem Bären als ›Über-Leser‹ annimmt, wobei er nicht beachtet, daß vom Bären nur gesagt wird, er verhalte sich, *als ob* er lese), so geht die konkrete Argumentation verloren, in der der Essay doch seinen wesentlichen Reiz hat. Der Text gibt jedoch Signale, daß die ›Bären-Geschichte‹ als Gegenentwurf zu den anderen Geschichten, mithin von diesen her zu lesen ist. Wenn vom Bären gesagt wird, daß er dem Kämpfenden »Aug in Auge« gegenüberstehe, »als ob er meine Seele darin lesen könnte« (3,562), so ist das ein Gegenbild zum Maschinisten in der ersten Geschichte. Der versetzt sich *in* die Seele der Marionette, *ist* sie, ›beseelt‹ sie. Jetzt *scheint* die Seele gelesen zu werden: Mit wirklichem ›Lesen‹ wäre der Bär im Raum der Zeichen, wo er also nicht ist; zugleich ist er auch nicht in der Beziehungskonstellation der Grazie, die der Ordnung der Zeichen vorausliegt. Zwischen Fechter und Bär steht Grazie nicht zur Debatte; nicht ›Gunst‹ oder ›Wohlwollen‹ werden hier ausgeteilt, sondern tödliche Stöße: »Ich fiel wieder, mit einer augenblicklichen Gewandtheit, auf ihn aus, eines Menschen Brust würde ich ohnfehlbar getroffen haben« (3,562). So ist die Bären-Geschichte weder im Raum der Zeichen anzusiedeln, noch im Raum des Imaginären (wo ein Spiegel-Gegenüber Grazie gibt, bis ein Dritter dieses Verhältnis aufbricht). Ein Vergleich mit der Jünglingsgeschichte aber (die Bären-Geschichte als Gegen-Bild zu dieser gelesen) erlaubt zu sagen: Der Bär ist nicht im Raum der Zeichen, weil er auch nicht im Raum des Imaginären gewesen sein konnte. Der Jüngling erkannte sich im Spiegel, ließ sich von diesem die Identität als anmutig geben, was er dann bis zum dazwischenfahrenden Nein des Dritten bewahrte. Danach will er vor dem Spiegel das Verlorene wiedergewinnen; aber das ist unmöglich, Spiegelfechterei: ein Kampf mit einem imaginären Gegner, da der Dritte mit seinem Nein das Prinzip der Unterscheidung und die Ordnung der Zeichen eingeführt hat. Der Jüngling will sich dieser Ordnung verweigern, will die Grazie ohne Verschiebung zurückgewinnen und ist doch schon von der Ordnung der Zeichen in einem eisernen Netz gefangen; jede seiner Bewegungen verweist nur noch auf das Entzogene, ist nur noch Zeichen des Verlusts. Diese Erfahrung ist dem Bären nicht zugänglich, auch empirisch; denn das Tier erkennt sich bekanntlich im Spiegel nicht, also gibt es für das Tier die in diesem Bezug gründende Grazie nicht, entsprechend auch nicht die

Aufkündigung dieses Bezugs, die in die Ordnung der Zeichen einführt. Das Tier hat kein Zeichen-Bewußtsein, wenn es auch auf Zeichen – gerade weil es sie nicht als Zeichen nimmt – reagiert; der Jüngling hat sich im Spiegel erkannt, er hat sich dann auf das Nein des Dritten eingelassen und übt Gebärden, bis diese wieder anmutig wären und nicht auf die verlorene Anmut nur verweisen würden. Aber das ist vor dem Spiegel unmöglich, er müßte statt dessen das Nein des Dritten auslöschen. Der Bär ist demgegenüber nie in den Raum der Zeichen eingetreten; so laufen diese an ihm ins Leere, figuriert er als Instanz, die die Ordnung der Zeichen (die symbolische Ordnung) nichtig werden läßt. Gleichzeitig kann das Fechten des Bären aber – soweit es die tödlich gemeinten Stöße, nicht die Finten betrifft – nur als Zeichen genommen werden, denn wenn der Bär solche Stöße mit seiner Tatze parieren würde, trüge er ständig Verletzungen davon. Das Fechten des Bären ist schon immer im Raum des Als-ob, es verweist nur auf ein tödlich ernstes Fechten, nicht nur als Figur eines Textes, sondern auch in der vorgestellten Welt für den fechtenden Menschen; denn der Bär ist angebunden, so daß sich der Fechter immer aus dem Gefahrenkreis des Bären herausbegeben kann. Die Stellung des Bären zur symbolischen Ordnung ist paradox. Er gehört ihr an, sein Fechten kann nicht anders denn als Zeichen genommen werden. Gleichzeitig befindet er sich aber außerhalb der symbolischen Ordnung, läuft diese an ihm ins Leere, wobei sich aber auch diese Vorstellung wieder einer Verschiebung, also einer Zeichenoperation verdankt: daß er gar nicht eintreten kann in die Ordnung der Zeichen, wird zur Chance, daß er auch jenseits dieser stehen kann, in dem Sinne, daß er über den ›ganzen‹ Raum der Zeichen verfügt (insoweit ist Paul de Mans Deutung des Bären als ›Über-Leser‹ nachvollziehbar). Dieser paradoxen Stellung des Bären zur symbolischen Ordnung entspricht aber sehr genau die schon erläuterte paradoxe Stellung der Grazie zum Prinzip der Differenz (das ja das konstitutive Prinzip der Zeichenbildung ist; denn ein Zeichen ist dieses dadurch, daß es sich von einem anderen unterscheidet): Grazie als geglücktes Einssein von grundlegend Verschiedenem setzt Etabliert-Sein des Prinzips der Differenz voraus, gleichzeitig wird Grazie aber in Kleists Essay gegen die Tradition nicht als Vermittlung gedacht, sondern in monistischen Vorstellungen entworfen (als Körper ohne Geist) bzw. in Vorstellungen des Un-endlichen. Durch diese Analogie kann die Bärengeschichte den Eindruck erwecken, daß sie vom Wiedergewinnen der Grazie handle, diese also dem Bären zuspreche, während faktisch die Bärengeschichte verlassen ist, wenn über die Möglichkeit eines Wiedergewinnens der Grazie spekuliert wird. Die Bärengeschichte erfüllt sehr genau die Figur der ›indirekten Darstel-

lung, wie sie Kant bestimmt, um darzulegen, inwiefern das Schöne eine Art Darstellung der Vernunftideen geben könne.<sup>21</sup> Von einem »Gegenstand der sinnlichen Anschauung«, hier dem Bären, wird die ihm entsprechende »Regel der Reflexion«, in diesem Falle die paradoxe Stellung des Bären zur symbolischen Ordnung, »auf einen ganz anderen Gegenstand« angewendet, »von dem der erstere nur das Symbol ist«<sup>22</sup> und dem »nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann«<sup>23</sup>: auf die Grazie, die als Vereinigung des Verschiedenen dem Raum der Differenz zugehört, in diesem Essay aber situiert ist in einem Raum jenseits der Differenz, womit sie über jede Anschauung hinausreicht, da eine solche immer eine bestimmte, d.h. dem Prinzip der Differenz unterworfen sein muß. Die Bärengeschichte veranschaulicht nicht die (Idee der) Grazie<sup>24</sup>, sondern gibt im Hinblick auf diese »bloß ein Symbol für die Reflexion«.<sup>25</sup> Unvermeidbar kehrt in deren Widersprüchlichkeiten die Paradoxie wieder, die als »Regel der Reflexion« die Symbolisierung gerade ermöglicht hat.

Die ›Bären(-)Geschichte soll unendliches Bewußtsein als Grundlage neu- oder wiederzugewinnender Grazie begreiflich machen, als Notwendigkeit, »wieder von dem Baum der Erkenntnis [zu] essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen« (3,563). Hier gilt es genau zu lesen, d.h. beim wörtlich Gesagten zu verweilen und nicht, wie in der Regel, ein scheinbar naheliegendes Gemeintes zu unterlegen. Es wird gesagt, wir »müßten [...] wieder von dem Baum der Erkenntnis essen«, es wird aber nicht gesagt, wir müßten dies wieder und wieder tun (im Sinne etwa des Prinzips potenziertes Reflexion der Frühromantik). Wir müssen wieder, d.h. wir müssen noch einmal essen, und dieses zweite Essen muß eines sein, das das erste Essen aufhebt. Das erste Essen vom Baum der Erkenntnis, die Vertreibung aus dem Paradies, hat das Prinzip der Unterscheidung eingeführt. So wäre das zweite Essen eines, durch das eben dieses Prinzip aufgehoben würde, was einschließt, die Ordnung der Zeichen zu transzendieren, die in diesem Prinzip gründet. Dem entspricht die Formulierung, die Erkenntnis müsse gleichsam durch ein Unendliches gehen. Gesagt wird nicht, es müsse immer mehr Erkenntnis angehäuft werden. So haben Schiller und die Romantiker argumen-

21 Vgl. KdU § 59.

22 Ebd. KdU 256, § 59.

23 KdU 257.

24 Notwendig gerät man in ein vom Text sehr sich abhebendes Spekulieren, wenn – wie dies die Regel ist – die Bärengeschichte als poetische Theorie der Grazie genommen wird: ein durchaus anregendes Beispiel für solche Spekulation gibt Schestag, 1997.

25 KdU 257.

tiert: Wir müßten auf der Bahn, die wir einschlagen haben, nämlich dem reflektierenden Verstand zu folgen, immer weitergehen. Erkenntnis, die Verknüpfung einer Vorstellung mit einem bestimmten Begriff, ist nur möglich, wenn es Unterscheidung, Abgrenzung gibt. Der Raum der Erkenntnis ist der Raum der Unterscheidungen, der Grenzen, mithin des Endlichen. Durch Summieren des Endlichen gelangt man immer nur zu größerem Endlichen, nicht zum Unendlichen. Daher kann die Erkenntnis nur »gleichsam« (3,563) ihren Raum der Unterscheidungen verlassen. Aber das soll sie, sie soll in einen Raum eintreten, in dem das Prinzip der Unterscheidung nicht mehr gilt. Da kann sie keine Erkenntnis mehr sein bzw. nur noch gleichsam eine. Am Thema »Bewußtsein« wird dies nochmals erläutert. Grazie wird auf die Bereiche bezogen, die jenseits des Bewußtseins liegen, also jenseits des Prinzips der Unterscheidung und damit der Zeichen als Stellvertretung. »Jenseits des Bewußtseins« meint zum einen ohne Bewußtsein: die (dyadische) Einheit, in der Maschinist und Gliedermann nicht klar voneinander geschieden sind. »Jenseits des Bewußtseins« meint zum anderen das unendliche »Bewußtsein« (das nur gleichsam eines ist, da Bewußtsein im Prinzip der Unterscheidung gründet und entsprechend im Raum des Endlichen situiert ist). Zur Umschreibung dieses »Jenseits des Bewußtseins« wird Gott bemüht, von dem im Essay bisher nur indirekt in den Bibelanspielungen die Rede war. Im Sinne Kants hätten ebenso die Ideen der Vernunft genannt werden können, deren oberste ja Gott ist, da die Ideen jede Konkretion und d.h. fest-legenden, mithin endliche Bestimmung übersteigen.

Damit erhält auch der problematische Syllogismus (wenn Grazie, dann kein Bewußtsein, also tritt im Maße schwächer werdenden Bewußtseins Grazie wieder hervor) diskursiven Sinn. Er verweist auf etwas und nimmt die Verweisung zugleich zurück. Der Bär hat kein Bewußtsein; daß er Grazie habe, wird auch nicht behauptet, vielmehr gibt seine Geschichte im Hinblick auf die Grazie nur ein Symbol für die Reflexion. Entsprechend wird die Argumentation mit einem »doch« fortgeführt (»Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien [...]«. [3,563]): d.h. die Bären-Geschichte mag auf etwas verweisen, wenn auch nur problematisch, »doch« dieses betrifft eine andere Ebene, nicht die »der organischen Welt« (3,563) des Tiers, vielmehr das »Unendliche« als Raum wiederzugewinnender Grazie. Auf dieser Ebene gibt es keine schrittweise Annäherung an Grazie im Steigern von Bewußtsein, sondern nur einen Akt der Transzendierung. Wir haben entweder noch nicht gegessen (so gibt es kein sicheres Unterscheiden und keine Zeichen), oder wir müssen das erste Essen durch ein zweites Essen aufhe-

ben; dann ist das durch das erste Essen Unterschiedene nicht mehr, gibt es entsprechend auch kein Zeichen und damit kein zeichenhaftes Verweisen mehr. Der Weg, die Grazie wiederzugewinnen, führt also nicht durch den gesamten Raum des Bewußtseins, es ist vielmehr der Weg, all das nichtig werden zu lassen, was mit dem Prinzip der Trennung und Unterscheidung gesetzt ist, weshalb es auch stimmig ist, daß dies Herrn C. »die Fassung« (3,562) raubt. Denn Fassung besagt, eine Form zu haben, sich abzugrenzen, in einer bestimmten Weise zu sein. Dieser Weg des Nichtig-Werdens der Ordnung der Zeichen muß zur ›Schnittstelle‹, zu dem »Durchschnitt zweier Linien« zurückführen, da die Grazie im Nein des Dritten verlorenging, ebenso zum Moment der Annäherung, da das Bild (Grazie als geglücktes Zusammenspiel von Maschinist und Gliedermann) im Hohlspiegel (der dann für die verzerrten Bewegungen des Jünglings vor dem Spiegel steht, die ungeschehen zu machen versuchen, was das Nein des Dritten hervorgebracht hat) verschwand. Es ist eine Hoffnung, daß an dieser Stelle das Verlorene wiedergefunden werde, der Durchschnitt der Linien sich wieder einfinde, das Bild im Hohlspiegel wieder hervortrete. In der Vorstellung (immer noch ein Verweisen) solcher Wiederkehr öffnet sich der Text zur Mythe: Eine mythische Vision steht so im triadischen geschichtsphilosophischen Entwurf der Grazie an der Stelle, an der eine dialektische Synthesis erwartet wird. Mythische Rede gäbe die Erfahrung eines Zeichengebrauchs jenseits des Prinzips der Unterscheidung, denn in mythischer Rede – diese nicht im Aspekt der Distanzierung<sup>26</sup>, sondern der neuen Vergegenwärtigung<sup>27</sup> überwältigender Wirklichkeit gefaßt, wie z.B. in der Wandlungsformel im katholischen Kultus – sind Darstellen und Sein nicht geschieden, ist Gott präsent im Zeichen, wird er nicht durch dieses repräsentiert. Der Öffnung des Essays zu mythischer Rede entspricht, daß dem Abschnitt, der die Folgerungen aus der Bären-Geschichte zieht, die Frage des Erzählers an den Hörer vorausgeht, ob er die Geschichte »glaube« (3,563).

In ihrer Auslegung der Bären-Geschichte berufen die Gesprächspartner immer neue Metaphern für Wiederkehr der Grazie, sämtlich mit heilsgeschichtlicher Konnotation: Gott-Werden, Zurückfallen in den Stand der Unschuld als Rückkehr ins Paradies. Mit der Einführung des

26 Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos, Frankfurt 1979.

27 Für diesen Aspekt der Hinwendung zum Mythos, die Zitation des Ungeheuren in die Gegenwart, seien für das 19. und 20. Jahrhundert die ganz unterschiedlichen Ansätze Hölderlins, Nietzsches und Freuds genannt; ausführlicher hierzu: Verf., Der Ikarus-Mythos in Literatur und Bildender Kunst, in: Michigan Germanic Studies, Vol. VIII, 1982 (publ. 1985), Kap. »Die variierbare Geschichte und die zitierbare Gestalt: Übertretung und Übertragung als Möglichkeiten des Umgangs mit dem Mythos«.

Prinzips der Unterscheidung und damit der Zeichenordnung setzt ontogenetisch die Geschichte der Ich-Bildung, phylogenetisch die Geschichte des Menschen ein (der Mensch definiert als der, der den Logos hat). So ist das Entleeren des Raumes der Zeichen, auf das der Bär »verweist«, notwendig das »letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« (3,563).

Die gehäuften Metaphern verweisen aber auf ein Dilemma der Darstellung. Ihr Feld ist die Ordnung der Zeichen. Innerhalb dieser ein Herastreten aus ihr zu entwerfen, ist nur uneigentlich möglich. Die Darstellung bleibt unausweichlich dem verhaftet, auf dessen Jenseits sie doch hinaus will. So wird dem dritten, dem diskursiven Bestimmungsfeld der Grazie schon immer Rechnung getragen: daß vom Zielbild widerzugewinnender Grazie als Einssein des Verschiedenen in der Ordnung der Zeichen nur in der Weise des Entzugs gesprochen werden kann. Daß dem Text dies diskursive Paradox bewußt ist, zeigt die Regiebemerkung, wonach der Ich-Erzähler seine weitreichende Folgerung aus der Geschichte C.s, also seine Hoffnung auf eine Wiederkehr der Grazie als Rückkehr ins Paradies, »ein wenig zerstreut« (3,563) von sich gibt, d.h. obenhin, ohne gezielte Bewegung in der Ordnung der Zeichen. Solch brüchiges Folgern hat sich der Text aber von Anfang an geleistet. Seine Geschichten haben keine der Thesen bewiesen, für die sie angeführt wurden. Wo hätte gezeigt werden müssen, daß der Beweis gelungen ist, standen Beteuerungen der Wahrhaftigkeit des Vorgestellten: daß der Mechanikus jetzt vorhanden sei, der die ideale Marionette konstruieren könne; daß es einen weiteren Zeugen für die Geschichte des jungen Mannes gebe; daß der Hörer dem Erzähler der Bären-Geschichte vollkommen glaube. Der pragmatischen Wende der Argumentation (die Bestimmung des Wesens der Grazie verschiebt sich zu Aussagen über Handlungen, die Grazie bzw. deren Verlust hervorbringen) entspricht eine diskursive: Die Aussage des Textes verschiebt sich von den Argumenten, die die Disputanten vortragen, auf die Umstände ihres Vortrags. Die Diskutanten versuchen einander zu überzeugen, aber weniger durch eine strenge Gedankenfolge ihrer Argumentation als durch rhetorische Mittel, was ebenso für den Bezug des Textes zu seinem Leser gilt: geschickt plazierte Einwürfe, Irritationen des Gegenübers, Ersetzen von Argumenten durch Erzählungen, zu denen dann fragwürdige Verifikationen angeführt werden (die Geschichte vom Jüngling z.B. soll wahr sein, weil ein Zeuge noch lebe, von einem Zeugen war aber beim berichteten Vorgang überhaupt nicht die Rede usw.). So wird die Beziehung zwischen Hermeneutik und Rhetorik (der Persuasion) problematisch: »Wenn ein Prozeß der Überzeugung zu einer Szene der Überzeu-

gung werden muß, dann ist man nicht mehr einfach überzeugt von seinem Überzeugungscharakter.<sup>28</sup>

Die Rhetorik der Persuasion macht die Diskutanten und ebenso, wie die Wirkungsgeschichte zeigt, die Interpreten des Essays offenbar mit Erfolg vergessen, was für Zumutungen dem Vorstellungs- wie dem Denkvermögen angetragen werden. Z.B.: Wenn wir uns – unbeeinflusst von Kleists Schrift – eine Marionette vorstellen, so ist es durchaus nicht einsehbar, daß eine in ihren Gliedern übertrieben bewegliche Figur (der Text spricht von Gliedern, die »wie Pendel ausschlagen«) besonders grazios sei, geschweige denn an Grazie noch den berühmtesten Tänzer übertreffe; oder: Dem Jüngling raubt nicht der Blick in den Spiegel – als Metapher für Selbstreflexion, um die es angeblich geht – die Grazie, sondern die dazwischenfahrende Rede des Ich-Erzählers. Auch hatte der Jüngling vorher offenbar Grazie, obwohl diese bis dahin nur der Marionette zuerkannt und der Jetztzeit generell als Zeit des Vertrieben-Seins aus dem Paradies aberkannt worden war. Weiter wird aus der Geschichte des ›psycho-logischen‹, d.h. die ›Seele lesenden‹ Bären ein logisch problematischer Umkehrschluß gezogen und dem Leser so wahrhaft ein Bär aufgebunden. Denn ist die Grazie durch Reflexion verlorengegangen, so ist keineswegs ausgemacht, daß bei Dunkler- und Schwächer-Werden der Reflexion »die Grazie [...] immer strahlender und herrschender hervortritt« (3,563). Man braucht nur an das Rhinoceros oder den Alligator zu denken, hat eine Interpretin angemerkt, um zu erkennen, wie falsch diese Behauptung ist.<sup>29</sup> Alle drei Beispielgeschichten suggerieren dabei einen sicheren Schritt von der Beispielgeschichte zum behaupteten allgemeinen Satz, während bei näherem Zusehen immer »eine andere Geschichte« erzählt wird, von der nur behauptet wird, daß man »leicht begreifen werde, wie sie hierher gehört« (3,561). Die These, daß im »mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sei als in dem Bau des menschlichen Körpers«, wird durch die Ausführungen zur Marionette nicht bewiesen, da diese vom Umgang des Maschinisten mit dem Gliedermann handeln; die These, daß das Bewußtsein »Unordnungen in der natürlichen Grazie des Menschen« anrichte, wird durch die Geschichte vom Jüngling nicht bewiesen, da die ›Unordnung‹ durch einen anderen Akt entsteht, der Bewußtsein als seinen Effekt erst hervorbringt; die These, daß in der organischen Welt bei Schwächer-Werden der Reflexion die Grazie um so strahlender hervortrete, wird durch die Bären-Geschichte nicht be-

28 De Man, 1988, 211.

29 Schaefer, 1981, 277.

wiesen, da sie sich einem problematischen Umkehrschluß aus dieser verdankt.

In den Verschiebungen und Selbstwidersprüchen seiner Argumentation entfaltet der Essay das Paradox seines Gegenstandes. Grazie wird vorgestellt als Vereinigung, als geglücktes Einssein des Differenten, was besagt, sie vom Prinzip der Differenz her zu denken. Aber sie wird situiert in einem Raum jenseits der Differenz, sei es der nicht sicher etablierten Differenz als dyadisches Beziehungsgeschehen, das Unterscheidung ständig unterläuft, oder sei es der Nicht-Differenz des Unendlichen. Damit erweist sich Grazie als ein Konzept, Sinnlichkeit und Idealität zusammenzudenken, das den Brückenschlag hinter sich läßt, der der Kunst in der Nachfolge Kants zuerkannt wird. Mit Kleists Konzept von Grazie steht ein Einssein des Verschiedenen zur Debatte, das das Unterschiedene weder ›verknüpft‹ oder die Kluft in ihm ›überbrückt‹, noch das Entgegenstehende dialektisch ›vermittelt‹, sondern vielmehr ein Einssein, das im Raum der Differenz Kunde gibt von Nicht-Differenz. Was wir als Grazie denken, indem wir sie als Vereinigung denken, ist herausgelöst, abgespalten vom Raum der Nicht-Differenz als dem Raum der Grazie, führt mithin das Zeugnis des Verlusts mit sich als ›Mal‹, das der Grazie eingeschrieben ist. Dieses ›Mal‹ sind die Verschiebungen und Selbstwidersprüche der Argumentation, in denen diese Art Grazie offenbar nur gedacht werden kann.<sup>30</sup>

Daß Kleist sein neues Konzept von Grazie ausgehend von der Marionette als Gegenstand der Jahrmarktsbelustigung und des Puppentheaters entwickelt, ist dramen- und theatergeschichtlich durchaus sinnvoll. Die Hochschätzung des Puppentheaters konnte aus dem Sturm und Drang übernommen werden. Goethe hat das Puppentheater im »Wilhelm Meister« als Bildungselement des jungen Menschen gewür-

30 Der Terminus ›Mal‹ wird gebraucht statt des vielleicht zu erwartenden Begriffs der ›Spur‹, da das, was der Grazie als ihr abgespaltenes anderes inhäriert, auf einer logisch anderen Ebene liegt (jenseits des Denkens nach dem Prinzip der Differenz), während ›Spur‹ im Sinne Derridas den Akt der Unterscheidung (die Bildung von Bedeutung im Akt der Unterscheidung) meint, dem auf logisch gleicher Ebene ins Unendliche sich erstreckende weitere Akte der Unterscheidung eingeschrieben sind. Gleichzeitig hat der Terminus ›Mal‹ nicht nur den Gehalt, Zeugnis zu sein von einem anderen, des Einsseins mit diesem, sondern auch die Konnotation der Verletzung und Verunstaltung. Und es lassen sich durch das gesamte Œuvre Kleists hindurch Ansätze einer ›Ästhetik des Mals‹ erkennen: z.B. im Motiv des Traumrests (als ›Mal‹ des Traums in der Tageswelt), mit dem Kleist wiederholt arbeitet, oder in der großen Rolle, die unwillkürlich sich einstellender anderer Sinn von Zeichen in Texten Kleists spielt, oder in dem schon erörterten Motiv der Verschiebung der Argumentation vom Ideellen (des Ausgesagten/des Dargestellten eines Bildes) zum Materiellen (dem Modus der Aussage/der Materialität dieses Bildes).

digd und früher schon, 1774, »Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern«, »Künstlers Erdenwallen« und »Pater Brey« unter dem Prolog »Neu eröffnetes moralisch-politisches Puppenspiel« zusammengefaßt. Das Puppenspiel war damit zum Fluchtpunkt einer eigenen Art Welttheater erhoben. Im gleichen Jahr war von Lenz, einem Liebhaber des Straßburger Puppentheaters, die Komödie »Der neue Menoza« erschienen, die in ihrer Schlußszene das »Püppelspiel« als die ursprünglichere, mithin unverbildetere Kunstform gegenüber dem bürgerlichen Bildungstheater aufwertet. Aufgewertet wird das Puppenspiel in all diesen Revitalisierungen aber gerade um seines konstitutiven Moments der Entdifferenzierung willen: als Feld der ›Parabase‹<sup>31</sup>, der jederzeit möglichen Übertretung von Grenzen.

Vor Augen gestellt werden – im Sinne der Kantischen ›Hypotypose‹<sup>32</sup> – kann diese Art Grazie, die Kleists Essay entwirft: Grazie, der das ›Mal‹ der Nicht-Differenz im ihn unhintergehbaren Raum der Differenz eingeschrieben ist, notwenig nur indirekt. Hier bedient sich der Essay des Verfahrens der Symbolisierung, wie es Kant für das Schöne bestimmt hat: als das oben erläuterte »doppelte Geschäft« der Übertragung, bei dem nicht einem Begriff eine Anschauung, sondern »bloß ein Symbol für die Reflexion« gegeben wird. In der Weise, in der sie vor Augen gestellt wird, folgt die Grazie der Struktur des Schönen<sup>33</sup>, wie sie ihrerseits als die bewegende Kraft fungieren kann, die die Verknüpfungsleistung des Schönen verwirklicht<sup>34</sup>; davon ist jedoch zu unterscheiden, was als ihr Wesen bestimmt wird, d.h. eine ›Vereinigung‹ zu sein, die das ›Mal‹ des Nicht-Differenten im Raum der Differenz mit sich führt. Geheimnisvoll ist das Eingeschriebene-Sein dieses ›Mals‹. So überrascht es nicht, daß Kleist mit dem Aufscheinen und der Entwicklung seines Konzepts von Grazie Kunstexperimente unternimmt, die die Einschreibung dieses ›Mals‹ an den beiden denkbaren Orten der Nicht-Differenz befragen: am Ort der nicht sicher etablierten Differenz des Imaginären (›Amphitryon‹) und am Ort der Nicht-Differenz des Unendlichen (›Prinz Friedrich von Homburg‹), wobei die Gewalt dieser Einschreibung be-

31 Als konstitutives Moment der alten attischen, d.h. der Aristophanischen Komödie, die zeitgleich mit Kleist von den Romantikern, theoretisch von Friedrich Schlegel, theaterpraktisch von Ludwig Tieck, zu einem Wesenszug der Poesie selbst erhoben worden ist.

32 KdU § 59.

33 Das mag in Hofmannsthals Lob dieses Textes akzentuiert sein: »Nicht Engländer noch Franzosen noch Italiener, ja überhaupt niemand seit Platons Mythen hat ein so nettes von Verstand und Anmut glänzendes Stück Philosophie hervorgebracht wie Kleists Aufsatz über die Marionetten«. (Deutsches Lesebuch, hg. von Hugo von Hofmannsthal, Frankfurt 1952, X.

34 S. hierzu das vorige Kapitel.

sonders zu interessieren scheint – als Gewalt zernichtender Identitätskonstitution im »Amphitryon«, als Initiation in den Vernichtungskrieg im »Prinz von Homburg«.

## ***Amphitryon*. Ein Lustspiel nach Molière Bewußtlose Grazie als Feld zernichteter Identität**

[F: wahrscheinlich 1806, D: Mai 1807, U: 08. 04. 1899, Berliner Neues Theater]

Die Liebesvereinigung von Gott und Mensch macht den Kern des Amphitryon-Mythos aus. Die besonderen Akzente, die Kleist diesem Akt gibt, können durch Vergleich mit anderen Fassungen leicht verdeutlicht werden. Als der Epoche Kleists nahestehend, sei eine romantische be- rufen, Eichendorffs Gedicht »Mondnacht«, veröffentlicht 1837, d.h. 30 Jahre nach Erscheinen von Kleists »Amphitryon«:

Es war als hätt der Himmel  
Die Erde still geküßt,  
Daß sie im Blütenschimmer  
Von ihm nur träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,  
Die Ähren wogten sacht,  
Es rauschten leis die Wälder,  
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte  
Weit ihre Flügel aus,  
Flog durch die stillen Lande,  
Als flöge sie nach Haus.<sup>1</sup>

Das Gedicht entwirft eine Nacht der Liebesumarmung von Himmel und Erde, einen ›Hieros Gamos‹, d.h. eine ›in Beziehung zu den Göttern stehende Hochzeit‹. Für ›Himmel‹ kann ›Gott‹ eingesetzt werden, für ›Erde‹, was das Gedicht selbst entfaltet: Natur vom göttlichen Hauch (pneuma) durchweht, sodann die Seele des sprechenden Ich, die der göttlichen Hinwendung zum Irdischen antwortet im Flug zu ihrem Ursprung in Gott. ›Gott‹ besagt in der Epoche der Romantik auch die Welt

---

<sup>1</sup> Joseph von Eichendorff, Sämtliche Gedichte, hg. von Wolfdietrich Rasch, München 1975, 271 f.

der Ideen, ›Erde‹ dann die Welt der Erscheinungen, die zurückstrebt in ihren geistigen Ursprung. Diesen und damit das eigene wahre Wesen wiederzugewinnen, wäre das romantische ›Unendliche‹. Theodor W. Adorno hat vom »unfehlbaren metaphysischen Takt« Eichendorffs<sup>2</sup> gesprochen, der ihn diese Brautnacht von Himmel und Erde im Irrealis entwerfen ließ: »es war als hätt«, »als flöge sie«, wozu auch die abgelenkte Bewegung der Seele gehört. Sie fliegt nicht auf in den Himmel, sondern horizontal »durch die stillen Lande«, und dieser Flug ist nur eine Stellvertretung: als ob sie nach Hause flöge.

Solche Vereinigung von Himmel und Erde, des Gottes mit dem Menschen, ist in der griechisch-römischen Antike, ist im Amphitryon-Mythos, ist in der Plautinischen Gestaltung dieses Mythos ganz anders vorgestellt. Nicht als ein irrealer, ätherischer, bräutlich verhaltener Kuß, sondern als eine nicht enden wollende Nacht der Lust, die der Gott, unersättlich in Begierde und Genuß, Genuß und Begierde, künstlich verlängert hat und die auch eine Frucht hat, Herakles, den göttlichen Helden, Wohltäter der Menschen, sie von vielen Plagen erlösend, der darum nach seinem Menschen-Tod von den Göttern in den Olymp erhoben wird. Es ist eine im orientalisch-ägäischen Raum sehr verbreitete Vorstellung, daß ein künftiger Herrscher resp. Erlöser der Menschen von einem Gott mit einer menschlichen Frau gezeugt werde. Sie findet sich schon im Ägypten des alten Reiches: Der Gott Amun nähert sich der Mutter des jeweiligen Thronfolgers in der Gestalt ihres Gatten, wobei Thot, der ägyptische Hermes, als Götterbote verwendet wird. Nach der Zeugung des Thronfolgers offenbart sich der Gott allerdings der Königin in seiner wahren Gestalt und verkündet die künftige Größe des gezeugten Kindes.<sup>3</sup> Der von Zeus mit Alkmene gezeugte Herakles zeigt große Verwandtschaft mit dem Simson der Bibel (Richter 13–16), beide entstammen wohl demselben Sagenkreis (die Simson-Geschichte wäre dann eine frühere Version). Wie Herakles gibt Simson schon früh Zeugnisse seiner ungeheuren Kraft; ohne Waffen töten beide einen Löwen; an der Stelle der Erlösungstaten des Herakles stehen bei Simson die aggressiven Handlungen gegen die Philister; wie Herakles ist Simson hinter Frauen her; und beiden wird zuletzt eine Frau zum Verderben. Auch bei Simson legen die Umstände der Zeugung einen Gott als Vater nahe:

2 Theodor W. Adorno, Zum Gedächtnis Eichendorffs, in: T.W.A., Noten zur Literatur I, Frankfurt 1958, 112.

3 H. Brunner, Die Geburt des Gottkönigs. Studien zur Überlieferung eines altägyptischen Mythos, in: Ägyptologische Abhandlungen, Bd. 10, Wiesbaden 1964; hierzu auch: Ekkehard Stärk, Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus, in: Rheinisches Museum für Philologie 125, 1982, 285 f.

Manoahs Frau ist unfruchtbar, da erscheint ihr ein ›Engel des Herrn‹ und kündigt ihr eine Schwangerschaft an. War er nur Bote? War sein Wort selbst zeugend? In der Zeugungsgeschichte Christi jedenfalls als typologischer Wiederholung der Simson-Geschichte wird aus dieser Szene der Ankündigung des Engels eine eindeutig göttliche Zeugung des Kindes.

Dieser weite Anspielungshorizont im Umkreis von Geschichten der Vereinigung von Gott und Mensch und der Zeugung eines Gottkönigs bzw. göttlichen Menschheitserlösers in ägyptischer, jüdischer, griechischer und christlicher Überlieferung ist gewiß der Grund dafür, daß der Amphitryon-Mythos eine der reichsten Rezeptionsgeschichten eines mythischen Grundmusters vorweist.<sup>4</sup> Zu den beiden Brennpunkten der Geschichte, den Umständen der Zeugung, des ›Hieros Gamos‹ und den Umständen der Geburt des göttlichen Kindes und dessen weiterer Geschichte, kommen beim Amphitryon-Mythos einige eingrenzende Spezifika hinzu, die ihrerseits wieder die Phantasie zu immer neuer Gestaltung und Umgestaltung anzuregen vermochten. Allererst ist zu nennen, daß der Gott die Gestalt des Gatten der betroffenen Frau annimmt. Angelegt ist dies vielleicht in dem Gedanken, den Hesiod in seiner Version betont, daß es gleiche Sehnsucht sei, die den Gott und den Gatten zu Alkmene treibt: die, wie er sagt, »Gaben der goldenen Aphrodite«<sup>5</sup>, hier aber gespendet von einer ebenso schönen wie untadeligen Frau, während Aphrodite ihren Gatten Hephaistos ja mit dem Kriegsgott Ares betrügt. So ist im Amphitryon-Mythos das Doppelgängermotiv und mit diesem die Frage der Identität gesetzt. Was bedeutet es für den Gott, wenn er Menschengestalt annehmen muß, um die Liebe (von der sexuellen bis zur spirituellen Dimension) eines Menschen/einer Frau zu erfahren? Was bedeutet es für den Gatten, wenn ein Gott ihn mit seiner Frau betrügt? Man kann daraus eine Hahnreigeschichte machen oder eine Josephsgeschichte, aber auch die Geschichte einer präventösen Gleichstellung mit dem göttlichen Nebenbuhler: wenn der Gatte den Gott für die gehabte Liebesnacht mit seiner Frau ›bezahlen‹ läßt, d.h. erpreßt. Molières Jupiter schiebt dies grandseigneurial weg: Jupiter als Nebenbuhler gehabt zu haben, habe nichts Entehrendes; bei Kleist wird die kompensatorische Anmaßung deutlicher: Alle liegen vor Jupiter, der sich zuletzt als Gott zeigt, »in Staub« (Vs 2313), nur Amphitryon steht aufrecht. So stellt er sich Jupiter gleich in der Macht über die Menschen.

4 Hierzu: Jauß, 1981; Fetscher, 1998.

5 Hesiod, Der Schild des Herakles, in: Hesiod's Werke. Verdeutscht im Versmaß der Ur-schrift von Eduard Eyth. Stuttgart, 2. Aufl. 1865, 47.

Und was bedeutet das Doppelgängertum für die Frau, mit deren Liebe zu ihrem Gatten ein betrügerisches Spiel getrieben wird? Deutlich wird bei diesen Fragen, daß der Mythos, bezogen auf die betroffenen Männer, zu komischer Behandlung tendiert, bezogen auf die Frau zu tragischer.

Der Gott, der Menschengestalt annehmen muß, ist leicht in der Position des betrogenen Betrügers, insofern er gerade im Akt des ›Erkennens‹ (dies biblisch, d.h. sexuell verstanden) verkannt bleiben muß. Um die latente Komisierung des Gottes zu begrenzen, lassen viele Versionen des Mythos die Handlung mit einer Theophanie enden: Zeus/Jupiter zeigt sich der Frau, dann auch dem Mann und anderen Zeugen zuletzt doch noch als Gott. Kleist hat das in den schönen Vers gebracht: »Es drängt den Gott Begier, sich dir zu zeigen« (Vs 1576).

Dem Gatten ist die komische Rolle des gehörnten Ehemanns zugewiesen, das Doppelgängermotiv entlastet ihn in gewisser Weise: gegen solchen Trug ist man (Mann) machtlos. Soweit der betrogene Ehemann dem Lachen preisgegeben wird, ist dieses Lachen einerseits Freisetzen des Unterdrückten, d.h. Befreiung vom Druck des zivilisatorischen Gebots, daß die Frau nur einem Mann angehören soll.<sup>6</sup> Das Lachen anlässlich des Amphitryon ist ein Verlachen, soweit es dem Ehemann recht geschieht, daß er betrogen wird. Etwa deshalb, weil er in einer Struktur völlig aufgeht, die nur allzu bekannt ist, der Struktur des immer aufgeschobenen Genusses. Amphitryon<sup>7</sup> hat dem Elektryo, Vater der Alkmene, die Rinder zurückgebracht, die die Söhne des Pterelaus ihm geraubt und dabei seine Söhne getötet haben. Er erhält hierfür Alkmene zur Frau und die Herrschaft über Mykene, darf die Hochzeit aber erst vollziehen, wenn er den Tod der Brüder Alkmenes gerächt hat. Beim Forttreiben der Rinder tötet Amphitryon unabsichtlich durch einen Keulenschlag Alkmenes Vater. So muß er mit Alkmene von Argos fliehen und geht nach Theben zu Kreon. Alkmene verlangt vor der Hochzeitsnacht die Rache für den Tod ihrer Brüder. Kreon verspricht zu helfen, wenn Amphitryon Argos von einem Fuchs befreit, der dort sehr wütet. Nach-

6 Vgl. das Vasenbild aus Paestum des Künstlers Asteas, 350/40 v. Chr. (Abbildung in: E. Stärk, s. Anm. 3). Der hier abgebildete Liebesdieb ist gewiß nicht in einer Amphitryon-Verkleidung, als ein alter lüsterner Mann; für einen Gott wäre diese Gestalt recht unansehnlich, auch wohl kaum verführerisch. Auch bräuchte der Gott in der Gestalt des Amphitryon keine Leiter, um zu Alkmene zu gelangen: Das Tor des Hauses würde ihm freudig geöffnet.

7 So die Zusammenstellung in Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, Leipzig 1770, das Handbuch der zeitgenössischen Dichter und Künstler, auch Kleists (Artikel ›Amphitryon‹).

dem dies geleistet ist, zieht er mit Kreon gegen Pterelaus. Diesen und sein Volk, die Teleboer, bezwingen sie aber erst, als sich Pterelaus' Tochter in Amphitryon verliebt und ihren Vater verrät. Die gesamte Familie wird getötet, Amphitryon läßt auch die besagte Tochter des Pterelaus hinrichten. Nach dieser Kette von Handlungen, von denen immer eine die nächste nötig macht, hat Amphitryon endlich alle Bedingungen für die Hochzeitsnacht mit Alkmene erfüllt. So kehrt er eilig zurück und muß von seiner Frau erfahren, daß ihm ein anderer zuvorgekommen ist in einer Nacht unbeschreiblicher Lust. Der immer Arbeitende, Strebende, Ringende, die Lust sich Versagende, dem die aufgeschobene, bei Kleist recht zweideutig »ausgelassen« genannte Lust (vgl. Vs 960 f.) zuletzt ein anderer stiehlt: Er kann unser Mitleid erwecken; denn zu leicht könnte dies auch unser Geschick sein oder werden, der Mythos erlaubt aber auch, all unsere Aggression aufgrund des Leidens in dieser Struktur abzureagieren an einem anderen im Sinne der Schadenfreude: Nicht uns, einen anderen hat die Konsequenz der Versagensstruktur eingeholt.

In der Perspektive der Frau hat der Stoff – die Liebesvereinigung von Gott und Mensch, verbunden mit dem Doppelgängermotiv – entschieden tragische Disposition. Die Frau wird – sei es auch durch den höchsten Gott – um ihre Liebe zu ihrem Gatten betrogen. Vor ihrem Mann gerät sie damit in den Verdacht des Ehebruchs, auf den in der Antike gemeinhin Todesstrafe steht. Euripides hat eine Alkmene-Tragödie geschrieben, deren Text allerdings nicht überliefert ist (wie auch nicht die tragischen Fassungen des Amphitryon-Stoffes durch Aischylos und Sophokles<sup>8</sup>). In frühen Gestaltungen des Mythos ist von einer gewaltvollen Auseinandersetzung zwischen Amphitryon und Alkmene, die bis zur drohenden Hinrichtung Alkmenes wegen (angeblichen) Ehebruchs geht, nicht die Rede. So ist diese Wendung des Mythos wohl Euripides'

8 Ein Bild auf einer Glockenkratervase aus Paestum, aus den Jahren 350/30 v. Chr. (zu sehen im British Museum in London [Abbildung in: E. Stärk, s. Anm. 3]), dem Künstler Python zugeschrieben, hat man als Illustration dieser Tragödie genommen. Man sieht in der Mitte einen Altar, auf den sich Alkmene, Rettung suchend vor ihrem Mann, der sie töten will, geflüchtet hat. Flehend erhebt sie ihre Arme zu Zeus, der von oben den irdischen Vorgängen zusieht. Vor dem Altar ist ein Scheiterhaufen errichtet, den Amphitryon und sein Helfer (Antenor) mit Fackeln entzünden. Amphitryon hält sich mithin nicht an das Asyl, das der Altar gewährt, er will Alkmene entweder durch Brand vom Altar vertreiben oder sie überhaupt verbrennen. Zeus schickt Alkmene erst in dieser höchsten Not Rettung. Zwei junge Frauen (Nephelei) schütten Wasser aus Behältern über den Altar: Wunder eines göttlichen Gewitters oder Regens, der die vom sicheren Tod Bedrohte rettet. Ein Regenbogen überwölbt die Szene, Zeichen der Versöhnung von Gott und Mensch (Zeus-Alkmene, Zeus-Amphitryon, hiervon abgeleitet dann wohl auch Amphitryon-Alkmene), wie dies von der Noah-Geschichte bekannt ist.

Erfindung. Wie in »Ion« läßt er Alkmene durch die Schuld des Gottes unschuldig leiden, die Lösung erfolgt dann durch die Erscheinung des Gottes als *deus ex machina*. Hesiod hat in seinem Epos »Der Schild des Herakles« die in ihrer Liebe zu ihrem Gatten vollkommene Alkmene vorgestellt:

Sie, des Elektryo Kind, Alkmene, des Feindezerstreuers.  
 Diese – wie ragte sie weit in der blühenden Frauen Geschlechte  
 Vor an Gestalt und Größ'; auch glich ihr Keine am Geiste,  
 Die als sterbliche Frau von Sterblichen Kinder geboren.  
 Auch von dem Haupte zumal und der dunkelen Wimper herunter  
 Wehte ein Hauch, gleichwie bei der goldenen Aphrodite;  
 Aber sie ehrete dennoch so hoch in dem Herzen den Gatten,  
 Wie ihn noch keine geehrt von den blühenden Frauen.<sup>9</sup>

Eine andere tragische Disposition des Alkmene-Stoffes (vielleicht etwas modern gedacht) ergibt sich aus der Überlegung, wie Alkmene wohl ihre Ehezeit mit dem sterblichen Mann ertragen hat, dieses Joch der Ehe, nachdem an deren Beginn die Hochzeitsnacht mit einem Gott gestanden hat. Dem Gott wird im Mythos in der Regel die Hochzeitsnacht zugebilligt, aber auch Amphitryon schläft dann mit Alkmene, was man zur Geburt von Zwillingen weitergedacht hat. Vom Gott stammt dann Herakles, von Amphitryon Iphikles. Einen vergleichbaren Vorgang kennen wir von Leda (worauf Kleist anspielen wird). Zeus und der menschliche Gatte Tyndarus schliessen in einer Nacht mit Leda, worauf diese von Zeus Polydeukes und Helena (die spätere Gattin des Menelaos), von Tyndarus Kastor und Klytemnestra (die spätere Gattin Agamemnonns) gebar.<sup>10</sup>

Ein weiteres Spezifikum des Amphitryon-Mythos, neben dem Doppelgängermotiv, das sich gleichfalls als ungemein produktiv erwiesen hat, ist darin zu erkennen, daß der Gott bei seiner Liebesnacht mit der menschlichen Frau einen Begleiter und Helfer hat, Hermes, den Götterboten, also einen, der »von Berufs wegen« Verbindungen herstellt zwischen Göttern und Menschen. Damit ist ein Kommentator zur himmlischen Hochzeit eingeführt (was Plautus weidlich für komische Effekte nutzt) und generell zur Herrenebene des Geschehens noch eine Dienernebene, was wohl erstmals Plautus zu einer Spiegelung des Geschehens ausbaut: Auch Merkur tritt als Doppelgänger auf (von Amphitryons Diener Sosias), womit sich die Identitätsfrage auch auf der Dienernebene

<sup>9</sup> Hesiod, Der Schild des Herakles (s. Anm. 5), 45.

<sup>10</sup> Hierzu: Stärk (s. Anm. 3), 283.

stellt, auf der sie radikaler vorangetrieben werden kann, da es auf der Herrenebene lange unvorstellbar ist, den höchsten Gott in einen Identitätszweifel zu stürzen. Das wird sich erst Kleist herausnehmen.

Ein weiteres Motiv, das der Amphitryon-Mythos schon früh aufweist, eröffnet die Möglichkeit, die Identitätsfrage auch semiologisch reflektiert zu entwickeln. Zeus als falscher Amphitryon schenkt Alkmene in der Liebesnacht als Zeichen seiner Liebe ein kostbares Beutestück aus dem letzten Kriegszug des Amphitryon. Das weist Alkmene vor, um ihrem ungläubigen menschlichen Gatten zu beweisen, daß er es war, der in der fraglichen Nacht bei ihr gelegen hat. Aber dieses Geschenk führt Amphitryon gerade in seinem Gepäck mit sich, um es Alkmene zu schenken. Er will es hervorholen, um ihr ihre Lügen zu beweisen, da stellt sich heraus, daß das Behältnis leer ist. Das aber heißt: Die Zeichen, mit denen man eine Identität begründen will, sind ungewiß, sie verweisen nicht sicher auf eine Sache. Amphitryon weiß, daß er nicht bei Alkmene war, und doch spricht das Zeichen gegen ihn. Auch das hat Kleist radikalisiert. Das Wandern des Zeichens verstört bei ihm zuerst Amphitryon, nach dieser Szene aber muß Alkmene zu ihrer Bestürzung erkennen, daß auf dem Zeichen (dem Diadem des von Amphitryon besiegten und getöteten Labdakus) nicht ein A (A für Amphitryon stehend) eingraviert ist, wie sie gleichsam »von selbst gelesen« hat<sup>11</sup>, vielmehr ein J. Damit ist der Zweifel auch in sie gesenkt, ob sie doch zu täuschen war und zwar in dem, worin sie sich für absolut untäuschbar gehalten hat und woraus sie auch ihre Identität bestimmt, d.h., ihren Gatten stets erkennen zu können.

Noch ein ganz anderes Themenfeld ist im Doppelgängermotiv angelegt: der Theatergedanke. Er ist für die Amphitryon-Bearbeitungen zentral, wurde aber erstaunlicherweise bisher nicht beachtet. Zeus spielt, in der Gestalt des Amphitryon, Alkmene etwas vor, ebenso Merkur in der Gestalt des Sosias sowohl diesem als auch Amphitryon (wenn er ihm als dessen eigener Sklave den Eintritt in sein Haus verwehrt, eine Szene, die sich weder Plautus noch Molière noch Kleist entgehen lassen). Das Theaterspiel auf der realen Bühne öffnet sich so immer wieder zu einem Spiel im Spiel. Das Spielwissen ist dabei allerdings ungleich verteilt. Ein Teil der Figuren (Jupiter, Merkur) spielt – in der vorgestellten Welt – selbst wieder Theater, kündigt dies in Monologen oder im Beiseite-Sprechen an, d.h. spaltet sich auf in die Figur, die sie für die realen Zuschau-

11 Vgl. die berühmte Stelle in der Erzählung »Die Verlobung in St. Domingo«: »Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst lies't« (3,238).

er ist, und eine andere Figur, die sie für die unwissenden Mitspieler vorstellt. Alkmene, Amphitryon und Sosias haben dieses Spielwissen nicht, und so werden sie mit ihrem realen Dasein, ihren realen Wünschen, Ängsten und Hoffnungen in ein Spiel anderer hineingezogen. Was ist das für eine Art Theater, das hier abläuft und wie verhält sich dieses Spiel im Spiel zu dem Theater, das dem realen Publikum mit dem Amphitryon-Stück als ganzem gegeben wird?

Im Horizont der bisher leitenden Untersuchungsperspektive bietet sich der Amphitryon-Mythos – auf dem erreichten Stand dramatischer Bearbeitungen, den Kleists Lustspiel mit der Nennung Molières im Untertitel anzeigt, in doppelter Hinsicht als Experimentierfeld zur Überprüfung der Wende zur Kunst an. Zum einen kann die im Mythos vorgestellte Hochzeit von Himmel und Erde als Figuration der leitenden Frage genommen werden, ob die Welt, die auf der einen Seite als Kausal- und Determinationszusammenhang aufgefaßt werden muß, auf der anderen Seite doch zugleich als den Ideen der Vernunft sich fügende, sinnhafte Ordnung interpretiert werden kann. Im zweiten Teil der »Kritik der Urteilskraft« hatte Kant eine solche Betrachtungsweise nicht ausgeschlossen, aber skeptizistisch zurückgenommen: Es kann nicht entschieden werden, ob sie die Wirklichkeit trifft oder verfehlt, woraus Kleist gefolgert hat, dann gebe es keine Wahrheit (in dem Sinne, daß es prinzipiell in Frage gestellt sei, ob man von der Erfahrungswirklichkeit der Determination zur Welt der Ideen, d.h. zu einer von den Vernunftideen getragenen Weltsicht, gelangen könne). Auf diese Erschütterung erfolgte die Wende zur Kunst als Aufgreifen und Überprüfen der Tragfähigkeit ihrer Versprechen, wie sie Kant im ersten Teil der »Kritik der Urteilskraft« entfaltet, die aufgerissene Kluft zwischen beiden Welten doch in bestimmter, wenn auch sehr zurückgenommener Weise, zu überbrücken bzw. als überbrückbar zu erweisen (das Schöne als Überwindung trügerischer Teleologie, die Symbolisierungsleistung des Schönen in der wechselseitigen Entsprechung von ästhetischer Idee und Vernunftidee und die negative Verknüpfungsleistung des Erhabenen). Die in den Dramen Kleists hierzu veranstalteten Kunstexperimente haben diese Versprechen aber gleichfalls als zutiefst problematisch erwiesen.

Der Amphitryon-Mythos als Gegenstand der Kunst eröffnet dieser nicht nur die Möglichkeit der Selbstreflexion ihres Verknüpfungsver sprechens, sondern hat dieses zugleich grundlegend mit der Frage der Identität resp. der Selbstgewißheit verbunden. Hierin kann der zweite Aspekt erkannt werden, unter dem sich der Mythos für die Problemstellung Kleists als Experimentierfeld anbietet. Denn damit kann im Vorstellungsfeld dieses Mythos die Erkenntnis Krise, die zur Kunst ge-

führt hat, neu befragt werden. Wenn sich das Versprechen der Kunst, auf ihrem Feld eine Art Verknüpfung der getrennten Welten zu leisten, als trügerisch erwiesen hat, kann im Umkreis des Amphitryon-Mythos die Voraussetzung, die die Erkenntniskrise überhaupt erst herbeiführen konnte, zur Disposition gestellt werden. Aus einer Position des Skeptizismus hatte Kleist, wie erläutert, eine des Agnostizismus gemacht<sup>12</sup>: Die ›Kritik der teleologischen Urteilskraft‹ führt lediglich zu dem Fazit, daß es keine Gewißheit gebe, ob eine an den Vorgaben der Vernunft orientierte (in diesem Sinne: teleologische) Interpretation der Erfahrungswirklichkeit/der Natur diese in ihrem Wesen treffe oder verfehle. Wenn Kleist hieraus folgert, daß es, wenn man diese Ungewißheit zugestehen müsse, prinzipiell keine Wahrheit gebe, so setzt er fraglos voraus, daß Wahrheit als Gewißheit gedacht werden müsse. In dieser Konstellation kann mit einer neuen künstlerischen Aneignung des Amphitryon-Mythos gefragt werden, was aus dem Verknüpfungsversprechen der Kunst wird, wenn dabei die Position der Gewißheit, deren oberste Gewähr die Selbstgewißheit ist, erschüttert wird. Denn beide Themen, Verknüpfungsleistung der Kunst und Problematisierung von Identität/Selbstgewißheit, sind in diesem Mythos schon immer miteinander verknüpft. So ist es durchaus denkbar, wenn es auch nur indirekte Hinweise gibt, daß Kleist früh, in der Zeit seiner ersten radikalen Experimente über den ›Fall‹ der Kunst, d.h. im Sommer 1803, parallel zur Arbeit am Guiskard-Projekt, begonnen hat, sich mit einer neuen Bearbeitung des Amphitryon-Mythos zu beschäftigen.<sup>13</sup> Mit sicherem Griff hat Kleist dabei einen Stoff gewählt, der – zusammen mit den Bearbeitungen, die ihm vorlagen<sup>14</sup> – erlaubte, das Thema ›Selbstgewißheit‹ auf der Höhe des Denkens seiner Zeit zu entfalten.

Betrachtet man derart Kleists Amphitryon-Bearbeitung im Horizont des leitenden Anliegens seiner Kunstexperimente, ist es nicht mehr erstaunlich, daß die im Amphitryon-Mythos angelegte Problematik der Identität (und damit der Gewißheit als Selbstgewißheit) bei Kleist radikal zugespitzt erscheint. Letzteres ist selbstverständlich schon mehrfach

12 S. hierzu oben das Kapitel »Im Horizont Kants«.

13 Im Sommer 1803 hat Kleist in Dresden Johann Daniel Falk kennengelernt, von dem 1804 ein Amphitryon-Drama (»Amphitruon«) erschienen ist. Sprachliche Übereinstimmungen zwischen diesem und dem Kleists haben Helmut Sembdner zu der Annahme geführt, Kleist habe schon 1803 an seinem »Amphitryon« gearbeitet (Sembdner, 1969 und 1971).

14 Neben Molières ›Amphitryon‹ (1668) wohl auch Rotrous ›Les Sosies‹ (1636) und natürlich J.D. Falks ›Amphitruon‹ (1804); der Wandel in den Bearbeitungen des Amphitryon-Stoffes ist vielfach nachgezeichnet worden (s. Anm. 4), zuletzt: Stierle, 1997.

herausgestellt worden. Hans Robert Jauß z.B. betont, das Stück zeige »alle Fragen der inhärenten Identitätsproblematik so verschärft, als habe es Kleist darauf angelegt, Molière in jeder Rolle und Konstellation noch zu überbieten.«<sup>15</sup> Diese Verschärfung der Frage ist aber nicht einem nicht mehr weiter rückführbaren Überbietungswillen geschuldet, sondern Effekt der grundlegenden Neuerung, die Kleist in seiner Bearbeitung einführt und die man erstaunlicherweise in der Forschung bisher wenig beachtet hat. Das Geschehen, das die Figuren einer zernichtenden Identitätsbildung aussetzt, Jupiters betrügerische Hochzeitsnacht mit der irdischen Frau, kommt über die Menschen nicht einfach wie ein Geschick, etwa dem ewig auf sexuelle Abenteuer lüsternen Zeus geschuldet, es wird vielmehr von Alkmene selbst provoziert. Abstrakt gesprochen: Alkmene hat einen Akt der Stellvertretung vorgenommen, Jupiters Erscheinen ist ein antwortender Stellvertretungsakt. Die damit vollzogene Vereinigung von Erde und Himmel aber stellt die Kantische symbolische Stellvertretung zwischen inexponibler ästhetischer Idee und indemonstrabler Vernunftidee zur Debatte. Das sei nun im einzelnen dargelegt.

Kleists »Amphitryon« gibt, hierin nachdrücklich von Molières Fassung sich unterscheidend, der Alkmene-Figur und Alkmene-Handlung entscheidendes Gewicht. Notwendig bringt dies die tragischen Komponenten des Stoffes wieder stärker ins Spiel. Die grundlegende Neuerung, die Kleist einführt, betrifft Alkmene. Der Liebesdiebstahl Jupiters wird neu (bzw. überhaupt erst wirklich) aus einem Vergehen Alkmenes begründet. In diesem Akt ist auch das neue Theater beschlossen, das diese Bearbeitung des Mythos eröffnet. In der zentralen fünften Szene des II. Aktes, weist Jupiter (immer in der Gestalt Amphitryons) Alkmene nach, daß sie in ihrer Hinwendung zu Gott Abgötterei betreibe. Alkmene be-  
teuert:

Warf ich nicht jüngst noch in gestirnter Nacht  
Das Antlitz tief, inbrünstig, vor ihm [Jupiter] nieder,  
Anbetung, glüh'nd, wie Opferdampf, gen Himmel  
Aus dem Gebrodel des Gefühls entsendend?  
JUPITER Weshalb warfst du auf's Antlitz dich? – War's nicht,  
Weil in des Blitzes zuckender Verzeichnung  
Du einen wohlbekannten Zug erkannt?  
ALKMENE Mensch! Schauerlicher! Woher weißt du das?  
JUPITER Wer ist's, dem du an seinem Altar betest?  
Ist er's dir wohl, der über Wolken ist?

<sup>15</sup> Jauß, 1979, 241.

Kann dein befangner Sinn ihn wohl erfassen?  
 Kann dein Gefühl, an seinem Nest gewöhnt,  
 Zu solchem Fluge wohl die Schwingen wagen.  
 Ist's nicht Amphitryon, der Geliebte stets,  
 Vor welchem du im Staube liegst?

ALKMENE Ach, ich Unsel'ge, wie verwirrst du mich.  
 Kann man auch Unwillkürliches verschulden?  
 Soll ich zur weißen Wand des Marmors beten?  
 Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken.

JUPITER Sieh'st du? Sagt' ich es nicht? Und meinst du nicht, daß solche  
 Abgötterei ihn kränkt? Wird er wohl gern  
 Dein schönes Herz entbehren? Nicht auch gern  
 Von dir sich innig angebetet fühlen?

ALKMENE Ach, freilich wird er das. Wo ist der Sünder,  
 Dess' Huld'gung nicht den Göttern angenehm.

JUPITER Gewiß! Er kam, wenn er dir niederstieg,  
 Dir nur, um dich zu zwingen ihn zu denken,  
 Um sich an dir, Vergessenen, zu rächen.

ALKMENE Entsetzlich!

JUPITER Fürchte nichts. Er straft nicht mehr dich,  
 Als du verdienst. Doch künftig wirst du immer  
 Nur ihn, versteh', der dir zur Nacht erschien,  
 An seinem Altar denken, und nicht mich. (1439–1470)

Alkmene hat eine Ersetzung (»Verzeichnung«) vorgenommen: Am Altar des Gottes, sei dies ein bloßer Altarbau oder eine dort aufgestellte Götterstatue, hat sie betend den Gott in ihrer Vorstellung nach Amphitryon gemodelt. Statt den Unendlichen, die Idee ›Gott‹, zu denken (von »denken« ist im zitierten Ausschnitt die Rede, weil man das Unendliche nicht vorstellen, sondern nur denken kann), hat sie der Idee ›Gott‹, was unmöglich ist, eine Anschauung gegeben (die Vorstellung des geliebten Gatten unterlegt), die Gottesliebe damit zu einer Menschen-Liebe verschoben. Alkmene betont, daß sie gar nicht anders könne: Der Altar/das evtl. dort aufgestellte Götterbild ist ihr ›weiße Wand des Marmors‹, die nicht zu Gott führt.<sup>16</sup> Gleichzeitig weist sie Tragik ab: Die ihr unhintergehbare (›unwillkürliche‹ [vgl. Vs 1455]) Ersetzung könne man ihr nicht als Schuld anrechnen. In den kultischen, d.h. reli-

16 Im Sinne Hegels vergegenwärtigt sich für Alkmene offenbar das Absolute nicht mehr im Medium der Anschauung, sondern der Vorstellung: »Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Theorie-Werkausgabe, Bde. 13–15, Frankfurt 1970, Bd. 13, 142.)

gös garantierten Bezug zwischen physisch ausgezeichnetem Ort des Betens, dem Altar, und ideellem Objekt, der Idee ›Gott‹, hat sie ein Drittes (die Vorstellung und Erfahrung der Liebe ihres Gatten) eingeführt, eine Hilfsvorstellung, in diesem Sinne ein verweisendes Zeichen, das die Relation zwischen der Betenden und dem im Gebet Angerufenen zersetzt. Der Gott wird zum Götzen, das Beten Abgötterei, die Betende eine »Vergessene« (Vs 1466), d.h. das Wesentliche, Gott, Vergessende. Alkmene hat aus dem Gebet ein Theater gemacht, es ist nicht mehr *religio*, Gemeinschaft mit Gott, Gottesliebe, sondern Vergöttern des Geliebten, das das Du des zu erfüllenden Bezugs – Gott – negiert. So ist das Theater, das Alkmene eingeführt hat, ein Theater des verneinenden Dritten, das nichts anderes ist als Stellvertretung, aus der sich die Ordnung der Zeichen begründet. Hierauf antwortet der Gott in genauer Umkehrung, also gleichfalls mit einem Theater des negierenden Dritten. In Alkmenes Liebesgemeinschaft mit ihrem Gatten schleicht Jupiter sich in der Gestalt des Amphitryon als Dritter ein, um sich die Liebe Alkmenes zu ihrem Gatten anzueignen, aber als Gott. Darum kann er es bei der genossenen Liebesnacht nicht bewenden lassen, muß er in der quälenden Verhörscene versuchen, von Alkmene das Geständnis zu erhalten, in dem Mann, dem sie sich hingegeben hat, den Gott geliebt zu haben. Jupiter will als Gott in dieser Liebe bestätigt werden. Genau diese Identität wird Alkmene ihm nicht geben.

Jupiters Strafexpedition auf die Erde kann man philosophisch folgendermaßen bestimmen: Alkmene hat der Idee ›Gott‹ die verfälschende Anschauung von Amphitryon gegeben. Im Gegenzug will der Gott, daß Alkmene die Vorstellung Amphitryons so vielfältig in ihrem Fühlen und Denken mit ihrer Gottesliebe anreichere, daß die Festlegung auf Amphitryon transzendiert wird, über alle endliche, begrenzte Bestimmung hinaus, was Öffnung zum Unendlichen, d.h. zu Gott wäre. Das besagte, aus der bestimmten Vorstellung Amphitryons eine »ästhetische Idee« im Sinne Kants zu machen<sup>17</sup>, die so viele Vorstellungen vereinigt, daß sie nicht auf den Begriff zu bringen ist, was dann zur Vertretung und Verweisung (zum Symbol) werden kann für die Idee ›Gott‹, die in keiner Anschauung aufgeht. Auf diese Kantische Lösung, die Abgötterei wieder einzurenken, d.h. die aufgerissene Kluft zwischen Irdischem (dem Menschen) und Himmel (Gott) durch ein Vertretungsverhältnis zwischen ästhetischer Idee und Vernunftidee zu überbrücken, läßt sich Alkmene nicht ein. Warum nicht? Nicht die Figuren, das Stück gibt hierauf eine Antwort (zugleich eine Zersetzung der Kantischen Position), in-

17 Vgl. KdU 197 (§ 49).

dem es auf die negierenden Gehalte in diesem Verfahren der Ersetzung abhebt. Sie werden mit der Frage nach Identität manifest, die im Amphitryon-Mythos latent enthalten ist und jetzt unter der Bedingung der neuen Versuchsanordnung beantwortet werden muß. In dem Doppelgängerspiel, das zum Amphitryon-Mythos gehört, ist mit der neuen Begründung, die Kleist ihm gibt – ein Akt der Stellvertretung zu sein, der einen vorausgegangenen Stellvertretungsakt reziprok spiegelt –, in den Bezug der Figuren ein verneinender Dritter eingeführt, der die beteiligten Figuren in ihrer Selbstgewißheit erschüttert, sie neu und abgründig fragen läßt: »Wer bin ich?«

Identität erscheint in diesem Stück nicht mehr in autonomer Selbstvergewisserung begründbar, sei es – empfindsam – in der Autonomie des Gefühls (die Erwartung Alkmenes, in der sie sich als gescheitert erkennen muß), sei es – cartesianisch – in der Autonomie einer sich durch sich selbst begründenden Selbstgewißheit. Identität erscheint nur noch intersubjektiv begründbar. Das wurde schon oft herausgestellt: Das »Ich als Subjekt, das nur in Beziehung zu einem anderen Subjekt seine volle Existenz erlangt«, stehe hier in Frage.<sup>18</sup> Zu beachten ist allerdings, daß diese intersubjektive Vermittlung von Identität nicht in einer Zweierkonstellation (als Herausfragen eines Ich aus einem Du), sondern in einer Dreierkonstellation geschieht, in der der Dritte als negierende Instanz fungiert. In dieser Konstellation fragt Kleists Amphitryon-Drama nach der Begründung von Selbstgewißheit und weiter, ob diese sich noch gegen die intrikateste Täuschung als unanfechtbar zu erhalten vermag.

Löst man die Frage der Selbstgewißheit der Figuren – gegen die Intention des Stücks – vom Aspekt der Vermitteltheit ab, so zeigt sich, daß die Selbstgewißheit durch den täuschenden Gott, der sich auch hier als ein ohnmächtiger »genius malignus«<sup>19</sup> erweist, keineswegs zerstört wird. Alkmene weiß sich, auch wo sie sich objektiv täuscht oder wenn Jupiter ihr das Geständnis abzurufen sucht, daß sie in Amphitryon den Gott liebe, doch immer als Alkmene; Amphitryon wird durch den Doppelgänger in seinem Sich-Selbst-Wissen nicht erschüttert (er spricht im Irrealis, der »lügnerische Höllengeist« wolle ihn »ja könnt' er's./Aus des Bewußtseins eigner Feste drängen« [Vs 2098 f.]); auch Jupiter hat, wie sehr Alkmene ihm auch verweigert, wonach er lechzt, doch stets ein un-

18 Dieter Henrich, Hegel im Kontext. Frankfurt 1971, 14. Analog: Jauß, 1981 (s. Anm. 4), Neumann, 1986.

19 Zur Deutung der Jupiter-Figur als *genius malignus* im Sinne von Descartes: Neumann, 1994. Karlheinz Stierle hat herausgestellt, daß Kleists Jupiter in der Alternative von *deus benignus* und *deus malignus* nicht mehr aufgeht (Stierle, 1997, 63).

gebrochenes Sich-Selbst-Wissen; ebenso Sosias, der darauf beharrt, daß er, auch wenn ihm das Sosias-Sein genommen werde, doch etwas sein müsse («sage mir./Da ich Sosias nicht bin, *wer* ich bin?/Denn *etwas*, gibst du zu, muß ich doch sein.» [Vs 375–377]). Alle Figuren, an denen das Thema ›Selbstgewißheit‹ entfaltet wird, haben diese jedoch konstitutiv mit dem Bezug zu einem Du verknüpft. In diesem Bezug definieren sie ihre Identität und eben hierin erfahren sie dann entsprechend eine grundlegende Negation.

Alkmene stellt in den berühmten Versen ihres Selbstzweifels noch über ihr ›autonomes‹ Sich-Selbst-Wissen die vermittelte Selbstgewißheit, die in dem Vermögen gründet, den Geliebten zu erkennen:

O Charis! – Eh will ich irren in mir selbst!  
 Eh' will ich dieses innerste Gefühl,  
 Das ich am Mutterbusen eingesogen,  
 Und das mir sagt, daß ich Alkmene bin,  
 Für einen Parther oder Perser halten.  
 [...]  
 Nimm Aug' und Ohr, Gefühl mir und Geruch,  
 Mir alle Sinn' und gönne mir das Herz:  
 So läßt du mir die Glocke, die ich brauche,  
 Aus einer Welt noch find' ich ihn heraus. (Vs 1154–1167)

Amphitryon macht seine Selbstgewißheit von der Entscheidung Alkmene zwischen ihm und dem Doppelgänger abhängig:

– Wenn sie als Gatten ihn erkennen kann,  
 So frag' ich nichts danach mehr, wer ich *bin*:  
 So will ich ihn Amphitryon begrüßen. (Vs 2204–06)

Jupiter beschreibt sich als »in ew'ge Schleier eingehüllt« (Vs 1523) und darum begierig, »sich selbst in einer Seele [zu] spiegeln« (Vs 1524). Offenbar vermag er sich erst in solcher Spiegelung in seinem Wesen zu entbergen. Stets ist in dieser als Vermittlung gedachten Selbstgewißheit aber ein Dritter als Verneinender anwesend. Alkmene war durch den Gott in der Gewißheit ihres Bezugs zum geliebten Du zu täuschen. So muß sie sich durch Jupiter als verneinenden Dritten in ihrer Selbstgewißheit als negiert erkennen. Amphitryon hat die unerschütterliche Gewißheit, daß Alkmene subjektiv immer nur Amphitryon geliebt hat («O ihrer Worte jedes ist wahrhaftig./Zehnfach geläutert Gold ist nicht so wahr./[...] Jetzt einen Eid selbst auf den Altar schwör' ich./[...] Daß er Amphitryon ihr ist« [Vs 2281–2290]), aber er hat diese Gewißheit als ein durch Alkmene Urteil gerade vollständig Negierter. So hat hier erneut Jupiter die Position des verneinenden Dritten inne, Amphitryon

muß sich definieren, nicht der Begehrte Alkmenes zu sein, der Begehrte ist offenbar der Doppelgänger. Für Jupiter bleibt Amphitryon das unüberwindliche Hindernis, die ersehnte Bestätigung zu erhalten, als Gott von Alkmene geliebt worden zu sein. Die Reden zwischen ihm und Alkmene kreisen um den Gatten Amphitryon, der ausgeschaltet werden soll und nicht kann, weil Jupiter in dessen Gestalt gezwungen bleibt und von Alkmene immer hierauf festgelegt wird. So ist der Gatte Amphitryon als verneinender Dritter stets präsent. Alkmene verspricht dem Gott nur Ehrfurcht, ihre Liebe bleibt Amphitryon:

Läßt man die Wahl mir –  
 [...] so bliebe meine Ehrfurcht ihm,  
 Und meine Liebe dir, Amphitryon. (Vs 1537–39)

So wird Identität in diesem Stück nur als negierte zuerkannt.<sup>20</sup> Jupiter muß bekennen: »Verflucht der Wahn, der mich hieher gelockt!« (Vs 1512). Amphitryon klagt: »es ist aus mit mir./Begraben bin ich schon« (Vs 1780 f.), nachdem er die neue Situation von Ehemännern, die von ihren Frauen nicht mehr erkannt werden, in eindringliche Bilder des zerstückelten Körpers gefaßt hat:

In Zimmern, die vom Kerzenlicht erhellt,  
 Hat man bis heut mit fünf gesunden Sinnen  
 In seinen Freunden nicht geirret; Augen  
 Aus ihren Höhlen auf den Tisch gelegt,  
 Von Leib getrennte Glieder, Ohren, Finger,  
 Gepackt in Schachteln, hätten hingereicht,  
 Um einen Gatten zu erkennen. Jetzo wird man  
 Die Ehemänner brennen, Glocken ihnen,  
 Gleich Hämmeln um die Hälse hängen müssen. (Vs 1681–89)

Nicht weniger klagt sich auch Alkmene als in ihrer Identität zernichtet an, statt daß sie dazu gelangt wäre, zu triumphieren, wie Jupiter ihr versprochen hatte:

Verflucht die Sinne, die so gröblichem  
 Betrug erliegen. O verflucht der Busen,  
 Der solche falschen Töne gibt!  
 Verflucht die Seele, die nicht so viel taugt,  
 Um ihren eigenen Geliebten sich zu merken! (Vs 2252–56)

<sup>20</sup> Das ist im Essay »Über das Marionettentheater« die Situation des Jünglings vor dem Spiegel, der sich mit der als Urbild von Grazie gedachten antiken Statue des Dornausziehers identifiziert und dem diese Identitätszuweisung vom lachenden Dritten negiert wird: »ich lachte und sagte, er sähe wohl Gespenster«.

In seiner Bearbeitung bildet Kleist den Amphitryon-Mythos zu einer Figuration der fragilen, als bloß symbolische Vetreterin erfolgenden Verknüpfung zwischen göttlicher Idee, von der es keine Anschauung geben kann, und irdischer Vorstellung, die festlegende Bestimmung übersteigt (da ihr Objekt »Dem Leben treu, in's Göttliche verzeichnet« [Vs 1191] erscheint). Im Unterschied zum Entwurf dieser Art Verknüpfungsleistung der Kunst bei Kant wird diese hier aber als zutiefst fragwürdig erwiesen, da den Figuren dabei Identität/Selbstgewißheit nur als negierte zukommt. Nach der Verknüpfungsleistung der Kunst zu fragen und dabei das Denken von Wahrheit als Gewißheit, deren oberste Gewähr die Selbstgewißheit ist, aufzugeben – wenn hierin die philosophische Experimentanordnung von Kleists Amphitryon-Drama erkannt werden kann –, erscheint so wenig attraktiv. Wie Kleist in seiner Bearbeitung des Mythos Alkmene ins Zentrum stellt, was das Drama von jeher in den Horizont von Tragödie rückt, wartet das veranstaltete Kunstexperiment derart gleichfalls mit einem niederdrückenden Ergebnis auf. Um so erstaunlicher ist die Art und Weise, in der die betroffenen Figuren die Hochzeit von Himmel und Erde, in der alle Beteiligten in ihrer Selbstgewißheit grundlegend negiert worden sind, verarbeiten. Die Strategie der Männer ist dabei auf der ersten Stufe, auf der der menschliche Mann Amphitryon auch stehen bleibt, psychologisch noch wenig originell. Die Erfahrung, Identität/Selbstgewißheit nur als negierte gewinnen zu können, verarbeiten sie kompensatorisch, indem sie in der Schlußszene ihre Macht zur Schau stellen. Jupiter hatte Alkmene angekündigt: »Es drängt den Gott Begier sich dir zu zeigen« (Vs 1576), und mit opernhafter Theatralik wird er sich zuletzt offenbaren. Er und Amphitryon sind in dieser Szene die einzig Stehenden, während alle anderen »in Staub« (Vs 2313 u. 15) zu sinken haben. Die beiden Männer verbünden sich auf Kosten der Frau, über die sie als Objekt, »Gebärmutter« ihrer genealogischen Wünsche, verhandeln. Die Komödie gibt dies dem Verlachen preis, als patriarchalisches »Männertheater«, das tiefste Verunsicherung, »eingeknickte« (vgl. Vs 2125) Identität kompensieren soll. Das ist aber nur die männlich-menschliche Verarbeitung, in die sich der Gott hier offenbar hineinziehen läßt. Denn es gibt noch eine männlich-göttliche Verarbeitung, die sehr viel früher, am Ende der langen Verhörszene, stattfindet. Das ist die rätselhafteste Stelle des Stücks, über die die Interpreten, wenn sie sie überhaupt bemerken, in der Regel eigenartig hinweghuschen.

Jupiter hat in der langen Verhörszene auch bei seinem letzten Versuch von Alkmene die Bestätigung gerade nicht erhalten, daß sie ihre Menschen-Liebe transzendiere zur Gottesliebe. Er hatte gefragt (immer in der Gestalt des Amphitryon):

Wenn ich, der Gott, dich hier umschlungen hielte,  
 Und jetzo dein Amphitryon sich zeigte,  
 Wie würd' dein Herz sich wohl erklären? (Vs 1561–63)

Die Antwort Alkmenes:

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 1566–68)

Alkmene bleibt bei ihrer irdischen Liebe, sie zieht Amphitryon vor. Zu erwarten wäre, daß Jupiter erneut sein Scheitern einbekennt, wie zuvor, als er ausrief: »Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt!« (Vs 1512). Statt dessen preist er Alkmene und zugleich sich:

Mein süßes, angebetetes Geschöpf!  
 In dem so selig ich mich, selig preise!  
 So urgemäß dem göttlichen Gedanken,  
 In Form und Maß, und Sait' und Klang,  
 Wie's meiner Hand Äonen nicht entschlüpfte! (Vs 1569–73)

Jupiter spricht hier aus der Perspektive des Gottes, nicht des Menschen (als Schöpfer, der schon Äonen existiert). Er beurteilt jetzt Alkmenes Bestimmung ihrer selbst wie ihres Bezugs zum Geliebten der Nacht nicht hinsichtlich des expositorischen Gehalts des Gesagten (also hinsichtlich dessen, was Alkmene explizit über ihren Bezug zum Gatten und zum Gott gesagt hat), sondern hinsichtlich des performativen Gehalts, d.h. in Hinsicht darauf, was Alkmene mit ihrer Antwort effektiv (ohne ihr Wissen) vollzogen hat. Sie hat sich für den anwesenden Menschen entschieden. In ihrer Sicht ist der, der vor ihr steht, der Mensch Amphitryon. In Wahrheit hat sie sich damit aber für den Gott entschieden, denn er steht ja vor ihr. Mithin hat sich Alkmene, indem sie sich für die endliche Menschenliebe erklärt hat, in Wahrheit für die entgrenzte, unendliche Gottesliebe entschieden. Indem Alkmene nur ihrer irdischen Liebe zu Amphitryon, d.h. nur ihrem Herzen gefolgt ist, hat sie sich gerade dem Gott (der Idee, dem Unendlichen) zugewandt. Das ist, durchaus konform mit dem zeitgenössischen Verständnis, wie es z.B. Schiller formuliert hat, die Gedankenfigur der Grazie (nur der Natur, den Sinnen, d.h. dem ›Herzen‹ [vgl. Vs 1563] folgend, doch zu erfüllen, was die Vernunft, die Ideen verlangen). Allerdings – und hierin ist das zeitgenössische Verständnis von Grazie vollständig verlassen – ist diese Grazie ohne Bewußtsein und ist diese Bewußtlosigkeit bestimmt als grundlegende Negation der Selbstgewißheit aller an diesem ›Grazie-Geschehen‹ Beteiligten. Und diese Grazie hat den ontologischen Status des

Scheins, ihr Vollzug geschieht als eine Täuschung. Die Grazie, die hier aufscheint als Alternative zu den Verknüpfungsleistungen der Kunst, die die »Kritik der Urteilskraft« diskutiert, ist derart in einer doppelten Weise als Lösung der drängenden Frage eingeschränkt: dianoetisch als bewußtlos im Sinne negierter Selbstgewißheit und ontologisch als Schein (sich manifestierend im Falschen, als Täuschung). Kleists erneute Hinwendung zum Konzept der Grazie im Essay »Über das Marionettentheater« und im Homburg-Drama wird eben diese Einschränkungen nicht zurüchnehmen, sondern positivieren. Theologisch hat Alkmene allerdings, indem sie in der Figur der Grazie geantwortet hat, Gott in vollkommener Weise als absoluten Schöpfer bestätigt. Das mag erklären, daß das hier aufscheinende neue Konzept von Grazie später in einen heilsgeschichtlichen Horizont (von verlorenem und wiederzugewinnendem Paradies) gerückt wird. Denn absoluter Schöpfer ist Gott erst, wenn er Freiheit gibt, d.h. zuläßt, daß sein Geschöpf sich auch von ihm abwenden kann. Wenn sein Geschöpf als Gebrauch dieser Freiheit ihn negiert, die Negation jedoch den Gehalt der Zuwendung zu ihm hat, dann ist er in seiner Absolutheit anerkannt. Eben dies hat Alkmene geleistet. Wenn Jupiter Alkmene für ihre Antwort preist, hat er in seinem unendlichen »Bewußtsein« die durch die Antwort bekräftigte Identitätszuschreibung als negierter positiviert.

Das Ergebnis des Experiments, nach der Verknüpfungsleistung der Kunst zu fragen und dabei die Orientierung des Denkens am Prinzip der Gewißheit zur Disposition zu stellen, ist nur im Horizont eines unendlichen, d.h. göttlichen »Bewußtseins« befreiend. Für diejenigen, die diese Position nicht einnehmen können, ist das Ergebnis niederdrückend: Ein neues Konzept von Grazie scheint auf, als andere Art von Verknüpfung gegenüber den Verfahren, die die »Kritik der Urteilskraft« zur Diskussion gestellt hat, aber diese Grazie ist mit gravierenden Einschränkungen versehen. Gibt es Entlastungen von diesem Ergebnis? Immerhin verspricht das Stück doch schon in seinem Untertitel eindeutig, d.h. ohne Plautinisches Sowohl-als-auch<sup>21</sup>, eine Komödie. Entlastung von der

21 So die berühmten Prologverse des Merkur: »deus sum, commutavero./eandem hanc, si voltis, faciam <iam> ex tragoedia/comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus. [...] faciam ut commixta sit: <sit> tragico[co]moedia;« (T. Macci Plauti Comoediae, hg. von W.M. Lindsay, Bd. 1, Oxford 1946, Verse 53–55 u. 59): »Ich werde sie sofort verwandeln./Ich mache, wenn ihr wollt, aus Tragödie Komödie./Und alle Verse sollen bleiben. [...] Ich mache sie gemischt: es sei eine Tragikokomödie.« (Plautus, Terenz, Die römische Komödie. In den Übersetzungen von Wilhelm Binder und J.J.C. Donner hg. u. mit einer Einleitung und Erläuterungen versehen von Walther Ludwig, München 1966, 46) Zur Entwicklung von »Amphitryon«-Gestaltungen von der Tragödie zur Tragikomödie: Lefèvre, 1982.

Problemschwere der vorgestellten Handlung verspricht im höfischen und bürgerlichen Theater, Tragödie oder Komödie, die Dienerebene. Das ist auch hier nicht anders; ermöglicht wird es dadurch, daß das Spiel der Identitätsbestimmung bzw. -infragestellung auf dieser Ebene nicht in einer Dreierkonstellation, d.h. ohne die Position eines verneinenden (unterscheidenden) Dritten abläuft. Die weibliche Figur ist hier nicht in ein Geschehen neuer Vereinigung von Himmel und Erde (und der daran angeschlossenen Frage nach der Verknüpfungsleistung der Kunst) eingebunden. Sie wird von den Männern nicht begehrt und ist so nur Platzhalterin der Systemstelle, an der auf der Herrenebene die neue Grazie aufscheint, lieu-tenante: Das ist der Gehalt ihres Namens ›Grazie‹ oder ›Charis‹, den Kleist neu eingeführt hat. Bei Plautus erhält eine Dienerin (mit Namen ›Bromia‹) nur am Ende, als Botin der wunderbaren Geschehnisse bei Alkmenes Niederkunft, das Wort, bei Molière heißt die Dienerin Alkmenes Cleanthis, ein Typenname für Dienerinnen im Lustspiel. Charis ist Platzhalterin, insofern verweisendes Zeichen, der bei ihrer Herrin aufscheinenden Grazie. Es ist zu wenig, sie nur in ein komisches Mißverhältnis von Anspruch und Wirklichkeit einzurücken (wie dies in fast allen Inszenierungen gehandhabt wird), d.h. Charis zu einem unattraktiven, frustrierten Ehe-Drachen zu stilisieren. Dazu paßt das innige Verhältnis der Figur zu Alkmene nicht und auch nicht, daß sie offenbar für andere Männer durchaus von Reiz ist, z.B. für den »freundlichen Thebaner«, der ihr »auf der Fährte schleicht« (Vs 586 u. 87).

Auf der Dienerebene gibt es den verneinenden Dritten nicht, und so muß die Frage ›wer bin ich?‹ zwischen zweien ausgetragen werden. Sogleich erweist sich, daß es unter dieser Bedingung stabile Identität nicht geben kann; denn dies setzt voraus, daß das Prinzip der Unterscheidung fest etabliert ist. Mithin hat das Ich hier keine sichere Grenze, es verfängt sich im Vexierbild eines Spiegel-Ich: im Imaginären. Im Essay »Über das Marionettentheater« wird dieser dyadische Bezug – im Bezug von Maschinist und Gliedermann – als die Grazie selbst entfaltet. Im Drama zeigt sich, was hiervon bleibt, wenn die Grazie aus diesem Bezug herausgelöst und mißachtet wird. Dann wird die Dyade zur Schreckens Erfahrung, daß das Ich keine feste Kontur hat, daß es sich im Du, von dem es sich abgrenzen will, ständig verfängt, ihm quälend verhaftet bleibt. Merkur, der Götterbote, diebischer Gott und Gott der Diebe, stiehlt Sosias das Ich, aber auf eine für einen Gott wenig einfallsreiche Weise. Er prügelt es Sosias aus, hadert zugleich mit seiner Rolle, den Gemahl der Charis spielen, vor allem aber in der Gestalt des Sosias agieren zu müssen, dessen Wesen doch schon in den niederen Späßen, auf die er mit Sosias und Amphitryon verfällt, auf ihn abgefärbt hat. Sosias ist die In-

karnation der ›niederer‹ komischen Figur. Das Sinnliche ist ihm wesentlich, beschränkt auf Essen und Trinken, d.h. auf kindliche orale Lust. Er ist unheroisch, verdrückt sich in der Schlacht, zeigt viel Witz in seinen – dennoch vergeblichen – Selbstbehauptungsversuchen. Im Stück gelangt er nie ans Ziel, der Genuß bleibt ihm verwehrt. Trotz all seiner Selbstverleugnungen gelangt er nicht ins Haus, nicht zu den Fleischtöpfen, die ›Bratwurst‹ wird ihm ›nicht heiß‹ (vgl. Vs 1666).

Im dyadischen Bezug bleibt für die Aufgabe, eine Antwort auf die Frage ›wer bin ich?‹ zu finden, nur die Aggression, das Prügeln. Das Ich, um das gestritten wird, ist für beide Kontrahenten ein ›Ich vom Stocke‹ (Vs 746), der eine schwingt den Stock, der andere bekommt ihn zu spüren. So sind die Späße, die das Stück in diesem Umfeld bietet, allemal etwas kindisch. Die Grenze des Ich bleibt bei Fehlen eines unterscheidenden Dritten notwendig ungewiß. Sosias befindet z.B. über sein Doppelgänger-Ich: ›Man muß, mein Seel, ein Bißchen an ihn glauben‹ (Vs 321); umgekehrt gesteht der Doppelgänger dem Sosias zu: ›Wenn ich nicht mehr Sosias werde sein,/Sei du's, es ist mir recht, ich will'ge drein‹ (Vs 377 f.). Sosias muß ›aus Gründen‹ (Vs 345) sich selbst aberkennen und das andere Ich anerkennen. Das vollzieht er auch in der Sprache, wenn er auf die Frage, ›wer schlug dich?‹, antwortet: ›Ich‹, und dieses Ich umschreibt als ›das Ich, das das allein'ge Ich will sein‹ (Vs 745): Da hat er schon anerkannt, daß dieses andere ›Ich vom Stocke‹ zumindest z.T. das Sosias-Ich ist. Analoges erfährt Sosias auch an Charis, die fragt ›Ist er's nicht? Ist er's nicht?‹ (Vs 1652), im Versuch, ihn zu Apollon umzuzeichnen. In der Zweierbeziehung, bei herausgelöster und vernachlässigter Charis, gibt es nur ungewisse Identitäten. Das Stück zeigt allerdings, daß dieser Zweierbezug und die in ihm nur mögliche imaginäre Identitätsbildung selbst imaginär sind. Denn dieses Geschehen auf der Dienerebene findet schon immer in einer Dreierkonstellation statt. Es gibt schon immer einen Dritten, der unterscheidet, der festlegt, ›du bist dieses nicht, sondern ein anderes‹. Es ist der Zuschauer des Stücks, der die Doppelgänger ja sehr wohl zu unterscheiden vermag. Damit aber kann die Dienerebene das niederdrückende Ergebnis des Kunstexperiments auf der Herrenebene nicht wirklich aufheben, sie kann nur zeitweise hiervon ablenken, mit ihren – kindischen – Späßen im Raum imaginärer Identitätsbildung.

Dasselbe gilt aber auch für die dramatische Struktur des Stücks von seinen kleinsten sprachlich-szenischen Einheiten bis zu seinen komplexesten Verknüpfungen. Die Grundform ist auch hier die Spiegelung – so begründet der dramatische Diskurs gleichfalls eine Welt des Imaginären: Eines wird einem anderen gegenübergestellt, bei fließenden Grenzen, es

ist dieses andere und ist es zugleich nicht. Um Beispiele von den kleinsten Einheiten bis zu den komplexesten Strukturen zu nennen: Sosias, der den Bericht der Schlacht übt, spricht als Sosias und zugleich als fiktive Zuhörerin Alkmene – und ist erstaunt, wie er in dieser Vervielfältigung über sich hinaus wächst: »Daß mich die Pest! Wo kömmt der Witz mir her?« (Vs 68). Auch Namen werden in diesem Stück eigenartig schwankend gebraucht, das Griechische spiegelt sich im Lateinischen und umgekehrt: Amphitryon, Alkmene, Sosias, Charis, aber Jupiter und Merkur. Jupiter wird – sogar von ihm selbst – sowohl Jupiter als auch Zeus genannt, der griechische Name dabei in der von Kleist autorisierten Fassung mit lateinischen V geschrieben:

JUPITER [...] Zevs selbst, der Donnergott, hat dich besucht.  
 ALKMENE Wer?  
 JUPITER Jupiter (Vs 1336 f.)

Viele Szenen spiegeln einander. Sosias wird von Merkur der Eintritt in den Palast verwehrt (I,2), dasselbe geschieht Amphitryon (III,2). Sosias erzählt Alkmene von der Schlacht, bei der er angeblich dabei war, faktisch aber sich verdrückt hatte; Amphitryon muß sich von Alkmene die Geschehnisse der Liebesnacht erzählen lassen, bei der er angeblich anwesend war, tatsächlich aber abwesend. Alkmene versöhnt sich mit dem scheinbaren Amphitryon, in dem sie nicht den Gott erkennen will, Charis versöhnt sich mit dem wahren Sosias, dem Schein verfallend, daß er ein Gott sei. Die Herrenebene spiegelt die Dienerebene und umgekehrt, es ist das gleiche Geschehen und ist es doch wieder nicht. Analog spiegelt Kleists Drama, wie dies schon der Untertitel anzeigt, andere Bearbeitungen des Stoffs (auf die im Anhang eingegangen werden soll).

Was leistet dieses auf der Ebene des dramatischen Diskurses omnipräsente Prinzip der Spiegelung? Das Spiel läuft ab in einer Welt nicht sicherer Grenzen, in der jedes Element etwas Bestimmtes zu sein scheint, in seinen vielen Spiegelungen aber die feste Kontur zu verlieren droht. Das eröffnet eine Welt der Täuschung, der nur im Befestigen einer neuen Instanz der Unterscheidung begegnet werden kann: der Instanz des Zuschauers oder Lesers als unterscheidendem Dritten, der das Einander-Spiegelnde, Ineinander-Übergehende trennt, der fest-legt, so daß das eine nicht zugleich das andere ist. Damit wird aber auch diskursiv eben die Instanz erneut bekräftigt, vor der das neue Konzept der Grazie sich als gebunden erwies an grundlegende Negation von Identität resp. Selbstgewißheit.

Die Grazie, die das Stück aufscheinen läßt als Alternative zur Verknüpfung von ›Erde‹ und ›Himmel‹, die die Kunst verspricht und die die

Kunstexperimente Kleists zutiefst erschüttert haben, ist, wie dargelegt, für den Gott, d.h. im Horizont unendlichen ›Bewußtseins‹, beglückend. Daß die Position der Selbstgewißheit dabei negiert ist, wird zur Chance, Wahrheit anders, nicht mehr als Gewißheit zu denken. Alkmenes ungeteilte Hingabe an Amphitryon, die doch Hinwendung zum Gott ist, gibt diesem die ersehnte Spiegelung in einer menschlichen Seele, die die ihr mitgegebene Freiheit auch wahrnimmt. Der Gott faßt diese Spiegelung als Befreiung aus dem »Eingehüllt“-Sein in »ew'ge Schleier“ (vgl. Vs 1523/24), mithin als Heraustreten aus der Verborgenheit in die ›Unverborgenheit‹: ἀ-λήθεια als Unverborgenheit, die den Raum erst eröffnet für Wahrheit als *certitudo* oder *adaequatio*.<sup>22</sup> Wenn hier in der Metapher, die ›klüger sein mag als ihr Autor,<sup>23</sup> ein anderes Denken von Wahrheit schon aufscheint (Wahrheit als Unverborgenheit, das dem Denken von Wahrheit als Gewißheit erst Raum gibt), so doch, im Unterschied zur philosophischen Begründung dieser ›Kehre‹ im 20. Jahrhundert, verbunden mit einer grundlegenden Erschütterung der Position der Selbstgewißheit und situiert im Raum des Falschen: als Effekt einer Täuschung.

Das Stück zeigt aber noch eine weitere Antwort auf die hier aufscheinende und mit gravierenden Einschränkungen versehene Grazie. Sie erhebt sich nicht auf den göttlich-unendlichen Standpunkt, sinkt aber auch nicht auf die Kompensationshandlungen hinab, mit denen die Männer die Erfahrung negierter Selbstgewißheit ›verarbeiten‹. Es ist die Antwort Alkmenes, ihr berühmtes Schlußwort. Alkmene nimmt das Angebot nicht an, in das kompensatorische Theater negierter Selbstgewißheit einzustimmen:

ERSTER FELDHERR.	Fürwahr! Solch' ein Triumph –	
ZWEITER FELDHERR.		So vieler Ruhm –
ERSTER OBERSTER.	Du siehst durchdrungen uns –	
AMPHITRYON.		Alkmene!
ALKMENE.		Ach! (Vs 2361–62)

Über das Eingeständnis, in eben dem, was sie als ihre Selbstgewißheit definiert hat, erschüttert worden zu sein, und über die Abweisung, dies kompensatorisch zu bewältigen, führt dieses ›Ach‹ sowohl die Handlung als auch den Diskurs – da das ›Ach‹ nicht weiter bestimmt wird – an die

22 Hierzu: Martin Heidegger, Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet (Martin Heidegger, Gesamtausgabe, II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944, Band 34), Frankfurt 1988, insbesondere 131–147; auch: Sein und Zeit § 44.

23 Nach einer Aufzeichnung von Heiner Müller, Fatzer ± Keuner. In: Ders., Rotwelsch, Berlin 1982, 141.

für das Drama wie für die Kunst generell heikelste Grenze. Das ›Ach‹ ist ein Wort an der Grenze, an der Schwelle zum Nicht-Wort, zum Nicht-Zeichen, die Spr/Ach/e zerfällend. Es steht an der Grenze zum Nur-Laut, als bloße Äußerung des Körpers, aber ebenso an der Grenze zur sprachlichen Artikulation. Es befindet sich auf der Grenze zum Unstrukturierten, zum Raum jenseits aller Unterscheidung. Von diesem Ort her läßt sich über die vorgestellte Welt mit ihrer Erschütterung noch der letzten Gewißheit, der Selbstgewißheit, lachen. Aber es ist dies für das Theater wie für die Kunst generell ein gefährlicher Ort, denn dort, jenseits des Prinzips der Unterscheidung, gibt es keine Zeichen mehr, ist alles Unterscheiden von Wort und Sache, von Bezeichnendem und Bezeichnetem in sich zusammengefallen, gibt es keine Repräsentation, also kein Theater mehr. Wie schon erörtert, hat Kleist diese Perspektive – im Penthesilea-Drama – gleichfalls der ihm eigenen radikalen Befragung unterzogen.

### **Anhang: Die Amphitryon-Bearbeitungen von Plautus und Molière**

Um die Spiegelung von Kleists Text in anderen Texten auch interpretatorisch nachzuvollziehen und damit die Position des unterscheidenden Dritten zu befestigen, an der das neue Konzept von Grazie, das Kleists »Amphitryon« aufscheinen läßt, in seinen gravierenden Einschränkungen hervortritt, seien die beiden berühmtesten Prätexte in den Blick genommen. Unterscheiden setzt einen gemeinsamen Bezugspunkt voraus, und dieser mag hier der bisher wenig beachtete Theatergedanke sein, der dem Amphitryon-Mythos inhärent ist.

Plautus' »Amphitruo« entstand ca. 200 v. Chr. Das Stück wird der sog. Palliata zugerechnet, d.h. derjenigen Spielart der römischen Komödie, in der Milieu und Kostüm der griechischen Vorlagen beibehalten werden. Die Komödie gehört zur Welt des römischen Theaters der republikanischen Zeit. Plautus liebt drastische komische Effekte, er zeigt viel Wortwitz, Freude an Neologismen, auch an Schimpfkanonaden; die Diener oder Sklaven sind bei ihm wichtige Handlungsträger; wichtiges Wirkungsmittel ist auch die Musik: Viele Partien wurden melodramatisch rezitiert oder gesungen.

Molière schrieb seinen »Amphitryon« 1666, die Uraufführung fand am 13. Januar 1667 im Palais Royal statt, das Molière vom König als Spielstätte zugewiesen war. Dort spielte Molières Truppe alternierend mit der Comédie italienne. Ein halbes Jahr zuvor war der »Misanthrope« erstmals gegeben worden, Ende des Jahres 1667 hatte Racines »Andromaque« Premiere, mit der ein neues Tragödienkonzept für das klassi-

sche französische Theater durchgesetzt wurde. Drei Tage nach der Uraufführung des »Amphitryon« wurde das Stück in den Tuileries vor versammeltem Hof im Beisein Ludwigs XIV. mit großem Erfolg aufgeführt. In der höfischen Welt war die mythologische Figur des Jupiter für den Sonnenkönig reserviert. Mit Molières Bearbeitung steht das Theater der französischen Klassik zur Debatte.

In Plautus' Stück setzt Merkur als Prologsprecher damit ein, daß er – schon im Kostüm des Sosias, nicht in der Gestalt, die er für das Publikum vorstellt, d.h. in der Gestalt des Merkur – dem Publikum die Wirklichkeit des Theaterspielens in Erinnerung ruft. Er erläutert die vorzustellende Situation (im gezeigten Haus vergnüge sich Jupiter in der Gestalt Ampitryons mit Alkmene) und den Handlungsverlauf (bis zum glücklichen Ende mit Zwillingsgeburt und Theophanie Jupiters). Als besonders bemerkenswert aber stellt er heraus, daß Jupiter mitspielt. Das war in der Tat ungewöhnlich. Eine Jupiter-Rolle gab es, wenn überhaupt, in der Tragödie, am Ende, bei den *deus ex machina*-Lösungen:

quid? admiratin estis? quasi vero novom  
 nunc proferatur, Iovem facere histrioniam; (Vs 89 f.)<sup>24</sup>  
 [Was staunt ihr drob, als wär es etwas Neues gar,  
 Daß Juppiter eine Rolle im Schauspiel übernimmt?<sup>25</sup>]  
 [...]  
 hanc fabulam, inquam, hic Juppiter hodie ipse aget (Vs 93)  
 [Heute nun/Spielt, sag ich, Juppiter selbst in unserem Stücke mit]<sup>26</sup>

Warum ist es so ungewöhnlich, den höchsten Gott im Theater auftreten zu lassen? Schon der Dekalog verbietet, sich vom Absoluten, Unendlichen, ein Bild zu machen. Den Gott in eine wahrnehmbare Gestalt zu bannen, heißt, ihn einzugrenzen, den Allesumfassenden auf Einzelnes fest-zulegen. So kann Gott in sichtbarer Gestalt gar nicht anders in Erscheinung treten als in einer freiwillig angenommenen, ihn einschränkenden Gestalt, d.h. in einer Maske. Dieses Grundgesetz wird im Amphitryon-Stoff funktional (was eine weitere Erklärung für die Zugkraft dieses Mythos sein könnte). Der höchste Gott kann in einer sichtbaren Gestalt nur in der Weise auftreten, daß er diese Gestalt spielt. Eben das betont Merkur dann auch sogleich vom Mitspieler Jupiter:

24 Die lateinischen Zitate werden nachfolgend unter Angabe der Verszahl im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: T. Macci Plauti Comoediae, s. Anm. 21.

25 Die römische Komödie (s. Anm. 21), 47.

26 Ebd.

sed ita adsimulavit se, quasi Amphitruo siet (Vs 115)

[Er aber stellt sich so, als sei er Amphitruo.]<sup>27</sup>

Jupiter kann als Figur in einem Theaterstück gar nicht anders auftreten als wieder als Schauspieler in der vorgestellten Welt.<sup>28</sup> Entsprechend ist das Schlußwort von Merkurs Prolog zweideutig; es kann sich auf die erste Spielebene beziehen, ebenso auf die Ebene des Spiels im Spiel, das Jupiter und Merkur mit Alkmene, Amphitryon und Sosias veranstalten:

adeste: erit operae pretium hic spectantibus

Iovem et Mercurium facere hic histrioniam. (Vs 151 f.)

[Merkt auf: nun lohnt's der Mühe zu sehen

Wie Juppiter und Mercurius hier ihre Rolle spielen.]<sup>29</sup>

Den größten Lustgewinn hat das Publikum, wenn es das Spiel im Spiel als angezettelte Komödie Jupiters und Merkurs verfolgt. Und daß das Publikum diese Perspektive einnehme, ist offenbar zentrales Anliegen des Stücks. In regelmäßigen Abständen wird es an das dem Theater selbst wieder von den beiden Götterfiguren veranstaltete Theater erinnert. Während Sosias' langer Rede im ersten Auftritt kommentiert Merkur ständig im Beiseite-Sprechen – solche Art Glossen-Machen ist beliebt in der römischen Komödie – und kündigt an, wie er nun gleich den Sosias foppen werde. In der nächsten Szene betont er, daß sich Alkmene und Amphitruo, denen durch das Spiel, das Gott mit ihnen spielt, viel Übles widerfährt, zuletzt doch alles zum Guten wenden werde. In der folgenden Szene kommentiert er den Liebesdialog von Jupiter und Alkmene, betont dabei, wie geschickt sich Jupiter in seiner angenommenen Rolle verhalte. Im III. Akt wendet sich Jupiter direkt an das Publikum, wieder betonend, daß er den Amphitruo *spiele* und daß er weiter *spiele*, um die Verwirrung noch mehr zu steigern (*frustrationem hodie inciam maxumam* [Vs 875]); nach seiner Versöhnung mit Alkmene fordert er Merkur auf, in der Rolle des Sosias nun den Amphitruo aufs Äußerste zu reizen (ihm den Eintritt in sein eigenes Haus zu verwehren). Merkur übernimmt diesen Auftrag gerne, ruft seinerseits die Zuschauer zu Augenzeugen auf, wie er den Amphitruo zum Narren halten werde:

iam hic deludetur, spectatores, vobis inspectantibus (Vs 998)

[er wird gefoppt, ihr Herrn Zuschauer sollt selbst Augenzeugen sein]<sup>30</sup>

27 Ebd., 48.

28 Entsprechend wird in Goethes »Faust« der Auftritt des Herrn im »Prolog im Himmel« damit ermöglicht, daß zuvor mit dem »Vorspiel auf dem Theater« alles Nachfolgende zu einem Spiel im Spiel erklärt worden ist.

29 Die römische Komödie (s. Anm. 21), 49.

30 Ebd., 88.

In einem doppelten Sinn wird hier Komödie gegeben. Die Götter-Figuren spielen Komödie in dem allgemeinen Sinn, daß sie den menschlichen Mitfiguren etwas vormachen. Was sie da spielen, ist aber zugleich Komödie im poetologischen Sinn, d.h. Spiel, das Lust freisetzt. Das geschieht durch den Vorgang (d.h. auf der *histoire*-Ebene), der ausbreitet, wie das Lustprinzip (in der Gestalt Jupiters) sich auslebt und das Realitätsprinzip mit dem ewigen Vertagen des Genusses das Nachsehen hat. Komödienhaftes Freisetzen der Lust geschieht aber noch viel stärker diskursiv, durch das Verfahren des Spiels im Spiel und die Art und Weise, in der die menschlichen Mitspieler hineingezogen werden. Sie wissen nicht, daß mit ihnen Komödie gespielt wird, so spielen sie mit dem Einsatz ihrer ganzen Person, mit ihrem Körper (der Schläge erhält oder einem lüsternen Gott zur Befriedigung dient), mit ihrem Geist (insofern er durch die Doppelläufigkeit in Identitätszweifel gestürzt wird) und mit ihrer Seele (insofern mit ihren besten Seelenregungen, Liebe, Vertrauen zum Mitmenschen, Schindluder getrieben wird). Die göttlichen Veranstalter dieses Spiels im Spiel schielen ständig zum Publikum, fordern es auf, sich an diesem grausamen Spiel mit dem Lebendigen zu ergötzen. Strukturell ist das nichts anderes, als was dem römischen Publikum (allerdings erst dem der Kaiserzeit) bei Gladiatorenspielen angeboten wurde<sup>31</sup>: auch das sind ja Vorführungen nach festgelegten Spiel-Regeln (Schau-Kämpfe), bei denen aber mit Einsatz des Lebens gespielt, zuletzt wirklich getötet/gestorben wird. Das Spiel im Spiel, von dem die Mitspieler nicht wissen, daß es stattfindet, bietet dem Publikum die Lust an, an einem grausamen Spiel mit lebendigem Material teilzuhaben. Damit dabei die Komödie gerettet und das Publikum vor schlechtem Gewissen bewahrt wird, muß in regelmäßigen Abständen betont werden, daß alles gut ausgehen werde – was, isoliert betrachtet, dramaturgisch ungeschickt wäre. Sosias besteht dieses Spiel gut – zwar bezieht er Prügel, er wird aber in seinem Identitätsbewußtsein bei Plautus nicht irritiert –, denn er beharrt auf seinem Körper, den er hier und jetzt fühlt. Damit läßt er sich nicht wirklich in die Spiel im Spiel-Welt des Merkur hinüberziehen, in der Merkur ihn von seinem Sein als Sosias verdrängt.

Noch eine dritte Art Lust eröffnet das Stück. Sie ist weniger problematisch, zugleich genuin komödienhaft: die Lust der Saturnalie, der Umkehrung von oben und unten. Denn die Veranstalter des grausamen Spiels, der höchste Gott und sein Sohn, werden vom Stück zugleich bestraft. Sie sind in ihren Rollen, die sie angenommen haben, auch gefan-

31 Hierzu: K.M. Coleman, *Fatal charades: roman executions staged as mythological enactments*, in: *The Journal of Roman Studies*, Bd. 80, 1990.

gen. Merkur beklagt mehrfach, daß er die Sklavenmaske anlegen und die Eigenschaften des Sosias übernehmen müsse (vgl. Vs 265–69<sup>32</sup>), Jupiter wird in seiner Rolle als Liebhaber Alkmenes erniedrigt, zu einem obskuren Bühnenhelden gemacht. Amphitruo, so hat der Zuschauer erfahren, hat mit Alkmene schon ein Kind gezeugt; sie ist schon im dritten Monat schwanger. Da fällt das Auge Jupiters auf die schöne Alkmene, wird er, offenbar für sieben Monate, in der Gestalt Amphitruos ihr Dauerliebhaber. Er zeugt mit ihr auch noch einen Sohn, was man schon in der Antike als biologische Unmöglichkeit wußte<sup>33</sup>: daß eine Doppel empfängnis nur zeitlich sehr dicht aufeinander folgend möglich ist, nicht im Abstand von drei Monaten. Sodann ist dieser göttliche Komödienspieler offenbar von so grenzenloser sexueller Gier, daß er nicht nur mit der Hochschwangeren, die noch am folgenden Tag gebären wird, die berühmte lange Nacht verbringt, vielmehr wenige Stunden später schon wieder mit ihr schlafen muß, kurz ehe Alkmene dann die Zwillinge zur Welt bringt. Das ist kein Gott, sondern ein grenzenloser Egoist, der sich eine »Pachtfrau« hält, »uxor usuraria« nennt das Merkur (Vs 108), die ihm ständig zu Willen sein muß.

Die berühmte Gattungsbezeichnung, die Merkur dem Stück im Prolog gibt – *tragicomoedia* (Vs 59) –, erweist sich so als überaus prägnant. Merkur nennt das Stück zuerst ‚Tragödie‘, da Götter darin auftraten; man kann hier wohl auch einen Hinweis heraushören, daß Plautus als Vorlage eine Tragödie hatte (in der Art z.B. der Tragödien des Euripides). Dann verspricht Merkur dem Publikum, aus der Tragödie eine Komödie zu machen – was, wie dargelegt, eingelöst ist, insofern das Stück selbst wieder aus Komödie-Spielen besteht und Gehalt dieses Spielens das Freisetzen der Lust und die saturnalische Umkehr ist. Zuletzt hebt Merkur dann auf die Mischung beider Gattungen ab, eben als *tragicomoedia*. Von Akt I–IV (der IV. Akt bricht ab, ein größeres Verbindungsstück zum V. Akt fehlt) ist diese Mischung so geleistet, daß die tragische Vorlage in Komödie umgeformt ist. Im V. Akt ist die Bewegung dann gerade umgekehrt. Man hat schon immer hervorgehoben, daß dieser Akt einen ganz anderen, feierlich stilisierten Ton habe, den Ton der Tragödie. Was aber im feierlichen Gewand gegeben wird, ist urkomisch (mithin ist hier nicht Tragödie komisiert, vielmehr Komödie tragisiert): der Bericht der Dienerin, zuerst als Monolog, dann dasselbe nochmals gegenüber Amphitruo, über die Zwillingengeburt, die es biologisch gar nicht geben kann, über Jupiters donnernden Auftritt im Haus bei der Geburt, über

32 Die römische Komödie, (s. Anm. 21), 53.

33 Belege hierzu bei Stärk (s. Anm. 3), 282 f.

die Größe des einen Kindes, das man nicht wickeln konnte, das auch gleich nach der Geburt die beiden Schlangen getötet hat (in den anderen Versionen des Mythos ist Herakles bei dieser Tat wenigstens acht Monate alt). »Tanta mira« (so viele Wunder [Vs 1057]), kann die Dienerin da nur ein um das andere Mal sagen, »nimia mira« (Vs 1080), »magis mira« (Vs 1107) und Amphitruo als Echo »nimia mira« (Vs 1105), »mira memoras« (Vs 1117). Die wunderselige Dienerin trägt den Namen »Bromia«, er ist von »Bromios« abgeleitet, einer der Namen des Bacchus (Dionysos). Es ist also eine in Ekstase geratene Bacchantin, die hier berichtet – die Komödie aber entstammt dem ekstatischen Umzug der Anhänger des Dionysos. Bei so viel Wunderspektakel ist auch Jupiters Schlußauftritt als Gott unter Blitz und Donner mehr Spektakel als Theophanie. So hat Plautus die von ihm kreierte Mischgattung von zwei Seiten aus vorgeführt: Er hat eine Tragödie zur Komödie travestiert (I–IV) und eine Komödie (V) in das Kleid der Tragödie gehüllt. Und selbst der Begriff *tragicomoedia* ist wohl ein echt Plautinischer Neologismus.<sup>34</sup> Gängig waren die Termini *hilarotragodia* [von *hilaros*: heiter, fröhlich] und *comotragodia*. Plautus dreht dies um, betont so die Einmaligkeit seines Stücks; das klang für die Zeitgenossen so, wie wenn wir z.B. statt »weinerliches Lustspiel« »Lustspiel-Weinen« sagen würden. Die Frage nach dem in dieser Tragikomödie angelegten Theater hat erwiesen, daß ein überaus grausames Spiel gegeben wird, eine Art Gladiatorenspiel, das dem Publikum als Spiel im Spiel angeboten und durch die Zubereitung als Komödie schmackhaft gemacht wird.

Molières »Amphitryon« beginnt nicht mit einer Adresse an das Publikum, in dem dieses auf das nachfolgende Spiel im Spiel der göttlichen Komödianten hingewiesen würde, sondern schon ganz in der fiktiven Welt mit einem frechen Dialog zwischen Merkur und Frau Nacht, die gebeten wird zu verweilen, bis Jupiter jede Wonne bei Alkmene ausgekostet habe. Zwar wird da auch über Jupiters Verkleidung und mithin sein Komödienspiel vor Alkmene geredet, dies aber sogleich abgewertet, insofern Merkur betont, die Strategie, in der Maske ausgerechnet des Gatten zu versuchen, die Liebesglut einer Frau auf sich zu ziehen, empfehle sich nicht: »Et ce n'est pas partout un bon moyen de plaire/Que la figure d'un mari« (223).<sup>35</sup> Theater im Theater wird erst manifest, wenn

<sup>34</sup> Hierzu: Lefèvre, 1982, 24.

<sup>35</sup> Die Zitate des französischen Textes und der deutschen Übersetzung werden nachfolgend unter Angabe der Seitenzahl im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgaben zugrundegelegt werden: Molière. Œuvres Complètes. Texte établi et annoté par Maurice Rat,

Sosias vor dem Haus der Alkmene probt, wie er der Herrin Bericht von der siegreichen Schlacht ihres Gatten geben könne:

Pour jouer mon role sans peine  
 Je le veux un peu repasser. (227)  
 [Doch erst probier ich meine große Szene  
 Damit ich mit Erfolg sie spielen kann. (9)]

Er spielt sich vor, wie Alkmene ihn fragen wird, antwortet ihr galant, sein Witz gerät bei diesem Spiel im Spiel auf Hochtouren, was er auch vermerkt: »belle conception!« (228), »Peste! où prend mon esprit toutes ces gentillesses?« (228). Was bringt ihn in solche Hochform? Sosias geht aus sich heraus, versetzt sich in Alkmene und in einen anderen, einen mutigen Krieger Sosias, um sich dann darin zu betrachten, d.h. sich auf sich zurückzuwenden, also sich zu erfahren. Das ist nichts anderes als die Bewegung der Re-Flexion: aus sich Herausgehen, um sich dann auf sich zurückzuwenden, hierin seiner selbst inne zu werden, hier ausgeführt als ein Theaterspiel mit sich selbst, das den Effekt gesteigerter Selbstbestätigung hat. Die folgende Szene, in der Merkur dem Sosias das Sosias-Sein ausprügelt, da er selbst beansprucht, Sosias zu sein, ist – in der Perspektive des Sosias – die genaue Umkehrung zu diesem Theater der Re-Flexion. Sosias geht jetzt nicht aus sich heraus, vielmehr hat ein Anderer sich eingedrängt in das Sosias-Sein und wendet den Sosias von sich weg. Das ist wieder ein Theater, die Komödie, die Merkur mit Sosias spielt, in Analogie zum vorherigen kann man es Theater der De-Flexion nennen. Hatte das Theater der Re-Flexion den Gehalt, das Ich in seiner Identität zu bestätigen, so das Theater der De-Flexion den, das Ich in seiner Identität zu bezweifeln. So stellt das Theater der De-Flexion das Descart'sche Gedankenexperiment zur Debatte – mit dem man Molières Stück gewiß in Zusammenhang bringen kann<sup>36</sup> –, ob ein täuschender Gott, ein *genius malignus*, hier Jupiter als »imposteur« (236), der das Doppelgängerspiel in Gang gesetzt hat, die Ungewißheit total machen könne, oder ob doch noch ein Fundament bleibe, ein *fundamentum inconcussum*, ein unerschütterliches Fundament des Wissens, eben die Gewißheit des Sich-selbst-Wissens (so die Position Descartes'):

Et peux-tu faire enfin, quand tu serais démon,  
 Que je ne sois pas moi? que je ne sois Sosie? (236) ·

Bd. II. Bibliothèque de la Pléjade, Paris 1956; Molière, Amphitryon, Komödie in drei Akten und einem Vorspiel, deutsch von Arthur Luther, Stuttgart 1982.

36 Das ist mehrfach hervorgehoben worden: Lionel Gossman, Molière's „Amphitryon“, in: Publications of the Modern Language Association 78, 1963; Jauß, 1981; Stierle, 1997; Neumann, 1994.

[Wärscht du ein Dämon selbst – wie kann dir's glücken,  
Zu machen, daß ich nicht mehr Sosias bin? (15)]

Das Experiment läuft ab, indem die beiden Vorstellungen – das Ich in der Figur der Re-Flexion und das Ich in der Figur der De-Flexion – miteinander verknüpft und aneinander gemessen werden nach Identität und Differenz. Beide bestehen aus denselben Elementen (Blick auf sich selbst und Aus-sich-Herausgehen), diese sind aber in zeitlich entgegengesetzter Reihenfolge angeordnet – zuerst Re-Flexion: Aus-sich-Herausgehen und dann Blick auf sich selbst, darauf De-Flexion: Blick auf sich selbst, ein Anderer nimmt diese Stelle ein und dann Entäußerung. Das Ich bewahrt sich, seine Identität, das ist die Pointe dieser Versuchsanordnung, indem es die eine Vorstellung durch die andere ersetzt, so daß die eine die andere vertritt, ›repräsentiert‹. Auf Merkurs Konzept der De-Flexion (bei Descartes die Hypothese des *genius malignus*) antwortet Sosias mit seinem Konzept der Re-Flexion. Das ist seine berühmte Frage, nachdem Merkur ihm bewiesen hat, daß er selbst die intimsten Dinge des Sosias weiß:

Je ne saurais nier, aux preuves qu'on m'expose,  
Que tu ne sois Sosie, et j'y donne ma voix.  
Mais si tu l'es, dis-moi qui tu veux que je sois?  
Car encor faut-il bien que je sois quelque chose. (240)  
[Nach dieser Probe sag ich nicht mehr nein.  
Der wahre Sosias bist du.  
Doch wer bin ich? Ich muß doch schließlich auch was sein!  
Das billigst du mir hoffentlich noch zu. (17)]

Sosias geht hinüber zum anderen, gibt diesem sein Ich (De-Flexion), doch dann wendet er sich auf sich zurück (Re-Flexion), darauf beharrt, daß auch dieser Akt ihm sein Sich-selbst-Wissen nicht nehmen könne, weshalb er das Recht habe, zu erfahren, was dieses Ich sei. So ist das Experiment des *genius malignus* ausgehebelt, nicht durch Rekurs auf eine außenstehende Instanz, die dem Ich Identität verbürgen würde (Gott, andere Menschen), sondern rein immanent, indem zwei Figuren der Ich-Bestimmung, De-Flexion und Re-Flexion, miteinander verknüpft werden und die eine die andere vertritt, repräsentiert. Das hat Foucault für das Zeitalter der französischen Klassik als die Episteme (Organisationsform des Wissens) der Repräsentation bestimmt. Das Denken hat seinen Halt nicht mehr in einer außenstehenden Instanz, sondern in sich selbst, indem es durch ein selbstgeregeltes Zeichensystem, hier die zwei Konzepte der Ich-Bestimmung, die miteinander verknüpft werden, die Welt in eine Ordnung bringt, in unserem Fall: das Sich-selbst-Wissen als die Grundlage aller Gewißheit des Wissens bekräftigt.

Molière ließ diesen Vorgang der Repräsentation aus Theater entstehen: die Denkfiguren der Re-Flexion und De-Flexion als Spiele im Spiel. Mit Repräsentation im genannten Sinn – Verknüpfung von zwei Vorstellungen ohne ein vermittelndes Drittes – ist zugleich aber die spezifisch theatrale Existenz der französischen Klassik und des Barock umschrieben. Das physische Erscheinungsbild des Menschen, was er vorstellt in seiner Kleidung, seiner Positur und das ideelle Erscheinungsbild, sein Ansehen, seine Stellung bei Hofe, allgemein in der Welt, werden verknüpft ohne ein vermittelndes Drittes, z.B. ohne den realen Körper des Menschen; dieser wird gerade zum Verschwinden gebracht im ausladenden Kostüm, unter einem zur Maske erstarrten Gesicht, in einer Umgebung, die vollkommen künstlich, d.h. drapiert ist, Staffage. Ebenso z.B. die Architektur: Das Deckenbild in der barocken Kirche mit seinen perspektivischen Sinnestäuschungen verweist auf den ideellen Himmel, während das reale Mauerwerk gerade vergessen werden soll, also zum Verschwinden gebracht wird. Das Theater der französischen Klassik/des Barock repräsentiert seinerseits wieder diese theatrale Existenz der Repräsentation (das ist Foucaults Figur der ›reduplizierten Repräsentation‹<sup>37</sup>), aber es befragt sie auch. In Molières »Amphitryon« geschieht das insbesondere auf der Herrenebene der Handlung.

Auch Jupiter vollzieht mit seinem Theater, das er vor Alkmene und Amphitryon spielt, die Figur der Re-Flexion: aus sich herauszugehen in die Gestalt Amphitryons, um sich in der Rückwendung auf sich gesteigert zu erfahren durch die angeeignete Liebe Alkmenes. Aber Jupiter will mehr als Sosias in dieser Bewegungsfigur. Er will nicht allgemein sein Ich erfahren, sondern ein ganz spezifisches, seine Individualität. Das ist das Movens seiner Trennung zwischen Gatten und Geliebtem (epoux/mari und amant) und der Erwartung an Alkmene, daß sie sich nicht dem Gatten hingeeben habe, gewissermaßen als eheliche Pflicht, sondern dem Geliebten. Daß er mit dem ›Geliebten‹ das Selbst in seiner einmaligen Individualität meint, spricht er deutlich aus, dieses sollte ihm die Liebe Alkmenes bestätigen:

Qu'à votre seule ardeur, qu'à ma seule personne,  
Je dusse les faveurs que je recois de vous. (242)  
[Ich will, daß du so heiß für mich empfindest,  
Weil ich als Liebender dein Herz gewann. (19)]

Alkmene läßt sich, wie bekannt, auf diese Trennung nicht ein, sie verstehe, bekennt sie, diesen »nouveau scrupule« (242) ihres Gatten nicht:

37 Vgl. Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge (Les mots et les choses), dt. von U. Köppen, Frankfurt 1974, 98–102.

Je ne sépare point ce qu'unissent les Dieux,  
 Et l'époux et l'amant me sont fort précieux. (243)  
 [Geliebter und Gemahl sind stets mir eins gewesen,  
 Ich kann sie deshalb auch nicht von einander lösen. (20)]

Jupiter trennt zwischen sozialer oder Rollenidentität und personaler Identität. Im Beharren auf der personalen Identität meldet sich, blickt man nach vorn, die Frage nach dem an, was im theatralischen Dasein höfischer Repräsentation nicht vorkommt. Im Denkhorizont der Zeit, der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der Zeit der Französischen Moralisten (La Rochefoucauld), ebenso Pascals, ist das Beharren auf der »seule personne«, auf dem Ich in seiner ganz einmaligen Individualität, aber eine Verfehlung, ein Sich-Versteifen, das u.a. die Komödien Molières immer neu dem Verlachen preisgeben. Im »Misanthrope«, ein halbes Jahr vor dem »Amphitryon« aufgeführt, erweisen sich die rigorosen Tugend- und Aufrichtigkeitsforderungen Alcestes darin motiviert, daß dieser ›unterschieden‹ sein will (»Je veux qu'on me distingue; et pour le trancher net, / L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait.« [43]). Alceste buhlt um Bestätigung seiner Einzigkeit, die er im Anderssein als die ganze übrige Welt zu begründen sucht; darum sein »je hais tous les hommes« (45). Dem steht Pascals berühmtes Wort vom ›hassenswertem Ich‹ gegenüber, da dieses sich zum Zentrum von allem machen wolle (»Le moi est haïssable parce qu'il se fait centre du tout«<sup>38</sup>), ebenso La Rochefoucaulds immer neuer Nachweis, wie unsere Tugenden meist nur Maskeraden unserer Laster, insbesondere unseres Hauptlasters, der Eigenliebe, seien.<sup>39</sup>

Wie Alceste aber in seinem a-sozialen Beharren auf seiner personalen Einzigartigkeit gerade auf Celimème fixiert ist, die Meisterin des Salon-Lebens, so wendet sich Jupiters Trennung von personaler und sozialer Identität in komischer Umkehrung gegen ihn selbst. Er trennt den Geliebten vom Gatten, um durch Alkmenes Liebe als »seule personne« bestätigt zu werden. Nach Alkmenes Zerwürfnis mit Amphitryon, also der Verwirrung, die Jupiter selbst gestiftet hat, bringt er die Versöhnung mit Alkmene nur zustande, indem er das Geschehene auf den Gatten schiebt (»L'époux, Alcèmène, a commis tout le mal« [270]), nur der habe sich, als Probe ihrer Liebe, den frechen Scherz erlauben können, zu

38 Blaise Pascal, *Pensées*, Texte de l'édition L. Brunschvicg, hg. von Ch.-M. des Granges, Paris 1964 (Nr. 455), 190.

39 Vgl. das Motto von La Rochefoucaulds »Reflexionen«: »Nos vertus ne sont, le plus souvent que des vices déguisés.« (»Unsere Tugenden sind meist nur verkappte Laster.«) Zitiert nach: *Die französischen Moralisten*, übers. u. hg. von Fritz Schalk, Bd. 1, Bremen 1962, LV.

behaupten, er sei in der vorigen Nacht nicht bei ihr gewesen. Das setzt Jupiter einem befreienden Lachen der Umkehrung aus: Die ausschließende Macht (der Geliebte, der den Gatten negiert hat) muß eben dies Negierte heraufholen und bekräftigen (sich als Gatte bekennen). So wird die Liebe nach der schon bekannten Denkfigur der Repräsentation gerettet: Die eine Vorstellung (Sich-Ausweisen als Gatte, statt als Geliebter) vertritt die andere Vorstellung (Sich-Ausweisen als Geliebter im Abweisen des Gatten).

Analog zeigt die Grundhandlung bei Jupiter und Amphitryon eine genau reziproke Bewegung (so daß wieder die eine die andere ›repräsentieren‹ kann). Jupiter setzt ein mit der Figur der Re-Flexion (sich entäußernd in Amphitryon um sich zurückzugewinnen als in seiner Personalität Geliebter Alkmenes) und wird in die De-Flexion getrieben (wenn er nur als Gatte die Versöhnung mit Alkmene erreicht und er Amphitryon zuletzt bekennen muß, daß die Liebe, die er erhalten hat, doch nur Amphitryon gegolten habe). Umgekehrt setzt Amphitryon mit der Figur der De-Flexion ein (ein anderer hat ihn aus seiner Position des Amphitryon-Seins vertrieben) und endet in der Figur der Re-Flexion (wenn er als der in allem Lieben Alkmenes immer Gemeinte bestätigt wird: »Et que ce qu'il [Jupiter] a recu d'elle/N'a par son coeur ardent été donné qu'à toi« [294]).

Dem Experiment des täuschenden Gottes, ob er alle Gewißheit zu-nichte machen könne, halten die Personen des Stücks das Sich-selbst-Wissen in der Denkfigur der Re-Flexion (die diejenige der De-Flexion vertritt) entgegen. Der im Spannungsfeld dieser beiden Denkfiguren geleistete Entwurf von Identität erweist sich aber bei allen Personen, die in das Experiment hineingezogen werden (Alkmene bleibt bei Molière noch verschont), als schützend. Sosias erhält keine Antwort auf die Frage, was sein Ich, das nicht mehr Sosias sein dürfe, denn dann sei. Jupiter wird von der Spaltung, aus der er seine personale Identität gewinnen wollte, in komischer Verkehrung eingeholt. Personale und soziale Identität kommen bei ihm nur in der komischen Figuration des betrogenen Betrügers zusammen. Amphitryon versteift sich auf seine soziale Identität (in Frage gestellt zu sein in seiner Ehre) und kann sich daher Jupiters Eingeständnis nicht aneignen, daß in aller Liebe, die Alkmene ihm, Jupiter, geschenkt habe, »in Wahrheit« immer nur er, Amphitryon, gemeint gewesen sei. Er antwortet auf Jupiters Schlußrede nicht mehr, statt dessen kommentiert Sosias dies Eingeständnis: »Le seigneur jupiter sait dorer la pilule« (294) (»Wie nett versüßt Herr Jupiter die Pille« [58]), um dann das Stück mit dem Rat zu schließen, das gesamte abgelaufene Geschehen in den Mantel des Schweigens zu hüllen.

Personale und soziale Identität werden in der vorgestellten Welt, die bestimmt ist vom Theater, das der betrügerische Gott mit den Menschen veranstaltet, nur negativ zusammengebracht, einander negierend. Das Selbst gewinnt Gewißheit seiner hier nur als scheiternd. Die Komödie als Diskurs aber bezieht diese beiden Aspekte von Identität in glückender, die Komödie als Komödie glücken lassender Weise aufeinander (in den einander antwortenden Bewegungen von Re-Flexion und De-Flexion des Ich). So stellt die Komödie als ganze den wahren Souverän vor, ein geglücktes Zusammenbringen der einander widersprechenden Anteile des Ich. Das wäre auch, wenn man glaubt, dies bestimmen zu müssen, die Position, die diese Komödie dem empirischen König, Ludwig XIV. als Zuschauer, anbietet – keineswegs die Jupiterhandlung, aus der man eine Anspielung auf Ludwigs XIV. Affäre mit der Marquise de Montespan herausgelesen hat.

Die Frage nach dem in Molières »Amphitryon« entfalteten Theatergedanken hat zum Theater der »Repräsentation« geführt, die das Ich in der vorgestellten Welt, unter der Bedingung des trügerischen Gottes, Identität nur als scheiternd erfahren läßt, der aber die Komödie in ihrem Gelingen als Komödie eine geglückte Verbindung der personalen und sozialen Aspekte der Identität gegenüberstellt: auch dies nochmals eine Vertretung, Repräsentation dieses Theaters der Repräsentation des Ich, derart eine »reduzierte Repräsentation« im Sinne Foucaults.

**Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel**  
**Grazie des unendlichen ›Bewußtseins‹ als Initiation in den**  
**Vernichtungskrieg**

[F: Frühjahr 1810, D: 1821, U: 03.10.1821 Burgtheater, Wien]

Im Amphitryon-Drama war die Grazie als Alternative zu den in den Konzepten des Schönen und Erhabenen gedachten Verknüpfungsleistungen der Kunst in den Blick genommen worden. Wenn Kleist einige Jahre später auf die Vorstellung der Grazie zurückkommt, so greift er sie, wie es scheinen muß, auf einem der Grazie denkbar fremden Feld auf: dem Feld des Krieges, in dem nicht, wie zwischen Herrn C. und dem fechtenden Bären, nur metaphorisch tödliche Stöße ausgeteilt werden, sondern wirklich getötet wird. Denn Kleists Drama über den Prinzen von Homburg ist ein Kriegsstück in eminentem Sinne. Es entnimmt seinen Stoff dem Befreiungskrieg des Großen Kurfürsten gegen die Schweden, die vom damals schwedischen Pommern aus in die Mark Brandenburg eingedrungen und in der Schlacht von Fehrbellin 1675 entscheidend geschlagen worden waren. Zu diesem glänzenden Sieg des brandenburgisch-preußischen Herrschers erfindet Kleist eine Vor- und Nachgeschichte, die den Krieg zum Problem des Dramas statt zum bloßen Hintergrund der Handlung werden lassen. Denn das Stück stellt eine neue Art Motivation des Kriegers und eine neue Kriegsstrategie zur Debatte: Vernichtungskrieg anstelle eines Krieges, der auf einen Verhandlungsfrieden zielt. Mit beidem war das Drama für Kleists Zeitgenossen brandaktuell im wörtlichsten Sinne, zugleich ein politisch subversives Manifest: geschrieben in Erwartung des Losbrechens auch eines preußischen Befreiungskrieges gegen Napoleon, einen Truppenführer ins Zentrum stellend, der durch eigenmächtiges Losschlagen dem Landesherrn seine Kriegsstrategie aufgezwungen hatte, was durchaus mit Blick auf den gegenüber Napoleon zaudernden preußischen König gelesen werden konnte.<sup>1</sup> Feiert das Stück den Vernichtungskrieg (wenn

---

<sup>1</sup> Zu diesem gesamten Komplex: Kittler, 1987; Kittler, 1994; Wolf Kittler, Kleist und Clauswitz, in: KJB 1998.

auch für die Idee der Freiheit)? Auf dem Hintergrund der Erfahrungen des 20. Jahrhunderts über das Ausmaß an Brutalität, das Vernichtungskriege annehmen, ist diese Frage gewiß nicht akademisch. Aber die Frage, wie man der Idee (der Freiheit) zur Wirklichkeit verhelfen könne, ist nicht nur ethisch-praktisch von bleibender Aktualität, in ihr ist vielmehr erneut auch die ästhetisch-philosophische Frage nach der Möglichkeit einer Verknüpfung der unbedingten Welt der Ideen mit der bedingten Welt der Empirie gestellt. Wie schon in der »Herrmannsschlacht«, aber mit einer neuen Akzentuierung, steht die Strategie zur Debatte, die Idee, die doch alle Anschauung übersteigt, dadurch in die Konkretion zu zwingen, daß ausgelöscht wird, was sich ihr entgegensetzt.

In einem Kriegsstück bevölkern Männer die Szene. Aber immer muß es auch eine Frau geben, wie im Schachspiel die Dame. Die Figur der Prinzessin Natalie von Oranien ist in Kleists Drama aber mehr als ein Widerlager der Männerwelt, sie ist der Schlüssel zum Verständnis des ganzen Stücks. So ist nach ihrer Funktion und Leistung im Drama zu fragen, was bisher wenig geschehen ist. Natalie, die Frau, ist, wie zu erwarten, zuerst das Objekt, das der Krieger begehrt. Aber sie ist auch Mittel der Erziehung des Kriegers und sie ist nicht nur in diesem zweifachen Sinne – in der vorgestellten Welt – Objekt, sondern zugleich auch – dramaturgisch, d.h. auf der Ebene des Vorstellens – Subjekt. Sie verknüpft die verschiedenen Handlungsstränge: den Bildungsroman des Prinzen, das Strategiedrama des Kurfürsten und die *Ballade* von den braven preußischen Offizieren, die treu bis zum Anzetteln einer Revolte zu ihrem charismatischen Anführer stehen. Ist aber eine Frau derart die zentrale, dramaturgisch die mächtigste und beweglichste Figur des Stücks, als Objekt wie Subjekt, überrascht es nicht, daß Kleist das Stück einer Frau widmet – zuerst sollte es niemand geringerer sein als die Königin Luise selbst, nach deren Tod im Juni 1809 war dann die Prinzessin Wilhelm von Preußen ausersehen – und es überrascht des weiteren auch nicht, daß Kleist eine Frau, seine Kusine Marie von Kleist, geb. Gualtieri, die Hofdame bei Königin Luise war, darum bittet, dieses Drama – samt Gesuch um eine materielle Unterstützung, was man zeitgenössisch auch »Gratial« nennen konnte – der preußischen Prinzessin zu überreichen (was auch geschah, aber ohne daß dem Sänger von Seiten des Königshauses die erhoffte »Grazie« erwiesen worden wäre).

Das Handlungsproblem dieses Dramas aber, um das sich alle Aktionen entfalten und das es mithin zu lösen gilt, ist die Frage, warum der Kurfürst, nachdem das Todesurteil über den Prinzen gemäß den Statuten des Kriegsrechts ausgesprochen worden ist, nicht Gnade walten läßt und dem Sieger in der Schlacht das Leben schenkt? Bleibt er hart als ein

sturer Preuße, dem der Buchstabe des Gesetzes unendlich wichtiger ist als das liebende, ihn selbst wie das Vaterland liebende Herz? Das Stück, so soll gezeigt werden, begründet das Handeln des Kurfürsten nicht aus der Opposition von Gesetz und Gefühl, es erweist dieses Handeln vielmehr als schlüssig im Denkbereich des Strategiedramas. Die Gnade aber, die von allen Beteiligten erwartet, vom Kurfürsten jedoch nicht, auch am Ende des Stücks nicht gegeben wird, wäre lateinisch ›gratia‹. Die Rechtsprechung verhandelt sie in einem spezifischen Zuordnungsverhältnis von lex und gratia. Wenn die lex gesprochen hat, das Gesetz, das allgemeingültig, d.h. ohne Ansehen der Person bestimmen muß, kann gratia, Gnade – in Ansehen des Besonderen eines Menschen, seiner Verdienste, seines Standes etc. – gewährt werden. Übersetzt man diese ›gratia‹ wieder ins Deutsche zurück, so gelangt man zu ›Grazie‹ als dem Handlungsproblem des Stücks: Grazie im juristisch-politischen Sinn, die der Kurfürst nicht gibt, was fragen läßt, ob statt dessen eine andere Grazie im Spiel ist und begründet wird, eine Grazie der Art, wie sie Kleist einige Monate später – wie dargelegt – in seinem Essay ›Über das Marionettentheater‹ explizit entwerfen wird.

Gegenüber diesen weit gespannten Erwartungen zum Drama »Prinz Friedrich von Homburg« scheint das Stück jedoch zuerst einmal nach dem wohlbekanntem Schema eines Bildungsromans zu verlaufen, d.h. als Entfalten und Streben nach dialektischem Vermitteln der Oppositionen von Wunsch und Wirklichkeit, von Körper und Schrift, von Unmittelbarkeit des Herzens und vermittelter gesellschaftlicher Ordnung, ihrer Formationsregeln und Gesetze. Hegel hat dies als die »gewöhnlichste« Kollision des modernen bürgerlichen Romans definiert:

[...] der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse sowie dem Zufalle äußerer Umstände: ein Zwiespalt, der sich entweder tragisch und komisch löst oder seine Erledigung darin findet, daß einerseits die der gewöhnlichen Weltordnung zunächst widerstrebenden Charaktere das Echte und Substantielle in ihr anerkennen lernen, mit ihren Verhältnissen sich aussöhnen und wirksam in dieselben eintreten, andererseits aber von dem, was sie wirken und vollbringen, die prosaische Gestalt abstreifen und dadurch eine der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen.<sup>2</sup>

Hegel konnte diese Art Konflikt auch recht zynisch kommentieren; das Ende der aus solchen Konflikten gemodelten ›Lehrjahre‹ des Helden bestehe dann darin,

2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Theorie-Werkausgabe, Bde. 13–15, Frankfurt 1970, Bd. 13, 393.

daß sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt. Mag einer auch noch soviel sich mit der Welt herumgezankt haben, umhergeschoben worden sein, zuletzt bekommt er meistens doch sein Mädchen und irgendeine Stellung, heiratet und wird ein Philister so gut wie die anderen auch.<sup>3</sup>

Sich die Handlung von Kleists Drama nach dieser Opposition zurechtzulegen, führt aber nicht weit. Denn bei genauerer Betrachtung löst sich der Pol ›Poesie des Herzens‹ auf, womit die gesamte Opposition dahinfällt. Was ›Poesie des Herzens‹ zu sein scheint, ist selbst schon Effekt der Gegenseite, die Unmittelbarkeit ist eine vermittelte. Der Prinz von Homburg sitzt zu Beginn im Garten des Schlosses zu Fehrbellin, in sich versponnen flicht der Schlafwandler sich den Lorbeerkranz, den er als wackerer Krieger sich in der morgigen Schlacht zu erwerben hofft. Erst das Spiel des Kurfürsten erweckt sein Herz. Dieses scheint zwar auch schon vor der Handlung des Kurfürsten einen Gehalt zu haben und der Kurfürst nur sein Hermeneut zu sein, wenn er fragt, »was gilt's ich weiß,/Was dieses jungen Toren Brust bewegt?« (Vs 54 f.). Wenn er dann jedoch seine symbolische Verknüpfung von Lorbeerkranz des Prinzen, eigener Fürstenkette und Hand der Prinzessin mit den Worten einleitet, »Bei Gott! ich muß doch sehn, wie weit er's treibt!« (Vs 64), senkt er dem Prinzen Natalie als Wunschbild ins Herz, das dieses von nun an antreiben wird. Das Unbewußte ist nicht schon da: Das Stück zeigt es als ein vom Kurfürsten produziertes. Der Kurfürst ›regiert‹ (3,557) den Prinzen wie der Maschinist die Puppe, was, wie Kleists Essay »Über das Marionettentheater« betont, einerseits ein geheimnisloses mechanisch-mathematisches Geschäft ist, zugleich aber etwas sehr Geheimnisvolles. Die Linie des Schwerpunktes, in dem die Marionetten bewegt würden, »der Weg der Seele des Tänzers«, sei nicht anders zu finden, »als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit anderen Worten, ›tanzt‹« (3,557). Eben dies Zusammenwirken aber, ein Beziehungsgeschehen zwischen Maschinist und Gliedermann – keineswegs eine Eigenschaft der Marionette –, bestimmt der Essay, wie oben erläutert, als ›Grazie‹. Der Kurfürst erscheint ebenso ambivalent wie der Maschinist der Puppe im Essay: einerseits seelenlose Kurbel, die die Bewegung der Puppe vorgibt, andererseits die Seele selbst der Puppe, indem er ihr Herz erweckt und sie von diesem Ort aus als ihrem Schwerpunkt steuert.

<sup>3</sup> Ebd., s. Anm. 2, Bd. 14, 220.

Der Kurfürst will die Dyade zwischen sich als dem Maschinisten und dem Prinzen als Gliedermann, nachdem er die Puppe durch Anrühren in ihrem Schwerpunkt beseelt hat, aufbrechen, indem er eben jenes ›Nein‹ ausspricht, durch das der Erzähler im Essay »Über das Marionettentheater« die imaginäre Ich-Bildung im Spiegel bei dem jungen Mann aufhebt, der sich im Bild des Dornausziehers als Ideal der Grazie wiedererkennt hat. Erst dieses ›Nein‹, nicht schon der Blick in den Spiegel, hat die Grazie zum Verschwinden gebracht: »ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister!« (3, 561). Der Kurfürst formuliert dieses ›Nein‹ mit den Worten:

In's Nichts mit dir zurück, Herr Prinz von Homburg,  
In's Nichts, in's Nichts! (Vs 74 f.)

Der Jüngling im Essay versucht, die verlorene Grazie zurückzugewinnen, indem er durch immer neue Körperbewegungen in die ursprüngliche Einheit mit dem Bild zurückzugelangen sucht. Aber all diese Bewegungen sind nur noch Zeichen, gespannt auf ein durch die Negation Entzogenes, auf das sie nur noch verweisen. Demgegenüber weist der Kurfürst den Prinzen nicht regressiv, sondern progressiv auf eben das Feld der Zeichen. Der Prinz soll sein Wunschbild auf ein anderes Feld, den Krieg, verschieben, um es dort zu erwerben. Das Eine steht dann metonymisch für das Andere, es ist die uns vertraute Struktur der Verschiebung:

[...] In dem Gefild der Schlacht,  
Sehn wir, wenn's Dir gefällig ist, uns wieder!  
Im Traum erringt man solche Dinge nicht! (Vs 75–77)

So nimmt der Kurfürst beide Positionen ein, die im Familienroman des Ich in der Regel auf mütterliche und väterliche Figurationen aufgeteilt sind. Er erweckt, genauer: er erschafft in dyadischer Einheit mit dem Prinzen dessen Herz, zieht gewissermaßen die Sprungfeder der Puppe auf, und er fungiert als verneinender Dritter, der Heraustreten aus der Wunschwelt und Eintreten in die Welt der Vermittlung verlangt, in der das eine immer nur auf dem Feld eines anderen erlangt werden kann. Diese strukturelle Engführung im dramaturgischen Status des Kurfürsten hat ihre genaue Analogie im folgenreichen Unfall oder Zufall bei der ›Erweckungs‹-Szene des Prinzen. Der erhaschte Handschuh Nataliens, dessen Besitzerin der Prinz am nächsten Morgen ermitteln wird, zeigt dem Prinzen an, daß das Traum-Bild aus dem Material dessen gemacht worden ist, worauf es verweist. Für diese Art, Realismus zu verburgen, hat Kleist eine Obsession: die alte Frau, die man bittet, die Zi-

geunerin zu spielen, um vom gefangenen Kohlhaas die rätselhafte Kapsel zurückzuerbitten, ist niemand anderes als eben die Zigeunerin selbst, die Kohlhaas einst die Kapsel gegeben hatte.<sup>4</sup> Wenn man das Bild einer Felslandschaft am Meer mit der Kreide des dargestellten Felsens und dem Wasser des dargestellten Ozeans malen würde, so könnte man – dies die Überlegung in Kleists Essay über Caspar David Friedrich – »die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen« (3,543). Solch eine entmenschlichende Wirkung wird sich, wie nachfolgend gezeigt werden soll, auch beim Prinzen von Homburg ergeben, wenn er am Ende des Dramas unisono mit »allen« (so die Sprecherbezeichnung), die Vernichtung aller Feinde Brandenburgs proklamiert. Vorerst aber geschieht etwas anderes. Der Prinz nimmt den realen Handschuh des Traum-Bildes als Versprechen (»Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift:/Ein Pfand schon warfst Du, [...] lächelnd mir herab« [Vs 358–60]) und ist im Kampf, wie schon beim Diktat des Schlachtplans, nicht recht bei der Sache. Er leistet die gebotene Verschiebung des Wunschbildes auf das andere Feld des Krieges nicht vollständig, was hieße, daß er in der Schlacht nur der Logik des Kriegsplans folgte. Wie sich ihm Traum-Bild und Wirklichkeit vermischt haben, vermischt er den Schlachtplan mit der Ordre des Herzens (vgl. Vs 475), stürmt los, als die Schlacht am Wendepunkt steht, erficht, wie Penthesilea liebend kämpfend und kämpfend liebend – statt daß das eine vollständig anstelle des anderen träte entsprechend dem Gebot des Kurfürsten oder in »Penthesilea« entsprechend dem Gebot des Mythos –, einen glänzenden Sieg, der sich ihm dann, wieder analog zu Penthesilea, als furchtbare Niederlage erweist.

Der Kurfürst betont, wenn er das Todesurteil über den Prinzen schon verhängt, noch ehe das Kriegsgericht überhaupt berufen ist, er wolle, »daß dem Gesetz Gehorsam sei« (Vs 734); der Graf von Hohenzollern gibt hierzu das Echo: »Der Satzung soll Gehorsam sein« (Vs 774), und der Prinz erkennt dies dann auch an: »Der Kurfürst hat getan, was Pflicht erheischte« (Vs 820), aber die Erwartung geht auf Gnade, nachdem dem Gesetz Genüge getan worden ist: »Es wird den Hals nicht kosten« (Vs 775), so Hohenzollern, ebenso der Prinz, mit ausdrücklichem Verweis auf »Gnade« (gratia/Grazie): »[...] so weit geht keiner./Der nicht

4 Hierzu vermerkt der Erzähler der Kohlhaas-Novelle: »und 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 wohlgefiel, zugestehen müssen: der Kämmerer hatte den ungeheuersten Mißgriff begangen, und in dem alten Trödelweib, das er in den Straßen von Berlin aufgriff, um die Zigeunerin nachzuahmen, die geheimnisreiche Zigeunerin selbst getroffen, die er nachgeahmt wissen wollte.« (»Michael Kohlhaas« [3,134]).

gesonnen wäre zu begnad'gen!« (Vs 844 f.). Entsprechend schlägt die Handlung in dem Augenblick um (im Sinne des Aristoteles ein Umschlagen von Glück in Unglück, das verbunden ist mit Anagnorisis, d.h. Einsicht in die wahren Zusammenhänge), da der Prinz erkennt, daß der Kurfürst nicht nach der Relation von *lex* und *gratia* verfahren wird, ja gar nicht verfahren kann. Dies geschieht keineswegs erst, nachdem der Prinz das für ihn schon ausgehobene Grab gesehen hat – das malt er nur, in schon gesteigerter Todesangst, recht wirkungsvoll vor den Frauen aus, von denen er sich Rettung erhofft (zur Kurfürstin: »Du scheinst mit Himmelskräften, rettenden,/Du mir, das Fräulein, deine Frau'n, begabt« [Vs 973–75]). Es geschieht vielmehr in dem Augenblick, da er erfährt, daß Natalie Unterpfand des nun zu schließenden Verhandlungsfriedens mit den Schweden werden soll (eine dynastische Heirat als Gewähr des Friedens zwischen den ehemaligen Gegnern). Diese Antwort des Kurfürsten auf den vom Prinzen errungenen Sieg ist ebenso subtil wie genau. Durch das befehlswidrige vorzeitige Losschlagen des Prinzen hat der Kurfürst nur einen Teilsieg errungen, dessen Ergebnis nur ein Verhandlungsfriede mit dem Gegner sein kann. (Der Prinz hat losgeschlagen, ehe den Schweden die Rückzugsmöglichkeit abgeschnitten war, so daß der Gegner nicht vernichtet, wie es Absicht war, sondern nur geschwächt werden konnte: »Das Heer der Schweden ist auf's Haupt geschlagen./Wenn nicht für immer, doch auf Jahresfrist« [Vs 506 f.]; der Kriegsplan hatte demgegenüber vorgesehen, ihn in den Sümpfen einer Trift, in die er gedrängt würde, wenn ihm alle Rückzugsmöglichkeiten genommen gewesen wären, »aufzureiben« [Vs 311], analog Herrmanns Vernichtungsschlag gegen die Legionen des Varus.) Den Verhandlungsfrieden aber, zu dem ihn der Prinz damit genötigt hat, macht der Kurfürst aus eben dem »Material« – Natalie als Unterpfand –, aus dem das Wunschbild des Prinzen besteht. So muß sich der Prinz selbst als den Urheber des Kalküls erkennen, das ihm die Frau entzieht, die seit der Traumszene sein Lebenszentrum ausmacht. Damit ist ihm unabweisbar, daß sein scheinbar glänzender Sieg überhaupt keiner war, vielmehr eine furchtbare, ihn zernichtende Niederlage (wie Penthesilea dies analog nach der Idylle mit Achill lernen muß), womit es auch gar keinen Anlaß mehr gibt, Gnade im Sinne der *gratia* walten zu lassen. Die eine Reaktion des Prinzen ist, Natalie freizugeben, um das physische Leben zu retten. Es wäre psychische Selbstvernichtung, da der Kurfürst ihm Natalie ja als das sein Herz ausfüllende Wunschbild introjiziert hat. Natalie nimmt diese Freigabe auch gar nicht an, gelobt vielmehr, »in dem Tod Dir [dem Prinzen] treu« zu bleiben (vgl. Vs 1058). Die Geste des Kurfürsten, den Prinzen über die Rechtmäßigkeit des Todesurteils und des-

sein Vollstreckung selbst befinden zu lassen, hat mit Blick auf diesen Lernprozeß einen anderen Gehalt. Der Prinz wird nicht nur im Sinne von Kants Theorie des Erhabenen (vgl. Vs 1372) von der unmittelbaren physischen Bedrohung entlastet<sup>5</sup> (es liegt nun in seiner Hand, ob das Todesurteil vollstreckt wird), was ihn überhaupt erst in die Lage versetzt, sich als sittliche Person zu restituieren, die ideelle Werte über physisches Überleben zu setzen vermag. Vielmehr hat der Anklagepunkt, zu dem der Prinz nun selbst zum Richter aufgerufen ist (»Um eures Angriffs, allzufrüh vollbracht« [1308]), durch die an Natalie erteilte Lektion nicht nur einen formalen Gehalt (Handeln gegen die Ordre des Kriegsplans), sondern viel entscheidender noch einen inhaltlichen: Vereiteln des erstrebten Vernichtungsschlags gegen den Gegner, der erreichbar gewesen wäre. Bezogen auf diesen Mißerfolg kann der Prinz weder ein »Recht« des Erfolgs in Anspruch nehmen (zwar gegen die Ordre, aber doch erfolgreich gehandelt zu haben: an solches »Recht« appelliert später Kottwitz unzutreffenderweise im Diskurs mit dem Kurfürsten [vgl. Vs 1598–1602]), noch kann der Prinz Gnade erbitten (als einer, der sich zwar nicht an die Ordre gehalten, aber doch einen glänzenden Sieg errungen hat). Mithin bleibt dem Prinzen, dies die zweite mögliche Reaktion auf den Lernprozeß, nur die Bestätigung des Todesurteils.

Mit dem Bejahen seiner Hinrichtung bekräftigt der Prinz, daß das Gesetz, gegen das er verstoßen hat, das Gesetz des Vernichtungskrieges ist. Indem er mit dem Bejahen seines Todes bekräftigt, daß das Gesetz mit diesem konkreten Gehalt – statt einer abstrakten Forderung nach Achtung vor dem Gesetz allgemein – gewahrt bleibt, kann der Prinz aber auch fordern, daß Natalie nicht mit dem schwedischen König verheiratet wird. Denn der damit neu bekräftigte Vernichtungskrieg kann nicht mit einem Verhandlungsfrieden enden. So sind *Bildungsroman* und *Strategiedrama* in der Figur Nataliens miteinander verknüpft. Sie wurde dem Prinzen als Objekt des Begehrens ins Herz gesenkt, damit er zum feurigen Krieger werde (d.h. wie die Soldaten des französischen Revolutionsheeres vom Herzen getrieben kämpfte: diesen war die Liebe zur »patrie« bzw. zur Freiheit in das Herz gesenkt, ihm statt dessen, d.h. stell-

5 Vgl. KdU § 28: »Wer sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urteilen [...]. Kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt [...] machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen [...].« (KDU 104).

vertretend und verweisend hierauf, eine Frau<sup>6</sup>). Nachdem beim Akt der Motivierung aber ein Unfall geschehen ist, lernt der Prinz an dem ihm eingesenkten Objekt des Begehrens nicht nur – als das bekannte Lernziel des Bildungsromans –, das Gesetz über das feurige Herz zu stellen, sondern mehr noch, den Vernichtungskrieg höher als sein physisches Leben zu achten, d.h. ihn ›erhaben‹, also ideell als Mittel zu bejahen, der Idee der Freiheit zur Wirklichkeit zu verhelfen.

Im Lichte dieses Lernprozesses gibt sich der Sinn der Doppelposition des Kurfürsten im Grazie-Geschehen des Stücks zu erkennen. Analog dem Bezug zwischen Maschinist und Gliedermann hat der Kurfürst als Gestalter des Traums des Prinzen diesen mit der Grazie der Dyade begabt, ihm dabei ein Bild von überschießender Kraft eingesenkt, die Verbindung mit Natalie, die den Prinzen sogar zu Phantasien sich versteigen lassen wird, den Kurfürsten selbst ersetzen zu können. Diese Grazie jenseits des Bewußtseins, das ›Charisma‹ des Prinzen, wurde mit dem folgenden ›Nein‹ des Kurfürsten und der Verweisung auf die Vertretungshandlung des Krieges, die das ›Mal‹ der Differenz in die Nicht-Differenz der (dyadischen) Grazie einschreibt, an das Ziel gebunden, der Idee (der Freiheit, hier nicht des Individuums, sondern des Landes) zur Wirklichkeit zu verhelfen: eben im Vernichten all dessen, was sich ihr entgegenstellt. So hat der Kurfürst in seiner Doppelposition das neue Konzept der Grazie (Grazie jenseits des Bewußtseins) mit dem Problem eines möglichen Brückenschlags zwischen beschränkender Wirklichkeit der Determination (Handeln im genauen Befolgen der Ordre des Kriegsplans) und ideeller Welt der Freiheit verbunden. Er hat damit das neue Konzept der Grazie an die Aufgabenstellung zurückgebunden, in der die Grazie im überkommenen Verständnis als eine geglückte Einheit von Sinnlichkeit und Idealität ein alternatives Konzept abgegeben hat zu den von der Kunst erwarteten Verknüpfungsleistungen. Analog zur

---

6 Daß diese Frau selbst wieder für das Land, die ›patrie‹ steht, wird durch die Parallele deutlich, auf die Wolf Kittler (s. Anm. 1) mehrfach verwiesen hat: Natalie ist Chefin eines Dragonerregiments, d.h. einer Abteilung der Reiterei, die dem Prinzen von Homburg untersteht. In Preußen wurden nach der Kabinettsorde vom 7. September 1808 die Regimenter nicht mehr nach Generalen und Kommandeuren benannt, sondern nach Standorten (um die Soldaten auf einen Kampf für das Land statt für den Ruhm eines Kommandeurs einzuschwören) – mit Ausnahme eines Dragonerregiments, das als besondere Auszeichnung den Namen der Königin Luise erhalten hatte und diesen behalten durfte: der geliebten Königin als Symbol des ›mütterlichen Grundes‹ (vgl. Vs 1760). Natalie, nominell Chefin des Dragonerregiments (in der Schlacht ist sie ja nicht anwesend), steht derart für die Landesmutter, verkörpert derart das Land selbst. So ist dem Prinzen mit Natalie als Wunschbild nichts anderes als die ›patrie‹, analog dem französischen Krieger im Revolutionsheer, eingesenkt.

symbolischen Vertretung der Vernunftidee durch die ästhetische Idee in der Erfahrung des Schönen<sup>7</sup> soll das im Grazie-Geschehen in den Prinzen eingesenkte Bild, das überreich an Vorstellungen ist wie eine »ästhetische Idee«, als Vertretung der Vernunftidee der Freiheit fungieren, jetzt praktisch als Motor in der Vertretungshandlung des Vernichtungskrieges, der der Idee zur Wirklichkeit verhelfen soll. Aber diese »praktische Symbolisierung« der Idee geht fehl. Der Prinz verharret bei einem Handeln aus der Grazie heraus, wechselt nicht wirklich auf die Stellvertretungshandlung über, er verfällt mit seinem unbedachten Losschlagen in ein praktisches »Schwärmen« wie Eve in ein theoretisches, wenn sie verkennt, daß der Gerichtsrat Walter ihr bloß symbolisch »Wahrheit gibt«. Damit hat der Prinz zugleich aber die Strategie ausgehebelt, der Idee durch Vernichtung all dessen, das sich ihr entgegenstellt, zur Wirklichkeit zu verhelfen. Es bleibt nur das andere Feld des Handelns, der Verhandlungsfriede, d.h. ein Verharren in der beschränkenden Wirklichkeit, von dem ungewiß ist, ob es je zur Idee der Freiheit zu gelangen vermag. Mit dem Bejahren seines Todes bekräftigt der Prinz die ursprüngliche Aufgabe und sein Scheitern an ihr, das neue Konzept der Grazie auf dem Feld rein stellvertretender Handlung mit dem Ziel zu verbinden, der Idee zur Wirklichkeit zu verhelfen.

Das Strategiedrama des Kurfürsten ist damit selbstverständlich noch nicht zu einem befriedigenden Ende gebracht. Der Vernichtungskrieg als Verwirklichung der Idee ex negativo verlangt einen Krieger, der auf neue Weise motiviert ist: der nicht primär für Sold, den Ruhm von Kommandeuren und dabei zugleich für das Interesse des Kriegsherrn kämpft, sondern angetrieben von einem in ihn introjiziertes ideelles Ziel. Ein solches führt konsequent zur Strategie des Vernichtungskrieges. Denn ein ideelles Ziel ist, wie es das Wesen der Idee ausmacht, dem Gehalt nach un-endlich, also kann man bei einer nur partiellen Verwirklichung nicht stehen bleiben, denn sie wäre in Wahrheit gar keine. So hatte der Kurfürst als Maschinist den Prinzen als Marionette durch Introjektion eines ideellen Ziels in ganz neuer Weise in Schwung gebracht. Als Gefahr solcher Art Motivierung aber hat sich erwiesen, daß die vom Herzen her Handelnden sich nicht mehr recht an den vorgegebenen Schlachtplan halten, d.h. nicht vollständig auf das Feld reiner Vermittlung des Ideellen wechseln. In der Zeit der Napoleonischen Kriege hatte zusätzlich zur neuen Art der Motivierung der Krieger, die in Antwort auf die ideelle Motivierung des französischen Revolutionshee-

7 Vgl. insbesondere KdU § 49, ausführlich hierzu s.o. Kap. »Das Käthchen von Heilbronn«.

res gefunden werden mußte, auch die kriegstechnische Entwicklung zu diesem Problem geführt. Durch erheblich vergrößerte Reichweite der Waffen erhielten die Schlachtfelder ein so großes Ausmaß, daß sie nicht mehr ständig von einem Punkt aus überblickt und gesteuert werden konnten; mithin mußte den Führern der einzelnen Truppenteile eine viel größere Eigenständigkeit des Handelns aus der jeweils selbst überblickbaren Situation heraus zugestanden werden. Wie aber kann diese virtuelle Autonomie, sei es des auf sich gestellten, sei es des von seinem Herzen her handelnden Kriegers, an die Gesamterfordernisse des Kriegsplans zurückgebunden werden?

In seinem Strategiedrama hat der Kurfürst erreicht, daß der von ihm in neuer Weise motivierte Prinz, der mit seinem durch verfrühtes Loschlagen errungenen Sieg die Strategie des Vernichtungskriegs in Frage gestellt hat, dazu gelangt, keinen Anspruch mehr im Rekurs auf seinen Sieg zu erheben und statt dessen die Strategie des Vernichtungskrieges erhaben zu bekräftigen. So ist die Strategie gerettet, aber doch um den hohen Preis, daß der neu motivierte Krieger hingerichtet werden muß, was rückwirkend auch die neue Motivation und damit das neue Konzept von Grazie (jenseits des Bewußtseins) in Frage stellt. An diesem Punkt der Problemfaltung erfolgt eine neue Insurrektion gegen das Gesetz, was immer auch die Position des Kurfürsten erschüttert, jetzt nicht nur als oberster Befehlshaber, sondern auch als Begründer eines neuen Konzepts von Grazie, zugleich einer neuen Art, die Krieger zu motivieren. Der Prinz hatte nach seinem Handeln gegen die Ordre fraglos, mithin recht willig, die Nachricht vom Tod des Kurfürsten aufgenommen und sich sogleich dessen Stelle bei Natalie angeeignet: eine Art Vatemord, wie das Handeln des Prinzen ja auch die Kriegsstrategie des Kurfürsten über den Haufen geworfen hat. Jetzt kommt mit der Insurrektion, die Natalie anzettelt, ein Handeln hinzu, das auf Rückkehr zum alten Konzept von Grazie, d.h. die Relation von *lex* und *gratia*, zielt. Natalie erteilt unter Vorspiegelung einer kurfürstlichen Anweisung – wieder also eine Anmaßung von dessen Stelle – dem Heeresteil des Prinzen Befehle, um die Offiziersversammlung zusammenzubringen, die das Gesuch um Gnade für den Prinzen verfertigt und dem Kurfürsten überreicht. Das kommt einer Revolte gleich, der Kurfürst nimmt den Vorgang jedoch als Ballade von den treuen Soldaten (vgl. Vs 1417 ff.), die ihren charismatischen Heerführer retten, d.h. weiterhin eben dem Charisma sich überantworten wollen, mit dem der Kurfürst den Prinzen begabt hat. So biegt der Kurfürst die auf Grazie im herkömmlichen Sinne zielende Handlung, die ihn in Frage stellt, in seinen neuen Entwurf von Grazie zurück. Entsprechend führt der Akt der Offiziere nicht zum Er-

folg. Die Offiziere argumentieren auf dem Feld der Relation von *lex* und *gratia*, sie haben noch gar nicht erkannt, daß der Streitpunkt zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen der Vernichtungskrieg ist. So ist die beste Antwort des Kurfürsten, die revoltierenden Offiziere durch den Prinzen selbst belehren zu lassen, der inzwischen gelernt hat, Recht und Unrecht von der Strategie des Vernichtungskrieges her zu denken. Die Rettung des Prinzen als befriedigendere Lösung des Strategiedramas – den auf neue Art motivierten Krieger nicht wegen eigenmächtigen Handelns, dem man durch die neue Motivation gerade Raum geschaffen hat, hinrichten zu müssen – kommt von ganz anderer Seite. Der Graf von Hohenzollern wartet mit ihr auf, nicht von ungefähr, sondern als derjenige, der dem Kurfürsten den schlafwandlerischen Prinzen als Objekt einer neuen Art Motivation des Kriegers zugeführt hat. Er überreicht eine zweite Einlassung zum Todesurteil (die erste war die Bittschrift um Gnade). Sie argumentiert auf einem bisher noch gar nicht berücksichtigten Feld – es ist das neue Feld der Rechtsfindung, das im Laufe des 18. Jahrhunderts immer größere Bedeutung erhalten hat (ein erhellendes Dokument für diesen Wandel ist Schillers Novelle »Der Verbrecher aus verlorener Ehre«). Auf dem neuen Feld der Rechtsfindung genügt es nicht mehr, den Täter einer Straftat zu ermitteln und dann die für die Tat festgesetzte Strafe zu verhängen – so noch die Carolina, die bis zum Code Napoléon gültige Strafgesetzsatzordnung Karls V. –, noch wird hier, wie vom Kurfürsten und Prinzen, vom Ziel (Vernichtungskrieg) her argumentiert. Die zweite Einlassung zum Urteil fragt vielmehr nach den Voraussetzungen und Bedingungen, also nach der Herleitung der Tat, was immer darauf hinausläuft, die jeweilige Tat als eine vielfach durch Umstände bedingte darzustellen, die man dem Täter nicht in Rechnung stellen kann, um ihn so zu entlasten. In diesem Sinne führt der Graf von Hohenzollern einen »Beweis, daß Kurfürst Friedrich/Des Prinzen Tat selbst« (Vs 1623 f.) [zu ergänzen ist: verursacht hat]: eben durch die neue Art Motivation, die den Krieger zu einem vom Herzen her Handelnden gemacht hat. Zwar weist der Kurfürst die Schuldzuweisung zurück; denn fragt man nach der Herkunft einer Tat, führt dies zu einem *regressus ad infinitum*, könnte man z.B. genauso behaupten, der Graf von Hohenzollern trage die Schuld, da er ja den Kurfürsten erst auf die Möglichkeit verwiesen hat, seinen folgenreichen ›Scherz‹ mit dem Prinzen zu treiben. Aber gleichgültig, wem nach dieser neuen Argumentation die Schuld zuzuerkennen ist, der Effekt ist immer derselbe: Der manifeste Täter wird entlastet.

Zu beachten ist die zeitliche Regie in der Auseinandersetzung des Kurfürsten mit seinen revoltierenden Offizieren. Der Punkt ist schon er-

reicht, an dem der Kurfürst aufgrund der separat verhandelten Einlassung Hohenzollerns den Prinzen gar nicht mehr hinrichten kann, da läßt er den Prinzen doch noch vor den Offizieren auftreten und sein erhabenes Bejahen der Hinrichtung um des Vernichtungskrieges willen verkünden. Der Kurfürst weiß dies an dieser Stelle, aufgrund der Argumentation Hohenzollerns, schon als bloßes Spiel, die Offiziere wissen dieses hingegen noch nicht. So lernen sie durch den erhabenen Akt des Prinzen, vom Denken in der Relation von *lex* und *gratia* abzugehen und statt dessen von dem Ziel des Vernichtungskrieges her zu denken. Erst nachdem die Offiziere diesen Lernschritt vollzogen haben, erfolgt die Kassation des Todesurteils. Notwendig kann aber das Stück hier nicht enden, womit sich einmal mehr erweist, daß die »extremen« Szenen Kleists, hier die sadistische Vorführung des Prinzen, der glaubt, seiner Hinrichtung entgegenzugehen, während die (vorgestellten wie realen) Zuschauer wissen, daß das Todesurteil schon aufgehoben ist, wirklich extrem nicht schon durch die Sache selbst sind, sondern erst dadurch, daß sie als notwendige Folge der gemachten Voraussetzungen gezeigt werden. Warum also kann das Stück hier nicht enden? Der Prinz hat seinen Tod bejaht, damit das Argumentieren von der Idee der Freiheit her, was im Horizont des Stücks Bejahen der Strategie des Vernichtungskrieges einschließt und zugleich die neue Art Motivation des Kriegers, die aus dem neuen Konzept von *Grazie* erwächst. Nachdem all dies gerade bekräftigt ist, wäre bloße Kassation des Urteils ein vollständiger Selbstwiderspruch der Argumentation, die zu diesem Punkt geführt hat. Gleichzeitig steht der erhabenen Befestigung der Idee der Freiheit aber die Argumentation des Grafen von Hohenzollern entgegen, die den Prinzen entlastet, indem sie ihn – im neuen *Grazie*-Geschehen, ja gerade durch dieses – als unfrei erweist. So ist die Kassation des Urteils einerseits vom Ziel her unmöglich, andererseits aus Gründen notwendig. Das potenzierte Spiel (Spiel im Spiel) der Schlußszene ist die genaue Antwort auf dieses Dilemma. Zugleich wird dieses durch das Spiel im Spiel noch weiter verschärft.

Als Ergebnis der psychologisch problematischen Schlußszene zeigt das Stück ein erneutes und umfassendes Bekräftigen des Vernichtungskrieges. »Alle« stimmen in den Ruf ein: »In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!« (Vs 1858). Dieses Ergebnis ist aber alles andere als selbstverständlich. Der Vernichtungskrieg war bisher durch die erhabene Selbstnegation des Prinzen bekräftigt worden, zuerst als wirkungsvolle Szene des Prinzen vor Natalie (womit er sich ihrer Liebe neu versichert: »Du gefällst mir« [Vs 1388] ist ihre Antwort), dann als eine nachdrückliche Belehrung der revoltierenden Offiziere. Diese Szene

nochmals zu berufen und nun vor Zuschauern, die um die Kassation des Todesurteils wissen, so daß für sie die erhabene Szene bloßes Schauspiel ist, birgt die Gefahr, daß die erhabene Wirkung verlorengeht. Denn ein nur als Spiel vorgestelltes Erhabenes konfrontiert nicht mehr mit einem Un-faßlichen – hier dem Tod – als Ausgangserfahrung einer erhabenen Wende in die Sphäre des Ideellen, das Un-faßliche ist dann vielmehr schon immer unter den Bedingungen des Spiels ›gefaßt‹ und das heißt entmächtigt. Das war, wie dargelegt, schon das ungelöste Problem in Kleists erstem Tragödienprojekt »Robert Guiskard« (insofern Kleists Drama gegen Schillers Bindung der Tragödie an das Erhabene betont, daß die erhabene Selbstkonstitution in dem Augenblick ihre Wirkung verliert – Guiskards Schwächeanfall –, da sie als ›Schauspiel‹ bewußt wird<sup>8</sup>). Im Essay über Caspar David Friedrich war als zentrale Frage dargelegt worden, wie das Gesetz unterlaufen werden könne, daß eine im Bild, d.h. als Kunstwerk vorgestellte Szenerie des Erhabenen keine erhabene Wirkung mehr hervorbringe. Obwohl dies also das Wirkungsziel der erhabenen Selbstnegation des Prinzen, die Bekräftigung des Vernichtungskrieges, aufs Spiel setzt, läßt der Kurfürst die Szene, die mit Ausnahme des Hauptagenten allen als Schauspiel bewußt ist, nochmals ablaufen? Was nötigt hierzu und wie wird gesichert, daß die bisher erreichte erhabene Wirkung nicht verpufft?

Seit der Kurfürst dazu gebracht worden ist, das eigenmächtige Handeln des Prinzen nicht nur teleologisch (vom strategischen Ziel des Krieges her) zu betrachten, sondern auch genetisch, vom Ursprung dieses Handelns her, befindet er sich, wie dargelegt, in einem Selbstwiderspruch, in der sich die Widersprüchlichkeit des Aktes spiegelt, durch den er in der ersten Traumszene als ›Maschinist‹ den Prinzen als ›Gliedermann‹ beseelt, d.h. mit der Grazie der Marionette begabt hat. Mit diesem Akt hat er den Prinzen zu einem gemacht, dessen Handeln sich nicht nur aus einem Beweggrund – der vorgegebenen Ratio des Schlachtplans – speist, sondern noch und viel bestimmender aus einer anderen Quelle, dem in sein Herz gesenkten Wunschbild. Damit hat der Akt des Kurfürsten das Handeln des Prinzen aber darauf *fest*-gelegt, sich nicht restlos auf eines *fest*-legen zu lassen. Er hat also dem Handeln durch unterschiedliche Beweggründe Spielraum gegeben. Hier schimmert noch das überkommene Verständnis von Grazie durch, wie es von Winckelmann bis Schiller entfaltet worden ist: Grazie als geglückte Einheit von Sinnlichkeit (Determination) und Idee (Freiheit). Gegenüber dieser Tradition sind die beiden Bereiche nun aber in der Weise eines

8 S. hierzu o. das Kap. »Robert Guiskard«.

performativen Selbstwiderspruchs (d.h. einer double bind-Aufforderung) zusammengeführt: ›ich lege dich darauf fest, dich nicht festlegen zu lassen‹. Wie mit dem fatalen Ergreifen von Nataliens Handschuh am Ende seines Traums, ›vergreift‹ sich der Prinz auch in dem ihm so eröffneten Spielraum des Handelns. Die überschießende Vorstellung, das in ihn eingesenkte Wunschbild der Verbindung mit Natalie als eine Art ›ästhetischer Idee‹, bestimmt sein Handeln, das der Idee der Freiheit zur Wirklichkeit verhelfen soll. Er wechselt nicht auf das Feld der Stellvertretung, was hieße, daß er sein Handeln an der ausgegebenen Ordre ausrichtete. In dem ihm eröffneten Spielraum des Handelns kann der Prinz nur falsch handeln: Unterwirft er sich dem Kriegsplan, negiert er die Grazie, also sein Charisma, mit dem er begabt worden ist, womit sein Erfolg als Krieger fraglich wird, folgt er statt dessen dem in seinem Herzen erweckten Wunschbild, wird der Erfolg seines kriegerischen Handelns aber ebenso fraglich, da es den Vernichtungsschlag vereitelt. Die Antworten, die der Kurfürst auf das Handeln des Prinzen geben kann, stehen im gleichen Dilemma: Jede Antwort kann immer nur falsch sein. Den Prinzen zu entlasten, ihm also Leben und Freiheit zurückzugeben und ihn in seine frühere militärische Position wieder einzusetzen, negiert das Handeln des Prinzen, insofern es nicht auf einen Beweggrund festgelegt war, also einen Spielraum hatte zwischen Verstand und Herz. Der erhabene Akt der Selbstnegation des Prinzen, worin er Schuld auf sich nimmt und so sein Handeln als freies setzt, wäre damit aufgehoben, wobei sich als ›Schuld‹ weniger das Handeln gegen die Ordre als vielmehr das Vereiteln des Vernichtungsschlags erwiesen hat. Beläßt der Kurfürst den Prinzen aber unter dem Todesurteil und läßt er die Hinrichtung vollziehen, so ›opfert‹ er ihn nicht nur für das Strategem des Vernichtungskrieges im Verbergen seines eigenen Anteils am eigenmächtigen Handeln des Prinzen, er verliert auch einen für diese Art Krieg gerade erfolgreich motivierten Krieger, und da er damit das Konzept von Grazie, dem diese Motivation sich verdankt, negiert, zerstört er zugleich die Motivation seiner anderen Soldaten, die die ›Grazie‹, mit der der Kurfürst den Prinzen begabt hat, als Charisma erfahren, dem sie mit Begeisterung folgen. Die Antwort des Kurfürsten auf dieses Dilemma, dem Prinzen weder Leben und Freiheit zurückgeben noch ihn hinrichten lassen zu können, ist, beide Handlungsmöglichkeiten zu verknüpfen: Belastung (damit Anerkennen, daß das Handeln des Prinzen Spielraum hatte, mithin ›frei‹ war und darum vom Prinzen zu verantworten ist) und Entlastung (Anerkennen, daß das Handeln des Prinzen programmiert war, von diesem also nicht zu verantworten ist) zusammenzuführen, was erneut auf eine Konstellation von ›Grazie‹ (als ge-

glückte Vereinigung von Determination und Freiheit) verweist. So erschließt sich die Eigenart der Schlussszene, zugleich deren Notwendigkeit: Die Rückgabe von Leben und Freiheit wird als Hinrichtung arrangiert, die Hinrichtung aber als Rückgabe des Lebens und der Freiheit ausgeführt.

Selbstverständlich droht die erhabene Szene (Vollzug der vom Prinzen selbst bejahten Hinrichtung) spätestens in dem Augenblick, da sie für alle, d.h. auch für den Prinzen, als bloßes Schauspiel erkannt wird, ihre erhabene Wirkung zu verlieren. So ist die erste Reaktion des Prinzen, das Ganze für einen Traum zu erklären (»Nein, sagt! Ist es ein Traum?« [Vs 1856]). Daß Kottwitz diese erste Verarbeitung bestätigt (»Ein Traum, was sonst?« [Vs 1856]), ist entweder ironisch aufzufassen (der Realität Traumcharakter zusprechend) oder modal (insofern nur ein Traum solche Engführung von Hinrichtung und Rückgabe der Freiheit vorstellen lasse). Die erhabene Selbstnegation des Prinzen war bisher wirkungsvolle Bekräftigung der Strategie des Vernichtungskrieges. Diese bleibt gewahrt, trotz der Verwandlung der Hinrichtung in ein Spiel der Rückgabe der Freiheit, durch eine subtile Lenkung (nicht Katharsis) der Affekte. Einen Menschen zur Hinrichtung zu führen und ihn mit verbundenen Augen die Exekutionsschüsse erwarten zu lassen, staut im Betroffenen ein Höchstmaß an Aggressionsaffekten auf. Wenn der Verurteilte die Hinrichtung bejaht, sind diese Aggressionen gegen ihn selbst gerichtet (der Verurteilte stirbt gewissermaßen in Vorwegnahme mehrfach den Hinrichtungstod). Wird die Hinrichtung im letzten Moment aufgehoben, verliert die aufgestaute Aggression ihren bisherigen Bezugspunkt und wird sich natürlicherweise statt dessen nun gegen den richten, der das grausame Spiel getrieben hat. Das kann an einem Fall belegt werden, der Kleist möglicherweise sogar bekannt war. Karl von François, später Generalleutnant im preußischen Heer, hatte sich am eigenmächtigen Handeln einer Truppe (Besetzung Stralsunds durch das Regiment des Majors Ferdinand von Schill) beteiligt, die den preußischen König hierdurch zum Eintritt in einen Krieg gegen Napoleon zwingen wollte. Er hatte sich dabei dem Befehl eines Offiziers widersetzt, war zum Tode verurteilt und am 3.8.1808 zur öffentlichen Hinrichtung geführt worden. Erst auf dem Hinrichtungsplatz wurde er von dem für ihn zuständigen württembergischen König begnadigt. In seinen Memoiren beschließt Karl von François den Bericht über diese Szene mit einem Fluch: »Ich verfluchte den König und seine Gnade: Er ist ein Ungeheuer, das seine Freude daran findet, Menschen zu Tode zu peinigen.«<sup>9</sup> Die-

9 Zitiert nach dem Kommentar der hier zugrundegelegten Kleist-Ausgabe (2.1175).

ser notwendig auf ihn gerichteten Aggression hat der Kurfürst vorgebeugt, indem er im pantomimischen Spiel, das die Verwandlung der Hinrichtungsszene einleitet, Natalie dem Prinzen übergeben und damit das Wunschbild real gemacht hat, das er einst in den Prinzen introjiert hatte. Natalie, Objekt des Begehrens, dann Unterpand des Verhandlungsfriedens, als solches Mittel der Belehrung des Prinzen und hierdurch Unterpand der Strategie des Vernichtungskrieges, sodann Subjekt des Handelns bei der angezettelten Revolte gegen den Kurfürsten, wird damit vom Kurfürsten erneut zum Objekt gemacht: nun zu seinem Schild gegen die zu Recht allererst auf ihn sich richtenden Aggressionen. Da aufgestaute Aggression aber eine ›Abfuhr‹ benötigt, der Kurfürst sich jedoch gegen diese immun gemacht hat, muß sie ein anderes Bezugsobjekt erhalten. Das Bezugsobjekt, das bleibt, ergibt ein erneutes Bekräftigen des Vernichtungskrieges. Denn einige Offiziere lenken die aufgestaute Aggression sogleich nach außen, auf den äußeren Feind:

MEHRERE OFFIZIERE: Ins Feld! Ins Feld!

GRAF TRUCHSS:

Zur Schlacht!

FELDMARSCHALL:

Zum Sieg! Zum Sieg!

ALLE: In Staub mit allen Feinden Brandenburgs! (Vs 1857 f.)

So ist trotz der Fiktionalisierung der erhabenen Szene der Selbstnegation des Prinzen der bisherige Effekt dieser Szene bewahrt und neu bekräftigt: Das Schauspiel des Todes ist mit der Aussicht auf Hochzeit in ein Schauspiel des Lebens verwandelt worden, das bestätigte Leben des Prinzen ist jetzt aber darauf eingeschworen (und mit ihm sind dies seine Soldaten, die seinem Charisma folgen), Tod zu geben, bis es nichts Feindliches mehr zu töten gibt.

Die Schlußszene entwirft das Bild eines Vernichtungskrieges als das Feld, die Idee der Freiheit in die Wirklichkeit zu bringen. Dieses Bild ist – mit der vorgeführten Selbstnegation und der bis zur vermeintlichen Hinrichtung aufgebauten Selbstaggression des Prinzen – aus dem Material eben dessen gemacht (d.h. Aggression), das es vorstellt. So erfüllt die Konstruktion und Logik der Schlußszene sehr genau die Bedingung, die Kleist im Essay über Caspar David Friedrich dafür ausgearbeitet hat, daß auch ein im Kunstwerk vorgestelltes Erhabenes erhabene Wirkung hervorbringen könne. Es ist der Gedanke, die ideelle Verweisung aus dem Sinnlichen über das Materielle des Kunstwerks zu gewährleisten, derart, daß das Bild aus dem Material dessen gemacht würde, das es vorstellt. So überlegt der Sprechende im Essay über Caspar David Friedrich:

Ja, wenn man diese Landschaft [gemeint: unendlicher Leere] mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die

Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann. (3,543 f.)

Insofern das Drama eben dieses Verfahren praktiziert, erweist sich im Lichte des Essays, daß das Drama die erneute und nun auf »alle« ausge dehnte Bekräftigung des Vernichtungskrieges, mit der es in sich schlußsig endet, nicht fraglos bejaht. Vielmehr ist in diesem Licht der Schlußaufruf als eine erhabene Wende aufzufassen, die ins nicht mehr Menschliche verschoben worden ist: als eine Verknüpfung von Erfahrungswirklichkeit und Idee der Freiheit, die nicht wie das Erhabene die Idealität des Menschen neu bewährt, sondern in einen mit Tieren assoziierten Raum jenseits des Menschlichen transzendiert.<sup>10</sup>

Die Bestimmung der beiden Traumszenen im Horizont von Kleists wenige Monate später vorgestellter Theorie der Grazie erlaubt, diese Deutung der Schlußszene weiter zu präzisieren. Die Grazie, von der im Essay erwartet wird, daß sie nach dem »Durchgang« des Bewußtseins gleichsam durch das Unendliche wiedergewonnen würde, erscheint, vom »Prinz von Homburg« aus betrachtet, in einem trüben Licht. Als conclusio des Essays »Über das Marionettentheater« formuliert der Gesprächspartner, Herr C., über die Grazie:

[...] 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. (3,563)

Die Grazie der Marionette als das Beziehungsgeschehen zwischen Maschinist und Gliedermann, das darin besteht, daß der Maschinist sich in den Schwerpunkt der Marionette als deren Seele versetzt und die Puppe von dort aus bewegt, war in der Dyade von Kurfürst und Prinz erkannt worden, in der Natalie als Wunschbild in die Seele des Kriegers injiziert worden ist. Mit dem anschließenden »Nein« des Kurfürsten hatte der Prinz den Vernichtungskrieg als Perspektive seines Handelns zu erlernen. Auf die Versuche des Prinzen, Nataliens wie der Offiziere, den Prinzen von den Folgen seiner Fehlhandlungen durch Rekurs auf die Relation von *lex* und *gratia* (damit »Grazie« im tradierten Sinn) zu befreien, geht der Kurfürst effektiv gar nicht ein. Er pariert nur die Aktionen, die die Strategie des Vernichtungskrieges in Frage stellen (d.h. die

10 Analog wird in der Cäcilien-Erzählung von den vier verrückt gewordenen bilderstürmerischen Brüdern, wenn sie als Ausdruck ihrer Gotteserfahrung mitternächtlich das »Gloria« absingen, gesagt: »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterszeit, das Firmament anbrüllen« (3,303). S. hierzu das Kap. über »Die heilige Cäcilie«.

ihn zu einem Verhandlungsfrieden, der auch dem Gegner Existenzrecht gäbe, zwängen). Wie der Bär im Marionettentheater-Essay, aber nicht wie dort ›bloß metaphorisch‹, pariert er nur die – bezogen auf dieses Ziel – (tod-)ernsten Stöße, während er auf alles, was hierauf bezogen nur Finte ist, nicht reagiert. Sein bestimmendes Anliegen, die Idee der Freiheit in die Wirklichkeit zu bringen, mithin das Reich der Ideen mit dem der immer beschränkten und beschränkenden Erfahrungswirklichkeit zu verknüpfen, entfaltet das Drama zwar auf dem Feld des Erhabenen, um zuletzt aber die erhabene Szene der Selbstnegation in die Konstellation der wiederzugewinnenden Grazie des Marionettentheater-Essays zu transformieren. Diese neue Grazie ist eine Wiederholung der Ausgangskonstellation der Grazie, allerdings unter der Bedingung, die der dazwischen liegende Rekurs auf das Erhabene ständig bekräftigt hat, die Perspektive des Vernichtungskrieges, d.h. die Verwirklichung der Idee der Freiheit negativ davon zu erwarten, daß vernichtet wird, was sich dieser entgegenstellt. So bestimmt das Drama die wiederzugewinnende Grazie, die sich nach dem Durchgang des ›Bewußtseins‹ gleichsam durch das Unendliche einstellen soll, als eine Grazie im Zeichen des Todes, ist der ›Gott‹, dem diese Grazie zugesprochen wird, der Tod selbst bzw. der Gott des Todes, verbunden allerdings mit der Hoffnung, um das geometrische Bild des Essays aufzugreifen, daß der Durchschnitt zweier Linien in einem Punkt nach ihrem Durchgang durch das Unendliche als dem Reich des Todes (der Vernichtungskrieg, für den es kein Ende in einem Kompromiß gibt) auf der anderen Seite als realisierte Idee der Freiheit wiederkehre (»wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet« [3,563]).

Da die wiederzugewinnende Grazie in einem Raum jenseits aller Zeichen zu situieren ist, kann der Essay ›Über das Marionettentheater‹ von ihr nur uneigentlich sprechen. Das erweist die vielen Unstimmigkeiten in der Argumentation des Essays<sup>11</sup> als funktional stimmig. Das Drama entwirft demgegenüber das Wiedergewinnen der Grazie in einem in sich überaus schlüssigen Kunstwerk, wie dies die vorgetragene Lektüre, mit Blick insbesondere auf die Logik der Handlung, erwies. Kann sich das Drama die ästhetische ›Stimmigkeit‹ im Entwurf der neuen Grazie leisten, weil es diese zu konkretisieren wagt als Reich des Todes? Und bedarf das Drama der Stimmigkeit des Textes als Bürge der Hoffnung, daß der Schnittpunkt der Linien, die in der Welt des Todes verschwinden, auf der anderen Seite als eine realisierte Idee der Freiheit wiederkehre?

11 Vgl. das Kapitel ›Über das Marionettentheater‹.

Das Drama gibt keine Gewähr dieses Umschlags. Im Lichte der beiden etwa ein Jahr später geschriebenen Essays, die aufgrund der Strukturanalogie der jeweils zur Debatte stehenden Konzepte mit den Konstellationen des Dramas zur Interpretation herangezogen wurden, gewinnt die ambivalente Aussage des Stücks schärfere Kontur. Die Bekräftigung des Vernichtungskrieges im Schlachtruf des Schlußverses, als Erfüllung des *Bildungsromans* wie des *Strategiedramas*, rückt in die Nähe des Heulens von Wölfen als einer ins Tierische verschobenen Hinwendung zum Ideellen (Unendlichen). Der Ausgang des *Bildungsromans* und des *Strategiedramas* situiert die wiederzugewinnende Grazie des unendlichen Bewußtseins im Raum des Todes, Wiedergewinnen des Zustandes der Grazie als »das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt« (3,563) entwirft das Drama im dunklen Ausblick auf das Schlachtfeld eines totalen Krieges. Hoffnung läßt das Schlußbild da allenfalls aus Kottwitz' Replik auf des Prinzen Frage (»Nein sagt! Ist es ein Traum?«) schöpfen: »Ein Traum, was sonst?« (Vs 1856)

# Die Erzählungen

## **Gebrechliche Einrichtungen: Kleists Erzählen in der Tradition der Novellistik**

Den Beginn deutscher Novellistik hat man in Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« erkannt.<sup>1</sup> Mit solcher Einschätzung folgt man dem Anspruch dieser Erzählsammlung selbst, ihrer programmatischen Bezugnahme zu Boccaccios »Dekameron«. Dessen berühmte Schilderung der Pest in der Einleitung der Erzählungen des ersten Tages entwarf eine grundlegende Verunsicherung der Stellung des Menschen zur Welt. Das Wissen der hohen Fakultäten hat 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. Dem setzt der »Dekameron« ein anderes ›Wissen‹ entgegen, eine ›fröhliche Wissenschaft‹ der Poesie.<sup>2</sup> Dies ist aber eine Poesie, die sich aus einer radikalen Infragestellung ihres konstitutiven Elements, der Verweisungsleistung der Zeichen, je neu begründen muß. Denn all die Erschütterungen des Wissens durch die Pest, die als die Ausgangssituation des Erzählens berufen werden, manifestieren nur die grundlegend metaphysische durch den Nominalismus Ockhams, für den die Begriffe/Ideen nur Namen sind, ohne Wesensbezug zu den Sachen. Boccaccio schreibt in Kenntnis der philosophischen Schule Ockhams<sup>3</sup>. Die erste Erzählung des »Dekameron« vom Schuft Ceparello, der durch eine lügenhafte Beichte auf dem Totenbett den Beichtvater vollkommen

---

1 Gerhard Neumann, Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« – Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten«, in: Wilfried Barner u.a. (Hg.), Unser Commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Stuttgart 1984.

2 Vgl. den Schluß des Vorworts des »Dekameron«.

3 Hierzu: Kurt Flasch, Poesie nach der Pest, in: Giovanni Boccaccio, Poesie nach der Pest. Der Anfang des Decameron. Vorwort. Erster Tag: Einleitung, Novelle I–IV, Italienisch-Deutsch, neu übersetzt und erklärt von K.F. Mainz 1992.

täuscht und zum Heiligen ausgerufen wird, zeigt mit dem ganzen Gewicht der Anfangsbetonung des Werkes, daß man vom Wort nicht sicher auf eine Sache schließen kann, selbst vom theologischen Wort (hier einer Heiligsprechung) nicht, und daß die Regeln, nach denen man irriige Schlüsse von Wörtern auf Sachen erkennen kann, ungewiß sind (selbst das Sakrosankte, der Name Gottes und das heilige Sakrament, können benützt werden, um mit Effekt zu lügen). Die dritte Erzählung des ersten Tages des »Dekameron« (die Ringparabel) gibt eine Begründungsgeschichte für die Arbitrarität der Zeichen und stellt einen problematisch bleibenden Versuch vor, einen sicheren Bezug zwischen Wort und Sache wiederherzustellen. Die zweite Geschichte erweist demgegenüber, daß die unhintergehbare semiologische Offenheit auch eine Chance ist, insofern das Zeichen als arbiträres zwar ›falsch‹ sein kann, uns aber nicht im Falschen festhalten muß, vielmehr dennoch zum Wahren führen könne. Erzählen in diesem Horizont steht unter der widersprüchlichen Aufgabe, der unwiderruflichen semiologischen Offenheit inne zu sein, zugleich aber im Akt des Erzählens einen kohärenten Verweisungszusammenhang zwischen den Wörtern und den Dingen zu begründen. Ist das die Problemstellung, mit der das novellistische Erzählen einsetzt, so erscheint es sinnvoll und heuristisch produktiv, den Begriff ›Novelle‹ – den Boccaccio noch keineswegs als einen spezifischen handhabt<sup>4</sup> – für solches Erzählen zu reservieren, das sich aus einem radikalen Befragen seines Grundes entwirft.

Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« wiederholen unter anderen historischen und ästhetischen Bedingungen, aber in Erinnerung dieses Ursprungs, Boccaccios Begründung des novellistischen Erzählens aus einer abgründigen Selbstbefragung. Das Geschehen, das jetzt die gewohnten Sicherheiten des Denkens und Wissens raubt, ist die Französische Revolution, diese als Schlußpunkt der hohen Erwartungen an die Vernunft wie der fortschreitenden Vernunftkritik des 18. Jahrhunderts genommen, daß es möglich sei, ausgehend von den Forderungen der Vernunft eine Wirklichkeit zu begründen, in der die Menschen als Menschen leben können und leben. Wie eingangs schon erläutert, hielt die Geschichte der Französischen Revolution die Erfahrung bereit, daß eben der Versuch, den Ideen der Vernunft zur Wirklichkeit zu verhelfen, Strukturen hervorbringt, die diese Ideen negieren. Es wur-

4 Vgl. Boccaccio: »intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o historie che dire le vogliamo« [»will ich hundert ›Novellen‹ erzählen – nennt sie meinerwegen auch ›Fabeln‹ oder ›Parabeln‹ oder ›Geschichten‹«]. (Giovanni Boccaccio, Poesie nach der Pest, a.a.O., s. Anm. 3, 204 und 205.)

de dargelegt, inwieweit Kant mit seiner »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« eine Art Zuspruch formuliert hat, daß die prinzipiell auseinandergerissenen Welten der Erfahrungswirklichkeit und der Vernunftideen doch als miteinander vereinbar vorgestellt werden können – wenn auch die Bedingung der Möglichkeit solch eines Brückenschlags nicht bewiesen werden kann –, ehe er in der »Kritik der teleologischen Urteilskraft« solche Verknüpfung skeptizistisch zurückgenommen hat. Kant hat damit die hohen Erwartungen an die Kunst begründet, die die deutsche klassische und romantische »Kunst«-Periode bis hin zu Hegels Diktum vom »Ende der Kunst« als Ende eben dieser Erwartungen<sup>5</sup> ausgereizt hat. Schillers Konzept »ästhetischer Erziehung«, das sich in der Erzählung »Der Verbrecher aus verlorener Ehre« schon ankündigt<sup>6</sup>, war ein Versuch, im Schönen eine tatsächliche Vermittlung des Physischen und des Moralischen vorzustellen, statt daß solcher Vermittlung im Schönen nur ein Symbol für die Reflexion gegeben würde. Der Nachweis einer Vermittlung gelang allerdings nicht, was zu den bekannten Sprüngen in der Argumentation der Schrift geführt hat. Aus Kants bloß symbolischem Brückenschlag zwischen Empirie und Idealität im Schönen macht Schiller eine anthropologische Bestimmung des Menschen als sinnlich-vernünftiges Doppelwesen, das seine beiden Wesensanteile im Schönen (bzw. im »ästhetischen Zustand«) gegliückt 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 übereinkämen<sup>7</sup>. Erst von dort her wäre nachvollziehbar, wie sich Freiheit in etwas spiegeln kann, was nicht Freiheit ist, sondern Sinnlichkeit und doch als Selbstbespiegelung der Freiheit Freiheit sein müßte. Schiller kann dies nicht begründen; statt dessen stellt er in immer neuen Formulierungen ein hinreißendes Bild des ästhetischen Zustands vor, als eines Gleichgewichtszustandes von Sinnlichkeit und Vernunft, den

5 Vgl. Hegel: »Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft«, »Wahrheit« dabei gefaßt als »Auflösung des höchsten Gegensatzes und Widerspruchs«, in der »der Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit, von Geist und Natur, von Wissen und Gegenstand, Gesetz und Trieb [...] keine Geltung und Macht mehr [hat]«. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Theorie-Werkausgabe, hg. von Karl Markus Michel, Bd. 13, Frankfurt 1979, 141 und 139.

6 Hierzu: Verf., Die Geburt der »ästhetischen Erziehung« aus dem Geist der Resozialisation. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre«, in: Bernhard Greiner, Maria Moog-Grünewald (Hg.), Etho-Poetik. Ethik und Ästhetik im Dialog, Bonn 1998.

7 Hierzu: Manfred Frank, Einführung in die frühromantische Ästhetik, Frankfurt 1989, 135.

er dann auch ›Null- oder ›Indifferenzpunkt‹ nennt<sup>8</sup>. 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 mittlerer Zustand den Übergang ermögliche. Um den ästhetischen Zustand als Balance-Zustand zu erlangen, 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, die im Negativen bleibt, für die Kunstpraxis Schillers das größere Interesse gewinnt. Das aber ist das Feld des Erhabenen, auf dessen Fundament Schiller dann die Tragödie neu zu errichten sucht<sup>9</sup>.

Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« erschienen parallel zu den ›Briefen über die ästhetische Erziehung‹ in Schillers Zeitschrift »Die Horen« (die ›Briefe über die ästhetische Erziehung‹ im 1., 2. und 6. Stück, die »Unterhaltungen« im 1., 2., 4., 7., 9. und 10. Stück). Der Novellenzyklus kann als eine poetische Überprüfung und Rücknahme von Schillers Konzept gelesen werden. Die erwartete Vermittlung der empirischen und ideellen Welt im Raum der Kunst wird sowohl in der Rahmenhandlung als auch in den Binnenerzählungen als scheidend vorgestellt, das Märchen bekräftigt Kants Position einer bloß symbolischen Vermittlung.

Nachdrücklich widerspricht die Rahmenhandlung dem Programm der »Horen«<sup>10</sup>. Das Politische wird nicht, wie es diese wollen, vermieden, vielmehr eine politisch aufgeregte Gesellschaft vorgestellt. Schönheit wird im Sinne Schillers als ›Freiheit in der Erscheinung‹ zitiert, wo-

8 Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Friedrich Schiller. Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1967, S. 633 (20. Brief), 635 (21. Brief).

9 Vgl. hierzu oben den Exkurs über Schillers Tragödientheorie im Guiskard-Kapitel.

10 In der Ankündigung der »Horen« in der Jenaischen »Allgemeinen Literatur-Zeitung« vom 10.12.1794 hatte Schiller u.a. geschrieben: »Zu einer Zeit, wo das nahe Geräusch des Krieges das Vaterland ängstigt, wo der Kampf politischer Meinungen und Interessen diesen Krieg beinahe in jedem Zirkel noch erneuert und nur allzuoft Museen und Grazien daraus verscheucht, [...] möchte es ebenso gewagt als verdienstlich sein, den so zerstreuten Leser zu einer Unterhaltung von ganz entgegengesetzter Art einzuladen. [...] Aber je mehr das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfnis, [...] sie wieder in Freiheit zu setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen.« (Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, Bd. 5, a.a.O., s. Anm. 8, 870.)

bei sie aber der Vernunftidee in einer sehr entstellenden Weise zur Wirklichkeit verhilft. Von Vetter Karl, dem glühenden Anhänger der Französischen Revolution, wird gesagt, er habe sich »von der bloßen Schönheit verführen lassen, die unter dem Namen Freiheit sich erst heimlich, dann öffentlich so viele Anbeter zu verschaffen wußte«<sup>11</sup>; eben dieser Vetter Karl stürzt mit seinen Revolutionsparolen die Gesellschaft in größten Unfrieden. Auch das Programm, die Gesellschaft durch Erzählen von Geschichten zu läutern, wird als Illusion erwiesen. Die Reaktionen auf die Erzählungen zeigen die Hörer weiterhin auf das Vordergründige fixiert, auf das krude Faktische und Stoffliche, und immer neu fällt die Gesellschaft, wider die Absprache, in das Erörtern der politischen Tagesthemen zurück. Was erzählt wird, stellt dabei die Möglichkeit eines Brückenschlags zwischen physischer und ideeller Welt gleichfalls in Frage. Die beiden Gespenstergeschichten führen in die sinnliche Welt. In dieser scheint aber eine Anwesenheit moralischer Ideen nur als unerklärliche übernatürliche Erscheinung vorstellbar. Die beiden moralischen Erzählungen handeln von der Durchsetzung der sittlichen Ideen, allerdings ironisch sehr zurückgenommen, da die Welt präpariert (d.h. ihres sinnlichen Aspekts entkleidet) werden muß, damit die Vernunftideen in ihr ankommen können. Die beiden erotischen Geschichten aus den Memoiren des Bassompierre stellen eine Art Verknüpfung beider Welten vor: in der Gabe der Frau als Verweis auf Versöhnung. Aber der Mann erfaßt die Gabe der rückhaltlosen Liebe nicht, er verharrt in seinem ökonomischen und ständischen Denken. So wird er mit dem Tod konfrontiert. In der zweiten erotischen Geschichte verknüpft die Geliebte des Ahnherrn ihre Entsagung mit einer Gabe als Symbol, das als solches in der Familie des Ahnherrn auch aufgenommen und tradiert wird: als ein glückbringendes Zeichen, das auf die Möglichkeit einer Öffnung des Sinnlichen zum Ideellen verweist, diese aber nicht schon sichert. Ein derartiges ›Symbol für die Reflexion‹ anstelle einer tatsächlichen Vermittlung beider Welten entwirft in breiter Ausführung dann das Märchen, mit dem die »Unterhaltungen« ohne Rückbindung an die Rahmenhandlung ausklingen, d.h. ohne der im Märchen und als Märchen vorgestellten Vermittlung einen Ort in der Erfahrungswirklichkeit zuzuweisen.

Das Märchen ist ein Erlösungsmärchen, durchaus mit politischen Konnotationen<sup>12</sup>. Die Vereinigung von ›schönem‹ Jüngling<sup>13</sup> und ›schö-

11 Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Hamburger Ausgabe (nachfolgend HA), Bd. 6, München 1986, 127.

12 Ausführliche Interpretation des Märchens mit Literaturangaben in: Greiner, 1994, 13–17.

13 HA 6, 221 u.ö

ner« Lilie<sup>14</sup> durch das Selbstopfer der »schönen« grünen Schlange<sup>15</sup> steht für eine gesellschaftliche Utopie, zugleich für eine geglückte Verbindung von Natur und Kultur, Welt der Realien und ideeller Welt. Garantiert wird die chiliastische Verheißung des Märchens durch die Allegorie eines idealen Herrschertums, das eine geglückte Vereinigung des Getrennten vorstellt (als Gegenbild zum unförmig zusammengesetzten und zu einem häßlichen Klumpen zerfallenden König), die ihrerseits wiederum durch das Erzählverfahren selbst garantiert wird: das Märchen als geglückte Vereinigung verschiedenster Anspielungsfelder (Mythen [z.B. der fünf Zeitalter], Geschichtsphilosophie, Chiasmus, Alchimie, Freimaurerium, Farbensymbolik im Sinne von Goethes Farbenlehre, zeitgenössische Politik, Philosophie etc.) qua Märchen und als Schönes, das im Sinne Kants ein freies Spiel der Einbildungskraft in Gang setzt, das auf einen Begriff zielt, ohne je in einem bestimmten Begriff anzukommen (in diesem Sinne verspricht der Erzähler ein »Märchen, durch das Sie an nichts und an alles erinnert werden sollen«<sup>16</sup>). Mit dieser Leistung steht das Märchen genau an der Stelle, an der in der Rahmenhandlung über Gelingen oder Mißlingen des Konzepts der »ästhetischen Erziehung« befunden werden müßte. So ist das Märchen eine Stellvertretung: Das Unerfüllte der Rahmenhandlung wird vom Märchen vertreten, das wesentlich »unerfüllt«, d.h. in keiner bestimmten Sinnfestlegung zu erfüllen ist. Statt einer Anschauung der Vernunftidee und damit einer Verbindung von Idee und Empirie (vgl. KdU 193) gibt das Märchen so für das Gesuchte nur ein »Symbol für die Reflexion« (vgl. KdU 257).

Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« als programmatischer Beginn der deutschen Novellistik weisen Schillers Erwartung, im Schönen eine gelingende Vermittlung von sinnlicher und moralischer Welt vorstellen und begründen zu können, in die Schranken und bekräftigen die Position Kants, im Raum der Kunst die Aufgabe zwar nicht lösen, wohl aber einen Zuspruch für die Erwartung einer Lösung geben zu können. Zehn Jahre später setzt Kleists Erzählen ein. Nicht nur aufgrund des dargelegten Weges von der »Kantkrise« und der ihr verpflichteten Wende zur Kunst ist daher auch für Kleists Erzählungen, wie schon für seine Dramen, ein Befragen der Chancen und Möglichkeiten der Kunst zu erwarten, sondern auch im engeren gattungsgeschichtlichen Zusammenhang durch diese Vorgabe einer paradigmatischen Novellensammlung, zu deren Problemstellung und ästhetischer Position

14 HA 6, 213 u.ö.

15 HA 6, 211.

16 HA 6, 209.

Erzählen um 1800 in Deutschland sich in Beziehung setzen muß. Kleists Erzählen steht dabei, im Rekurs auf die Position Kants, dem Goethes nahe und in denkbar großem Gegensatz zu Schillers Versuch, den Kantischen Dualismus im Schönen resp. Erhabenen tatsächlich zu überwinden. Im Unterschied zu Goethes Novellensammlung wird aber in Kleists Erzählungen – wie in seinen Dramen und Essays – das Befragen der auf der Grundlage der »Kritik der Urteilskraft« ausbildbaren ästhetischen Konzepte mit einem ganz eigenen und in seinem Ergebnis vernichtenden Furor vollzogen.

Die Ausgangssituation und die Problemstellung der Erzählungen Kleists entspricht jener der »Unterhaltungen«. Wie hier in der Rahmenhandlung die Gesellschaft in Zwist zerfallen und pointiert dann im Märchen die Welt in zwei absolut getrennte Bereiche geteilt ist, steht auch dort jeweils am Beginn ein Ereignis, das die physische und die moralische Welt gewalttätig und unversöhnlich auseinanderreißt: mit der rätselhaften Schwangerschaft der Marquise von O.... stehen Körpererfahrung und moralisches Bewußtsein unvereinbar gegenüber, der Willkürakt des Junkers von Tronka macht Kohlhaas zum Repräsentanten der Idee des Rechts wie zum Mörder, das Erdbeben in Chili stellt Walten des Zufalls und Walten göttlicher Vorsehung in härtester Fugung gegenüber, der avisierte Bildersturm in Aachen soll die religiöse Erfahrung absolut von der sinnlichen trennen, im Rassenkrieg auf Haiti erscheint die Liebe im unauflöselichen Zwielficht von todbringender Sinnlichkeit und ideellem Selbstopfer usf. Die mit solchem Bruch gestellte Aufgabe, das Getrennte wieder zusammenzuführen und zu versöhnen, wird in vielen Erzählungen Kleists schon in der vorgestellten Welt als eine Leistung der Kunst zur Debatte gestellt: in den Erzählungen des Grafen, die sein Vergehen an der Marquise gestehen und verschleiern, in der Redekunst des Priesters, die das Erdbeben zu bewältigen sucht, in der Aufführung der uralten italienischen Messe, die den Bildersturm verhindern soll, im »Haus der (falschen) Künste«, die den vom Rassenkrieg Bedrohten Rettung bringen soll, im Buchstabenspiel und Nachstellen des Ritterbildes, durch das Nicolo seinen Bezug zu Elvire zu bestimmen hofft usw. Wie der Novellenzyklus Goethes befragen und bestimmen die Erzählungen Kleists mögliche Strategien, Chancen und Leistungen der Kunst im Hinblick auf diese Vermittlungsaufgabe. Gegenüber Goethe spielen die Erzählungen Kleists dieses Befragen der Kunst mit einer noch reichhaltigeren Palette der Erzählgenres durch: Goethes Gespenstergeschichten entspricht die fantastische Erzählung vom Bettelweib, »moralische Erzählungen« erwog Kleist zeitweise als Genrebezeichnung für die erste Buchausgabe eigener Erzäh-

lungen<sup>17</sup> (die Erzählungen vom Erdbeben und vom Findling erfüllen gewiß die Merkmale dieser Gattung), als erotische Erzählung hat die Geschichte der Marquise Furore gemacht, anstelle eines Märchens bietet Kleist die Legendenerzählung von der Hl. Cäcilie, auf den Erzählgestus der Chronik erhebt die Kohlhaas-Erzählung Anspruch<sup>18</sup>, in der ›Verlobung‹ erhält das Exemplum eine Schlüsselstellung, die Erzählung vom Zweikampf greift das Genre der Anekdote auf. Die Rahmenerzählung bei Goethe hat in Kleists Erzählungen ein Pendant in der noch zu erläuternden ›Performanz‹ des Novellistischen: ein Austragen gebrechlicher Einrichtung im Akt des Erzählens selbst, womit Kleist dem Ursprung der Gattung bei Boccaccio näher rückt als Goethes Novellenkranz. In Kleists Erzählungen führt das Befragen der Kunst allerdings zu einem anderen Ergebnis als bei Goethe. Es wird nicht – bei aller skeptischen Einschränkung – ein vertrauensvoller Entwurf der Kunst als Feld des Zuspruchs für die Möglichkeit der gesuchten Vermittlung gegeben, sondern das Unversöhnte herausgestellt, die Aporien, in die die Kunst unter der Vermittlungsaufgabe gerät. So weit betrachtet, spielen auch die Erzählungen Kleists die schon an den Dramen erkannten Experimente zum ›Fall‹ der Kunst durch. Wären sie eine bloße Neuauflage dieser Experimente, würde die Äußerung Kleists gegenüber Brentano nachvollziehbar, daß er es als ›grenzenlose Demütigung‹ empfinde, »sich vom Drama zur Erzählung herablassen zu müssen«<sup>19</sup>. Denn es wäre das Eingeständnis, mit der Entfaltung der drängenden Problemstellung der Zeit im Genre des Dramas, für das, als Vorlage für Theateraufführung, Öffentlichkeit konstitutiv ist, nicht reüssiert zu haben und nun ersatzweise auf die anonyme Öffentlichkeit der Leser erzählender Literatur verwiesen zu sein.

Durch spezifische Möglichkeiten der erzählenden Gattung, die Kleist virtuos ausspielt, erhalten die hier veranstalteten Experimente zum ›Fall‹ der Kunst jedoch eine neue Qualität. Erzählen als Vermitteln eröffnet die Möglichkeit, in seinem Vollzug diese Vermittlungsleistung selbst wieder zu spiegeln. Das besagt für die Erzählungen Kleists, daß sie den

17 Vgl. Brief an Reimer, Mai 1810: der Band, für den Kleist hier den Titel ›moralische Erzählungen‹ angibt, erschien im September 1810 unter dem rein formalen Titel ›Erzählungen‹, enthaltend »Michael Kohlhaas«, »Die Marquise von O...« und »Das Erdbeben in Chili«.

18 Mit dem Untertitel ›aus einer alten Chronik‹, der allerdings nur auf dem Titelblatt des ersten Bandes der Erzählungen steht, in der Überschrift zur Kohlhaas-Erzählung selbst dann nicht mehr wiederholt wird (im Unterschied zur Cäcilien-Erzählung, die an entsprechender Stelle nach dem Titel auch den Untertitel ›Eine Legende‹ gibt).

19 NR, Nr. 73 a.

Bruch der Welt, mit dem sie jeweils einsetzen, und die Frage einer Zusammenführung des Getrennten, die sie daraus entwickeln, im Entfalten eines grundlegenden Widerspruchs zwischen *histoire* und *discours* des Erzählens selbst vollziehen.

In der erzählten Welt entwerfen die Texte, wie schon dargelegt, in vielen Filiationen einen unversöhnlichen Dualismus von Sinnlichem und Ideellem, Physischem und Moralischem, zugleich eine bedrängende Offenheit der Geschehnisse und ihrer Begründung: »kann sein! [...] kann sein, auch nicht!« (3,80), antwortet Kohlhaas auf Luthers Vorhaltung, er hätte besser daran getan, dem Junker zu vergeben, statt um seiner Rechtssache willen so viel Unglück in die Welt zu bringen; der Kaiser läßt in die Statuten zum Gottesurteil als Mittel der Wahrheitsfindung die Worte einrücken »wenn es Gottes Wille ist« (3,349); wem die beim Erdbeben zusammenfallenden Häuser für einen Moment sich als Gewölbe darbieten, durch das er entkommt, scheint reiner »Zu-fall« zu sein usw. Gegenüber dieser dualistisch auseinandergebrochenen und grundlegend offenen Struktur der erzählten Welt betreibt das Erzählen ein ständiges Verschieben des einen Vorgangs auf das Feld eines anderen, ein Ineinanderspiegeln des Entgegenstehenden, um dabei Zusammenhänge zu suggerieren, die sich dann allerdings in der Regel als sehr einseitiger Erzählerstandpunkt zu erkennen geben, wie man dieses Erzählen ja auch ständig bei immanenten Widersprüchen oder Ungeheimtheiten ertappen kann<sup>20</sup>. Auf die Vorstellungen einer in Gegensätze auseinandergerissenen und grundlegend kontingenten Welt antwortet das Erzählen mit Akten des Verknüpfens, des Vereinigens, des Aufbaus integrierender Bildsysteme, das aber heißt mit Anstrengungen, einen *Ordo* zu begründen, resp. zu erfinden. So weit mag dies für einen großen Bereich des Erzählens generell gelten, seinen spezifischen Akzent erhält dieses Verfahren bei Kleist darin, daß das erzählende Ineinanderspiegeln und Verknüpfen die in Dualismen zerbrochene Welt nicht versöhnt, vielmehr den Bruch nur weiter befestigt, indem es ihn noch einmal vollzieht: nun diskursiv zwischen Erzähltem, das im Zeichen des Bruchs und Erzählen, das im Zeichen versuchter Verknüpfungen steht. So ist die Marquise, indem sie auf Aufklärung des Unerklärlichen beharrt, eine Instanz der Unterscheidung, die immer neue Dualismen produziert: Schwangerschaft und reines Bewußtsein, der Vater als vernichtender Richter und als Liebhaber, Verworfenheit und Reinheit, Engel

20 Für »Das Bettelweib von Locarno« werden diese z.B. ausführlich zusammengestellt in: Leroy/Pastor, 1979; Dutoit, 1994.

und Teufel. Was sie aber abwehrt, das metaphorisierende Erzählen des Grafen, das vollzieht das Erzählen des Textes, dem sie sich verdankt, ständig mit seinem im Untertitel selbst genannten Prinzip des Verschiebens. Gerade indem das Erzählen metaphorisierend Entgegengesetztes ineinander sich ausbreiten läßt, Zusammenhänge konstruiert oder suggeriert, reißt es die Kluft zwischen Erzählakt und Erzähltem auf, manifestiert es sich auf transzendentaler Ebene – auf der das Erzählen die Bedingung seiner Möglichkeit bestimmt – als eine ›gebrechliche Einrichtung‹ (vgl. 3, 186). Damit können mehrere Thesen zum Erzählen Kleists formuliert werden.

1. Auch die Erzählungen befragen die Kunst – im Horizont der ästhetischen Konzepte Kants – auf ihr Vermögen, die Kluft zwischen physischer und moralischer Welt zu überbrücken.
2. Das Erzählen entwirft und bekräftigt nicht nur die gebrechliche Einrichtung der Welt, sondern verwirklicht dabei sich selbst – transzendental – als gebrechliche Einrichtung.

Indem aber das Erzählen selbst – im Befestigen des Widerspruchs zwischen *histoire* und *discours* – als gebrechliche Einrichtung gehandhabt wird, wird das Aufreißen der Kluft und die Frage ihrer Überbrückung in die Wirklichkeit des Erzählaktes (resp. Leseaktes) geholt. So kann als weitere These formuliert werden:

3. Kleists Erzählen bringt seine gebrechliche Einrichtung im Erzählakt zur Aufführung, d.h. die gebrechliche Einrichtung des Erzählens wird performativ.

Die transzendente Dimension des als gebrechliche Einrichtung sich manifestierenden Erzählens rückt Kleists Erzählen in eine erstaunliche Nähe zu Friedrich Schlegels Entwurf romantischer Ironie.<sup>21</sup> Denn auch diese kennzeichnet ein infiniten Prozeß sich fortzeugender Spaltungen (das annihilierende, jede Position wieder aufhebende Moment der Ironie): Erfahrung von Ganzheit und Erfahrung von Spaltung wird in der Zusammenschau zwar vermittelt, aber doch um den Preis einer neuen Spaltung zwischen einer ersten und einer nächst höheren (abstrakteren) Ebene der Betrachtung usf. Das erste Kapitel des Romans »Lucinde« führt diese unendliche Progression der Brüche im Diskurs des Erzählens selbst paradigmatisch vor.

21 Ein Gespür für dieses ironische Moment, wenn auch bei ganz anderer Herleitung, zeigten Bernd Fischer (1988), zuvor Michael Möring (1972), Wolfgang Wittkowski (1972).

Die performative Dimension des als gebrechliche Einrichtung sich manifestierenden Erzählens erweist Goethes Novellendefinition (formuliert fünfzehn Jahre nach Kleists Tod), richtig verstanden, als sehr genaue Umschreibung auch der Novellistik Kleists. »Denn was ist eine Novelle anders«, so bestimmt Goethe, »als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit«<sup>22</sup>. Die »unerhörte Begebenheit« ist nicht in den berichteten Ereignissen zu erkennen, die die Welt auseinanderreißt, auch nicht in den Handlungen der Figuren, die die aufgerissene Kluft zu überbrücken suchen, vielmehr im Geschehen hier und jetzt des Erzählens, das gerade dadurch, daß es Verknüpfungen versucht, daß es auf unabsehbare Kontingenz mit Strategien antwortet, einen ordo des Erzählens zu begründen, den Bruch im Erzähldiskurs, wechselseitiges Anihilieren von *histoire* und *discours* vorantreibt. Die »unerhörte Begebenheit« ist in der Einrichtung des Erzählens zu erkennen, sei es konstruktiv bei Goethe darin, daß das Erzählen – bei aller Rücknahme – doch ein Symbol der Versöhnung (von Natur und Kultur) zu entwerfen vermag, sei es dekonstruktiv bei Kleist darin, daß das Erzählen als gebrechliche Einrichtung sein eigenes »Symbolisieren« unterminiert. Die grammatikalisch unmögliche Zeitform in Goethes Novellendefinition wird als Verschiebung des Bezugs von der dargestellten Welt zum hier und jetzt sich ereignenden Erzählen verständlich. Grammatikalisch korrekt wären zwei andere Zeitformen: entweder Partizip Perfekt (eine sich ereignet habende unerhörte Begebenheit), was die unerhörte Begebenheit eindeutig in der vorgestellten Welt situieren würde, oder Partizip Präsens (eine sich ereignende Begebenheit), was die Begebenheit ohne Bezug zum Dargestellten rein auf der Ebene des Diskurses situieren würde. So betont die aus beiden möglichen Zeitformen zusammengesetzte falsche und hierin gerade auffällige Formulierung, daß die Problemstellung, die der Text in der vorgestellten Welt entwirft (die Frage, ob und wie bzw. inwieweit die aufgerissene Kluft auf dem Feld der Kunst überwunden werden kann), in der Wirklichkeit des Erzählens als gebrechlicher Einrichtung vollzogen wird.

Die transzendente und zugleich performative Dimension des als gebrechliche Einrichtung sich manifestierenden Erzählens und die in diesem Horizont geleistete Analytik der Chancen und Leistungen der Kunst im Hinblick auf die Vermittlungsaufgabe rücken Kleists Erzählen in die Nähe der ästhetischen Konzepte der klassischen Moderne wie der Post-

22 Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, hg. von H.H. Houben, Wiesbaden 1959, 171 (Gespräch vom 20.1.1827).

moderne. Das mag erklären, daß aufregend neue Lektüren von Texten Kleists, Erproben neuer methodischer Ansätze, bevorzugt an den Erzählungen geschah und geschieht<sup>23</sup>.

---

23 Z.B. die – in sich sehr problematische – Interpretation des »Kohlhaas« auf der Grundlage der Psychoanalyse Lacans (Gallas, 1981), die Bestandsaufnahme der aktuellen methodischen Orientierungen der Literaturwissenschaft in Lektüren des »Erdbebens in Chili« (Wellbery, 1987), die dekonstruktive Lektüre des Essays »Über das Marionettentheater«, sofern man die Grenze zur Erzählung für diesen Text als fließend anerkennt (de Man, 1984), der dekolonialistische Blick auf Kleist im Hinblick auf »Die Verlobung in St. Domingo« (Angress, 1977) u.a.

# Der uneinholbare Grund des Erzählens

## *Die Marquise von O...*

### **Begründungen des Novellistischen**

[F: spätestens Ende 1807, D: Phöbus Fassung Febr. 1808, Erzählungen 1810]

In der Inhaltsanzeige des »Phöbus«-Heftes, in dem »Die Marquise von O...« erschien, wird zu dieser Erzählung vermerkt: »von Heinrich von Kleist (nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden)«<sup>1</sup>. Wenn auf Wahrheit Anspruch gemacht wird, muß ein Bürge genannt werden. Kleist unterschreibt hier die Geschichte mit seinem eigenen Namen, analog wird zum Rätsel der Erzählung, der Versöhnung zwischen Vergewaltiger und Opfer, zu fragen sein, wer sie unterschreibt bzw. wie sie bewahrheitet werde. Indem er auf die »wahre Begebenheit« abhebt, verweist Kleist zugleich auf Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« als Bezugstext. Dort wird anlässlich der ersten Gespenstergeschichte gefragt, ob diese auch »wahr« sei, worauf der fiktive Erzähler betont, »sie müsse wahr sein, wenn sie interessant sein solle«<sup>2</sup>. Im nächsten Abschnitt wird dann vom verlassenen Liebhaber berichtet, daß er sich die Frau, der er so leidenschaftlich ergeben war, »bald als einen Engel, bald als einen Teufel vorgestellt habe«<sup>3</sup>. Diese Formulierung wird Kleist im Schlußsatz seiner Erzählung in Umkehrung wiederholen; so will seine Erzählung möglicherweise – auch – eine Umkehrung der Geschichte Goethes sein. In dieser kann die Protagonistin, obwohl mehrfach als »die Schöne« tituliert<sup>4</sup>, ihren sinnlichen und ihren ideellen Wesensanteil nicht zusammenbringen – ohne Zweifel eine Spitze gegen Schiller –, für jeden Bereich will sie einen anderen Mann. Ein Freund kann sich in diese Rollenverteilung nicht finden, grämt sich darüber zu Tode, rächt sich offenbar an der Be-

---

1 Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Herausgegeben von Heinrich von Kleist und Adam H. Müller. Photomechanischer Nachdruck. Stuttgart 1961, 2. Stück, Februar 1808, 110.

2 Johann Wolfgang von Goethe. Werke. Hamburger Ausgabe (nachfolgend HA), Bd. 6, München 1986, 156.

3 Ebd.

4 Z.B. HA 6, 155.

gehrten, indem er sie mit gespensterhaften Geräuschen bedrängt. Das ist zuerst ein Pistolenschuß, und analog wird sich dem Vater der Marquise, während diese ihn um Anhörung bedrängt, ein Schuß von der Pistole lösen, die er von der Wand nimmt. So steht auch hier eine Versöhnung an, die sich dann allein aus dem Ablauf der Zeit zu ergeben scheint. Statt erschreckend und bedrohend werden die Geräusche des Gespensts immer milder, um im letzten Stadium dann reiner Wohlklang zu sein: »Es war, als wenn ein himmlischer Geist durch ein schönes Präludium aufmerksam auf eine Melodie machen wollte, die er eben vorzutragen im Begriff sei«<sup>5</sup>. Ist Kleists Erzählung eine Umkehrung dieser Spaltungs- und Versöhnungsgeschichte, so muß dies vor allem die Versöhnung betreffen.

Die Handlung der Novelle wird durch die Vergewaltigung der ohnmächtigen Frau ausgelöst. Mit ihr ist der Riß in der Welt, Körper-»Gefühl« (vgl. 3,162, 164) und moralisches Bewußtsein treten in absoluten Gegensatz, aus dem dann all die anderen Gegensatzpaare dieser Erzählung hervorgehen. Den größten Raum der Novelle nimmt die Aufhellung des Gewaltaktes ein. Hier ist das Skandalon der Geschichte angesiedelt: Die Marquise nimmt den Riß in der Welt, der durch sie hindurchgeht, die absolute Trennung des Physischen und Ideellen, nicht hin. Sie schafft weder das Problem aus der Welt, obwohl die Hebamme ihr »die Mittel an[gibt], wie man, in solchen Fällen, dem Leumund der Welt ausweichen könne« (3,165), noch verbirgt sie sich vor der Welt, sie macht vielmehr das Intimste öffentlich, zerstört ihren Ruf, kündigt sogar an, den Verbrecher heiraten zu wollen. Die Erzählung erlaubt sich hier ihren ersten bösen Sprachwitz: Aus der Maria »Annunciata«, die die Marquise als Beispiel ihres »Falles« (vgl. 3,165) erwägt, macht sie die »Annonce« ihrer nun offenbar nicht mehr als göttliches Wunder gedachten Schwangerschaft. Die Marquise findet sich mit der grundlegend gestörten Ordnung nicht ab, sie will dem Riß auf den Grund kommen. Hierin zeigt sie denselben Furor wie Kohlhaas, dem Luther vorhält, er hätte das ihm angetane Unrecht hinnehmen sollen, statt ganze Städte in Brand und Asche zu legen, nur um zu seinem Recht zu kommen. Gerade weil die Marquise diesen Furor zeigt, erscheint die Versöhnung am Ende rätselhaft, die wahrhaft »unerhörte Begebenheit«, die der Beglaubigung bedarf. Die drei Teile der Handlung kann man systematisch auch als die drei Schritte bestimmen, in denen das »Erkennen« zwischen Mann und Frau schrittweise sozialisiert wird, vom blinden triebhaften Akt der Vergewaltigung, dem sexuellen Erkennen, über die Ermittlung des Vaters des Kindes, das biologische Erkennen, zur »sehend« gewordenen, beiderseitig gewollten und in der so-

5 HA 6, 156.

zialen Gemeinschaft anerkannten Verbindung, dem sozialen Erkennen. Allerdings sieht der Erzähler das letztere recht einseitig vom Mann aus. Die weiteren Kinder werden nur durch diesen charakterisiert, von der Frau, die sie ausgetragen und geboren hat, ist nicht die Rede: »Eine ganze Reihe von jungen Russen folgte jetzt noch dem ersten« (3,186). Der Satz ist, in dieser an Zweideutigkeiten so reichen Geschichte, selbst nicht ganz frei von Zweideutigkeit, zugleich erlaubt sich die Erzählung hier ihren zweiten bösen Sprachwitz: Versöhnung durch Söhne.

Die Erzählung hat von ihrem Erscheinen an die Gemüter bewegt und sie hat, nimmt man die Fülle der Interpretationen als Indiz<sup>6</sup>, ihre Faszinationskraft bis heute nicht eingebüßt. Als Faszinosa kann man vielerlei anführen, allererst die Ambivalenz des Gefühls, das für alle wichtigen Figuren ausgebreitet wird: der Marquise ist der Graf Engel und Teufel, die Liebe des Mannes erscheint als tierische Brutalität und williges Erdulden von Zurückweisung, die Mutter verflucht die Marquise und preist sie als »Reinere als Engel« (3,177), der Vater ist hemmungslos als Tyrann wie als Liebhaber seiner Tochter.

Als Faszinosum kann auch gelten, daß die Geschichte einer Vergewaltigung als Geschichte einer weiblichen Selbstbehauptung, ja Selbstbegründung gegeben wird, dies auch gegen den Hang (insbesondere männlicher) Interpretieren, den gesellschaftlich und juristisch immer noch geläufigen Umgang mit Vergewaltigung an diesem Text zu wiederholen, insofern der Frau ein entsprechendes Begehren – sei es Gottesbegehren: »transzendentes Begehren des als Mann verhüllten Gottes«<sup>7</sup> –, wenn nicht gar Provokation des Vergewaltigungsaktes unterstellt wird; zumindest hat die Frau, obwohl Opfer, ihre Unschuld zu beweisen. Demgegenüber sind hier die Akzente anders gesetzt. Zuerst ist die Marquise nur Objekt: ihres Vaters als des Kommandanten der Burg, dann der Soldaten und des russischen Grafen, dann wieder des Vaters, der sie verstößt. Die Marquise weigert sich jedoch, das ihr angetane Unrecht als ihre Schuld zu akzeptieren, wodurch ein Handlungsstrang der Selbstbehauptung in Gang kommt, an dessen Höhepunkt die Marquise sich dem Befehl des Vaters, ihre Kinder herauszugeben, widersetzt und sich mit diesen auf ihr Landgut zurückzieht, wozu der Erzähler anmerkt:

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. (3,167)

6 Als Auswahl seien genannt: Politzer, 1977; Grathoff, 1988; Neumann, 1994; Vinken/Haverkamp, 1994.

7 Vinken/Haverkamp, 1994, 130.

Statt weiter Objekt anderer zu sein, zieht die Marquise sich mit der eigenen Hand aus dem Sumpf. Das Bild suggeriert allerdings Vergeblichkeit, und bald sieht man dann auch die Marquise wieder als Objekt, zuerst des Vaters in der Versöhnungsszene, in der die Mutter durch das Schlüsselloch »die Tochter still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen, in des Vaters Armen liegen« sieht (3,181), eine Art Wiederholung der im berühmten Gedankenstrich ausgesparten Vergewaltigungsszene, sodann als »Gebärmutter« einer »ganzen Reihe von jungen Russen«.

In die in ihrem Ausgang zweifelhafte Geschichte weiblicher Selbstbehauptung ist in verdeckten Anspielungen eine Geschichte des Verlusts der Grazie verwoben. Angezeigt wird dies durch eine unterschiedliche Schreibweise der militärischen Position des Vaters, auf die die Herausgeber der Berliner Kleist-Ausgabe wieder aufmerksam gemacht haben<sup>8</sup>. 77 Mal wird der Obrist von G. als »Commendant« bezeichnet, an drei Stellen steht statt dessen »Kommandant«. Man sollte die Schreibweise nicht normalisieren, was frühere Editoren aber getan haben und der Herausgeber der zugrundegelegten Textausgabe übernimmt, sondern bedenken, ob der Wechsel der Schreibweise einen Sinn ergibt. »Commendant« weist über das französische »commander« auf lateinisch »commendare«, was zunächst mit Befehlen oder Kommandieren nichts zu tun hat, vielmehr »anvertrauen«, »übergeben« bedeutet (was im deutschen Wort »Kommende« noch enthalten ist). »Mandare«, aus »manus dare«, verweist auf ein Vertrauensverhältnis, das wechselseitig sein muß: jemand erhält ein Mandat, was dann auch heißt: Befehlsgewalt, weil er eine Verpflichtung für die eingeht, über die er gebietet. So ist hier ein Bezug des Gebens und Nehmens angesprochen, wie er das Wesen der gratia/Gunst ausmacht.<sup>9</sup> An solch ein wechselseitiges Vertrauens- und Sorgeverhältnis wird erinnert, wenn der Obrist als »Commendant« eingeführt wird. Diesen Gehalt des Wortes erfüllt er allerdings nicht, als seine Zitadelle von den Russen belagert wird:

Der Obrist erklärte gegen seine Familie, daß er sich nunmehr verhalten würde, als ob sie nicht vorhanden wäre; und antwortete mit Kugeln und Granaten. (3,144)

So ist der Zustand eines Commendats- oder Grazie-Verhältnisses negiert, was im Widerspruch von Dargestelltem und Sprache des Darstellens angezeigt wird. Die hierauf folgende Schreibung von »Komman-

<sup>8</sup> Reuß, 1989, insbesondere 12 u. 18 f.

<sup>9</sup> S. o. das Kapitel zum Essay »Über das Marionettentheater«.

dant« vollzieht auf der Sprachebene, daß der Kommandant eben kein ›Commendant‹ (mehr) ist. Entsprechend steht ›Kommandant‹ an den Stellen, an denen diese Negation besonders manifest wird. Das betrifft zum einen die Tochter, die sich in die Obhut des Vaters begeben hat: »Der Kommandant [...] geriet auf die Nachricht von dem Unfall, der die Marquise betroffen hatte, in die äußerste Bestürzung« (3,145 f.), so dann die militärische Niederlage: Als ›Kommandant‹ wird der Obrist wieder tituliert, wenn er vor dem Sieger, dem russischen General, steht und diesem sodann, zum dritten und letzten Mal als ›Kommandant‹, seine Dankbarkeit versichert. Wenn die Erzählung ihn danach wieder als ›Commendant‹ behandelt, so zeigt sie seine Handlungen/Bewegungen, analog dem Jüngling vor dem Spiegel, dem der dabeistehende Dritte die Grazie abgesprochen hat, als vergebliche Versuche, die verlorene ›Grazie‹ zurückzugewinnen. Der Weg der Marquise wäre bei solcher Analogie zum triadischen Schema des Essays »Über das Marionettentheater« dann demgegenüber das Hindurchgehen der Erkenntnis durch ein Unendliches (vgl. 3,563).

Als Faszinosa der Erzählung wurde bisher Stoffliches angeführt, der Reiz des Stofflichen erschöpft sich jedoch schnell. Erst die Art und Weise, in der der Stoff behandelt ist, kann erklären, daß die Novelle immer neu in Bann schlägt. Hier ist vor allem anderen der grundlegende Widerspruch zu nennen, in dem erzählte Geschichte und Verfahren des Erzählens zueinander stehen. Er setzt einen Prozeß wechselseitiger Infragestellung in Gang, der verhindert, die Erzählung endgültig auf einen bestimmten Begriff bringen zu können. In der erzählten Welt ist für die Marquise das physische und das moralische Dasein in einer abründigen Weise in Widerspruch getreten. Ihren Furor macht aus, daß sie sich analog unversöhnlich in diesen Widerspruch stellt, mithin auf Logik der Identität beharrt: Das eine, das der Körper sagt, kann nicht zugleich das Entgegengesetzte sein, was das moralische Gewissen als Instanz der Vernunftideen sagt. So ist die Marquise Instanz der Unterscheidung, und entsprechend geht sie auch auf die Botschaft der metaphorischen Rede des Grafen nicht ein, in der dieser ihr am Traum vom reinen Schwan, den er mit Kot beworfen und der doch rein geblieben sei, sein Vergehen und ihre Idolisierung zur marianisch Reinen gesteht, indem er dies zugleich verhüllt, d.h. mit dem einen, dem Traumbild, zugleich etwas anderes sagt, nämlich sein Wunschbild, daß sie seine Untat ungeschehen machen möge. Und wenn die Marquise in der Szene, da der Graf in ihr Landhaus eingebrochen ist – »durch eine hintere Pforte, die ich offen fand. Ich glaubte auf Ihre Verzeihung rechnen zu dürfen«, läßt die Erzählung den Grafen, erklären, um ihn dann ›eintreten‹ zu lassen (vgl.

3,170), womit sie sich auch einen obszönen und d.h. mißlungenen Sprachwitz erlaubt –, wenn die Marquise also in dieser Szene »nichts wissen« will (3,171), so eben dies nicht, daß der Graf nicht nur Brautwerber, sondern zugleich auch Ursache ihres ›Falls‹ sein könnte. Gegen dieses nachdrückliche Beharren auf Unterscheidung, auf der Logik der Identität, vollzieht das Erzählen aber ständig ein Ineinanderspiegeln und Verschieben des einen auf ein anderes Feld, was schon die Inhaltsanzeige als Programm ausweist. So gehorcht das Erzählen einer anderen Logik, der Logik der Transzendierung, nach der das eine schon immer hinübergegangen ist auf das Feld des anderen, sich in diesem ausbreitet. Das Erzählen widerspricht damit der Logik der Identität, die für das Geschehen in der dargestellten Welt bestimmend ist, umgekehrt stellt dieses aber ebenso jenes in Frage. Einige sehr markante Beispiele dieser Verschiebungen bzw. dieses metaphorisierenden Erzählverfahrens seien im folgenden genannt.

Der Schauplatz des erzählten Geschehens ist laut Inhaltsanzeige »vom Norden nach dem Süden verlegt worden«. Damit gewinnt der Text, dem es scheinbar nur um das Private seiner Figuren geht, auch ein Feld für politische Anspielungen. Die berichteten Kämpfe und Kampf-beteiligten lassen an den zweiten Koalitionskrieg von 1799 denken<sup>10</sup>. Gegen das Frankreich Napoleons kämpften Rußland, Österreich, England, Neapel, Portugal und die Türkei. Russische Truppen unter General Suwarow besetzten im Laufe dieses Krieges Oberitalien, im Juni auch Modena (das könnte entsprechend der Ort M... sein, an dem ein großer Teil der Erzählung spielt). Die politische Anspielung kann auf eine Umkehrung zielen. Die Russen, die in der Erzählung Sieger bleiben, waren geschichtlich in diesem Krieg die Verlierer, die Frau könnte, wie im »Amphitryon«-Drama Alkmene und im Prinzen von Homburg die Königin Luise, auf die dort versteckt angespielt wird, für das Land stehen, dann wären Napoleons Eroberungsfeldzüge als Vergewaltigungsakte gedeutet. Ferner könnte das Insistieren darauf, daß im Herrschaftsbereich Napoleons »eine ganze Reihe von jungen Russen« gezeugt und geboren wurde, 1808 auch als Ausdruck der Hoffnung genommen werden, daß dem Aggressor Feinde entgegenwachsen werden, die mit dem unterworfenen Land gezeugt wurden. Den ›Jäger‹ Leopardo hat sich der Vater »jüngst aus Tyrol verschrieb[en]« (3,177), die Tiroler aber haben, wie die Spanier, einen Volksaufstand gegen Napoleon gewagt; zu Kriegshandlungen – unter großem Beifall deutscher Intellektueller, z.B. Bettine Brentanos, die Goethe von den Tirolern vorschwärmt, – kam es

<sup>10</sup> Hierzu Politzer, 1977.

allerdings erst 1809, ein Jahr nach Veröffentlichung der Erzählung. Ganz unterschiedliche Spekulationen sind möglich, und eben dies gilt es festzuhalten: daß das Erzählverfahren des Verschiebens und Ineinanderspiegelns es unmöglich macht, zu eindeutigen Bestimmungen zu gelangen. Als Indiz für eine gewollte politische Lektüre erhalten die sprachlich verschobenen Adelstitel Sinn: Da die Erzählung in Italien spielt, müßte von einer »Marchesa« gesprochen werden (wie dies im »Bettelweib von Locarno« auch geschieht), der französische Titel »Marquise« verweist dann auf das Land, auf das die berichteten Vorgänge »übertragen« werden können oder sollen.

Verschiebung ist auch auf der Textebene gegeben, insofern der skandalöse Vorfall – unwissentliche Empfängnis im schlafenden, ohnmächtigen oder scheinbaren Zustand – literarisch schon vorgebildet war, in Texten, die Kleist kennen konnte. Die Hebamme antwortet der Marquise, die sie »mit gebrochener Stimme« fragt, »ob die Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängnis sei« [d.h. bestehe] bzw. »ob diese Erscheinung im Reiche der Natur sei« (d.h. vorkomme), »daß dies, außer der heiligen Jungfrau, noch keinem Weibe auf Erden zugestoßen wäre« (3,165). In der Natur mag dies nicht vorkommen, wohl aber in Texten, die Hebamme ist ungebildet, sie liest nicht, weder den Montaigne, noch die Illustrierten (z.B. das »Berlinische Archiv der Zeit und ihres Geschmacks«), noch Rousseaus »Nouvelle Héloïse«. <sup>11</sup>

Montaigne erzählt in einem seiner »Essais« (»Über die Trunksucht«) <sup>12</sup> die Geschichte einer verwitweten Bauersfrau, die sich schwanger fühlt, aber von keinem Verkehr mit einem Mann weiß. Sie entschließt sich, »von der Kanzel ihrer Kirche herunter bekanntgeben zu lassen, sie verspreche dem, der die Urheberschaft gestehe, zu verzeihen und ihn, wenn er es wünsche, zu heiraten«. <sup>13</sup> Einer ihrer jungen Ackerknechte meldet sich und erklärt, daß er sie betrunken und in so unzüchtiger Stellung gefunden habe, daß er sich an ihr vergangen habe. Die beiden werden ein glückliches Paar.

Im »Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks« erschien 1798 eine anonyme Erzählung mit dem Titel »Gerettete Unschuld«, in der sich ein junger Kaufmann an einer scheinbaren Wirtstochter ver-

11 Ausführlich werden diese Prätexte im Kommentar der Klassiker-Ausgabe vorgestellt. Zuvor: Heinrich von Kleist, Die Marquise von O... Die Dichtung und ihre Quellen. Mit einem Begleitwort hg. von Alfred Klaar, Berlin 1922. Größere Bedeutung erhalten sie in den Interpretationen von Grathoff, 1988 und Vinken/Haverkamp, 1994 (s. Anm. 6).

12 2. Buch, 2. Kapitel, vgl.: Michel de Montaigne, Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilet, Frankfurt 1998, 169.

13 Ebd.

geht. Das Mädchen wird wieder lebendig. Wie im bürgerlichen Trauerspiel hat der einmalige Geschlechtsakt sogleich zur Schwangerschaft geführt. Der Vater verstößt seine Tochter, vier Jahre später kehrt der Kaufmann zurück, erfährt alles, gesteht seine Untat und versöhnt Vater und Tochter (»brachte ihn in einer Stunde soweit, daß er mit versöhntem Antlitz und weinenden Augen ins Zimmer zurückkam, seiner Tochter um den Hals fiel«<sup>14</sup>). Es folgt die Hochzeit.

Offenheit des Textes, Verweigern eindeutiger Festlegung, ergibt sich aus diesen Praetexten – neben der Vermittlung des Stofflichen –, wenn man auf deren Gattungen achtet: Montaigne gibt ein Exemplum für eine These zur Trunksucht, aber diese These erhält in anderen entschiedenen Widerspruch. Das wird mit der latent tragischen Konstellation des Vater-Tochter-Verhältnisses im bürgerlichen Trauerspiel verquickt: Wird da die Tragik durch die skeptische Haltung des Essays unterminiert oder umgekehrt diese durch jene? Exaltierte Emotionalität und schwülstige Erotik im Vater-Tochter-Bezug – mit der Mutter als beglückter Zuschauerin einer Versöhnungsszene – findet sich in Rousseaus Roman »Julie ou la Nouvelle Héloïse« (eigentlich: »Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes«). Dort ist die Tochter Julie, die der Marquise den Namen gegeben haben mag, allerdings eine »Gefallene«: Sie ist sehr wissentlich vom Hauslehrer schwanger geworden, auch das sexualisierte körperliche Spiel mit dem Vater in der Versöhnungsszene betreibt sie sehr bewußt<sup>15</sup>. So bestärkt dieser Anspielungstext die moralisch entrüstete Lektüre der Novelle, über die sich Kleist mit dem Distichon lustig gemacht hat »Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht!/Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu« (3,414)<sup>16</sup>. Die hier sprechende Mutter ist offenbar Rousseau-Leserin. In einer idealen Welt, deren Mittelpunkt Julie ist, scheint im Fortgang von Rousseaus Roman eine Versöhnung der sinnlichen Triebe mit dem Sittlichen möglich (als Läuterung), der Schluß des Romans widerspricht dem dann aber grundlegend. So hält dieser Anspielungstext die Frage der Glaubwürdigkeit vorgestellter Versöhnungen bewußt.

Die Verschiebungen häufen sich selbstverständlich im Hinblick auf den actus delicti. Er ist verschoben hinsichtlich der Täter: Die Soldaten,

14 Zitiert nach dem Kommentar der hier zugrundegelegten Kleist-Ausgabe des Klassiker Verlags, 3.772.

15 Vgl. 1. Teil, 63. Brief; Jean Jacques Rousseau, Julie ou La Nouvelle Héloïse, in: J.J.R., Oeuvres complètes, ed. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, I-IV (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1959–64, Bd. II, 176.

16 Abgedruckt im 4. und 5. Stück des »Phöbus«, April/Mai 1808, a.a.O., s. Anm. 1, 243.

»viehische Mordknecht[e]« (3,145), werden durch eben den Offizier davon abgehalten, die Marquise zu vergewaltigen, der dies dann selbst vollzieht, hierauf aber geschehen läßt, daß die Soldaten für den bloßen Versuch erschossen werden. Zugleich ist der Akt verschoben vom Expliziten zum Impliziten, im berühmten Gedankenstrich dieses Textes. Eine Ausmalung der Szene wird dann aber doch noch geliefert, allerdings verschoben auf ein nicht weniger anstößiges Liebkost-Werden der Tochter durch den Vater. Der Graf ist Obristlieutenant (3,146), was wörtlich übersetzt ›Platzhalter des Obristen‹ bedeutet, der Vater der Marquise ist seinem militärische Rang nach eben Obrist.

Mit diesem Leitprinzip des Verschiebens und dem damit für die Erzählung als bestimmend generierten Verfahren, unterschiedliche Vorstellungsbereiche ineinander sich entfalten zu lassen, steht die Handhabung des Erzählens in eklatantem Widerspruch zur erzählten Welt, in der die Marquise auf Unterscheidung besteht, kein Mittel scheut, auch vollständige Entehrung in Kauf nimmt, um dem sie zerreißenen Widerspruch auf den Grund zu kommen. So ist dieser Widerspruch nicht nur erzählt, sondern zugleich in der Einrichtung des Erzählens gegenwärtig: als Widerspruch zwischen Erzähltem, das im Zeichen der Logik der Identität steht, und dem Erzählen, das mit seinem allgegenwärtigen Metaphorisieren einer Logik der Transzendierung folgt. Die Marquise beharrt auf dem Bruch, der sich ihr aufgetan hat als Faktum (auf reinem Bewußtsein und Hebamme), und sie beharrt zugleich auf der Logik der Identität (daß reines Bewußtsein, das ihr ihr Gewissen gibt, nicht zusammengehen kann mit einer Empfängnis, die der Körper bezeugt). So betreibt sie die Auflösung des Bruchs, mit dem Effekt allerdings, daß sich der Bruch auf immer neuen Feldern reproduziert: Engel und Teufel beim Grafen, Lüge und Wahrheit bei der Mutter (die Lüge um den Jäger Leopardo gibt ihr die unzweifelhafte Gewißheit der Unschuld der Tochter, wobei sie der Auflösung des Vorfalls schon nahe war; denn der Graf befiehlt ein ›Jägerkorps‹ [3,146]), Bruch zwischen mörderischer Tyrannei und inzestuösem Begehren beim Vater, Bruch im Liebesdiskurs zwischen Intimem und Öffentlichem bei der Marquise usf. Dem Grafen kehrt sich sein Betrugsversuch um: Er wollte durch eine schnelle Heirat seine Untat vertuschen, statt dessen wird ihm ein völlig einseitiger Ehevertrag aufgenötigt, nach welchem er »auf alle Rechte eines Gemahls Verzicht tat, dagegen sich zu allen Pflichten, die man von ihm fordern würde, verstehen sollte« (3,185). Zuerst nur Trieb, ist er jetzt nur Sittengebot, das alle Körperwünsche unterdrückt. Fluchtpunkt all dieser Brüche ist die Anagnorisis-Szene. Zur festgesetzten Stunde muß entweder ein banaler Übeltäter erscheinen oder – wenn die Empfängnis

doch nicht mit natürlichen Dingen zugegangen ist – ein Gott (analog dem Bekenntnis Jupiters zu Alkmene: »Es drängt den Gott Begier, sich dir zu zeigen« [Vs 1576]). Statt dessen erscheint der, der zuvor als Engel erschienen war, was ihn in die Position Luzifers rückt, der versucht hat, die Stelle Gottes einzunehmen. Konsequenter reagiert die Marquise hierauf mit exorzistischen Handlungen.

Indem sie Auflösung des Bruchs betreibt, vervielfältigt die Marquise den Bruch auf immer neuen Ebenen. Zuletzt kommt aber doch noch eine Auflösung zustande. Sie besteht nicht in der Ermittlung des Täters; denn dieser ist, zumindest für den Leser, ja bald deutlich, sondern in der Versöhnung des Opfers mit dem Verbrecher. Nach der umfassenden Manifestation des Bruchs, der durch die Welt geht, ist das Zustandekommen der Versöhnung das Rätsel, die »unerhörte Begebenheit« dieser Novelle. Wie aber wird diese Versöhnung »Ereignis« und wodurch wird sie garantiert?

Zwei Begründungen für die Versöhnung werden berufen, ehe diese dann im Sprachwitz »Versöhnung durch Söhne« Wirklichkeit werden kann. Die erste ist Versöhnung durch Geld, der Graf scheint sie sich zu erkaufen. Ganz reuiger Sünder, die unnahbare Gattin von weitem nur grüßend, wirft er dem Kind bei der Taufe eine Schenkung von 20 000 Rubel in die Wiege und erklärt in einem Testament seine Gattin zur Erbin seines ganzen Vermögens (vgl. 3,186). Das erinnert von Ferne an Jupiter, der sich in einem Goldregen in Danaes Schoß niedersenkte und so mit ihr den Perseus zeugte, wie Herakles, den Jupiter mit Alkmene zeugte, ein großer Befreier der Menschheit von den Übeln der Welt. Der Vorgang ist allerdings wieder verschoben. Der Goldregen ist nicht die Zeugung, versucht vielmehr, diese wieder gutzumachen, womit der Knabe auch nur ein Stellvertreter des Perseus, eine russische Variante eben, werden kann. Insbesondere bei der Mutter der Marquise verfängt diese Strategie:

Von diesem Tage an ward er, auf Veranstaltung der Frau von G..., öfter eingeladen; das Haus stand seinem Eintritt offen, es verging bald kein Abend, da er sich nicht darin gezeigt hätte. (3,186)

Zu den Vater-Tochter-Szenen, die auf bürgerliches Trauerspiel verweisen, tritt hier würdig die Mutter hinzu, die in diesem Genre stets – allerdings unheilbringende – Agentin des sozialen Aufstiegs der Tochter ist. Der gelingt ja ohne Zweifel. Herrn und Frau von G... erkennt die Erzählung keinen weiteren Adelstitel zu, und so mag man sie, mit der schönen Formulierung Hofmannsthals, zum »Bagatelladel« rechnen. Die Tochter ist durch die erste Heirat schon zur Marquise, d.h. Markgräfin

aufgestiegen, mit der zweiten Heirat ist sie nun veritable Gräfin. Um solch einen Aufstieg war es auch einer anderen Frau von G. zu tun: Claudia Galotti, und beinahe wäre dieser die Karriere ihrer Tochter mit dem Grafen Appiani auch geglückt. Der Vater Emilias ist, wie derjenige der Marquise, Obrist, so könnte der Name ›von O....‹ auch anzeigen: biologisch vom **Obristen Lorenzo** (vgl. 3,158) abstammend, literarisch vom **Obristen Odoardo**. Die Versöhnung von Natur und Moralität gelingt Emilia nicht bzw. nur paradox: Der Verführung glaubt sie nur durch Auslöschung ihres Körpers Herr werden zu können, hierzu wendet sie aber eben das Prinzip Verführung an, indem sie ihren Vater durch Inszenieren einer Metapher (der entblätterten Rose als Anspielung auf Defloration) dazu verführt, zum Mörder an seinem Kind zu werden. So blutig verläuft die ›Versöhnung‹ am Ende der Kleist-Novelle nicht. Aber ist sie darum glaubwürdiger? Eine Versöhnung durch Geld kennt der Kleist-Leser schon aus dem Wahrheitsspiel zwischen Gerichtsrat Walter und Eve im Variant-Schluß des »Zerbrochnen Krugs«, auch dieses, wie dargelegt, ein Lessing-Zitat. Entscheidend an dem mit Geld unternommenen Wahrheitsbeweis Walters ist, daß es sich um Münzen handelt, deren Geldwert ihrem Goldgehalt entspricht (»Vollwichtig neugeprägte Gulden sind's« [Vs 2369]), das führt dann allerdings bei Eve sogleich zu einer übertriebenen, schwärmerischen Auffassung des geleisteten Wahrheitsbeweises. Demgegenüber besteht der ›Goldregen‹ des Grafen aus Papiergeld, genauer noch: aus Verschreibungen, die für Geld stehen. Hierzu muß man Nathan – am Ursprung der Motivkette – hören:

[...] Was will der Sultan? was? – Ich bin  
 Auf Geld gefaßt; und er will – Wahrheit. Wahrheit!  
 Und will sie so, – so bar, so blank, – als ob  
 Die Wahrheit Münze wäre! – Ja, wenn noch  
 Uralte Münze, die gewogen ward! –  
 Das ginge noch! Allein so neue Münze,  
 Die nur der Stempel macht [...] (Vs 350–56)

Bei einem Stand der Dinge, da man Geld durch Stempel macht, ist ›Wahrheit-Geben‹ d.h. durch Geld etwas wahr zu machen, offenbar eine sehr fragwürdige Angelegenheit. Gebieterisch stellt sich da die Frage nach dem Bürgen für die Versöhnung. Hierauf gibt die zweite Begründung Antwort:

Er fing, da sein Gefühl ihm sagte, daß ihm von allen Seiten, um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen, verziehen sei, seine Bewerbung um die Gräfin, seine Gemahlin, von neuem an [...]. (3,186)

Besagt diese Begründung nur, daß die Zeit eben alles heilt und wir alle Sünder sind? Das bliebe ein Allgemeinplatz, wenn die Erzählung diese Gebrechlichkeit nicht im Bruch zwischen Hauptfigur als Instanz der Unterscheidung und Erzählverfahren des metaphorisierenden Ineinander spiegeln inszenierte. Mit dieser gebrechlichen Einrichtung ihres Erzählens beglaubigt die Novelle die vorgestellte Versöhnung. Das bedarf aber weiterer Klärung; denn zuerst scheint das nur die Evidenz einer Tautologie zu sein: Durch alle Figuren gehen, wie erläutert, Brüche, das Erzählen wird gehandhabt als gebrechliche Einrichtung, die Verzeihung wird gewährt um der Gebrochenheit willen. So weit betrachtet, wäre die Krankheit zugleich das Heilmittel, aber ist das Argument so homöopathisch aufzufassen? Wie kann, um gebrechlicher Einrichtung willen, die Versöhnung erfolgen, was hier ja besagt, daß die abgründige Kluft zwischen Physischem und Ideellem, die sich aufgetan hat, überbrückt würde?

Die gebrechliche Einrichtung des Erzählens derart, daß erzählte Geschichte und Verfahren des Erzählens in grundlegendem Widerspruch zueinander stehen und sich so wechselseitig in Frage stellen, verhindert, daß man je dazu gelange, die Erzählung endgültig festzulegen, d.h. auf einen bestimmten Begriff zu bringen. Jede eindeutige Position wird durch den widersprüchlichen Erzähldiskurs wieder ins Schwanken gebracht. In diesem Überschießen über jeden bestimmten Begriff als Effekt der Einrichtung des Erzählens, d.h. eines ästhetischen Verfahrens, wird die Erzählung aber – erinnert man sich an Kants Ausführungen zur ›ästhetischen Idee‹ – zur Stellvertretung oder zum Pendant des Überschießens der Vernunftideen über jede Anschauung. So wird die ›Versöhnung‹ als ein Wieder-Zusammen-Führen des Physischen und des Ideellen durch die Einrichtung des Erzählens selbst, allerdings in einem Akt der Stellvertretung, ›wahr‹ gemacht, wird sie zum ›Ereignis‹ in der Wirklichkeit hier und jetzt des Erzählens. Das aber führt in ein Paradox. Denn das, was die Versöhnung beglaubigt, die gebrechliche Einrichtung des Erzählens, wird nur durch das Beharren der Hauptfigur auf Eindeutigkeit und Logik der Identität hervorgebracht. Die Marquise schafft diskursiv die Bedingung für die Versöhnung, indem sie in der dargestellten Welt unversöhnt ist. Die Versöhnung, die so erreicht und beglaubigt wird, bringt dann aber deren Grundlage, den Bruch zwischen Hauptfigur und Verfahren des Erzählens, zum Einsturz. D.h.: Im Augenblick, da die Erzählung die Versöhnung »um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen« vorstellt, entzieht sie sich ihren Grund. Um die Versöhnung als eine beglaubigte aufrechtzuerhalten, müßte entweder die Hauptfigur zurückfallen in Unversöhntheit, was bedeutete, daß sie sich

ihrer Bedingtheit zu entziehen hätte zugunsten der Position als bedingende (die gebrechliche Einrichtung des Erzählens bedingend), oder aber die Erzählung müßte sich aufgeben als Erzählung, insofern ihr Wort nicht mehr metaphorisch sein dürfte, d.h. nie nur sich selbst, immer zugleich noch anderes meinent (der diskursive Widerspruch bliebe dann in der Weise erhalten, daß jetzt die Figur der Logik der Transzendierung folgte, die Erzählung aber der Logik der Identität). Auch diese Möglichkeit hat Kleist durchgespielt, an Penthesileas ungeheurer Tat, die diese dann selbst so erklärt, daß sie die Worte (»vor Liebe essen«) nicht metaphorisch, sondern real genommen habe; mit dem Ausblick auf eben diese Tat aber hatte das Fragment geendet, das Kleist im »Phöbus« wenige Monate vor der Novelle veröffentlicht hatte.

Was ist das aber für eine Aporie, in die Kleist seine Erzählung mit der Spannung auf solche Versöhnung hin münden läßt? Es ist der Versuch, das Begründende (Beharren auf Trennung und damit Nicht-Versöhnen des sich Widersprechenden bei der Hauptfigur als Bedingung der Möglichkeit der gebrechlichen Einrichtung des Erzählens) und das Begründete (erreichte Versöhnung um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen) zusammenzudenken. Das aber ist die Aporie, in der die Subjektphilosophie sich bewegt, die Aporie des gleichzeitig transzendentalen und empirischen Subjekts. Als versöhnte empirische Person, die die gebrechliche Einrichtung der Welt anerkennt, erscheint die Figur bedingt, begründet, gleichzeitig zeigt sie sich aber (insofern ihre Unversöhntheit die gebrechliche Einrichtung des Erzählens erst bedingt, die die Versöhnung ermöglicht und beglaubigt) als der Grund ihrer selbst, der sich ihr immer entzieht. »Souverain soumis, spectateur regardé« umschreibt Foucault diese Begründungsfigur des Denkens am Leitfaden des »Menschen«<sup>17</sup>. Er spricht in eben diesem Sinne vom Menschen als »étrange doublet empirico-transcendental, puisque c'est un être tel qu'on prendra en lui connaissance de ce qui rend possible toute connaissance«<sup>18</sup>.

Das auf diese Dopplung fixierte Denken der Subjektphilosophie erscheint in zweierlei Hinsicht problematisch. Zum einen verschließt sich ihm die äußere Welt, da es in allen Manifestationen des Menschen als lebendes, arbeitendes und sprechendes Wesen primär in den Blick

17 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966, 323; *Die Ordnung der Dinge*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt 1974 (»Unterworfener Souverän, betrachteter Betrachter« [a.a.O., 377]).

18 Foucault, *Les mots et les choses*, a.a.O., s. Anm. 17, 329. (»Der Mensch ist in der Analytik der Endlichkeit eine seltsame, empirisch-transzendente Doublette, weil er ein solches Wesen ist, in dem man Kenntnis von dem nimmt, was jede Erkenntnis möglich macht.« [384])

nimmt, wie sich der Mensch darin selbst reflektiert. Das nennt Foucault den »anthropologischen Schlaf« des Denkens<sup>19</sup>. Zum anderen entzieht sich diesem Denken sein transzendentaler Grund, da es sich in einer Aporie bewegt. Es versucht einen Ursprung zu denken, der aller historischen Erfahrung als ihr Grund vorausgeht und der doch zugleich als Gegenstand historischer Erfahrung innerhalb dieser angesiedelt sein muß. Es ist die Aporie des begründeten Begründers. Kleists Novelle hat für diese Aporie in der paradoxen Verschränkung von Hauptfigur und Erzählverfahren eine sehr genaue Anschauung gefunden: im Entwurf einer Versöhnung, die sich ihren Grund selbst entzieht. Zugleich hat er damit die Analytik der Versöhnungsleistung (des möglichen Brückenschlags) des Schönen zwischen dem Physischen und dem Ideellen, wie es Kant im Füreinander-Einstehen von ästhetischer Idee und Vernunftidee entwirft, weiter vorangetrieben, und das heißt bei Kleist ja immer: das zur Debatte stehende ästhetische Konzept untergraben. Er hat nach dem Bürgen für den symbolischen Brückenschlag des Schönen gefragt, diesen in der weiblichen Hauptfigur seiner Novelle in dieser Funktion entworfen und als in einer Aporie sich verfangend aufgewiesen. Er hat damit zugleich einen verstörenden Blick auf das Ordnungsschema des subjektphilosophischen Denkens geworfen, dem die Gewißheit des Wissens verbürgt wird im transzendentalen Subjekt. So überrascht es nicht, daß dieser Autor in seinem literarischen Schaffen ein ausgeprägtes Interesse für solche Phänomene zeigt, die eben die erkenntnisbegründende Kraft des Menschen in Frage stellen: Phänomene des Unbewußten, Erfahrungen des Erhabenen, ethnologisch verfremdete Blicke auf die abendländische Kultur, Öffnungen zu einer Sprache, die aus der »Ordnung des Menschen« befreit ist, die sich nicht mehr zum unendlichen Grund ihrer selbst verdoppelt und spiegelt, die nicht mehr Zeichen ist, d.h. nicht mehr be-deutet. Mit seinem Herausarbeiten der Aporie des im transzendentalen Subjekt sich begründenden Denkens beginnt Kleists Novelle, den anthropologischen Diskurs der Moderne auszuhöhlen, verweist sie auf ein – mit Foucault zu sprechen – Denken »in der Leere des verschwundenen Menschen«<sup>20</sup>. Das konnte für Kleist eine durchaus attraktive Perspektive sein; denn mit dem Herausarbeiten der Aporie des transzendentalen Subjekts als des Bürgen der Gewißheit des Wissens wird zugleich das Kriterium der Gewißheit (daß Wahrheit als Gewißheit zu denken sei) selbst ausgehebelt, dessen unbedingte Gültigkeit ja nur die »Kant-Krise« hatte auslösen können.

19 Vgl. Die Ordnung der Dinge, a.a.O., s. Anm. 17, 410–412.

20 Die Ordnung der Dinge, a.a.O., s. Anm. 17, 412.

Novellistisches Erzählen, als Kunst hinsichtlich seines Brückenschlags zwischen Physischem und Ideellem befragt, ist mit der herausgebrachten Aporie des transzendentalen Subjekts als des Bürgen der Verknüpfung auf einen ihm uneinholbaren Grund verwiesen. So erzählt die Novelle die Selbstbegründung des Erzählens als Aporie. Nachdrücklich stellt sie sich damit in die Folge der von Boccaccio begründeten Gattungstradition, wenn man, von dieser ausgehend, novellistisches Erzählen im engeren Sinn, wie oben vorgeschlagen, dort erkennt, wo sich das Erzählen aus einem radikalen Befragen seines Grundes entwirft. Das Spezifische der gebrechlichen Einrichtung des Erzählens, die Kleist in der Tradition dieser Aufgabenstellung vornimmt, tritt noch deutlicher hervor, wenn man zum Kontrast ein Handhaben des Erzählens betrachtet, das bei vergleichbarer Themen- und Problemstellung seine Grundlage noch nicht im subjektphilosophischen Denken haben konnte.

**Anhang: Cervantes, *La fuerza de la sangre* (*Die Macht des Blutes*)**

Cervantes' Erzählung »La fuerza de la sangre« (»Die Macht des Blutes«) aus den »Novelas ejemplares« hat mit Kleists Novelle das Motiv gemeinsam – die Geschichte einer Vergewaltigung, die mit der Versöhnung zwischen Opfer und Täter endet – und den Anspruch, daß mit dem Erzählen des Weges zu dieser Versöhnung zugleich eine transzendente Geschichte erzählt wird über die Bedingung der Möglichkeit, in einer Welt grundlegend offener Zeichenrelation gelingende Zeichenverweisung durch den Erzählakt selbst zu verbürgen. Nur unter diesem Aspekt wird Cervantes' Novelle hier betrachtet, mithin ohne für Kleists Novelle eine Auseinandersetzung mit der des Cervantes zu behaupten oder doch zu suggerieren.<sup>21</sup>

Zwischen dem ersten und zweiten Teil seines »Don Quixote« (erschienen 1605 und 1615) veröffentlichte Miguel de Cervantes seine »Novelas ejemplares« (erschienen 1613). Der Roman führt – an seinem Helden, der sich dagegen sperrt – in die grundlegende Offenheit der Zeichenverweisung, auf die bezogen Boccaccio sein Konzept novellistischen Erzählens entworfen hat. Der arme Hidalgo Alonso Quijana macht sich zum Ritter Don Quixote de la Mancha, indem er den Ritterromanen folgt, die ihm die Gesetze des Rittertums vorgeben. So muß er durch sein Handeln immer zugleich erweisen, daß er den Zeichen der Bücher entspricht und daß die Bücher die Wahrheit sagen, mithin die Wörter offen sind zur Welt. Don Quixote sucht Entsprechungen zwi-

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Neumann, 1994 und Greiner, 1997.

schen den Wörtern und den Dingen, der Leser weiß dies als Wahn. Die Herden, die Dienerinnen, die Herbergen, denen Don Quixote begegnet, bestätigen die Bücher in dem Maße, als sie den dort gezeichneten Armeen, Damen und Schlössern ähneln. Daß sich die Dinge solcher Zuordnung ständig entziehen, erklärt Don Quixote mit Verzauberung. Er selbst jedoch ist es, der die Welt zu verzaubern sucht, indem er nicht anerkennen will, daß ein Abgrund besteht zwischen den Wörtern und den Dingen. Im zweiten Teil des Romans aber trifft Don Quixote auf Personen, die den ersten Teil gelesen haben, sowie dessen apokryphe Fortsetzung (die es real gegeben hat). Gegen die Fälschung muß Don Quixote nun erweisen, daß er der authentische Don Quixote des ersten Teils und mithin auch die authentische Fortsetzung des Romans ist. So ist Don Quixote zu einem Buch geworden, das seine Wahrheit enthält, eine Wahrheit allerdings, die nicht mehr in der Beziehung der Wörter zur Welt beschlossen liegt, sondern in den Beziehungen, die Zeichenordnungen (die beiden Teile des Romans) untereinander eingehen. Negativ (im Entfalten von Don Quixotes Wahn) und positiv (in der Selbstbe Spiegelung des Romans im zweiten Teil) markiert Cervantes' Roman derart ein Denken, dem sich der Bezug der Zeichen zur Welt, als vermittelt durch ein Drittes, das Prinzip universeller Ähnlichkeit, verschlossen hat. Statt dessen wird die Beziehung des Bezeichnenden zum Bezeichneten (die Beglaubigung, daß die Handlungen und Reden der Figur die des authentischen Don Quixote sind) durch Momente des Zeichens selbst geregelt (die Wahrheit Don Quixotes als angesiedelt in der Beziehung der Romanteile zueinander). Es ist die Beziehung der Repräsentation, auf die nun das Denken gerichtet ist, Repräsentation als Wiedervergegenwärtigung und d.h. Verknüpfung zweier Vorstellungen, derjenigen der repräsentierten Sache durch die Vorstellung der sie repräsentierenden. Nicht mehr wird eine vorgegebene Ordnung der Dinge in den Zeichen qua Ähnlichkeit abgebildet, das Denken erkennt die Dinge vielmehr dadurch, daß es sie durch repräsentierende Vorstellungen, mithin durch ein selbstgeregeltes künstliches Zeichensystem, überhaupt erst in eine Ordnung bringt. Für diesen Umbruch des Denkens hat Michel Foucault den »Don Quixote« als Paradigma vorgestellt<sup>22</sup>. Foucault siedelt diesen Umbruch im frühen 17. Jahrhundert an; das Denken des Barock und der französischen Klassik stehen ihm für die neue Or-

22 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, a.a.O., s. Anm. 17, Kap. III.1.; zum Diskurswechsel in der spanischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts: Joachim Küpper, *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse im Mittelalter, Renaissance und Manierismus*, Tübingen 1990.

ganisationsform des Wissens. Foucault betont die Fragwürdigkeit solcher Periodisierung<sup>23</sup>, verbleibt aber bei seiner typologischen Argumentation. Die Geschichte der europäischen Novellistik steht zu dieser Bestimmung des Umbruchs der Episteme in einem markanten, widersprüchlichen Bezug.

Denn der beschriebene Umbruch zeigt sich in der Novellistik schon Jahrhunderte früher. Wofür »Don Quixote« Zeugnis ablegt: daß das Denken nach dem Prinzip der Ähnlichkeit wahnhaft ist, daß die Wörter keine Hinweise auf die Sache geben, daß ein Abgrund aufgerissen ist zwischen beiden; dieser semiologische Skeptizismus und erkenntnistheoretische Nominalismus ist ja gerade konstitutiv für die Gattung Novelle. Programmatisch hat ihr Begründer Boccaccio, wie oben dargelegt, diese Position schon Mitte des 14. Jahrhunderts in der Einleitung und in den ersten Erzählungen seines »Decameron« entworfen: daß das Wissen der Bücher (Theologie, Medizin, Jurisprudenz) an der Wirklichkeit (der Pest von 1348) zuschanden geworden ist, daß die Worte nicht mit dem Wesen der Dinge verknüpft sind, daß der Schluß vom Zeichen auf eine Sache problematisch ist, daß wir vom Sichtbaren nicht auf das Unsichtbare, sei dieses das Jenseits, Gott oder die menschliche Psyche, schließen können, daß man mit Wörtern, der Zeichenordnung als einer selbstgeregelten, alles machen kann, z.B., wie die erste Geschichte des »Dekameron« darlegt, durch eine lügnerische Beichte auf dem Sterbebett aus einem Schuft einen vielverehrten Heiligen. Dieser Befund konnte das Erzählen nicht unberührt lassen. Die Unterscheidungen sind ungewiß, der Schuft und der Heilige können eins sein, die Worte leisten keine sichere, durch ein Drittes garantierte Vermittlung zwischen Erscheinung und Wesen. Wenn aber das Unterscheiden fraglich wird, dann wird das Zeichen-Bilden generell fraglich; denn ein Zeichen gibt es nur, insofern es sich von anderen Zeichen unterscheidet. Alles Sprechen, auch das Erzählen, muß auf Unterscheiden aus sein. Ein Erzählen, das sich aus der Erfahrung ungewissen Unterscheidens begründet, ist entsprechend ein Erzählen, das sein eigenes Fundament untergräbt. Das macht das Paradox, den Anspruch und den Reiz novellistischen Erzählens aus, haltbare Geschichten daraus zu gewinnen, daß es sein eigenes Fundament unterhöhlt, indem es durch seine autonome Ordnung der Zeichen ein konsistentes Sinngebungssystem aufzubauen vermag. So ist von der Novellistik her gegen Foucaults Periodisierung zu fragen, ob das novellistische Erzählen den Bruch mit dem Denken am Ordnungsschema der Ähnlichkeit und eine Disposition für das Ordnungs-

23 Vgl. Foucault, *Les mots et les choses*, a.a.O., s. Anm. 17, 64.

schema der Repräsentation nicht lange vorwegnimmt und eventuell auch gegen spätere Entwicklungen bewahrt (die das vermittelnde Dritte im transzendentalen Subjekt wieder auferstehen lassen), als ein Erzählen, das seiner Herkunft aus einer grundlegenden erkenntnistheoretischen und semiologischen Krise inne bleibt.

Mit Blick auf Cervantes' »Novelas« steht ein entgegengesetzter Anachronismus zur Debatte. Denn die Semiologie der »Novelas«, die ja gleichzeitig mit dem »Don Quixote« entstehen, scheint kaum zu vereinbaren mit der oben dargelegten des »Don Quixote«. So hebt die Erzählung »La fuerza de la sangre«, die hier ausgewählt wird, gerade auf eine Beglaubigung der Zeichenverweisung durch das Prinzip der Ähnlichkeit als ein vermittelndes Drittes ab: im »Wiedererkennen« des eigenen Blutes (Geblüts) als Wendepunkt der Handlung wie in der heilsgeschichtlichen Bekräftigung der Wende zum Guten durch das leitmotivisch verwendete Bild des Kruzifixes. Wie ist dies vereinbar mit dem »Don Quixote«, der gleichzeitig das Denken am Ordnungsschema der Ähnlichkeit desavouiert? Fallen die »Novelas« damit hinter das Wissen des »Don Quixote« zurück? Das wird suggeriert, wenn den »Novelas«, die solche gute Fügungen vorstellen, märchenhafter Charakter attestiert wird<sup>24</sup>. Zur Debatte steht das kognitive Ordnungsschema, das die Erzählungen voraussetzen oder begründen.

Thema der Novelle »La fuerza de la sangre« ist wie in der »Marquise von O....« das »Erkennen« zwischen Mann und Frau und seine schrittweise Sozialisierung. Es wird wie bei Kleist in drei Durchgängen der Handlung entfaltet, die jeweils ein Feld der Identifikation vorstellen: scheiternd die sexuelle Identifikation, gelingend die biologische (im Ermitteln des Täters, damit der Eltern- und Kindschaftsverhältnisse) und – nach einer prekären Versöhnung von Opfer und Täter – glückhaft die soziale Identifikation. Alle drei Durchgänge sind dabei – zumindest dem Anspruch nach – auf eine heilsgeschichtliche Perspektive bezogen.

Dem Thema »Erkennen« gemäß, steht am Beginn jedes der drei Durchgänge der Handlung ein Sehen: Rodolfo, ein junger Adliger (22 Jahre) aus sehr gutem Hause, schön, reich, irregeleitet, wie der Erzähler kommentiert, durch zuviel Freiheit, sieht die schöne Leocadia beim Spaziergang mit ihren Eltern am Fluß der Stadt Toledo: »[...] kam es Rodolfo zum Bewußtsein, daß er soeben ein Antlitz von ungewöhnlicher Schönheit gesehen hatte [...] Ihr Bild hatte sich ihm so tief eingeprägt,

24 Ruth S. El Saffar, *Novel to Romance. A Study of Cervante's Novelas ejemplares*, Baltimore, London 1974; I. Nolting-Hauff, *Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und narrativer Großform in der Literatur*, in: *Poetica* 6, 1974.

daß sein ganzes Innere aufgerührt wurde« (331)<sup>25</sup>. Mit Hilfe seiner Gefährten raubt Rodolfo das Mädchen, wobei sie unerkannt bleiben, da sie sich verummummen. Die ohnmächtig gewordene Leocadia trägt er in seine Wohnung, einen separaten Flügel des Hauses seiner Eltern. Dort vergeht er sich an der immer noch Ohnmächtigen. Psychologisch sehr genau faßt Cervantes die Unreife des Mannes. Er hat Leocadia die Augen verbunden: Er will kein antwortendes Du. Der sexuelle Akt ist hier blind, bloßes Befriedigen der Gier, ein Rausch, der schnell verfliegt: »Und da bekanntlich ein sinnliches Gelüste zumeist nicht länger anhält, als bis es einmal Befriedigung gefunden hat, wünschte Rodolfo auch gleich darauf, Leocadia möchte wieder verschwinden« (333)<sup>26</sup>. In einem unbeobachteten Augenblick kann die inzwischen aus ihrer Ohnmacht erwachte Leocadia das Innere des Zimmers wahrnehmen. Ohne zu wissen, warum, entwendet sie ein kleines silbernes Kruzifix, das auf einem Tisch des Zimmers steht. Dann führt Rodolfo sein Opfer, dem er wieder die Augen verbunden hat, zur Hauptkirche der Stadt und verschwindet. (Man hat ermittelt, daß in einer Kirche Toledos im Mittelalter ein wunderätiges Kreuz verehrt wurde und daß die Kathedrale von Toledo der Hl. Leocadia geweiht ist, eine ungewöhnliche Dedikation für eine Kathedrale: diese möglichen Realbezüge werden aber nicht funktional.) Leocadias Familie beschließt, den Vorfall geheimzuhalten, da man den Täter nicht identifizieren könne, auch mit dem Kruzifix nicht. Statt dessen würde man nur Leocadias Schande publik machen. Leocadia ist schwanger, bringt einen Knaben zur Welt, der so schön, gewandt und klug ist, daß er sich alle Herzen seiner Umwelt erobert. Luis wird als Vetter Leocadias ausgegeben. Rodolfo ist kurz nach seiner Tat zu einer Kavaliertour nach Italien aufgebrochen, seine Untat hat er schon nach wenigen Tagen vergessen.

Nach dem blinden sexuellen ›Erkennen‹ zwischen Mann und Frau folgt nun der zweite Kursus mit dem Ergebnis der Identifikation von Vater, Mutter und Kind auf biologischem Feld. Luis ist sieben; bei einem Pferderennen bewegt er sich, um besser zu ›sehen‹, ungeschickt und

25 Zitate in deutscher Übersetzung werden im Text nach folgender Ausgabe nachgewiesen: Die Macht des Blutes, in: Miguel de Cervantes Saavedra, Meistererzählungen. Die Beispielfhaften Novellen, aus dem Spanischen von Gerda von Uslar, Zürich 1993. Im Original lautet die Stelle: »Pero la mucha hermosura del rostro que había visto Rodolfo, que era el de Leocadia, [...] comenzó de tal manera a imprimirse en la memoria, que le llevo tras sí la voluntad [...]« (Miguel de Cervantes Saavedra, La fuerza de la sangre, in: Obra Completa, Bd. II. ed. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alcaá de Henares, 1994, 4.683. Originalzitate werden mit Angabe der Seitenzahl nach dieser Ausgabe nachgewiesen.)

wird umgeritten. Ein Edelmann, der Vater Rodolfos, reißt das Kind an sich, bringt es in sein Haus, sorgt für ärztliche Hilfe, dies alles, wie er erklärt, weil das Kind seinem Sohn täuschend ähnlich sehe. Leocadia erkennt das Zimmer, in dem sie Luis wiederfindet, als eben das wieder, in dem sie vergewaltigt worden ist. Sie eröffnet nach einiger Zeit des Abwartens der Mutter Rodolfos alles, was hier geschehen ist. Die Mutter glaubt ihr, ebenso später ihr Mann, wobei sie auf die Ähnlichkeit des Kindes mit Rodolfo abheben, während Leocadia als Beweis der Wahrheit ihrer Rede auch das seinerzeit entwendete Kreuzifix anführt.

Nach dem Bekennen und Anerkennen der biologischen Eltern- und Kindschaftsverhältnisse steht deren soziale Anerkennung noch aus, was impliziert, die Unehre in Ehre zu verwandeln, Verantwortung für die Tat zu übernehmen, evtl. eine Versöhnung zwischen Opfer und Täter herbeizuführen. All dies hat nun der dritte Kursus der Handlung zu leisten. Rodolfo wird zurückgerufen, weil er heiraten soll. Die Mutter zeigt ihm das Bild einer häßlichen Frau als die ausgesuchte Braut, die er vehement ablehnt. Um so eindringlicher wirkt auf ihn der Auftritt Leocadias: »Bei Gott, was sehe ich da! Ist es ein Engel in Menschengestalt, den meine Augen erblicken? Und bald schon war ihm das schöne Bild, das sich seinen Blicken darbot, tief ins Herz gedrungen. Auch Leocadia sah sich nun plötzlich in nächster Nähe des Mannes, den sie bereits mehr liebte als das Licht ihrer Augen« (354)<sup>27</sup>. Aber auch das Geschehene wird ihr wieder lebendig. Sie sinkt ohnmächtig zu Boden, Rodolfo wird von seinen Eltern über die Zusammenhänge aufgeklärt. Er klagt über der scheinbar Toten, die dabei die Besinnung wiedergewinnt. Es folgt ein zweites Sich-erkennen-Geben, Versöhnung und Eheschließung und zuletzt ein Ausblick des Erzählers, der sich anlog in Kleists Novelle wiederfindet: »Viele schöne Jahre noch konnten Rodolfo und Leocadia ihr gemeinsames Schicksal genießen und sich ihrer Kinder und Enkel erfreuen« (359)<sup>28</sup>.

Was führt der Erzähler nun als entscheidenden Grund für diese Wende zum Guten an, und – hinsichtlich des Erzähldiskurses gefragt – was

26 »[...] y, como los pecados de la sensualidad por la mayor parte no tiran más allá la barra del término del cumplimiento dellos, quisiera luego Rodolfo que de allí se desapareciera Leocadia [...]« (685).

27 »¡Válame Dios! ¿Qué es esto que veo? ¿Es por ventura algún ángel humano el que estoy mirando? Y en esto, se le iba entrando por los ojos a tomar posesión de su alma la hermosa imagen de Leocadia, la cual, en tanto que la cena venía, viendo también tan cerca de sí al que ya quería más que a la luz de los ojos [...]« (697).

28 »[...] muchos y felices años gozaron de sí mismos, de sus hijos y de sus nietos [...]« (699).

für eine Art von Schlüssigkeit gewinnt das Erzählen dabei? Wird es von außen, von einem Jenseits des Erzählens beglaubigt? Das scheint der Fall zu sein, wenn der Erzähler in seinem Schlußwort, wie zuvor schon die Protagonistin (vgl. 348) sich auf »Fügung des Himmels« (»por el cielo«) beruft (die Rede ist von Leocadia, Rodolfo und ihren Kindern):

... permitido todo por el cielo y por ›la fuerza de la sangre‹, que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisico. (699)<sup>29</sup>

Die Novelle zeigt ein Handlungsschema, das man zumindest für einen Teil der »Novelas ejemplares« als leitend erkennen kann: Ein jähes Geschehen wirft einen Menschen aus seinem Gleichgewicht, er gerät in eine Welt der Abenteuer, aufregender Eindrücke und Gefühle, einen Zustand des ›desatino‹, des Verirrt-Seins. Es folgen Anstrengungen, das Gleichgewicht wiederzuerlangen, die gemäße Ordnung, den Bestimmungsort (›paradero‹) zu finden. Durch menschliches Fehlverhalten werden die Figuren aus ihrem Zentrum hinausgeworfen; daß sie wieder in dieses zurückgelangen, bringt aber menschliches Handeln allein nicht zuwege. Hierzu bedarf es glücklicher Fügungen, die als Hilfe des Himmels gedeutet werden, so etwa explizit im zitierten Schlußwort der hier betrachteten Novelle. Vorbereitet ist diese Deutung durch das in jedem Handlungsdurchgang berufene Motiv des Kreuzifixes. Mit ihm zeigt die Novelle eine Garantie der Zeichenrelation (daß die Wörter – Leocadias Bericht über die Vergewaltigung – mit den Dingen übereinstimmen) durch ein vermittelndes Drittes an. Der Erzähler nennt in seinem Schlußwort noch eine zweite Macht, der die Wende zum Guten zu verdanken sei. Es ist die Macht, die der Novelle auch den Titel gegeben hat: »La fuerza de la sangre«. Diese Deutung ist schillernd, da mehr noch als das Blut, das das Kind vergießt, seine Ähnlichkeit mit Rodolfo von dessen Vater als Grund für die Rettungshandlung und später auch als ›Beweis‹ für die Richtigkeit von Leocadias Behauptungen angeführt wird. So führt die reklamierte ›Macht des Blutes‹ auf das Ordnungsschema der Ähnlichkeit als eine weitere Möglichkeit (neben der ›Fügung des Himmels‹), Zeichenrelationen durch ein vermittelndes Drittes zu beglaubigen. Das Motiv des Blutes vereint beide Beglaubigungen: Es ist Anlaß, auf die Ähnlichkeit aufmerksam zu werden, so daß im vergossenen Blut das eigene ›Blut‹ (im Sinne von ›Geblüt‹) erkannt wird; zugleich enthält es schon die providentia, insofern es, mit dem Motiv des Kreuzifixes ver-

29 »All ihr Glück aber verdanken sie der Fügung des Himmels und der Macht jenes Blutes, das der tapfere, edle und christliche Großvater des kleinen Luis einst unter den Hufen eines Pferdes fließen sah.« (359)

bunden, typologisch auf das von Christus vergossene Blut verweist. Denn Luis wird mit der Aura eines göttlichen Kindes ausgestattet. Außerordentliche Anmut, Schönheit und Klugheit sind ihm eigen (vgl. 343), der Erzähler berichtet: »Wenn sie [die Eltern Leocadias] mit ihm über die Straße gingen, regnete es von allen Seiten Glückwünsche und Segensworte auf ihn herab« (343)<sup>30</sup>. Analog zum siebenjährigen Christusknaben, der mit den Schriftgelehrten im Tempel diskutiert, heißt es von Luis: »Als er sieben Jahre alt war, konnte er bereits lateinisch und spanisch lesen und schrieb eine schöne, wohlgeformte Handschrift« (343)<sup>31</sup>.

Das Denken nach dem Ordnungsschema der Ähnlichkeit und die Beglaubigung von Zeichenrelationen durch ein vermittelndes Drittes, die die Novelle zu bestätigen scheint, nimmt sie jedoch mit Nachdruck zurück. Denn an entscheidender Stelle der Handlung wird der Rekurs hierauf eingeschränkt. Leocadia bespricht mit ihren Eltern ausführlich, ob man mit Hilfe des entwendeten Kruzifixes den Täter ermitteln könne, um zu dem Schluß zu gelangen, daß dies nicht möglich sei. Das Zeichen ist nicht offen zur Welt, es führt nicht zum Besitzer des Zeichens, es vermittelt nicht und versöhnt auch nicht zwischen Opfer und Täter. Zur Beglaubigung ihres Berichts über das Vorgefallene wie ihrer Identität als das Opfer Rodolfos verweist Leocadia zwar stets auch auf das Kruzifix (wie die Eltern Rodolfos auf die Ähnlichkeit des Kindes); voraus geht jedoch jeweils eine ganz andere Argumentation, z.B. in der Anagnorisis-Szene, dem Höhepunkt der Novelle. Nachdem Rodolfo und Leocadia aus ihren Ohnmachten wieder erwacht und sogleich getraut worden sind, klärt Rodolfos Mutter ihren Sohn über die Identität seiner Gattin auf. Rodolfo wünscht einen Beweis:

[...] und um sich vollends zu vergewissern, ob sie die Wahrheit sprach, bat er Leocadia, ihm doch irgendein Zeichen zu nennen, das ihm jeden Zweifel nehmen werde ... »Als ich einst aus einer anderen Ohnmacht erwachte«, erwiderte Leocadia, »fand ich mich in Euren Armen, mein Herr, und meine Ehre war dahin. Heute aber brauche ich ihr nicht nachzutruern; denn als ich beim Erwachen aus der Ohnmacht, die mich vorhin anwandelte, die Augen aufschlug, fand ich mich wiederum in Euren Armen, und siehe da, meine Ehre war wiederhergestellt. Sollten diese Worte nicht genügen, so überzeugt Euch vielleicht der Anblick eines silbernen Kreuzleins, das niemand als ich Euch nehmen konnte. Wenn Ihr es wirklich am Morgen nach jener Nacht vermißt und wenn es das nämliche ist, das Eure Mutter, meine verehrte Herrin, dort in der Hand hält [...].«

30 »Cuando iba por la calle, llovían sobre él millares de bendiciones [...]« (690).

›Liebste‹, unterbrach Rodolfo sie, ›Ihr seid die Herrin meines Herzens und werdet es sein, solange mich Gott am Leben läßt.‹ (358)<sup>32</sup>

Rodolfo unterbricht den Hinweis auf das Kreuz, er ist schon vorher überzeugt. Aber wodurch? Leocadia hat dargelegt, daß eine Struktur wiederholt worden ist, die sie bestimmt nach den Kriterien von Identität (Erwachen aus einer Ohnmacht in den Armen Rodolfos) und Differenz (Verlust/Wiederherstellung der Ehre). Leocadia hat nicht den Bezug ihrer Wörter zur Wirklichkeit herausgestellt (daß sie diese korrekt wiedergäben), sie hat vielmehr betont, daß das Konzept, nach dem sie einen Handlungsabschnitt strukturiert (ehrentvolles Erwachen in den Armen des liebenden Rodolfo), für das Konzept eines anderen Handlungsabschnitts (entehrtes Erwachen in den Armen des rein triebhaft agierenden Rodolfo) zu stehen vermag. Die eine Strukturierung repräsentiert die andere, eine Verbindung ist hergestellt aus der Ordnung der Zeichen selbst (die von Leocadia vorgenommene Strukturierung der Handlung), nicht über ein vermittelndes Drittes. Analog hatte schon der Vater argumentiert, als die Familie beriet, wie mit der geschehenen Vergewaltigung umzugehen sei: Die Welt frage nur nach der äußeren Ehre, so könne diese der Welt auch vorgespielt, die eine Heuchelei also durch die andere Heuchelei ersetzt werden.

Nebenbei hat die Erzählung dabei – dreihundert Jahre vor Freud – die psychische Technik der Bewältigung eines Traumas entdeckt. Wie kann das Opfer der Vergewaltigung den Täter so schnell lieben (ein Vorgang, den Kleist in seiner Novelle ganz anders behandelt)? Weder durch Sühne des Täters, noch durch großmütiges Verzeihen des Opfers, mithin nicht durch Rekurs auf irgendeine Tugend des Menschen. Es wird vielmehr erreicht ohne ›den Menschen‹<sup>33</sup>, durch Verknüpfen von zwei Vorstellungen. Die Struktur, die das Trauma ausgemacht hat, wird wiederholt, das Erwachen in den Armen des begehrenden Mannes, jetzt aber unter umgekehrtem Vorzeichen: Der Mann wird nicht mehr gelenkt

31 »[...] llegó el niño a la edad de siete años, en la cual ya sabía leer latín y romance y escribir formada y muy buena letra;« (690)

32 »Y, por certificarse más de aquella verdad, preguntó a Leocadia le dijese alguna señal por donde viniese en conocimiento entero de lo que no dudaba [...] Ella respondió: – Cuando yo recorde y volví en mí de otro desmayo, me hallé, señor, en vuestros brazos sin honra; pero yo lo doy por bien empleado, pues, al volver del que ahora he tenido, ansimismo me hallé en los brazos de entonces, pero honrada. Y si esta señal no basta, baste la de una imagen de un crucifijo que nadie os la pudo hurtar sino yo, si es que por la mañana le echastes menos y si es el mismo que tiene mi señora. – Vos lo sois de mi alma, y lo seréis los años que Dios ordenare, bien mío.« (699)

33 Im Sinne von Foucaults Bestimmung der Episteme, die sich orientiert am transzendentalen Subjekt.

von blindem Trieb, sondern von einer sozialisierten, d.h. die Ehe erstrebenden Liebe, er ist nicht mehr stumm und unreif wie einst, sondern spricht als ein reifer Mann, der sich auf ein Du beziehen kann; weiter geschieht das Erwachen statt im Dunkeln und geheim jetzt im Licht und vor allen Angehörigen<sup>34</sup>.

Beglaubigung der Wahrheit der Rede und Vermittlung zwischen Opfer und Täter geschieht nicht bzw. nicht mehr entscheidend durch ein außenstehendes Drittes (das Kruzifix als Bürge für himmlische Fügung) und nicht im Rekurs auf Ähnlichkeit als Ordnungsschema des Wissens, sondern durch den Vorgang der Repräsentation (diese verstanden als Wiedervergegenwärtigung einer Vorstellung durch eine andere Vorstellung). Diese Art der Beglaubigung zeigt die Erzählung aber nicht erst am Ende in der Anagnorisis-Szene, sondern schon früher, wenn sich Leocadia Rodolfos Mutter eröffnet (vgl. 347 f.). Ständig hebt sie dabei auf Strukturwiederholungen ab, die sie bemißt nach Identität und Differenz: Die Aufnahme und Pflege, die das Kind im Haus Rodolfos gefunden hat, steht in Kontrast zur Gewalt, die ihr in diesem Haus angetan worden ist; wie das Unglück des Kindes sie wieder in dieses Haus geführt hat, hofft sie analog, hier einen Weg zu finden, das eigene Unglück zu ertragen; wie das Kruzifix einst Zeuge der Gewalt war, soll es jetzt Richter sein über die geschuldete Sühne. Rodolfos Mutter ist dies schon ›Beweis‹ genug, nur als zusätzliches Argument, nachdem sie schon überzeugt ist, weist sie ihren Gatten auf die Ähnlichkeit des Kindes mit ihrem Sohn hin (vgl. 349). Das Argument der Ähnlichkeit und der Rekurs auf ein vermittelndes Drittes sind hier – ganz im Sinne Foucaults<sup>35</sup> – nur noch der ›äußere Saum des Wissens‹, der Anlaß oder der Hintergrund, auf dem die Erkenntnis ihre Beziehungen errichtet, indem sie Vorstellungen aneinander mißt (sie in Elemente auflöst, die sie mit anderen Repräsentationen gemeinsam haben, diese dann vergleicht und Ordnungen hierauf errichtet: Mathesis und Taxinomie als leitende kognitive Verfahren<sup>36</sup>). Scheinbar bestätigt die Novelle noch das Denken nach dem Ordnungsschema der Ähnlichkeit, das im »Don Quixote« doch schon so fulminant als Wahn erwiesen wird. Tatsächlich aber rückt sie diese Art des Denkens an die Peripherie. Es ist nur noch Auslöser der Handlung, Hintergrund der Erzählung, die ihre Wahrheit und Schlüssigkeit durch das neue Ordnungsschema der Repräsentation gewinnt,

34 Analog dem strukturalistischen Denkmodell Freuds weist Foucault darauf hin, daß Saussures rein binäre Bestimmung des Zeichens eine Wiederentdeckung des Zeichenbegriffs der französischen Klassik war (vgl. *Ordnung der Dinge*, a.a.O., s. Anm. 17, 102).

35 *Les mots et les choses*, a.a.O., s. Anm. 17, 82.

36 *Ebd.*, 86–91.

an dem die Figuren sich orientieren (Leocadia und die Mitfiguren, die sich durch ihre Art des ›Beweisens‹ überzeugen lassen), das aber zugleich auch die Novelle selbst praktiziert. Denn sie erzählt nicht nur von der Repräsentation als dem Verfahren der dargestellten Figur, sondern ›repräsentiert‹ dieses zugleich im Akt des Erzählens, das ja analog das Geschehen in drei Durchgängen derselben Grundhandlung entwickelt, von denen jeder den anderen repräsentiert auf der Basis jeweils genau zu bestimmender Identität und Differenz. Ihre Schlüssigkeit gewinnt die Erzählung damit aus ihrer Struktur, nicht aus einem Bezug zur Welt (was zum Argument der Wahrscheinlichkeit führte). Entsprechend verfehlt die Charakterisierung dieser und ihr analoger Novellen als ›märchenhaft‹<sup>37</sup> gerade die Umorientierung, die diese Novellen leisten. In der wechselseitigen Spiegelung der Repräsentation auf der Ebene der dargestellten Welt und auf derjenigen des Erzähldiskurses löst die Novelle die Bedingung dafür ein, daß ihre Zeichenverweisung nicht mehr durch ein vermittelndes Drittes gesichert sein muß. Es ist die Bedingung, daß die Repräsentation in diesem Akt zugleich sich selbst repräsentiert<sup>38</sup>.

Bezogen auf den Umbruch in der Ordnung und Begründung des Wissens gibt der »Don Quixote« eine Art Negativ: Sein Akzent liegt auf dem Verabschieden des Denkens nach dem Ordnungsschema der Ähnlichkeit, und nur im Dilemma der Figur, sich gegen eine apokryphe Fortsetzung des Romans behaupten zu müssen, gibt der Roman das neue Ordnungsschema zu erkennen. Die betrachtete Novelle steht hierzu nicht in Widerspruch, wohl aber hat sie den Akzent umgekehrt. Sie gibt das Positiv zu diesem Negativ, da sie das neue kognitive Ordnungsschema der Repräsentation handlungsentscheidend und den Diskurs der Erzählung beglaubigend präsentiert, wogegen der Bruch mit dem Ordnungsschema der Ähnlichkeit – Anliegen novellistischen Erzählens seit Boccaccio – peripher wird. Er wird sanft vollzogen, indem sich die Orientierung am alten Ordnungsschema von einem wesentlichen zu einem nur noch zusätzlichen, nicht mehr entscheidenden Argument verschiebt. Damit löst sich auch das Problem der Cervantes-Forschung, wie auf den »Don Quixote« und den Teil der »Novelas«, die eine eher düstere Welt entwerfen, in der sich die Konflikte nicht wirklich lösen, Erzählungen folgen können, die eine letztlich geordnete Welt mit restlos löslichen Konflikten vorstellen<sup>39</sup>. Die wenigen theoretischen Äußerungen, die Cervantes sei-

37 El Suffar, s. Anm. 24.

38 Foucault erläutert dies als ›représentation redoublée‹. *Les mots et les choses*, a.a.O., s. Anm. 17, 77–81.

39 Daß die »Novelas« in zwei Gruppen mit sehr unterschiedlicher Weltsicht aufzuteilen seien, ist Gemeingut der Cervantes-Forschung: Pfandl, *Die Zwischenspiele des Cervan-*

nen »Novelas« mitgegeben hat, gewinnen im Horizont dieser Umakzentuierung der leitenden Ordnungsschemata des Denkens neue Aussagekraft.

Cervantes betont, daß sich aus jeder seiner Novellen eine nützliche Lehre ziehen lasse. Das ist im katholischen Spanien selbstverständlich eine Abgrenzung gegen die ob ihrer Frivolität anrühigen italienischen Novellen, zugleich ein Rekurs auf die anerkannte Tradition der Exempelliteratur und auf das Horazische »prodesse et delectare«; letzteres wird noch verstärkt, wenn wenig später gesagt wird, daß der Leser »weder an seinem Körper noch an seiner Seele [sin daño del alma ni del cuerpo] dabei Schaden leiden soll« (9)<sup>40</sup>. Aber Cervantes ironisiert das Argument, indem er sogleich fortfährt:

Wenn es mir nicht gegen den Strich ginge, dieses Thema noch weiter auszuspinnen, so könnte ich dir vor Augen führen, wie sich aus allen zusammen und aus jeder einzelnen ein gar köstlicher und ehrenhafter Gewinn ziehen läßt (9)<sup>41</sup>.

Was wäre denn, so sind wir hiermit aufgefordert zu fragen, die nützliche Lehre der betrachteten Novelle? Daß wir auf Gottes Fügung vertrauen sollen? Oder ist es das Verfahren, das die Hauptfigur wie die Novelle selbst als Diskurs vorstellen: rationales Durchdringen der Welt durch das Ordnungsschema der Repräsentation? Und könnte eben dies nicht auch den hohen Anspruch des Cervantes rechtfertigen, daß seine Novellen vom übermächtigen italienischen Vorbild losgekommen, daß sie genuin spanische und zugleich exemplarische, d.h. die Gattung vollendende Novellen seien?<sup>42</sup> Man hat über diesen Anspruch viel gerät-

---

tes, in: Neue Jahrbücher 1927; Leo Spitzer, Das Gefüge einer cervantinischen Novelle (El celoso stremeno), in: Zeitschrift für Romanische Philologie 51, 1931; Werner Krauss, Cervantes und seine Zeit, in: Werner Krauss, Das wissenschaftliche Werk, Bd. 2, hg. von Werner Bahner, Berlin 1990; Werner Krauss, Cervantes und der spanische Weg der Novelle, in: W.K., Studien und Aufsätze, Berlin 1959; Gerold Hilty, Zur Struktur der Novelas ejemplares von Cervantes, in: Typologia Litterarum, Festschrift für Max Wehrli, hg. von St. Sonderegger u.a., Zürich 1969; A. Forcione, Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four Exemplary Novels, Princeton NJ 1982. Weitere Literaturangaben: Dana B. Drake, Cervantes' Novelas Ejemplares. A selective annotated Bibliography, Second edition, revised and expanded, New York, London 1981.

40 »Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso.« (431)

41 »[...] y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí.« (431)

42 Vgl.: »[...] so kann ich nun mit Recht behaupten, daß ich der erste bin, der in kastilischer Sprache Novellen geschrieben hat. Denn all die vielen Novellen, die bisher bei uns gedruckt wurden, sind aus fremden Sprachen übersetzt; diese hier jedoch stammen von mir selbst, sie sind nicht abgesehen und nicht gestohlen: mein Hirn erzeugte sie, meine Feder gebar sie [...]« (10); »[...] me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas Novelas [...]« (432)

selbst<sup>43</sup>. Könnte die Originalleistung und die Vollendung der Gattung, die mit der Kennzeichnung als ›exemplarisch‹ ja auch beansprucht wird, nicht eben darin zu suchen sein, daß die Novelle nun nicht mehr nur, wie vom Beginn ihrer Geschichte bei Boccaccio an, das Denken am Ordnungsschema der Ähnlichkeit desavouiert – jener Teil der »Novelas«, der eine düstere Welt letztlich unlösbarer Konflikte vorstellt, bleibt dem ja noch verpflichtet –, sondern darüber hinaus und entscheidend nun zeigt und praktiziert, was an dessen Stelle tritt? Die betrachtete Novelle leistet dies zumindest, und dem neuen Denken, das sie vorstellt, fügt sich gut das eigenartige Bild an, das Cervantes für sein Erzählen gebraucht. Er führt aus:

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras [...] (431)<sup>44</sup>

Über den Spielgedanken ist man versucht, hier eine Variante des Topos Welttheater herauszuhören als eine leitende Vorstellung des Barock, vom Zeitgenossen Calderón im ›auto sacramental‹ gefeiert<sup>45</sup>. Aber das Bild geht nicht recht auf. Denn die Bewegung der Billardkugel hat keinen über sich hinausweisenden Sinn im Unterschied zum Theaterspiel, das eben über die Frage der Sinngebung zur Metapher des menschlichen Handelns überhaupt werden konnte. Die Bewegung der Billardkugeln genügt sich selbst: abstrakte, genau kalkulierte, mathematisch berechenbare Figuren. Die Bewegung einer Kugel wird – fast ohne Reibungsverlust – auf eine andere Kugel übertragen, um dort eine neue, in bestimmter Hinsicht identische, in bestimmter Hinsicht unterschiedene Figur zu beschreiben – ein überaus genaues Bild für den Vorgang der Repräsentation: Eine Vorstellung steht für eine andere Vorstellung nach exakt bestimmbarem Bezug von Identität und Differenz.

43 Eine andere Deutung gibt: Harald Wentzlaff-Eggebert, Zur Topographie der Novelas ejemplares, in: IR 18, 1983; dort auch weitere Literaturangaben.

44 »Es war meine Absicht, auf dem großen Marktplatz unseres öffentlichen Lebens einen Spieltisch [Billardtisch] aufzustellen, an den jedermann herantreten und sich ergötzen kann, ohne wie beim Ringspiel mit den Eckpfeilern in Konflikt zu geraten.« (9) [Laut Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, Madrid 1983, Bd. 5 (Ri-X), Sp. 649 hat ›juego de los trucos‹ im 17. Jahrhundert den Sinn von Billard-Spiel. Zu Cervantes' Theorie der Novelle s. auch: Edward C. Riley, Cervantes' Theory of the Novel, Oxford 1962; Joaquin Casaldueo, Sentido y forma de las Novelas ejemplares, Madrid 1974.

45 Zu diesem Topos: Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, 3. Aufl., Bern, München 1961 (Kap. »Schauspielmetaphern«); Wilfried Barner, Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970 (Kap.: »Theatrum Mundi – Der Mensch als Schauspieler«); Verf., Welttheater als Montage. Wirklichkeitsdarstellung und Leserbezug in romantischer und moderner Literatur, Heidelberg 1977.

In der Tradition Boccaccios zeigte sich die Novelle *ex negativo* (im Abweisen des Denkens am Ordnungsschema der Ähnlichkeit), bei Cervantes dann positiv auf ein Denken nach dem Ordnungsschema der Repräsentation gerichtet. Die deutsche Novellistik, die in ihren Maßstäbsetzenden Beispielen mit dem politischen Wirklich-Werden des auf seine Vernunft sich gründenden Subjekts einsetzt, zeigt sich demgegenüber auf zwei Problemstellungen ausgerichtet: auf die Frage nach den Versprechungen und Leistungen des Schönen/der Kunst, den aufgerissenen Dualismus von empirischer und ideeller Welt zu überwinden, und auf die Frage nach dem transzendentalen Subjekt als dem Bürger einer vorgestellten Verknüpfung auf dem Feld der Kunst. Kleist hat die aus dieser Problemstellung entwickelten ästhetischen Konzepte schon in ihren Grundfesten erschüttert, noch ehe diese beiden Fragen in dem in der deutschen Novellistik so beliebten Genre der Künstlernovelle zusammgeführt wurden.

## **Das Bettelweib von Locarno** **Begründung des Fantastischen**

[F: 1810, D: Berliner Abendblätter 11.10.1810, Erzählungen Bd. 2, August 1811]

Kleists Erzählung »Das Bettelweib von Locarno« hat zu einseitigen Lektüren verführt. Man war über den trivialen Stoff indigniert – eine Spukgeschichte, wobei das umgehende Gespenst wie üblich eine verdrängte Schuld anzeigt, die mit dem Untergang des Schuldigen gesühnt wird – und hat dem recht beflissen den Nachweis der hier aufgebrauchten formalen Erzählkunst gegenübergestellt<sup>1</sup>. Im Gegenzug wurde versucht, das erzählte Geschehen aufzuwerten, und das heißt, ihm einen (sozial-)kritischen Gehalt nachzuweisen, den man aus der Konfrontation von alter, kranker Frau aus dem Volk und Adligem, der seinem Vergnügen nachgeht, abgeleitet hat<sup>2</sup>, wobei zuweilen auch die Marquise in diese Konstellation einbezogen wurde<sup>3</sup>. Selbstverständlich mußten hierauf Lektüren folgen, die beide Perspektiven zusammenführen, was das Erzählverfahren ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. So wurden die – nicht zu leugnenden – vielen Ungereimtheiten und Widersprüche herausgestellt, die sich der Erzähler leistet, und als Mimesis einer widersprüchlichen Welt gedeutet, in der als regelmäßiges Gesetz nur der Spuk verbleibt<sup>4</sup>. Mit Blick auf das Medium, in dem die Erzählung erstmals erschien, die Zeitung »Berliner Abendblätter«, wurde sodann die Spannung zwischen Faktenbericht (über soziale Not) und Sinnstiftung (durch den Akt des Erzählens) als Anliegen des Textes bestimmt<sup>5</sup>. In der

---

1 Staiger, 1987; Schröder, 1967.

2 Werlich, 1965; Grawe, 1974; Horn, 1978; Fischer, 1988; Müller-Salget, Kommentar zur Erzählung in Bd. 3 der Kleist-Ausgabe des Klassiker Verlags.

3 Mit viel Phantasie gelangt Gerhard Schulz dazu, die Erzählung als Ehe­tragödie zu lesen: Schulz, 1974.

4 Pastor/Leroy, 1979.

5 Marx, 1994; Landfester, 1998. Landfester bringt das »Geräusch«, das die Erzählung als das Rätsel durchzieht, in Analogie zu den »unartikulierten« Tönen, mit denen der Sprechende im Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« sein Sprechen in die Länge zieht, bis sich der Gedanke einstellt; das ist ungenau, da das

Konsequenz der Lektüren, die die erzählerische Sinnstiftung zur Debatte stellen, gelangte dann endlich auch die erkenntnistheoretische Problemstellung der Erzählung in den Blick<sup>6</sup>. In ihr ist das Rätsel des Textes beschlossen, zugleich sein Beitrag zur Begründung novellistischen Erzählens.

Im Zentrum der Erzählung steht ein Geräusch, das auf die Handlung eines Menschen verweist, den man aber nicht sieht. Da die Anschauung entzogen ist, kann das Geräusch auch nicht auf den Begriff gebracht (endgültig bestimmt) werden, und selbstverständlich kann es dann auch nicht hergeleitet werden (aus einer natürlichen Ursache, einem Zufall oder – sofern man das für möglich hält – aus einem übernatürlichen Grund). Der Erzähler nimmt demgegenüber eine Identifikation des Geräuschs vor und leitet es auch her, am Eingang implizit, am Ende explizit, durch die (doppelte) Rahmung der Erzählung. Der Ort der Handlung wird paradox eingeführt: Dort, wo jetzt nichts ist bzw. nur Trümmer zu sehen sind (das entspricht dem Eingang von Frau Marthes Rede über den Krug), ›sieht‹ man ein Schloß. Nach dieser Hinführung von außen nach innen folgt der erste Handlungsabschnitt, in dessen Zentrum die alte, kranke Frau steht, auf die bezogen die Marquise und der Marchese handeln. Die Rahmung am Schluß kehrt die Reihenfolge um. Der Blick hätte jetzt von innen nach außen zu gehen, statt dessen stellt der Erzähler zuerst das Schloß vor, das der Marchese in Brand gesteckt hat, um sich selbst darin zu verbrennen, während die Marquise ins Weite flieht, danach wird, übergeleitet durch die symbolische Handlung der ›Landleute‹, der Bezug des abgelaufenen Spukgeschehens zum Handlungsabschnitt des Eingangs hergestellt und so eine Art Schuld des Marchese gegenüber dem Bettelweib suggeriert, die jetzt ausgeglichen sei. Damit identifiziert der Erzähler das Geräusch eindeutig – als Wiedergängertum der kranken Frau, die im fraglichen Zimmer zu Tode gekommen ist –

---

Geräusch in der Erzählung sich ja nicht auf etwas noch nicht Artikulierbares bezieht, vielmehr bestimmt wird, also bestimmbar ist als Geräusch eines Menschen, der sich erhebt und durch ein Zimmer geht.

- 6 Dutoit, 1994. Die nachfolgende Ausarbeitung der Perspektive des Fantastischen ist durch diese Interpretation angeregt. In seiner Parallelisierung des Fantastischen mit dem Erhabenen hält sich Dutoit aber nicht mehr an Kants Bestimmung des Erhabenen, obwohl er sich auf diese bezieht. Denn die Erfahrung des Erhabenen geht nicht von einem Problem des Verstandes (des Begreifens) aus, sondern von einem der Anschauung. Was den Sinnen gegeben wird, kann die Einbildungskraft nicht in die Einheit einer Anschauung bringen; in der Erzählung wird demgegenüber die Anschauung keineswegs durch ein Zuviel überfordert, es wird der Anschauung vielmehr gerade zu wenig (nichts zu sehen) gegeben. Auch führt das Erhabene zur Restitueren des aufnehmenden Subjekts im Innerwerden seines Vermögens zur Vernunft, wovon in der Erzählung ja nicht die Rede sein kann.

und begründet es zugleich, während von keiner der Figuren gesagt wird, daß sie je auch nur erwogen hätte, das Geräusch mit dem Geschehen um die alte Frau in Verbindung zu bringen. Der Erzähler zeigt bei Kleist häufig eine sehr einseitige Perspektive im Hinblick auf das Erzählte (man denke an den Eingang der »Verlobung in St. Domingo«). Hier scheint er ganz im Banne des »Gerüchts« zu stehen, das sich unter dem Hausgesinde des Marchese erhoben hat und dem auch die »Landleute« ihr Ohr geöffnet haben, wenn sie die Gebeine des Marchese an die Stelle legen, an der die alte Frau gestorben ist – was sachlich unmöglich ist, da das fragliche Zimmer sich in einem höher gelegenen Stockwerk des Schlosses befunden haben mußte. Um der einseitigen Perspektive des Erzählers, der offenbar moralische Schauermärchen zu kolportieren liebt, nicht zu verfallen, erscheint es im vorliegenden Text sinnvoll, das rätselhafte Geräusch dort in den Blick zu nehmen, wo es durch das Erzählgeschehen noch nicht identifiziert ist. Denn die Handhabung des Erzählens ist in diesem Text offenbar nicht identisch mit der erkennbaren – konturierten – eigenen Position der Erzählers bzw. der Erzählerstimme, die sich mit den Eingangs- und den Schlußsätzen des Textes artikuliert. Fünfmal wird das Sich-Bemerkbar-Machen des Geräuschs berufen. Durch die Attribute, mit denen es dabei versehen wird, verschieben sich fast unmerklich die Felder, auf denen eine Bestimmung und Erklärung gesucht wird.

Als erster berichtet der florentinische Ritter von seinem Spukerlebnis, er spricht nur »von einem Geräusch« (3,261 Z 30), ohne weiteres Attribut. Betroffen ist seine Sinneserfahrung: Er hat etwas gehört, ohne daß das zum Geräusch gehörende Pendant zu sehen gewesen wäre. Das zweite Mal ist vom Hausgesinde die Rede, unter dem sich das Gerücht erhoben habe, daß »es«, zu ergänzen: das Geräusch, umgehe. Beziehbar sowohl auf das Gerücht wie dieses »Es« sind die Attribute »befremdend und unbegreiflich« (3,262 Z 14). Damit ist als erkenntnistheoretisches Fragefeld die Relation von Anschauung und Begriff (im Sinne von Kants Bestimmung synthetischer Urteile) eingeführt. Die beiden Attribute stellen einen Kausalzusammenhang her: Da das, was den Sinnen gegeben wird, fremd ist (ein Verstoß gegen das Kausalgesetz), ist es auch nicht möglich, die (Hör-)Erscheinung auf den Begriff zu bringen. Es folgt der Bericht des Marchese über seine erste Nacht im fraglichen Zimmer. Das Geräusch hat jetzt nur das Attribut »unbegreiflich« (3,262 Z 22). Der Erkennende (Erkennen-Wollende) situiert sich hiermit ausdrücklich und ausschließlich in der Welt des Begreifens, d.h. der Welt des Verstandes, mit Kant zu sprechen, in der Welt der Erscheinungen. Festgehalten wird, daß es um ein Phänomen geht, das mit dem Erkenntnis-

vermögen des Verstandes (als Vermögen zu Begriffen) nicht zu fassen ist. Es folgt die zweite Nacht des Marchese im fraglichen Zimmer, zusammen mit der Marquise und dem »treuen Bedienten«. Hier erhält das Geräusch die Attribute »unbegreiflich[e], gespensterartig[e]«, ohne Copula »und«, nur durch Komma voneinander getrennt (2,262 Z 35). Damit ist ein neues erkenntnistheoretisches Fragefeld eröffnet, statt der Relation Anschauung – Begriff stehen sich jetzt die Welt des Begreifens, d.h. die empirische Welt und die Welt, die jenseits des Empirischen (der Erscheinungen) liegt, gegenüber. Letzteres ist für den Kant der Kritischen Philosophie der Bereich der Vernunftideen, in seiner vorkritischen Zeit hatte sich Kant aber auch – die Philosophie entschieden von ihr abgrenzend – mit einem anderen Bereich der transempirischen Welt auseinandergesetzt, etwa in der Schrift über Swedenborg (»Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik«<sup>7</sup>), der behauptet hatte, zu solcher transempirischen Welt der ›Geister‹ Zugang zu haben. Der Welt der Begriffe steht mithin die Welt der Geister gegenüber, schon für den frühen Kant sind beide prinzipiell zu trennen. Diese Trennung wird hier mit den beiden Attributen »unbegreiflich[e], gespensterartig[e]« via negationis überspielt. Das Versagen des Begriffs wird zur negativen Bekräftigung, daß etwas, das jenseits der Begriffs, damit jenseits der Kausalgesetze situiert ist, in der empirischen Welt der Kausalgesetze anwesend ist. So findet hier ein doppelter, gegenläufiger Übergang statt: des ›Geistes‹ in die empirische Welt, wie der empirischen Personen in die Geisterwelt. Das Entsetzen über diese Grenzüberschreitung kann aber vor einem Dritten noch niedergehalten werden, indem behauptet wird, für die Erscheinung lasse sich doch eine empirische Ursache finden, sei es der Zufall. Die Betroffenen versuchen mithin, die Grenzüberschreitung zu leugnen. In der dritten Nacht des Marchese findet die Grenzüberschreitung dann endgültig statt, vermittelt durch den Hund (als Geister-Medium), der offenbar nicht nur wie die Menschen das Geräusch hört, sondern vor einer anwesenden, wenn auch den Menschen nicht sichtbaren Gestalt ausweicht. Das Geräusch hat jetzt nur noch das Attribut »entsetzlich[e]« (2,263 Z 19). Damit ist eine Affektreaktion beschrieben, in der das Eindringen der Geisterwelt in die empirische anerkannt ist. Geht man von der Bedeutung des Verbs aus, das in ›entsetzlich‹ enthalten ist: ›entsetzen‹, d.h. zurücknehmen einer Besetzung, so besagt dies dasselbe: Grenzen sind aufgehoben, Bereiche

7 Immanuel Kant, *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*. [Königsberg 1766] in: Immanuel Kant, *Werke in 10 Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 2, Darmstadt 1983.

gehen durcheinander, was nicht geschähe, gäbe es die ›Besetzungen‹ noch. Die aufgehobene Trennung, der erfolgte Übergang zwischen empirischer Welt und Geisterwelt, ist offenbar gleichbedeutend mit dem Zusammenbruch des Subjekts, es löscht sich selbst und die Stätte des Übergangs aus, oder es ergreift die Flucht.

Die in den wechselnden Attributen gegebenen Bestimmungen des Geräuschs sagen nichts über dieses selbst, sondern statt dessen etwas über seine Rezeption durch das mit ihm konfrontierte Subjekt. Im Zentrum steht das Scheitern, das Geräusch auf einen Begriff bringen zu können. Die begriffliche Unerfüllbarkeit, die Fokussierung auf Vorgänge im aufnehmenden Subjekt und die aufgerufenen Felder, auf denen eine Erkenntnis erstrebt wird (Anschauung/sinnliche Wahrnehmung, die die Einbildungskraft gibt und Begriff als Leistung des Verstandes, sodann die Welt des Verstandes und die Welt dessen, was jenseits des Verstandes liegt), haben die Charakterisierungen des Geräuschs mit Kants Bestimmung des Schönen gemeinsam. Das fordert den Vergleich heraus, und das heißt immer auch die Abgrenzung. In seiner Analytik des ästhetischen Urteils entwickelt Kant gerade aus der begrifflichen Unerfülltheit des ästhetischen Urteils dessen Verweiskraft über die empirische Welt hinaus. Im ästhetischen Urteil wird die Vorstellung als begriffsfähig aufgenommen, ohne daß sie in einem bestimmten Begriff je terminiert werden kann. Der Verstand ordnet das Chaos der sinnlichen Eindrücke, die von der Einbildungskraft bereitgestellt werden, als ob er die Wahrnehmung unter einen bestimmten Begriff bringen würde. Zur Subsumtion unter einen bestimmten Begriff kommt es in der Erfahrung des Schönen aber gerade nicht. So bleiben Einbildungskraft und Verstand in Tätigkeit, beleben sie sich gegenseitig in einem ›freien Spiel‹, das eben die lustvolle Erfahrung im Urteil ›schön‹ ausmacht (vgl. KdU 28 f.). Dies ›Überschießen‹ der ›ästhetischen Idee‹ über jede begriffliche Festlegung (die ›ästhetische Idee‹ wird definiert als »Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch ein bestimmter Gedanke, d.h. Begriff adäquat sein kann« [KdU 192 f.]) hat als Gegenstück das ›Überschießen‹ der Vernunftideen über jede Anschauung (vgl. KdU 193), womit die eine Unerfülltheit, die inexponible ästhetische Idee, zur Repräsentation, d.h. zum Ort einer Art Erfahrung der anderen Unerfülltheit, eben der indemonstrablen Vernunftidee, werden kann.

Im »Bettelweib von Locarno« erscheint demgegenüber die begriffliche Unerfülltheit des von den Sinnen Aufgenommenen nicht als Gewinn, d.h. als ›Überschießen‹ über jeden bestimmten Begriff, sondern als Mangel. An der Anschauung ist etwas entzogen, was dem Kausalge-

setz nach doch gegeben sein müßte, so daß es zu einer begrifflichen Festlegung nicht kommen kann. Analog zum Schönen wird aber auch diese begriffliche Unerfülltheit zur Erfahrung von etwas Ideellem, mithin zur Öffnung und zum Übergang in einen ganz anderen Bereich der Erkenntnis. Was aber ist dies für eine Art begrifflicher Unerfülltheit, die das Geräusch beim Erkennen-Wollenden erzeugt (wenn es nicht die des Schönen ist)? Die Anschauung, die dem aufnehmenden Subjekt gegeben wird, das wahrgenommene Phänomen, ist in der empirischen Welt situiert, in der die Kausalgesetze resp. die Gesetze des Verstandes gültig sind. Das Phänomen kann einerseits nicht metaphorisch genommen werden, etwa als Signal des Übergangs in eine Märchenwelt, auch nicht allegorisch, etwa als Element einer moralischen Fabel. Es ist aber andererseits mit den Gesetzen der empirischen Welt nicht vereinbar. So begründet das Phänomen im Aufnehmenden einen Schwebezustand zwischen Beharren auf Erklärbarkeit durch Gesetze (des Verstandes) und Einräumen der Nicht-Erklärbarkeit, mithin einen Grenzbereich oder Zwischenraum zwischen dem Natürlichen und dem Übernatürlichen. Es ist der Schwebezustand des Fantastischen. Tzvetan Todorov hat das Fantastische definiert durch die Unschlüssigkeit des Wahrnehmenden (des Lesers wie der betroffenen Figuren) angesichts eines Ereignisses, das der empirischen Welt zugehört, sich aber aus den Gesetzen der vertrauten Welt nicht erklären läßt.<sup>8</sup> Das Fantastische, so Todorov, bestehe so lange, als der Wahrnehmende in der Schwebe bleibt zwischen natürlicher und übernatürlicher Erklärung. Entscheidet sich der Leser und eventuell auch die handelnde Person, so treten sie aus dem Fantastischen heraus. Entscheiden sie sich dafür, daß die Gesetze der Realität intakt bleiben, also weiter anzuwenden sind, treten sie in den Raum des Unheimlichen ein; entscheiden sie sich, daß man neue, unser Wirklichkeitsverstehen transzendierende Gesetze anerkennen muß, treten sie in den Raum des Wunderbaren. So besteht das Fantastische als labile Grenze oder liminaler Raum zwischen der Gattung des Unheimlichen und des Wunderbaren. Führt das Wunderbare zum Unbekannten, das noch nicht gesehen ist, d.h. in die Zukunft, so führt das Unheimliche auf Ungeklärtes der Vergangenheit. Demgegenüber gehört die Unschlüssigkeit, die für das Fantastische charakteristisch ist und damit dieses selbst der Gegenwart an (wie die Gegenwart generell ja eben die labile Grenze, der Schwebezustand zwischen Vergangenheit und Zukunft ist).<sup>9</sup>

8 Vgl. Tzvetan Todorov, Einführung in die fantastische Literatur (Introduction à la littérature fantastique), übers. von Karin Kersten u.a., München 1972 (Paris 1970), 25 f.

9 Vgl. ebd., 40 f.

Dem ›freien Spiel von Einbildungskraft und Verstand‹ angesichts der ›überschießenden‹ Kraft des Schönen entspricht so beim Fantastischen der Schwebezustand, in dem Wahrnehmen und Begreifen durch einen Entzug<sup>10</sup> gehalten werden. So entwirft Kleists Erzählung das Fantastische als negatives Pendant des Schönen. Daß dieser Bezug hier zur Debatte steht, erweist sich eben darin, daß es auch hier, wie beim Schönen, um einen Brückenschlag geht. Die begriffliche Unerfülltheit, der je verschiedene ›Schwebezustand‹ zwischen Anschauung und Begriff, interessiert als Öffnung für ein Transempirisches. Beim Schönen sind dies die Vernunftideen, die jede Anschauung (Konkretion) übersteigen. Hierauf bezogen gibt sich die Verweisungsleistung des Fantastischen als Mißlingen, als eine Art ›Ausgleiten‹ der Symbolisierungsleistung des Schönen zu erkennen: Statt zum Ideellen und damit von der Sinnlichkeit zur Vernunft, führt es zum ›Geist‹ als Phänomen, das jenseits der Verstandesbegriffe liegt, aber keine Vernunftidee ist. Kleists Erzählung stellt derart ein negatives Pendant zum Brückenschlag zwischen der Welt der Erscheinungen und derjenigen der Ideen vor, die Kant dem Schönen zuerkennt: das Fantastische als eine Art ›Ausgleiten‹ im Entwurf solch eines Brückenschlags.

So gibt der Text eine poetische Theoria (Anschauung) des in der zeitgenössischen romantischen Literatur (von Tieck bis zu Arnim und E.T.A. Hoffmann) gepflegten literarischen Genres des Fantastischen, aber er erschöpft sich nicht darin. Vielmehr entwickelt er aus diesem Umgang mit dem Fantastischen – als negativem Pendant der ideellen Verweisungsleistung des Schönen – eine weitere Begründung novellistischen Erzählens (zusätzlich zur Begründung im sich selbst uneinholbaren transzendentalen Subjekt, die die Erzählung »Die Marquise von O...« gegeben hat). Denn zum ersten ›Ausgleiten‹ dieses Textes, dem Entwurf des Fantastischen als negativem Pendant des Schönen wie dessen Symbolisierungsleistung, kommt ein zweites: Es betrifft die Art und Weise, wie der Erzähler mit dem vorgestellten Fantastischen umgeht. Auch er ›gleitet aus‹, da er auf mehreren Ebenen (kompositorisch, in seiner Bildlichkeit und zuletzt in der indirekten Formulierung einer Moral) versucht, aus der begrifflichen Unerfülltheit des Fantastischen, mithin aus dessen Schwebezustand, wie beim Schönen eine Verweisung zu den Vernunft-

10 In diesem Moment des Entzugs ist der grundlegende Unterschied zum Erhabenen, zu dessen negativer Vergegenwärtigung der Vernunftideen, zu erkennen. Beim Erhabenen wird der Einbildungskraft etwas gegeben was ihr Vermögen, dieses in die Einheit einer Anschauung zu bringen, vollständig übersteigt. Dieses Scheitern macht im aufnehmenden Subjekt das Vermögen zu den Vernunftideen rege. Entsprechend endet das Erhabene mit einer glänzenden Restitution des (vernünftigen) Subjekts.

ideen zu machen. Wie in der Anekdote »Der Griffel Gottes« (vgl. 3,355)<sup>11</sup>, in der das Geschehen höchst zufällig sein mag, wird das in der Schwebe des Fantastischen angesiedelte Geschehen hier vom Erzähler als Wirksam-Sein einer Art höherer Gerechtigkeit, das aber heißt der moralischen Ideen, gedeutet. Geleistet wird dies u.a. kompositorisch durch die schon erläuterte Rahmung des Geschehens, die einen Zusammenhang zwischen dem Vorgang um das Bettelweib und dem rätselhaften Geräusch zuerst suggeriert und zuletzt eindeutig herstellt, wenn der Erzähler die Deutung der »Landleute« ohne Einschränkung referiert, die nach dem Gesetz ausgleichender Gerechtigkeit die Gebeine des Marchese an dem Ort bestatten, an dem er sich angeblich an der alten, kranken Frau vergangen hat. Diese Festlegung des Geschehens ist aber Part der Erzählerstimme, nicht der Erzählung. Denn diese ist wiederum so angelegt, daß sie die Erzählerstimme als eine abgehobene eigene und recht problematische – als ein ›Ausgleiten‹ analog dem Ausgleiten der Frau selbst – kenntlich werden läßt. Das betrifft zuerst die Handlung um die alte Frau, die auch erst am Schluß der Erzählung »Bettelweib von Locarno« genannt wird, was die gemeinsame Referenz von alter Frau, Geräusch und Bettelweib unterhöhlt.

Das Ausgangsgeschehen scheint – in den drei Sätzen, die die Erzählung ihm widmet – fraglos in einem sozialkritischen und d.h. moralischen Deutungszusammenhang situiert. Der Not der Frau begegnet die Schloßherrin moralisch richtig, durch Mitleiden, der Schloßherr falsch, durch ein herrisches Gebaren, das die Not nicht sieht. Sein ›Vergehen‹ holt ihn – als höhere Gerechtigkeit – in dem Augenblick ein, da er selbst in Not geraten ist (bzw. die höhere Gerechtigkeit manifestiert sich schon darin, daß er in Not gerät, woraus dann alles weitere zu folgern ist). Nachdem sich am Motiv des rätselhaften Geräuschs erwiesen hat, daß die Erzählung eine erkenntnistheoretische Frage entfaltet, erscheint es sinnvoll, auch die Ausgangshandlung in diesem Horizont zu betrachten. Die alte, kranke Frau hat sich bettelnd vor der Tür eines der Schloßzimmer eingefunden (womit der Text schon anzeigt, daß er sich um Gesetze der Wahrscheinlichkeit nicht allzusehr kümmert: die Frau hat sich eher vor der Tür des Schlosses als vor der eines seiner Zimmer eingefunden und gewiß nicht vor der Tür des fraglichen Zimmers, da dieses ja in den oberen Stockwerken liegen muß). Wo sie gebettelt hat, da wird die Frau gebettet: Die Erzählung liebt offenbar Sprachkorrespondenzen oder -assonanzen. Sie suggerieren Zusammenhänge, wo in Wahrheit gar keine

11 Veröffentlicht in den Berliner Abendblättern am 5.10.1810, d.h. 6 Tage vor der Erzählung »Das Bettelweib von Locarno«.

sind; hierin kann eine weitere Strategie des Erzählers erkannt werden, Zusammenhänge, um die es ihm zu tun ist, plausibel erscheinen zu lassen. Warum also die Frau gerade im Prachtzimmer gebettet wird, bleibt unklar. Deutlich ist jedoch das Mißverhältnis: im Zimmer, das »sehr schön und prächtig eingerichtet« ist, wird der alten kranken Frau Stroh untergeschüttet, damit sie dort offenbar auf dem Boden liege. Man kann dies moralisch positiv deuten: Man bettet die Frau im »leer stehenden«, d.h. unbewohnten Zimmer, so wird sie nicht gestört. Doch auch die entgegengesetzte Deutung ist möglich: Man bettet sie eben dort, statt an einem Platz, an dem Leben ist, etwa in der Gesindestube, weil sie dort niemanden stört. Der Zufall will es, daß der Marchese auf Jagd war (insofern ist das zufällige Betreten des Zimmers kein Widerspruch zur Regel, daß der Marchese in diesem Zimmer sein Gewehr abstellt) und bei der Rückkehr nun doch – notwendigerweise – das Pracht-Zimmer betritt, in dem die kranke Frau auf Stroh am Boden liegt. Da man den möglichen Käufer des Schlosses später in diesem Zimmer bettet, ist es offenbar das Repräsentationszimmer. Hierzu steht in denkbar krassem Mißverhältnis, daß es jetzt ärmlichstes Krankenlager für die alte Frau ist. Durch den Befehl des Marchese soll dieses Mißverhältnis nicht einmal bereinigt, sondern nur aus dem Blick gerückt werden: Das störende Moment soll hinter dem Ofen verschwinden: Regel, »Gesetz« des Raumes und besonderer Fall, die jeweilige Nutzung des Raumes, wären dann, zumindest dem Schein nach, in Einklang. Das Verbum »sich verfügen« enthält eine räumliche und eine hierarchische Deixis. Wenn anschließend davon die Rede ist, daß die Frau das Zimmer durchquert, »wie es vorgeschrieben war« (3,261 Z 16 f.), so ist der hierarchische Aspekt akzentuiert, mithin wohl aus dem Bewußtsein der Frau gesprochen. Indem der Raum durch den Marchese als das in Erinnerung gebracht worden ist, was er ist: als Raum, in den die Frau nicht paßt, später beschrieben als der Repräsentationsraum, kann sich die Frau in ihm nur falsch bewegen, für sie ist der Boden glatt, deshalb muß sie ausgleiten. Erkenntnistheoretisch bestünde die »Verfehlung« des Marchese darin, daß er das Besondere nicht als Besonderes wahrgenommen hat, zu dem die angemessene Regel erst gesucht werden muß (was Leistung der reflektierenden Urteilskraft wäre, die für das ästhetische Urteil zuständig ist), vielmehr ist er vom Allgemeinen, vom »Gesetz« des Raumes ausgegangen und hat das Besondere darunter subsumiert (wenn auch in der Ausführung um Kompromiß bemüht). Die Linie, die der Frau vorgeschrieben ist, kann so als die Linie bestimmt werden, die die verschiedenen Bereiche – adlige Repräsentation und caritativen Akt – voneinander trennt. Das Ausgleiten der Frau besagt dann, daß unterschiedliche Bereiche nicht mehr klar voneinander

getrennt sind, daß die Linie, die sie voneinander trennt, labil wird. Eben dies kehrt im Fantastischen des Geräuschs wieder.

Das fantastische Geräusch tritt in dem Augenblick auf, da der Marchese »in bedenkliche Vermögensumstände geraten« ist (3,261 Z 20). Das betrifft selbstverständlich zuerst seine ökonomischen Verhältnisse. Verarmt, ist er jetzt selbst in der Position der alten Frau: Er paßt selbst nicht mehr in sein Prachtzimmer und so kehrt der frühere Vorgang – als die vom Marchese selbst aufgestellte Regel – wieder. Die »bedenklichen Vermögensumstände« können sich aber über das Ökonomische hinaus auch auf die Erkenntnisvermögen beziehen (deren Stärke oder Schwäche durchaus in Relation zur jeweiligen ökonomischen Lage des Marchese gedacht werden kann). Das Verfügen, das Bereinigen von Mißverhältnissen zwischen Regel und besonderem Fall gelingt nicht mehr. So ist das Fantastische eingeführt als Ausgleiten in der Aufgabe, Allgemeines und Besonderes, Gesetz und Fall auseinander und in einer hierarchischen Ordnung zu halten, steht am Ende statt Gesetz Entsetzen, wie der Fall zum unbegreiflichen »Vorfall« (3,262 Z 11, 3,263 Z 2) geworden ist. Den mit dem Aufheben des Gesetzes der Trennung hervorgerufenen Schwebezustand des Fantastischen versucht die Erzählerstimme aber zu »justieren« und damit aufzuheben, indem sie gerade diesen Schwebezustand zur Einfallspforte für die Erfahrung moralischer Ideen macht (womit sich das Fantastische, damit es sich nach der ideellen Seite hin auflöse, gewissermaßen am Schönen vergreift). Der Erzähler gibt zuletzt eine moralische Erklärung des Geschehens, insofern er es referiert als Geschichte »höherer« Gerechtigkeit. Daß dies aber ein Ausgleiten im Übergang vom Sinnlichen zum Ideellen ist, zeigt die Erzählung durch das Medium an, durch das der Übergang in die ideelle Welt besiegelt wird. Für den Hund als vermittelndes »Drittes« (3,263 Z 10) ist das Geräusch mit einer Erscheinung verknüpft, vor der er ausweicht. Er sieht offenbar mehr als die anderen Figuren. Eben dieses Motiv aber wiederholt Kleist in seinem Caspar David Friedrich-Essay, mit dessen Abdruck in den »Berliner Abendblättern« er am Tag, nachdem »Das Bettelweib von Locarno« dort erschienen war, beginnt. In diesem Essay ist zuletzt statt von Menschen als Bildbetrachtern von Wölfen die Rede, die vor einem in bestimmter Weise gemalten Bild zum Heulen gebracht werden könnten (vgl. 3,543), was hier als eine Art Erfahrung des Erhabenen vorgestellt wird. So steht das Heulen der Wölfe für einen Übergang vom Sinnlichen zum Ideellen, aber doch verschoben ins Tierische, d.h. ins Nicht-Menschliche.<sup>12</sup> Auf der Wortebene suggeriert die

12 S. hierzu oben das zweite Kapitel des ersten Teils.

Erzählung eine analoge Wende in das Erhabene, die der Hund dann bekräftigen würde, insofern der zentrale Vorgang immer wieder mit dem Verb »erheben« (in der dritten Person Imperfekt »sie/es/er erhob« sich) eingeleitet wird: die Frau »erhob« sich (3,261 Z 13), das Gerücht »erhob« sich (3,262 Z 15), ein Mensch »erhob« sich (3,262 Z 24). Die Assoziation zum Erhabenen wird zugleich aber als eine falsche angezeigt, da das Sich-Erheben hier an der für das Erhabene verkehrten Stelle steht.<sup>13</sup> Das Erhabene besteht in der Folge: Zusammenbruch der Auffassungsvermögen des Subjekts, daraufhin Sich-Erheben im Innerwerden des Vernunftvermögens; hier steht das Sich-Erheben demgegenüber an erster Stelle, während die Bewegung mit Niedersinken und Auslöschung endet.

Wie in der »Marquise von O....« stehen im »Bettelweib von Locarno« die Struktur des Erzählten und die Handhabung des Erzählens in Widerspruch zueinander. Die Relation ist jetzt allerdings gerade umgekehrt. In der »Marquise von O....« drängt eine Figur der erzählten Welt auf Unterscheidung und macht gerade dadurch immer neue Brüche manifest, nicht zuletzt den zum Erzählen, das schon immer das eine auf dem Feld des anderen entfaltet, womit die Handhabung des Erzählens insgesamt sich als »gebrechliche Einrichtung« erweist, deren »versöhnende« Wirkung die Bedingung ihrer eigenen Möglichkeit, das Subjekt als Instanz der Unterscheidung und damit sich selbst aufhebt. Demgegenüber ist im »Bettelweib von Locarno« in der erzählten Welt – manifest an der Art der Wahrnehmung des rätselhaften Geräuschs – ein Schwebezustand zwischen Anschauung und Begriff, Natürlichem und Übernatürlichem, Körper und Geist etc. als der Schwebezustand des Fantastischen gegeben, während die Erzählerstimme auf Bestimmung und das heißt auf Unterscheidung dringt, indem sie das Fantastische als Artikulation eines moralischen Sinns vorstellt. Diese Festlegung beendet aber auch hier nicht den »Bruch« zwischen Erzähltem und Erzählen (wie dieser auch in der »Marquise von O....« nicht beendet wurde, sondern sich ad infinitum fortzeugt); denn der Festlegung des Schwebezustandes durch die Erzählerstimme wird aus der Welt des Erzählten entschieden widersprochen. Die Erzählerstimme verhält sich in ihren festlegenden Akten nicht anders als der Marchese: Sie verfügt, schreibt eine Linie vor, und wenn dies die Linie des Übergangs vom Sinnlichen zum Ideellen (der Vernunftideen) sein soll, so hat das Erzählte diesen Übergang schon als Gang mit einer Krücke denunziert, auf dem der Gehende ausglitscht,

13 Dutoit hat auf die Assoziation zum Erhabenen gewiesen, nimmt über der Entdeckungsfreude aber die gleichzeitige Rücknahme dieser Analogie nicht wahr.

so daß er statt bei den moralischen Ideen im Sinne des Erhabenen in einer dubiosen Geisterwelt ankommt. Bekräftigt wird das bloße Zustandekommen eines dubiosen Übergangs auf der sprachlichen Ebene dadurch, daß alle Paarbildungen, die die Sprache suggeriert, bei näherem Hinsehen Unstimmigkeiten aufweisen: Am auffälligsten ist hier das Ehepaar: ›Marchese‹ und ›Marquise‹, das klingt denkbar nahe und spricht doch im Wechsel vom Italienischen zum Französischen Zugehörigkeit zu zwei verschiedenen (Sprach-)Welten aus (entsprechend werden beide mit dem gleichen – französischen – Adelstitel benannt, wenn sie sich in ihrem Verhalten grundlegend unterscheiden: die Marquise flieht, der Marquis haut wie ein Rasender um sich [vgl. 3,263 Z 26–30]); die alte bettelnde Frau des Beginns wird am Ende mit dem Bettelweib von Locarno identifiziert, durch die Wortwahl ist die Figur jedoch einmal als weiblich und einmal als sächlich angesprochen, während das Geräusch, das sich auf sie zu beziehen scheint, immer auf eine unsichtbare männliche Gestalt bezogen wird; der Hund als »Drittes, Lebendiges« (3,263 Z 10) zwischen Marchese und Marquise suggeriert, Instanz der Vermittlung zu sein, tatsächlich trennt er aber mit seiner medialen Fähigkeit das Paar endgültig, als Trennung von Leben und Tod usf.

Zur Verknüpfungsleistung des Schönen, das die Dramen Kleists zum ›Fall‹ der Kunst gemacht und zu Fall gebracht haben, erkennt diese Erzählung eine alternative Verknüpfung, die sie dann nicht weniger grundlegend befragt: das Fantastische als negatives Pendant des Schönen, das die von diesem erwartete Verknüpfungsleistung ausgleiten läßt. Wieder entwirft und befragt sich dabei das Erzählen – im sich immer weiter fortzeugenden Widerspruch von Erzähltem und Handhaben des Erzählens – als eine ›gebrechliche Einrichtung‹. Wenn es den Rang ›novellistischen‹ Erzählens ausmacht, daß es sich im Infragestellen seiner eigenen Fundamente konstituiert, so leistet der hier betrachtete Text eine zweite Begründung novellistischen Erzählens: aus dem Geist des Fantastischen (wenn die erste Begründung im Entwurf des transzendentalen Subjekts als des uneinholbaren Grundes der gebrechlichen Einrichtung des Erzählens erkannt werden kann). Auch hier ist die ›sich ereignete unerhörte Begebenheit‹ der Novelle, wie oben theoretisch entwickelt, in der Wirklichkeit hier und jetzt des Erzählens situiert: als nicht, auch vom Leser nicht aufzulösender Widerspruch zwischen Erzähltem und Erzählen. Das Bedürfnis nach Festlegung erhält stets aus dem Erzählten seine Negation, wie umgekehrt das Erzählen das Fantastische in die Wirklichkeit des Lesers hinüberspielt, d.h. ihn gleichfalls der Unentschiedenheit, dem Schwebezustand des Fantastischen aus-

setzt. In der Behandlung der Zeitverhältnisse beim Bericht über das Spukgeschehen wird dieses Bemühen besonders deutlich. Der Bericht über den Weg der Frau durch das Zimmer, über die Erfahrung des Ritters wie die zwei ersten Nächte des Marchese im fraglichen Zimmer steht im Imperfekt. Die Vorgänge der letzten, entscheidenden Nacht werden im Präsens gegeben, so aus der erzählten Zeit in die Zeit des Erzählens und Lesens hinübergespielt. Zuletzt ahmt der Erzähler in der Wirklichkeit hier und jetzt des Erzählens das rätselhafte Geräusch nach, so daß es zur unmittelbaren Erfahrung des Lesers wird: »jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann [was für eine erzählte Gestalt immer gilt], hebt sich, [...] und mit dem ersten Schritt: tapp! tapp! erwacht der Hund« (3,263 Z 20–23). Das Fantastische ist jetzt ein Schwebezustand zwischen Natürlichem und Übernatürlichem nicht nur für die Figuren, sondern auch in der Wirklichkeit hier und jetzt des Erzählens und Lesens. Die novellistische ›unerhörte Begebenheit‹, hier das Fantastische als ›verkehrtes‹ Wiederholen des Brückenschlags, den das Schöne verspricht, und das folgerichtige Ausgleiten bei dem so versuchten Übergang, ist derart zu einem Ereignis in der Wirklichkeit des Lesens gebildet.

Der Entwurf novellistischen Erzählens aus dem Geist des Fantastischen zeigte sich gleichfalls der philosophisch-ästhetischen Frage verpflichtet, inwiefern gerade von der Kunst erwartet werden kann, Antworten auf die Grundfrage der Zeit nach der Möglichkeit einer Überwindung der Kluft zwischen empirischer und ideeller Welt bereitzuhalten. Mit dem Fantastischen wird ein zum Schönen alternativer Brückenschlag zur Diskussion gestellt, zugleich der Kunst dabei ein Weg der Öffnung zur Populärkultur (der *gothic novel* und Schauerromantik) gewiesen – auch dies ein Brückenschlag: zwischen bloßem Sinnenkitzel und ideellem Anspruch. Was dem Maler im Caspar David Friedrich-Essay konzidiert wird, der mit einer Verschiebung des Erhabenen doch eine Art Brückenschlag zwischen physischer und ideeller Welt zustandegebracht hat, ist so auch dem Künstler dieser Erzählung zu konzidieren, der mit dem Zusammenführen des Novellistischen und des Fantastischen einen Brückenschlag als ein negatives Pendant des Schönen ausgearbeitet hat: daß er, trotz der fragwürdigen Verschiebung, die er dabei vorgenommen hat, »Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen« (3,543) habe.

# Verkörperung des Ideellen als Akt des Erzählens

**Michael Kohlhaas**

## Rechtschaffenheit als Ausschweifung des Ideellen

[F: 1808 und 1810, D: Phöbus-Fragment, Phöbus 6. Stück, Juni 1808, Erzählungen 1810]

Es gibt einen Ort, so der Erzähler im Eingangsabschnitt der Novelle, der nach Kohlhaas benannt ist (vgl. 3,13)<sup>1</sup>, mithin ist Kohlhaas ein ›Topos‹. Durch seine einzigartige Geschichte hat der Mann dem Ort seinen Namen gegeben. Eine Figur der Textes, der zum Erzkanzler von Brandenburg aufgestiegene, Kohlhaas durchaus gewogene Heinrich von Geusau argumentiert (juristisch wenig stichhaltig, aus politischen Gründen aber effektiv) umgekehrt: Brandenburg habe Anspruch, die Rechtssache des Kohlhaas zu verhandeln, da Kohlhasenbrück, das Kohlhaas den Namen gegeben habe, in Brandenburg liege (vgl. 3,114). So ist nach dieser Argumentation der ›Topos‹ Kohlhasenbrück vorgängig und für die Beurteilung der individuellen Geschichte des nach ihm Benannten zuständig. ›Ort‹ ist in der Topik selbstverständlich nicht im geographischen, vielmehr im rhetorischen Vorstellungsfeld zu denken als der Ort, an dem der Redende Argumente findet, um sein Publikum in einer bestimmten Sache zu überzeugen. Durch Kleists Novelle ist aber ›Kohlhaas‹ eben solch ein rhetorischer Topos geworden, man kennt den Typus ›Kohlhaas‹ und vermag diesen entsprechend in jeweils konkreten Personen zu identifizieren. Ein ›Kohlhaas‹ ist einer, der nur aus Prinzipien handelt, der seine Rechtssache unbeirrt, sei es um den Preis der Selbsterstörung, betreibt, auch wenn die Mittel und Wege, zu seinem Recht zu gelangen, in krassem Mißverhältnis zur Geringfügigkeit der Sache stehen, um die es geht. Weiter ist ein ›Kohlhaas‹ ein Selbsthelfer, der mit anarchischem Gewaltausbruch auf die Aporie reagiert, daß ein Rechtsstaat dem Rechtsuchenden keine rechtlichen Mittel für den Fall vorgeben kann, daß der Staat das Recht gar nicht in Anschlag bringt. Das Gesetz kann nur bestimmen, daß und wie nach ihm verfahren wird, es

---

<sup>1</sup> Wenn nicht anders vermerkt, beziehen sich die Ausführungen wie die Zitatangaben auf die endgültige Fassung der Erzählung.

kann nichts über den Fall bestimmen, daß das Gesetz überhaupt nicht angewendet wird »so verstanden, ent-setzt« ist.

Die widersprüchlichen Aussagen über das Verhältnis von Orts- und Personennamen führen in einen Zirkel: Die Geschichte des Mannes ist zu einem Topos geworden, aber ebenso ist der Topos der Geschichte des Mannes vorgängig. Aufschlußreich wird dieser Zirkel, wenn man die in ihm zusammengeschlossenen Bewegungen wieder trennt und je für sich bestimmt. Beide Bewegungen formulieren einen Brückenschlag (zwischen konkreter Geschichte des Mannes und Topos), jeweils in entgegengesetzter Richtung, so daß es denkbar wird, die eine durch die andere zu vertreten bzw. zu bewahrheiten. So scheint die »Brücke« in »Kohlhasenbrück« die Fragestellung der Novelle wie deren Strukturgesetz auszumachen.

Die Bewegung von der individuellen Geschichte des Mannes Kohlhaas im Raum des je besonderen und zufälligen Faktischen zum Topos »Kohlhaas« ist, abstrakt gesprochen, der Weg von der Anschauung zum Begriff. In der vorgestellten Welt der Erzählung geht Kohlhaas diesen Weg, insofern er versucht, eine verworrene Wirklichkeit mit seinem Beharren auf dem Recht unter den Begriff des Rechtsstaates zu bringen. Das scheint weithin vergebliche Mühe, und selbst sein Sieg in seiner Rechtsache am Ende der Erzählung bleibt zweideutig, da der Umschwung in seinem Prozeß möglicherweise nicht der Rechtlichkeit des Souveräns (des Kurfürsten von Brandenburg), sondern politischer Opportunität geschuldet ist (d.h. der Allianz Brandenburgs und Polens gegen Sachsen<sup>2</sup>). Die gegenläufige Bewegung vom Topos »Kohlhaas« zur konkreten Geschichte des Mannes wiederum ist der Weg, einen reichen Komplex miteinander verquickter Rechtsvorstellungen und Problematiken<sup>3</sup>, in diesem Sinne die »Idee« Recht (Konzepte von Naturrecht und Gesellschaftsvertrag vs. historischer Rechtsschule<sup>4</sup>, Fragen des Widerstands in beiden Rechtskonzeptionen, Gesetz-sein des Rechts und dessen Entsetzung, die Ambivalenz in jedem Rechtsakt, insofern er nie nur Recht für die Rechtsuchenden erteilt, sondern dabei immer auch das jeweilige

2 Hört man hier (mit Kittler, 1987) tagespolitische Wunschvorstellungen heraus, d.h. die Propaganda einer Allianz Preußens und Österreichs gegen das dem Rheinbund angehörige Sachsen, das seine Königswürde von Gnaden Napoleons erhalten hat, so hätte dieses appellative Herrscherlob einen faden Beigeschmack, da man sich in Brandenburg auf das »schlichte Rechtun« (3.83) erst in dem Augenblick besinnt, da dies politisch opportun ist.

3 Bezogen auf »Michael Kohlhaas« ist dies vor einigen Jahren ausführlich dargelegt worden: Boockmann, 1985; Disselhorst, 1988/89; Rückert, 1988/89; Bohnert, 1988/89; Hartmut Reinhardt, 1987.

4 Hierzu: Frommel, 1988/89; Ogorek, 1988/89.

Recht affirmiert<sup>5</sup>), diese Idee ›Recht‹ also in einer konkreten Geschichte zur Anschauung kommen zu lassen, was selbstverständlich immer defizitär bleiben muß. In der vorgestellten Welt der Erzählung ist diese Bewegung von der Idee zur Konkretion in dem inneren Antrieb des Kohlhaas für seine Aktionen, die ihm sein Recht erwirken sollen, anzusetzen. Die Idee ›Recht‹ soll wirklich werden: Das ist in der Erzählung aber nicht eindeutiger Bestimmungsgrund der Handlung, da es Kohlhaas offenbar auch, wenn nicht wesentlich, um Rache geht und er gerade in dieser Hinsicht noch im Augenblick seines Todes Triumphe feiern darf.

Unschwer ist in diesen beiden reziprok komplementären Bewegungen die Analogie zu dem ›Brückenschlag‹ zu erkennen, den Kant dem Schönen zuspricht, also dem Verhältnis von ›ästhetischer Idee‹, die nicht auf einen bestimmten Begriff zu bringen ist (allerdings aus Überfülle der von ihr hervorgerufenen Teilvorstellungen, nicht aus Verworrenheit), und ›Vernunftidee‹, die jede Anschauung überschießt. Wenn Kant betont, daß die eine Bewegung ›Pendant‹ der anderen sein, diese mithin vertreten könne (vgl. KdU § 49, A 142 f.), so steht jedoch in der Kohlhaas-Erzählung nicht ein Vertretungsverhältnis zur Debatte, keine Symbolisierung des einen durch das andere. Es gibt hier kein vermittelndes Schönes, vielmehr einen funktionalen Bezug. Um der Idee ›Recht‹ zur Wirklichkeit zu verhelfen, wendet Kohlhaas eben die Erfahrung an, die er in seinem Bestreben gemacht hat, die verwörrene Wirklichkeit unter den Begriff des Rechts zu bringen (im Sinne einer Anwendung des positiven Rechts): die Erfahrung, daß das Gesetz ausgesetzt ist, wird aktiv gewendet zum Entsetzen des Gesetzes, dies aber nicht mit dem Ziel einer neuen Ordnung, sondern der Restitution des Gesetzes. Was für eine Art funktionales Verhältnis dies ist, mithin welche ästhetische Figur in der Erzählung anstelle der Symbolisierung des Ideellen im Schönen tritt, wird zu bestimmen sein. Weiter wird sich die so verstandene Fragestellung der Novelle daran messen lassen müssen, wie weit sie erlaubt, deren Ärgernis besser als bisher als in sich konsequent und notwendig zu begründen. Es ist das Ärgernis, daß die Erzählung von einem bestimmten Punkt an von der Ebene einer in sich kohärenten rechtsphilosophischen Argumentation überwechselt in eine Welt des Zufalls und magischer Praktiken und wesentlich aus diesen Motiven den Schlußteil entwickelt.<sup>6</sup>

5 So unterscheidet Walter Benjamin ›rechtsetzende‹ und ›rechtserhaltende Gewalt‹: Walter Benjamin, Zur Kritik der Gewalt, in: W.B., Gesammelte Schriften, Bd. II.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt 1977.

6 Die Rezipienten haben diesen Wechsel lange als Mißgriff kritisiert (z.B. Franz Mehring, Heinrich von Kleist, in: F.M., Aufsätze zur deutschen Literatur von Klopstock bis

Der Fall, der in »Michael Kohlhaas« zur Debatte steht, ist offenbar die Denkmöglichkeit, die Kant benötigt hat, den Kategorischen Imperativ konjunktivisch zu formulieren: »Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne« (KpV § 7, A 54). Die Vernunft kann aus Vernunftgründen nicht beweisen, daß die Welt eine ist, die sich den Forderungen der Vernunft öffnet, so daß ein Handeln nach den Maximen der Vernunft auf Erfolg rechnen kann. Die Erfahrung des Schönen und des Erhabenen, so Kant in der »Kritik der Urteilskraft«, geben eine Art Zuversicht, daß die im Kategorischen Imperativ gemachte Voraussetzung einer Welt, die sich gemäß den Forderungen der Vernunft gestalten lasse, nicht trügerisch sei. Kohlhaas aber ist offenbar einer, der weder in Berlin Caspar David Friedrichs Bilder, noch in Dresden Raffaels Madonna oder Carlo Dolcis »Heilige Cäcilie« ansieht; statt in Leipzig Bach zu hören, steckt er die Stadt »an drei Seiten in Brand« (3,73), auch ist nirgends davon die Rede, daß er Bücher läse. So kann ihm die Kunst keinen Zuspruch geben, wenn er die Erfahrung machen muß, daß seine konkrete Welt keineswegs für die Vernunftidee des Rechts empfänglich ist. Seine Frau Lisbeth wiederum, die nach gängiger Rollenverteilung eher den Part des »Schöngestigen« hätte, stirbt beim Versuch, doch noch auf gewaltlosem Weg die verworrene Wirklichkeit unter den Begriff des Rechts zu bringen. Es ist ein fragwürdiger Versuch, da er das Verfahren der Tronkas und Kallheims, persönliche Beziehungen in der Rechtspraxis wirksam werden zu lassen, hier eine frühere Liebesgeschichte mit dem Kastellan des brandenburgisch kurfürstlichen Schlosses, nur kopiert. Daß sein Rechtsbegehren ihn seine Frau gekostet hat, führt Kohlhaas dann gegenüber Luther als entscheidenden Grund dafür an, daß er den Weg des gewaltsamen Selbsthelfertums eingeschlagen habe (vgl. 3,80).

Die in der Herleitung des Namens der Erzählung schon gegebene Problemstellung wird im ersten Abschnitt, der die Gesamtdeutung der Geschichte gibt, noch schärfer herauspräpariert. Der Erzähler nimmt bei Kleist gerne eine dezidiert beschränkte Sichtweise ein. Im vielbesprochenen ersten Abschnitt der Novelle faßt er die Geschichte seines Hel-

---

Weerth, Berlin 1961), später dann werden verlegene Sinngebungen unternommen (z.B.: gezeigt werde, daß der Zufall nun alle betreffe, auch den Repräsentanten des Rechts [Dirk Grathoff, Michael Kohlhaas, in: Hinderer, 1998]), oder es werden Sinngebungen beigebracht, die dann für die tragende Argumentation unerheblich sind (z.B.: Kohlhaas werde durch diesen Handlungsteil gegenüber einem unwürdigen Souverän aufgewertet [Kittler]: das von Kittler bestimmte Anliegen der Erzählung, die Effektivität von Guerillakriegen sowie hierfür geeignete Anführer vorzustellen, kann des ganzen dritten Teils der Erzählung, d.h. der Auseinandersetzung zwischen Kohlhaas und dem sächsischen Kurfürsten, entbehren [Kittler, 1987]).

den zusammen, ohne mit einem Wort auf die Vorkommnisse einzugehen, auf die Kohlhaas mit seinem Handeln reagiert. In dieser Hinsicht ist er ein guter Kantianer. Der Bestimmungsgrund des Handelns kann für Kant nur das moralische Gesetz sein, wenn das Handeln sittlichen Wert haben soll (entgegen Schillers Fehldeutung schließt dies ja Neigung zu solcher Handlung nicht aus, sie darf allerdings nicht deren Bestimmungsgrund sein<sup>7</sup>). »Die Triebfeder der sittlichen Gesinnung«, so Kant weiter, »muß von aller sinnlichen Bedingung frei sein« (KpV A 134), solche könnten subjektiv sein (sinnliche Gefühle) oder objektiv, eben die jeweils gegebenen determinierenden Verhältnisse. Der freie Wille ist für Kant nichts anderes als die Anerkennung des moralischen Gesetzes als allein bestimmenden Handlungsgrund. So steht in Kants »Kritik der praktischen Vernunft«, im Unterschied etwa zu Ethiken, mit dem Bestimmungsgrund für das rechte Handeln nicht auch die Verfaßtheit der Welt zur Debatte, in der so gehandelt werden kann, sondern allein Vorgänge im handelnden Subjekt, die Frage also, »wie ein Gesetz für sich und unmittelbar Bestimmungsgrund des Willens sein könne«, mithin »wie ein freier Wille möglich sein« (KpV A 128). Betrachtet man Kohlhaas' Handeln isoliert, ohne Blick auf die Welt, in der sein Handeln dann gezeigt werden wird, erscheint es paradox, daß er »einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« (3,13) gewesen sei. Nimmt man Kohlhaas' Handeln dagegen als Reagieren, setzt man mithin die vorfindliche oder fehlende Rechtlichkeit des Gemeinwesens als Bestimmungsgrund seines Handelns, löst sich die Paradoxie sehr einfach auf. In einer funktionierenden Rechtsgemeinschaft ist Kohlhaas »rechtschaffen«, »Muster eines guten Staatsbürgers« (3,13). Wenn die Repräsentanten des gesetzgebenden Staates sich aber gesetzesuntreu verhalten, wie die miteinander verschwägerten Tronkas und Kallheims, die verhindern, daß Kohlhaas' Rechtssache überhaupt verhandelt wird, wenn diese also und mit ihnen der Staat sich aus dem Gesetz heraussetzen, kann der Bürger entweder nur resignieren (seine Resignation allerdings sittlich positivieren: als Akt, dem Gegner zu verzeihen, was zeitweilig Kohlhaas Frau Lisbeth [vgl. 3,55 und 3,59] und

7 Vgl. das berühmte Distichon Schillers »Gewissenskrupel. Gern dien ich den Freunden, doch tu ich es leider mit Neigung./Und so wurmt es mir oft, daß ich nicht tugendhaft bin« (Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 1, München 1965, 299) oder die Formulierung in »Über Anmut und Würde«: »In der Kantischen Moralphilosophie ist die Idee der Pflicht mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davor zurückschreckt und einen schwachen Verstand leicht versuchen könnte, auf dem Wege einer finstern und mönchischen Asketik die moralische Vollkommenheit zu suchen« (Friedrich Schiller, Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1967, 465).

Luther [vgl. 3,81] vorschlagen<sup>8</sup>) oder das antwortende Handeln des Rechtsuchenden muß ›ent-setzlich‹ sein, da es ja keine ge-setzliche Maßgabe für den Fall geben kann, daß das Gesetz ausgesetzt ist.

Gesteht man also den Umständen des Handelns bestimmende Kraft für dieses zu, so löst sich das vieldiskutierte Paradox, mit dem die Erzählung »Michael Kohlhaas« einsetzt, auf. Das Problem solcher Betrachtung aber wäre, daß man Kohlhaas als determinierten und nicht als freien, d.h. sittlichen Menschen gefaßt hätte. Auf letzterem aber beharrt offenbar der Erzähler, indem er im ersten Abschnitt nur vom Bestimmungsgrund von Kohlhaas' Handeln spricht. Kohlhaas' Handeln ist nicht determiniert, kein Reflex der Situation, es ist ein freies Handeln. Er ist »in einer Tugend [...] ausgeschweift« (3,13), was nur heißen kann, daß er in der Art und Weise, wie er das moralische Gesetz zum Bestimmungsgrund seines Handelns gemacht und hieran festgehalten hat (was aber seine Sittlichkeit und Freiheit ausmacht), das Maß verloren hat. In der Situation, da Faktizität und Recht unüberbrückbar auseinandergebrochen sind, an der Aufgabe, beide zu verknüpfen, jedoch festgehalten wird (d.h. das Recht resp. das moralische Gesetz Bestimmungsgrund des praktischen Handelns bleiben soll), ist der ›Rechtschaffene‹ zu einem anderen geworden. Der Erzähler sagt: »zu einem Räuber und Mörder« (3,13). Dem widerspricht er in der nachfolgenden Erzählung selbst, da Kohlhaas sich in seinen Kampfhandlungen weder bereichert, noch vorsätzlich jemanden tötet. So ist diese Charakterisierung des Kohlhaas Urteil einer Nachwelt, die nicht genau hinsieht bzw. Zitat Luthers aus der durchaus polemischen, als Anti-Plakat gegen die Kohlhaasischen Manifeste gedachten öffentlichen Verdammung des Kohlhaas (»Das Schwert, wisse, das du führst, ist das Schwert des Raubes und der Mordlust« [3,75]). In Kohlhaas' späterer Unterredung mit Luther wird diese Charakterisierung nicht wiederholt, erst wenn Kohlhaas in die Falle gegangen ist, die man ihm mit dem Brief des Nagelschmidt gestellt hat, kann er als – virtueller – Räuber und Mörder titulierte werden. Von dieser Fehlhandlung an hat Kohlhaas die Amnestie des sächsischen Kurfürsten

8 Daß sie diesen Weg als falsch einschätzt, gibt die Erzählung indirekt zu erkennen. Auf Kohlhaas' Frage an seine Frau: »Soll ich meine Sache aufgeben? Soll ich nach der Tronkenburg gehen, und den Ritter bitten, daß er mir die Pferde wieder gebe, mich aufschwinge, und sie dir herreiten?«, bemerkt der Erzähler: »Lisbeth wagte nicht: ja! ja! ja! zu sagen« (3,55). Wenn Kohlhaas seinen entscheidenden Fehler mit der Antwort auf den Brief des Nagelschmidt begangen hat und das Blatt sich gegen ihn wendet, fragt er den Schloßhauptmann, ob er – entgegen der angelobten Amnestie – eine Gefangener wäre, »worauf der Freiherr sich [...] zu ihm wandte, und [...] antwortete: »ja! ja! ja!« (3,109).

verwirkt, kann er beim Kaiser wegen Landfriedensbruch angeklagt werden, was dann zu seiner Verurteilung führt. So zeigt der Schlußsatz des ersten Abschnitts mit der Bestimmung des Kohlhaas als Räuber und Mörder einen durchaus parteiisch kommentierenden Erzähler, womit auch die Angaben, was Bestimmungsgrund von Kohlhaas' Handeln gewesen sei, nur mit Vorsicht übernommen werden können, also das vielbesprochene »Rechtgefühl« – später wird ja auch mit der »Rache« (3.61) noch ein ganz anderer Handlungsgrund ins Feld geführt. Ist »Rechtgefühl« noch Achtung vor dem Sittengesetz als Handlungsgrund oder ist dieses Prinzip damit verlassen? Oder bleibt umgekehrt nur »Rechtgefühl« als Handlungsgrund übrig, wenn die Garanten des Rechts die Wirksamkeit des Gesetzes ausgesetzt haben? Was für eine Verknüpfung von Faktizität und Recht, d.h. von determinierenden Verhältnissen, die dem Recht widersprechen, und Freiheit als unmittelbarer Bestimmung des Willens durch das moralische Gesetz, wird in einem Handeln aus »Rechtgefühl« angezeigt?

»Rechtgefühl« ist weder in der zeitgenössischen noch in der heutigen Diskussion ein Terminus der Rechtsphilosophie oder der Ethik.<sup>9</sup> Kant spricht in der »Kritik der praktischen Vernunft« von »moralischem Gefühl« (KpV A 133 ff.): Das moralische Gesetz muß (alleiniger) Bestimmungsgrund einer Handlung sein, wenn diese sittlich sein soll. Insofern das moralische Gesetz im Subjekt auf die Sinnlichkeit einwirkt, d.h. seinen Einfluß auf den Willen befördert, kann von einem »Gefühl« oder einer »Neigung« für das moralische Gesetz gesprochen werden (vgl. KpV A 134). Dieses Gefühl geht der Moralität nicht voraus, ist vielmehr durch die Vernunft bewirkt (A 135), es ist die »Triebfeder«, das Sittengesetz zur Maxime des Handelns zu machen (vgl. A 135). Als »Achtung fürs Gesetz« ist es »die Sittlichkeit selbst, subjektiv als Triebfeder betrachtet« (A 134). Kant spricht von »moralischem Gefühl« in Anlehnung an die zeitgenössische aktuelle englische »moral-sense« Philosophie (Shaftesbury, Hutcheson, Hume<sup>10</sup>), die er aber rationalistisch völlig umprägt. In der »Metaphysik der Sitten« (erschienen 1797) wird das »moralische Gefühl« dann im zweiten Teil, der »Tugendlehre«, abgehandelt, in einem Kapitel, das nach »ästhetischen Vorbegriffen« der Empfänglichkeit des Gemüts für Pflichtbegriffe überhaupt fragt (MS, A 35). Das »moralische Gefühl« wird hier definiert als »Empfänglichkeit der freien Willkür für die Bewegung derselben durch die praktische reine Vernunft (und ihr

<sup>9</sup> Hierzu: Rückert. 1988/89, 387 f., Anm. 44.

<sup>10</sup> Hierzu: Wolfgang H. Schrader, Ethik und Anthropologie in der englischen Aufklärung, Hamburg 1984; weitere Literatur: Rückert, 1988/89, 386 Anm. 40.

Gesetz)« (MS A 38). Die zeitgenössische deutsche rechtsphilosophische und ethische Diskussion hat diese Konzepte Kants popularisiert und ausgiebig diskutiert<sup>11</sup>. Gibt es also den Terminus ›Rechtgefühl‹ in der zeitgenössischen Ethik-Diskussion nicht, so ist es doch durchaus gängig, moralisches Gesetz und Gefühl zusammenzubringen: letzteres als die Achtung für das moralische Gesetz im Subjekt als dem einzig in Frage kommenden Handlungsgrund. Sein so zu verstehendes ›Rechtgefühl‹ selbst, als Achtung für das moralische Gesetz, die nichts anderes ist als der subjektive Aspekt der Sittlichkeit, hat Kohlhaas also nach den Worten des Erzählers zu einem jenseits der Sittlichkeit Stehenden gemacht. Was Kohlhaas als Faktizität erfährt, widerspricht dem Recht – zuerst das schreiende Unrecht, das ihm der Junker von Tronka antut, dann die Rechtsverweigerung sowohl am Dresdner wie am Berliner Gerichtshof – Kohlhaas bleibt nach dieser Erfahrung nicht bei sich, begnügt sich nicht mit seiner eigenen Moralität, die von der Welt verhöhnt wird, sondern beharrt darauf, daß es eine Verknüpfbarkeit, eine Durchdringung beider geben müsse<sup>12</sup>, die er dann auch nicht, im Sinne seiner Gattin Lisbeth, als »Werk Gottes« (3,39) versteht, sondern als sehr irdisch-praktisch zu leistende Aufgabe. Der kategorische Imperativ muß eine Entsprechung in der Welt haben, d.h. diese muß für ein Handeln gemäß den Forderungen der reinen praktischen Vernunft auch empfänglich sein. So führt sein Handeln die rechtsphilosophischen und strafrechtlichen Begründungszusammenhänge von Widerstandsrecht herauf, mit der besonderen Note, daß Kohlhaas kein Revolutionär ist, d.h. keine neue Ordnung will, sondern die Wirksamkeit des Gesetzes in der gegebenen Ordnung. Diese Widerstandshandlung wird, nachdem sie durch die Rechtsverweigerung gegenüber Kohlhaas ausführlich hergeleitet worden ist, als ein sehr effektiv geführter Partisanenkrieg modernsten Musters gezeigt<sup>13</sup> und dann rechtlich reflektiert in der Unterredung mit Luther, die zur Amnestie für die Kriegshandlungen und zu dem Beschluß des sächsischen Kurfürsten führt, Kohlhaas' Rechtssache am Dresdner Gerichtshof zu verhandeln, wobei dann die Stimmung gegen Kohlhaas umschlägt, bis er in die ihm gestellte Falle geht und wegen

11 Z.B.: Ludwig Heinrich Jakob, Philosophische Sittenlehre. Halle 1794; Christian Garve, Übersicht der vornehmsten Principien der Sittenlehre von dem Zeitalter des Aristoteles bis auf unsere Zeiten. Breslau 1798; Johann Gottlieb Fichte, Das System der Sittenlehre (1798).

12 Appellativ, d.h. ohne dieses a priori begründen zu können, formuliert dies auch Kant: KpV A 72–77.

13 S. hierzu Kittler, 1987, der die Erzählung allerdings weitgehend auf die Funktion einschränkt, solchen Partisanenkrieg als gegen Napoleon zu ergreifende Maßnahme zu propagieren.

Landfriedensbruch verurteilt werden kann. Die in dieser Weise zusammengefaßte Handlung der Novelle hat aber den entscheidenden Punkt von Kohlhaas' Handeln noch gar nicht berührt, d.h. den Furor des Kohlhaas, das also, was der Erzähler, der aber kein verlässlicher Kommentator ist, da er gerne aus dem je augenblicklichen Bewußtseinsstand der betroffenen Figur oder ihrer Umwelt spricht, das »Geschäft der Rache« (3,61) nennt.

Indem Kohlhaas den verfolgt, von dem das Unrecht ausgegangen ist, macht er zugleich das Werk derer zunichte, die, um den Wenzel von Tronka zu schützen, die Gesetze für den »Fall« des Kohlhaas ausgesetzt haben. So kämpft Kohlhaas, indem er um *sein* Recht kämpft, zugleich für die Universalität des Rechts, d.h. für eine Ordnung, in der dem Bürger nicht das Recht (»der Schutz der Gesetze« [vgl. 3,78]) verweigert werden kann. Je weniger Kohlhaas des Wenzels von Tronka habhaft werden kann, um ihn für die seinetwegen erlittene Rechtsverweigerung zu demütigen (der Junker soll die Rappen zurückbringen »und in Person in seinen Ställen dickfüttern« [3,61]), desto mehr geht sein Rechtsbegehren ins Weite, bis es zuletzt den gesamten Erdkreis und die gesamte Weltgeschichte umfaßt. In seinem ersten Mandat beschreibt er sich als »in einem gerechten Krieg« mit dem Junker Wenzel von Tronka liegend (vgl. 3,65), im nächsten Mandat mutiert der Junker zum »allgemeinen Feind aller Christen« (3,68), also zum Antichristen, während Kohlhaas sich im nachfolgenden Mandat zu einem »Reichs- und Weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn« (3,68) erklärt, was der Erzähler als »Schwärmerei krankhafter und mißgeschaffener Art« (3,68) verurteilt. In seinem letzten Mandat tituliert sich Kohlhaas dann als »Statthalter Michaels, des Erzengels« (3,73); wer den Junker schütze, an dem wolle er »die Arglist, in welcher die ganze Welt versunken sei, [...] bestrafen« (3,73). So kämpft Kohlhaas inzwischen gegen den Feind auf der ganzen Welt, womit seine Residenz auch ins Universale greifen muß, was der Erzähler nun als eine »Art von Verrückung« (3,73) kommentiert: »gegeben auf dem Sitz unserer provisorischen Weltregierung, dem Erzschlosse zu Lützen« (3,73). In der Bibel verwehrt der Erzengel Michael mit dem Flammenschwert den gefallenen Menschen die Rückkehr ins Paradies. Hier scheinen demgegenüber die das Recht verweigernden Menschen den Eintritt in das Paradies zu verhindern, das im hier gegebenen Zusammenhang Wiedergewinnen der Universalität des Rechts meint (daß jedem der Schutz der Gesetze gewährleistet wird), während der menschliche Vertreter des Erzengels offenbar im Namen aller Menschen mit seinem flammenden Schwert für die Rückkehr in dieses Paradies kämpft. Die Erfahrung des »Hrn. C.« im Essay »Über das

Marionettentheater« gilt aber offenbar auch für Kohlhaas: »das Paradies ist verriegelt« und man muß »sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist« (3,559). Als solche Verfahren, einen Zugang zum verlorenen Paradies (der Universalität des Rechts) »von hinten« zu suchen, erschließen sich dann die Zweideutigkeiten und Brüche der Geschichte: daß Kohlhaas' Handlungen zwischen gerechtem Krieg und Rachezug changieren, vor allem aber, daß die Erzählung, wenn die Handlung um das Rechtsbegehren im Prinzip schon abgeschlossen ist, auf Motive rekurriert (magische Praktiken und höchst unwahrscheinliche Zufälle), die entsprechend der bis dahin entfalteten Logik der Erzählung ebenso unpassend sind wie für die Handlung um das Rechtsbegehren unnötig. Dieser Bruch in der Erzählung ist deren wahres Ärgernis<sup>14</sup> und entsprechend sind das Rechtsbegehren des Kohlhaas wie generell das Ziel, um das er kämpft, und das Anliegen der Erzählung erst angemessen erfaßt, wenn dieser Bruch als notwendig bzw. als sinnvoll integriert werden kann.

Viel Schaden wird angerichtet werden, und viele Menschen werden ihr Leben lassen müssen, nicht weil Kohlhaas von einem Gericht einen Unrechtsspruch zuteil geworden wäre, sondern weil ihm der Zugang zum Recht, das doch universal sein muß, versperrt worden ist. Kohlhaas ist ein Mann vom Lande, der zum Gesetz will und auf Türhüter trifft, die ihm den Weg versperren. Wie die Figur Kafkas geht auch er nicht durch die Türen hindurch, aber er verharrt auch nicht auf der Schwelle. Er verfolgt eine Strategie der Verschiebung. Kohlhaas ist mit seinen Rechtsangaben zuerst beim sächsischen, dann beim brandenburgischen Gericht auf eine undurchdringliche Wirklichkeit gestoßen (die miteinander verschwägerten Familien der Tronkas und Kallheims, die in beiden Ländern Schlüsselpositionen besetzen und ihre Familienangehörigen decken). So ist er mit seinem Versuch gescheitert, eine verworrene Wirklichkeit unter den Begriff des Rechts zu bringen. Er antwortet auf einer anderen Ebene. Von der Relation Faktizität (Anschauung) und Begriff, die zu keinem »Urteil« geführt hat, wechselt er zur Relation von Idee (der Idee »Recht«, die universal sein muß) und Konkretion (in der Arbeit der faktischen Gerichte). Damit das Rechtsbegehren im konkreten Fall erfüllt werden kann, muß zuerst die Idee »Recht«, die aus der Welt entfernt worden ist (insofern der universale Zugang aufgehoben worden ist), wieder in die Welt gebracht werden. Wie es von den Vernunftideen keine angemessene Anschauung und das heißt Konkretion

<sup>14</sup> Ärgernis war dieser Bruch den Interpreten schon immer, ohne daß er jedoch zum Angelpunkt der Interpretation gemacht wurde.

geben kann, da die Idee jede Konkretion übersteigt, ist Kohlhaas' Anstrengung, die Idee ›Recht‹ in die empirische Welt zurückzuholen, auf ›negative Darstellung‹, konkret: auf eine Handlung der doppelten Negation, verwiesen. Sein Handeln jenseits des Gesetzes besagt, daß er die Aussetzung (oder Entsetzung) des Gesetzes selbst wieder entsetzt. So handelt Kohlhaas in der Figur der ›Verfremdung‹. Die Entsetzung der Entsetzung des Gesetzes als Strategie, die Idee ›Recht‹ wieder zur Konkretion in der Empirie zu bringen, fungiert dabei als Gegenstück und Vertretung des mißlungenen Versuchs, die je gegebene empirische Situation unter den Begriff des Rechts (der Rechtsprechung im jeweils gegebenen Fall) zu bringen. Damit wird deutlich, daß die Novelle vom Kohlhaas aus Kohlhasenbrück eine Alternative zum Brückenschlag des Schönen entwirft, als eine doppelte Umkehrung: das Scheitern in dem Bemühen, die gegebenen konkreten Vorfälle (in diesem Sinne die gegebene ›Anschauung‹) auf den Begriff zu bringen (beim Schönen, insofern dieses jede Festlegung auf einen bestimmten Begriff übersteigt [vgl. KdU A 68]), vertritt jetzt nicht die gegenläufige Unmöglichkeit, der Idee zur Anschauung zu verhelfen (insofern eine Idee der Vernunft – Gott, Freiheit, Unsterblichkeit – durch jede Konkretion unzulässig eingeschränkt wird [vgl. KdU A 193]), das Vertretungsverhältnis ist in der ›Kohlhaas‹-Novelle vielmehr gerade umgekehrt: Die Anstrengung, die Idee ›Recht‹ an die Empirie zurückzubinden, vertritt das Bemühen, das Geschehene durch Prozeß und Urteil unter den Begriff des Rechts zu bringen. Der Versuch aber, die Idee ›Recht‹ in die Anschauung zurückzuholen, derart, daß sie im jeweiligen Rechtsakt, auf den jeder Anspruch erheben darf, zur Anschauung gelangt, kann nur in der doppelt negierenden Geste der Verfremdung geschehen. So erklärt sich, daß Kohlhaas' Handlungen und deren Rechtfertigung bestimmte Rechtsmittel zitieren, aber darin nicht aufgehen.

Daß Kohlhaas seinen Krieg mit Mandaten begleitet, die die Rechtmäßigkeit seiner Feldzüge dokumentieren sollen und ein klar umrissenes Ziel angeben – Ergreifen des Wenzels von Tronka, damit dieser den ihm angerichteten Schaden gutmache – und daß er den Krieg in dem Augenblick abbricht, an dem ihm Verhandlung seiner Sache vor dem sächsischen Gericht in Dresden zugesichert wird, entspricht dem (mittelalterlichen) Rechtsmittel der Fehde<sup>15</sup>. Die Fehde war als subsidiäres Rechtsmittel anerkannt, wenn der Rechtsuchende keinen Richter fand, der bereit war, den von ihm gewollten Prozeß zu führen, oder wenn der im Prozeß unterlegene Gegner die Leistungen, die er laut Urteil zu er-

<sup>15</sup> Hierzu insbesondere Bookmann, 1985.

bringen hätte, verweigert. Der Zweck der Fehde bestand mithin darin, den Gegner vor das Gericht oder zu einer Sühneverhandlung zu zwingen.<sup>16</sup> Kohlhaas verfaßt allerdings in den Erklärungen zu seiner Fehde einen »Rechtsschluß« (3,61), was er nicht kann, und dies »kraft [einer] ihm angeborenen Macht« (3,61), die er keineswegs hat; denn auf solch eine Macht kann er als Bürgerlicher nur in naturrechtlichen Begründungszusammenhängen Anspruch erheben, während Fehde gerade kein naturrechtlich begründetes Rechtsmittel ist. Fehde als mögliches Rechtsmittel ist nur sinnvoll, wenn – wie etwa in der historischen Rechtsschule, zeitgenössisch zu Kleist z.B. vertreten von Adam Müller – davon ausgegangen wird, daß der Mensch gar nicht außerhalb einer staatlichen Ordnung gedacht werden kann, er sich mithin auch nicht außerhalb staatlicher Gemeinschaft begeben kann. Dann muß es ein Rechtsmittel für den Fall geben, daß der Staat einem Rechtsuchenden die Rechtsprechung verweigert. Mit seinen weiteren Mandaten schießt Kohlhaas dann völlig über den Horizont einer Fehde hinaus. Das aber heißt: Kohlhaas handelt nach dem Rechtsmittel der Fehde, hält jedoch dessen Grenze nicht ein, zugleich ist »Mitte des sechszehnten Jahrhunderts«, zur Zeit der Handlung, die Fehde faktisch schon ein halbes Jahrhundert verboten (durch den Reichslandfrieden von 1495, mit dem im deutschen Reich das staatliche Gewaltmonopol durchgesetzt worden war). In der Welt der Erzählung kann Kohlhaas daher wegen Landfriedensbruch angeklagt und verurteilt werden. Allerdings behandelt die »Carolina«, die große Strafgerichtsordnung Karls V. von 1532, die Fehde als unter bestimmten Umständen doch noch möglich. Das Fehderecht als prinzipiell schon ent-setztes Recht ist so strukturell ein vollkommen stimmig gewähltes Mittel, die Kohlhaas angetane Entsetzung des Gesetzes, d.h. die Rechtsverweigerung, selbst wieder zu entsetzen. In dieser Hinsicht, d.h. nach der Logik der Erzählung, ist es mithin kein »Fehler«, daß Kohlhaas, um die Idee »Recht« wieder in die Wirklichkeit zu bringen, nach einem rechtlich nicht mehr gültigen Rechtsmittel greift.

Gegenüber Luther begründet Kohlhaas sein Handeln aber nicht fehderichtlich (d.h. innerhalb einer gegebenen Rechtsordnung, in der Fehde als subsidiäres Rechtsmittel anerkannt wäre), sondern naturrechtlich. Er sei aus der staatlichen Gemeinschaft ausgestoßen, da diese ihm den Schutz der Gesetze versage. In der Tradition von Hobbes bis Rousseau beruft sich Kohlhaas hier auf die Staatsvertragstheorie, nach der die Menschen, um ein Leben miteinander zu ermöglichen, Rechte an den Staat abgeben, der sie im Gegenzug in ihren Rechten schützt. Wird

---

<sup>16</sup> Ebd., 91.

einen Rechtsuchenden jedoch das Recht verweigert, kann er sich das abgegebene Recht wieder aneignen. Mithin hat er ein Widerstandsrecht gegen den Staat. Rebellion ist gerechtfertigt, um die Rechtsordnung, die nicht mehr gegeben ist, wiederherzustellen oder eine neue zu begründen. Im Unterschied z.B. zu Schillers Tell geht es Kohlhaas aber nicht um eine neue Ordnung, sondern um das ideelle oder transzendente Moment des Widerstandsrechts, d.h. Herstellen der Bedingung der Möglichkeit, daß Recht gesprochen wird, Wiederherstellen also der Universalität des Zugangs zum Recht, was nichts anderes besagt, als die Idee ›Recht‹ an die Empirie zurückzubinden. Dies wird an zwei Verhaltensweisen des Kohlhaas deutlich, die zu seiner naturrechtlichen Argumentation quer stehen. Konsequenz wäre es, auf eine Umwälzung der Ordnung in dem Sinne zu dringen, daß nicht mehr Familienclassen durch wechselseitiges Decken ihrer Mitglieder die Eröffnung von Rechtsverfahren blockieren können. Statt dessen läßt Kohlhaas sich in seinem Rechtsbegehren, zuerst von seiner Frau im Hinblick auf den brandenburgischen, dann von Luther im Hinblick auf den sächsischen Landesherrn auf die Repräsentanten der Idee ›Recht‹ fixieren. Er akzeptiert die Erklärung, daß der jeweilige Kurfürst unangetasteter Repräsentant der Idee ›Recht‹ in der Welt sei, daß die Rechtsverweigerung nur dadurch möglich sei, daß dem Landesherrn die fragliche Sache vorenthalten worden sei, es mithin nur darauf ankomme, ihm den Rechtsfall vorzulegen. Und weiter begehrt Kohlhaas dann ›Versöhnung‹ (vgl. 3,81) mit der Instanz (Gott), die den irdischen Repräsentanten der Idee ›Recht‹ erst mit dem Vermögen der Repräsentation begabt hat (insofern er Fürst ist von Gottes Gnaden). Da sich Kohlhaas so, statt daß er sich im Sinne seiner naturrechtlichen Argumentation auf Fragen struktureller Änderung der Ordnung konzentrierte, durch die die Rechtsverweigerung unmöglich gemacht wird, auf die Frage zu bewahrheitender Repräsentation der Idee ›Recht‹ in der empirischen Welt kapriziert, wird es nachvollziehbar, daß Luther ihn auf die Ebene der Argumentation im Sinne der historischen Rechtsschule hinüberziehen kann und das heißt, seine Handlungen im Sinne des Fehderechts zu behandeln. Indem sich Kohlhaas auf diese Argumentationsebene ziehen läßt, steht es um seine Erfolgchancen schlecht. Da Fehde seit Erlaß des Reichslandfriedens verboten ist, wird er von der Entscheidung des Landesherrn bzw. des Kaisers abhängig, ob gegen ihn wegen Landfriedensbruch vorgegangen wird oder nicht. Das Urteil des brandenburgischen und des kaiserlichen Gerichts, das zuletzt gegen ihn ergeht und das genau das vollzieht, was einer aus der Tronka-Sippe dem sächsischen Kurfürsten vorgeschlagen hat (3,85), wird dann eben die ambivalente Rechtssituation gegen Kohl-

haas ausnützen. Im Sinne des Fehderechts wird ihm freies Geleit zum Prozeßort gewährt und seine Rechtssache nun vor dem Gericht verhandelt. Der Prozeßgegner wird zu Schadenersatz (*restitutio ad integrum*) verurteilt, mithin erhält Kohlhaas im konkreten Fall sein Recht (ist das Faktische unter den Begriff des Rechts gebracht). Dann aber wird er wegen schweren Landfriedensbruchs, auf den Todesstrafe steht, verurteilt und hingerichtet. Der schneidende Widerspruch dieses Urteils ist Ausdruck der Verfremdung resp. der doppelten Geste der Negation, durch die es allein möglich war, die Idee in die Wirklichkeit zu bringen. Nur in der Entsetzung der Entsetzung des Gesetzes, d.h. in einem prinzipiell gesetzlosen Raum – »von hinten« –, kann die Universalität des Gesetzes restituiert werden, d.h. sein Zugang für jedermann, so daß ein jeder erwarten kann, daß gegebenenfalls auch für ihn die Idee »Recht« in einem Akt der Rechtsprechung wirklich werde. Daß Kohlhaas die Verantwortung für sein Handeln in dieser Figur der doppelten Negation bewußt übernimmt – was aber erst durch die Kapselgeschichte möglich wird, da diese die Aussicht eröffnet, sein Leben zu retten –, verleiht der Figur durchaus tragische Dimension.<sup>17</sup>

So weit betrachtet, ist der Rechtsfall und der Fall des Rechtsbegehrens, wie die Erzählung diese entwirft, sodann begründet und zum erläuterten Ende bringt, in sich völlig schlüssig behandelt. Die Erzählung ist selbstverständlich keine juristische Abhandlung über die Universalität des Gesetzes in Spannung zur Faktizität oder zum Widerstandsrecht oder zur Frage der Manifestation der Idee »Recht« im je konkreten Akt der Rechtsprechung. Eine Erzählung wird vielmehr gegeben, die die Grundfrage der »Kunstperiode« nach der Möglichkeit eines Brückenschlags zwischen Empirie und Idee im Medium der Kunst mit einer Umkehrung der von Kant entworfenen Symbolisierungsleistung des Schönen beantwortet, einer Umkehrung, die eine Verfremdung ist und den Brückenschlag selbst verfremdet, auf den Kohlhaas mit dem Namen seines Herkunftsortes »Kohlhasenbrück« eigens verweist. Wozu muß dann die Erzählung noch zwischen die Auslieferung des Kohlhaas an das Berliner Gericht und dem dort im erläuterten Sinn gesprochenen und vollzogenen Urteil einen Handlungsstrang ganz anderer Art einschieben, der von magischen Praktiken und der Verkettung unwahrscheinlicher

17 Wenn es zutrifft, daß Kleist nach seiner Guiskard-Krise den Stoff von Pfuel schon mitgeteilt erhalten und mit einer Bearbeitung dieses Stoffes zu einem Drama begonnen hat, hätte er hier eine Disposition vorgefunden, die Tragik nicht im Sinne Schillers vom Erhabenen her begründen würde. Daß Kleist dann diese Tragödie nicht geschrieben hat, spricht dafür, daß zuerst das Konzept einer im Erhabenen gegründeten Tragödie abgearbeitet werden mußte.

Zufälle handelt? Die Erzählung fällt sich hier selbst ins Wort, sowohl auf der *histoire*-Ebene, da hiermit eine im Vergleich zur bisher vorgestellten völlig andere Struktur der Wirklichkeit entworfen wird, als auch auf der *discours*-Ebene, insofern die Erzählung, die bisher als genau aufgehendes Exemplum zum im ersten Abschnitt formulierten Paradox betrachtet werden konnte, nun mit Dingen aufwartet, die sich solcher Subsumtion unter den vorgegebenen Satz entziehen. Kohlhaas ist, gemäß der Struktur der doppelten Negation, gezwungen, auf das Falsche falsch zu antworten. Muß dies die Erzählung in ihrem Verfahren gleichfalls wiederholen?

Man kann leicht erkennen, was die Handlung um die Zigeunerin und deren in der Kapsel verwahrte Prophetie leistet, aber damit ist diese Wende der Erzählung noch nicht als in sich notwendig begründet: Zum einen wird Kohlhaas aufgewertet, so daß er als Gegenspieler des sächsischen Kurfürsten überhaupt in Frage kommt; zum anderen kann durch diese Wende der Erzählung die Rachehandlung mit dem größten Triumph enden, nachdem die Rechtshandlung zu einem Ergebnis von schneidender Paradoxie geführt hat; und weiter erhält Kohlhaas durch diese Wende der Erzählung die Chance, sein Leben zu retten, womit seine Entscheidung, die Verantwortung für sein Entsetzen des Gesetzes zu übernehmen – obwohl es einen anderen Weg gar nicht gegeben hat –, erst eine freie Entscheidung und diese damit sittlich, Kohlhaas selbst zugleich tragisch wird. All diese Effekte geben der Figur Kohlhaas noch mehr Tiefenschärfe, sie wird sittlicher, zugleich triebhafter (im Auskosten seiner Rache, die sich aber nicht gegen die eigentlichen Missetäter richtet, die ihm das Recht verweigert haben, sondern gegen den Repräsentanten des Rechts). Begründet wäre diese Wende der Erzählung aber erst, wenn sie sich aus der Logik der entwickelten Problemstellung als notwendig erweise.

Die Erzählung vollzieht einen Bruch, den sie selbst in widersprüchlichen Angaben anzeigt: Kohlhaas wartet nach dem Begräbnis seiner Frau drei Tage auf eine mögliche Antwort in seinem Ort Kohlhasenbrück (3,61), später berichtet er dem sächsischen Kurfürsten, er sei einen Tag nach dem Begräbnis seiner Frau von Kohlhasenbrück gegen den Wenzel von Tronka aufgebrochen und habe im brandenburgischen Jüterbock<sup>18</sup> die Kapsel von der Zigeunerin erhalten. So betont die Erzählung selbst, daß sie die Episode – damit aber auch die von ihr ab-

18 Der gewählte Ort ist nicht zufällig: in Jüterbog haben der sächsische und brandenburgische Kurfürst über den historischen Kohlhasen verhandelt. Über einen zweiten Sinn der Wahl dieses Ortes s.u.

hängige Handlung – nicht richtig in die bis dahin entworfenen Strukturen der Erzählung zu integrieren vermag. Ist nach der verfremdend geleisteten Verknüpfung der Idee ›Recht‹ mit der Wirklichkeit, die anstelle des gescheiterten Versuchs steht, die immer verworrene Faktizität unter den Begriff des Rechts zu bringen, und ist im Hinblick auf das Urteil über den Weg, den Kohlhaas zu diesem Ziel einschlagen mußte, noch etwas unerledigt? Ist der Brückenschlag, wie er unter den hier entworfenen Voraussetzungen als möglich dargelegt wird – in der Figur der Verfremdung, d.h. der doppelten Geste der Negation –, noch nicht vollständig, so daß ein Sprung in eine ganz anders strukturierte Wirklichkeit nötig wird?

In jedem Akt der Rechtsprechung wird das Gesetz nicht nur angewendet, sondern am je singulären Fall neu situiert: Es wird nicht nur gemäß dem Recht ein Urteil gesprochen, mit diesem ›geschieht‹ vielmehr Recht, d.h. das Gebot, gerecht zu sein, wird konkretisiert und erfüllt. Diese Repräsentation der Idee ›Recht‹ in jedem Rechtsakt ist zugleich ein Akt, worin sich das Recht selbst erhält. Es stärkt sich, und das heißt, die Repräsentation der Idee ›Recht‹ in jedem Akt der Rechtsprechung. Wenn die für das Rechtswesen Zuständigen nun aber, wie im Falle des Kohlhaas, vornehmlich damit beschäftigt sind, zu verhindern, daß ein Rechtsverfahren überhaupt in Gang kommt, wird die Repräsentation der Idee ›Recht‹ grundlegend geschwächt.<sup>19</sup> Kohlhaas erzwingt durch seine Handlungen in der Figur der doppelten Negation, daß in seiner Sache Recht nicht mehr verweigert, sondern gesprochen wird. Aber die dann erfolgte Rechtsprechung wäre, bei diesem Stand der Handlung, in der Gestalt des irdischen Repräsentanten der Idee ›Recht‹, und das heißt, in ihrem Vermögen der Rechtserhaltung, empfindlich geschwächt. (Wie in Deutschland nach 1945 die Frage diskutiert wurde und diskutiert werden mußte, ob Richter, die in der Zeit des Nationalsozialismus fungiert haben, weiter Recht sprechen können. Daß die Richter die neuen Gesetze unter den Bedingungen des neuen Verfahrensrechts richtig anwenden können, stand dabei nicht zur Debatte, vielmehr der Umstand, daß ihre frühere Rechtsprechung die Repräsentation der Idee ›Recht‹, den performativen Akt also, in jeder Rechtsentscheidung Recht selbst geschehen zu lassen, geschwächt, ja negiert hat.) Im Horizont dieser Problemstellung (des doppelten Aktes in jedem Urteil, Recht zu setzen und zu erhalten) erweist sich der von Magie und

19 Benjamin argumentiert umgekehrt: Die rechtserhaltende Gewalt schwächt auf Dauer die rechtsetzende, die in ihr repräsentiert ist (Zur Kritik der Gewalt, a.a.O., s. Anm. 4, 202). In der Kohlhaas-Novelle wird demgegenüber die wechselseitige Ermöglichung wie Abhängigkeit beider Gewalten durchgespielt.

Zufall geprägte Handlungsteil der Kohlhaas-Erzählung als notwendig. Denn geleistet wird durch diesen Handlungsteil eine Unterscheidung zwischen richtiger und falscher Repräsentation der Idee ›Recht‹ im Souverän. Zugleich wird auf Seiten der ›richtigen‹ Repräsentation des Rechts das Vermögen, Recht geschehen zu lassen, wieder gestärkt.

Kohlhaas' Erfahrungen mit dem sächsischen und dem brandenburgischen Gerichtswesen sind ja zunächst einmal dieselben. In beiden Ländern verhindern die verschwägerten Familien, daß die Gerichte in Kohlhaas' Sache tätig werden. Ja, in Brandenburg sind die Erfahrungen noch bitterer, da Kohlhaas' Frau den Versuch, der Rechtsverweigerung im Rekurs auf persönliche Beziehungen auf derselben Ebene zu antworten, mit dem Leben bezahlen muß. Ermöglicht wurde die Verweigerung des Rechts durch Zufälle: daß die betroffenen Familien in beiden Ländern Schlüsselpositionen des Gerichtswesens innehaben. Eben dieses Prinzip des Zufalls wendet die Erzählung nun gegen die Repräsentanten der Idee ›Recht‹ an:

- Als ein Zufall kann genommen werden, daß die Zigeunerin in Jüterbock den Wahrheitsbeweis für ihre Wahrsagekünste erbringt: daß der Akt, der ihre Voraussage als falsch erweisen soll, deren Bewahrheitung gerade ermöglicht.
- Es ist ein (erzählerisch sogar falsch berechneter bzw. ausdrücklich als unstimmig erwiesener) Zufall, daß Kohlhaas bei der Szene in Jüterbock anwesend ist, daß die Zigeunerin ihm die prophetischen Zeilen gibt (wenn diesem Akt nachträglich auch Sinn gegeben werden kann: sie verweist seinen Kampf, zu dem er jetzt entschlossen ist, auf eine Auseinandersetzung mit den obersten Repräsentanten des Rechts, also auf die Aufgabe, die Repräsentation der Idee ›Recht‹ wieder ins Rechte zu setzen).
- Es ist ein dem Einfluß der Dame Heloise auf den sächsischen Kurfürsten geschuldeter Zufall, daß der sächsische Kurfürst dem Kohlhaas persönlich begegnet und in diesem den gesuchten Besitzer der Kapsel erkennt.
- Gekrönt werden all diese Zufälle durch den letzten, den die Erzählung dann explizit als völlig unwahrscheinlich einbekennt, daß die alte Frau, die die Zigeunerin spielen soll, um Kohlhaas den prophetischen Zettel abzunötigen, eben die Zigeunerin selbst ist, die ihm den Zettel gegeben hat: »und 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« (3,134).

Im Mißgriff des Kämmerers mit der Zigeunerin bekundet die Erzählung ihr für diesen Part eingesetztes Verfahren, auf das Kleist immer wieder zurückgreift, d.h. das Zeichen aus dem Material des Bezeichneten zu bilden. Wie im Caspar David Friedrich-Essay erwogen wird, das Bild des Ozeans mit dem Wasser des dargestellten Ozeans zu malen, wie die Guiskard-Tragödie des Scheiterns nur aus Scheitern an der Tragödie machbar erscheint, und wie hier das Trödelweib, das die Zigeunerin nachahmen soll, die Zigeunerin selbst ist, hat die Erzählung vom Selbsthelfer Kohlhaas in diesem Part mit der aus der bisherigen Logik der Handlung herausfallenden Wende in den Zufall gleichfalls zum Selbsthelfertum gegriffen, insofern die Willkür des Erzählers nach Belieben Zufälle stiften kann. In Kleists Erzählungen werden diese Wendungen in den Zufall durch die Formel »es traf sich« angezeigt (z.B. 3,43, 3,115), die daher auch in der Erklärung des Erzählers zum unwahrscheinlichsten der Zufälle seiner Erzählung nicht fehlt (der Kämmerer hatte [...] in dem alten Trödelweib [...] die geheimnisvolle Zigeunerin selbst getroffen [3,134]). Zufälle (das Familiennetz der Tronkas und Kallheims) ermöglichten die Rechtsverweigerung gegenüber Kohlhaas, reziprok häuft die Erzählung Zufälle, um ihren Helden instand zu setzen, den falschen Repräsentanten der Idee ›Recht‹ zu vernichten: auch dies ein Gestus der doppelten Negation. Der Zufall der Ämterverteilung auf einen Clan, der den Junker von Tronka deckt, negiert ein Gerichtswesen, das von der jeweiligen Besetzung seiner Ämter unabhängig sein muß; diese Negation wird durch die Zufälle, die Kohlhaas gegen den sächsischen Kurfürsten ausspielt, negiert. Gleichzeitig wird am Umgang mit dem Zufall der Unterschied zwischen dem brandenburgischen und sächsischen Kurfürsten manifest. Der sächsische Kurfürst bleibt Objekt der ihn umgebenden und auf ihn eindringenden Zufälle, der brandenburgische Kurfürst erhebt sich über sie. Er entläßt seinen Erzkanzler aus der Kallheim-Sippe, nachdem er erfahren hat, daß dieser sich in der Angelegenheit des Kohlhaas kompromittiert hat (vgl. 3,113), vor allem aber hält er als Wahrer des Rechts alle persönliche Rücksichtnahme aus der Rechtsprechung über den Kohlhaas heraus. Die doppelte Negativität von Kohlhaas' Handeln bleibt im Rechtsspruch und dessen Vollzug ungemildert: Kohlhaas wird Recht zuerkannt in seinem Anspruch auf Restitution des ursprünglichen Zustands, mit gleicher Genauigkeit wird Kohlhaas aber auch wegen Landfriedensbruch verurteilt und hingerichtet. Im ersten Fall auf Recht zu entscheiden, im zweiten aber Gnade vor Recht ergehen zu lassen, hätte demgegenüber ein Moment der Willkür in den Umgang mit dem Recht eingebracht. Statt dessen schlägt der Kurfürst die Söhne des Kohlhaas zu Rittern, läßt er diese also aufsteigen im

ständischen Gefüge der Repräsentation. Konnte Kohlhaas nur verfremdend, in doppelter Geste der Negation, die ihn selbst negiert, die Repräsentation der Idee ›Recht‹ restituieren, so haben seine Kinder nun Anteil an positiver Repräsentation. Und auch der Kaiser als höchste Stufe der Repräsentation der Idee ›Recht‹ in der Welt wird in dieser Repräsentationsleistung durch den magischen Part der Erzählung gestärkt. Das erschließt sich, wenn man die auf dem prophetischen Zettel der Zigeunerin festgehaltenen Daten eruiert<sup>20</sup>. Die Zigeunerin hat auf den Zettel den Namen des letzten Regenten der regierenden Linie geschrieben, das ist der regierende Kurfürst selbst, Johann Friedrich I. aus dem ernestinischen Stamm der Wettiner, der von 1532 bis 1547 regiert hat. Weiter steht auf dem Zettel die Jahreszahl, da dieser Regent sein Reich verlieren wird: Das ist 1547 durch die Schlacht bei Mühlberg, in der Johann Friedrich einer Koalition seines Neffen mit dem König von Böhmen und dem Kaiser unterliegt. Zuletzt ist der Name dessen auf den Zettel geschrieben, der das Reich in seine Gewalt bringen wird: Das ist der genannte Neffe Moritz von Sachsen (so daß der sächsische Kurfürst, der sich von einem Familienclan lenken ließ, zuletzt Opfer einer Intrige aus seiner eigenen Familie wird). Den Sieg bei Mühlberg hat der Kaiser erfochten. So ist die Instanz, die über Kohlhaas das Todesurteil fällt und die zugleich höchste Instanz der Repräsentation der Idee ›Recht‹ ist, zugleich diejenige, die den falschen Repräsentanten der Idee ›Recht‹ endgültig vernichtet.

Die Wende der Erzählung in eine Welt magischer Praktiken und unwahrscheinlicher Zufälle restituiert die Rechtsprechung in ihrem rechtserhaltenden Aspekt, indem sie eine Welt eröffnet, in der der falsche Repräsentant der Idee ›Recht‹ vernichtet werden kann. So wird durch diesen Part der Erzählung das Recht in sich selbst versöhnt: Im paradoxen Rechtsschluß über Kohlhaas wird nicht nur die verworrene Wirklichkeit unter den Begriff des Rechts gebracht, sondern auch die rechtssprechende Instanz in ihrem Vermögen, die Idee ›Recht‹ im jeweiligen Akt der Rechtsprechung zu repräsentieren, neu gekräftigt. Diese Versöhnung im Recht selbst wird aber durch einen Bruch im Erzählakt erkaufte. Nur indem das Erzählen einen Bruch auf sich nimmt, in diesem Sinn unversöhnt ist, vermag es die Versöhnung in der vorgestellten Welt vorzustellen und zu beglaubigen. Wie die Figur wird derart auch das Erzählen für das Ziel einer Verknüpfung von Idee und Empirie in die Selbstnegation getrieben. Und wie Kohlhaas dabei zum Topos des Selbsthelfers wird, der die Repräsentation der Idee ›Recht‹ in einer ver-

<sup>20</sup> Ausführlich hierzu: Kittler, 1987, 296 f.

worrenen Wirklichkeit zurückgewinnt, begründet auch die Erzählung an dem Ort, da sie ihren Bruch auf sich nimmt (als erzählerisch praktiziertes Selbsthelfertum), einen Gegen-Ort. Der magische und von Zufällen durchwirkte Handlungsstrang setzt in Jüterbock ein. Im realen Jüterbog (südlich von Berlin), auf das der fiktive Ort verweist, hatten nicht nur zwei Verhandlungen mit dem historischen Hans Kohlhaas in dessen Streitsache stattgefunden (1534 und 1537). Jüterbog ist auch der Ort, der für das weitreichendste Schisma der abendländischen Welt, die Abspaltung der Protestanten von der katholischen Kirche, den Anlaß gegeben hat. Um die hohen Kosten für die Erlaubnis einer Ämterkumulierung einzubringen, hatte Albrecht von Brandenburg, in einer Person nun Erzbischof von Magdeburg, Halberstadt und Mainz, einen für den Bau des Petersdomes vom Papst verkündeten Jubiläumsablaß in seinen Bistümern zugelassen und den geschäftstüchtigen Dominikaner Johann Tetzel mit dem Verkauf betraut. Der sächsische Kurfürst hatte den Ablass nicht zugelassen, und so gingen die Wittenberger in das nahegelegene Jüterbog in Brandenburg, um dort den Ablass zu kaufen. Die aus nächster Nähe miterlebte Ablasskrämerei hat Luther zum Anschlag seiner Thesen in Wittenberg bewogen, mit den bekannten Folgen.

Kohlhaas steht in Jüterbock auf einer Bank, »die hinter [ihm] im Kircheneingange ausgehauen war«, dadurch »mit völliger Freiheit der Aussicht« auf das Geschehen zwischen den beiden Kurfürsten und der wahrsagenden Zigeunerin (vgl. I, 119). Also ist er von der Kirche abgewandt und zugleich herausgehoben. Als einen solchen, denn mehr wird in dieser Szene über ihn nicht gesagt, wählt ihn offenbar die Zigeunerin als Träger des prophetischen Zettels aus, mit der Erklärung, daß der Zettel ihm dereinst das Leben retten werde. So kann er als Antitypus des Volkes gelten, das einst in die Jüterboger Kirche geströmt ist, um sich mit dem Ablasszettel die Rettung der Seele zu erkaufen. Damit aber wird die Geschichte, die hier für Kohlhaas beginnt, auch zum Antitypus der Geschichte des Glaubensschismas, die wenige Jahre zuvor an diesem Ort begonnen hatte. Dem Schisma des Glaubens stellt sich eine Geschichte gegenüber, die die fragwürdig gewordene Repräsentation der Idee »Recht« restituiert und damit das Recht in seinen in sich widersprüchlichen Aspekten der Rechtsetzung und Rechterhaltung versöhnt. Diese Versöhnung gelingt allerdings nur in einer doppelten Geste der Negation, die notwendig auch den ergreift – den Protagonisten wie das Erzählen –, der sie leistet.

Die Erzählung »Michael Kohlhaas« entdeckt die Figur der Verfremdung und entfaltet und begründet deren Gestus doppelter Negation als ästhetisches Verfahren der Repräsentanz des Ideellen. Damit wird als

Gegenstück diejenige Erzählung Kleists kenntlich, »Der Findling«, die aus der Aufgabe des Brückenschlags des Ideellen und des Empirischen die Negation des Ideellen, d.h. das Böse, entwickelt.

## **Der Findling**

### **Das Böse: Die Verweigerung des Ideellen**

[F: 1811, D: Erzählungen 2. Band 1811]

Der Findling, die thematische Figur in Kleists gleichnamiger Erzählung, gibt viele Rätsel auf. Er ist nicht, was seine Bezeichnung ankündigt, was er aber ist, scheint schwer zu bestimmen. Er ist kein ›Findelkind‹: Weder hat Piachi ihn gefunden, vielmehr hat er sich diesem aufgedrängt, noch wurde er von seinen Eltern ausgesetzt, vielmehr hat er diese, die ihm durchaus bekannt waren, durch die Pest verloren. Nicolo ist kein ›Gefundener‹, eher einer, der Verborgenes herausfindet, ein ›Finder‹ mithin anstelle eines Findlings. Nicolo findet den anagrammatischen Bezug seines Namens zu Elvirens toten Geliebten Colino heraus, dabei auch das Geheimnis Elvirens wie des Hauses, in das er aufgenommen worden ist. Als ›Finder‹ scheitert Nicolo aber auch; denn sich selbst als Lösung von Elvirens Geheimnis einzusetzen, entpuppt sich als enorme Fehldeutung. Nicolo ist eine Figur der Widersprüche, eine düstere Welt begründend, in der die ethisch positiven Handlungen stets umschlagen in ihr Gegenteil. Der Gerettete bringt der Familie des Retters und zuletzt auch diesem selbst den Tod, der Mittellose gelangt in den Besitz fast der gesamten Mittel seines Retters, statt Dankbarkeit zeigt er aber von Beginn an eine emotionale Ungerührtheit, später dann setzt er einen »satanischen Plan« (3,279) gegen seine Wohltäter ins Werk, »die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist« (3,279). Schwer zu entscheiden ist, ob diese ›Bosheit‹ Nicolos als unableitbare ›unerhörte Begebenheit‹ der Novelle<sup>1</sup> aufgefaßt werden soll, oder ob die Novelle diese Unerhörtheit gerade aufheben will, indem sie Begründungen für Nicolos Handeln anbietet, z.B. dadurch, daß sie ihn als Opfer entwirft und damit entlastet.<sup>2</sup>

---

1 Im Sinne der Definition Goethes: Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, hg. von H.H. Houben, Wiesbaden 1959, 171 (Gespräch vom 20.1.1827).

2 In diesem Sinne hat Jürgen Schröder »ein Plädoyer für Nicolo« geführt, s. Schröder, 1985.

Die Novelle entwirft eine nihilistische Welt, in der es als Handlungsmuster nur dem Umschlag von Glück in Unglück zu geben scheint, der ethisch durchaus positive Figuren betrifft, die im Sinne aufklärerischer Redlichkeit handeln<sup>3</sup>. So erscheint die Novelle als eine Studie über das Böse. Das Rätsel des Findlings als Rätsel des Bösen gewinnt Kontur, wenn man fragt, worin in der hier vorgestellten Welt die Figuren ein überraschendes Verhalten zeigen, und inwieweit die Novelle dieses herleitet bzw. Herleitungen gerade verweigert. Nicolo erscheint in diesem Horizont als Objekt durchaus fragwürdiger Handlungen und Verhaltensweisen der anderen Figuren der Erzählungen.

Am Beginn steht Piachis inkonsequente Hinwendung zum pestkranken Jungen. Piachi hat, bis in die Vorstadt seines Zieles Ragusa gelangt, seine Handlungsreise abgebrochen, ist umgekehrt, um seinen Sohn Paolo vor der hier drohenden Pest zu bewahren, da folgt er dem »Mitleid« (3,265) mit dem um Hilfe flehenden fremden Jungen, nimmt diesen in seinen Wagen auf, obwohl der Bittsteller ausdrücklich erklärt hat, daß er von der Pest angesteckt sei (vgl. 3,265). Die Sorge um den eigenen Sohn scheint jetzt keine Rolle mehr zu spielen, was dieser dann auch mit dem Leben bezahlt. Als Erklärungszusammenhang für dieses Handeln bietet sich die Geschichte von Elvirens Trauma an. Wie deren Lebensretter Colino, der Marquis Aloysius von Montferrat (3,278), unternimmt Antonio Piachi eine selbstlose Rettungshandlung, was als unbewußter Versuch gedeutet werden kann, an die Stelle des anderen Retters zu treten, auf den Elvire fixiert ist. Zugleich spielt Piachi damit Elvire einen Geretteten zu, der im Unterschied zu ihr nicht vollkommen auf den Retter fixiert bleibt, der sie mithin aus ihrer Fixierung lösen könnte.

Schwer verständlich ist weiter die vollkommene Entäußerung Piachis gegenüber Nicolo: ihm das gesamte Kapital des Geschäftes und den Besitz des Hauses zu überschreiben, sich mithin vollständig in die Verfügung des Geretteten und zum Adoptivsohn Erhobenen zu begeben, an dem die Adoptiveltern doch schon problematische Orientierungen erkannt haben. Ob diese Orientierungen allerdings objektiv gegeben sind, läßt sich nicht bestimmen, da hier offensichtlich aus dem Horizont der jeweiligen Figuren gesprochen wird. Nicolos angeblicher »Hang für das weibliche Geschlecht«, den Elvire rügt (vgl. 3,267), beschränkt sich auf den Umgang mit der »Beischläferin« des Bischofs, die ihn verführt hat, als er 15 Jahre alt war, d.h. in dem Alter, in dem Elvires Fixierung auf Colino stattgefunden hat. Den »Umgang mit den Mönchen des Karme-

<sup>3</sup> Als der »Welthaltung aufklärerisch-bürgerlicher Redlichkeit« verpflichtet, macht Günter Oesterle das Handeln Piachis und Elvires einsichtig, s. Oesterle, 1998.

literklosters« wiederum, den Piachi an Nicolo auszusetzen hat (vgl. 3,267), begründet die Erzählung widersprüchlich. Piachis Kritik wird einerseits damit in Zusammenhang gebracht, daß Piachi ein »geschworener Feind aller Bigotterie« ist (3,267), andererseits wird unterstellt, daß die Karmelitermönche an Nicolo nur Interesse wegen dessen Aussicht auf eine große Erbschaft zeigten (vgl. 3,267). Das sind deutlich Unterstellungen aus dem Horizont Piachis, bigottes Verhalten Nicolos wird nirgends gezeigt, wohl aber tritt dieser zweimal Piachi mit besonderer Unterwürfigkeit gegenüber: als ein um Hilfe flehender Pestkranker und als ein um Vergebung Bittender nach der versuchten Vergewaltigung Elvirens. Die Entäußerung Piachis gegenüber Nicolo läßt sich als Versuch erklären, die jeweilige Generationenzugehörigkeit manifest zu machen. Nicolo wird mit seiner Frau, die Elvire ihm zugeführt hat, der nächsten Generation zugeordnet, während Elvire, mit der Übertragung von Haus und Kapital an Nicolo, wie Piachi selbst der abtretenden Elterngeneration zugeordnet wird, obwohl sie nur sieben Jahre älter als Nicolo ist, während ihr Altersunterschied zu Piachi dreiunddreißig Jahre beträgt. Der Generationensprung, den sich Piachi mit der Heirat der um so vieles jüngeren Elvire erlaubt hat, läßt sich durch die Schenkung aber nicht zum Verschwinden bringen, bewirkt vielmehr gerade das Gegenteil. Nicolo, zum Herrn des Hauses gemacht, wird sich über kurz oder lang der bisherigen Herrin des Hauses zuwenden, die nur wenig älter ist als er (fügt man die verschiedenen Altersangaben in der Erzählung zusammen, ist Nicolo bei seiner Heirat zwanzig, Elvire siebenundzwanzig Jahre alt).

Die bisher ins Spiel gebrachten psychologischen Erklärungen erwiesen die Figur Elvire als Perspektivpunkt der Handlung. Das hier aufscheinende ödipale Dreieck Piachi – Elvire – Nicolo ist aber aufgebrochen, da die begehrte Frau in ihrem eigenen Begehren auf den außerhalb des Dreiecks befindlichen toten Retter fixiert ist. Das führt in eine Welt der Stellvertretungen: Piachi vertritt als Rettender Colino, Nicolo vertritt Elvire als ein anderer Geretteter, er vertritt bei Elvire aber auch die Stelle Piachis, versucht dies zumindest, dann die Stelle Colinos, zuvor schon, für Piachi wie Elvire, die Stelle Paolos. Elvire steht anstelle der ersten Frau Piachis, dieser steht anstelle des ersten und einzigen Geliebten Elvirens. Es überrascht nicht, daß sich das Prinzip der Stellvertretung, das so die Hauptfiguren der Erzählung bestimmt, auch im Hinblick auf die anderen Figuren fortsetzt. Nicolo vertritt bei Xaviera, der »Beischläferin ihres Bischofs« (3,268), eben diesen, in Rom, dem Ort der Handlung, kann dies nur der Bischof von Rom sein, das aber ist der Papst, der sich selbst als Stellvertreter – Christi – definiert. Das reli-

göse Anspielungsfeld ist von Beginn an gesetzt: Nicolo wird von den Vorstehern des Krankenhauses als »Gottes Sohn« eingeführt (3,266), den niemand vermisst, was seinen sozialen Status ins Religiöse verschiebt, gleichzeitig ist er aber (wie Philipp im »Erdbeben«) ein falscher Christus resp. Messias, da er nicht für andere stirbt, sondern andere an seiner Stelle sterben macht. Constanze wird in der Begräbnisszene an die Stelle der von Nicolo erwarteten Xaviera gerückt. Piachi hat bei Elvire die Stelle Colinos übernommen, bei Nicolo vertritt er die Stelle des Vaters, Elvire die der Mutter, später rückt Nicolo in seinen Phantasien Elvire an die Stelle Xavieras, zuletzt soll er, nach der Abmachung mit dem Bischof, dessen Vaterstelle bei der Tochter Xavieras übernehmen. Aloysius von Montferrat alias Colino wiederum hat die Stelle des Hl. Aloysius vertreten, eines Retters, der allerdings nicht bei der Hilfe für vom Feuer Bedrohte, sondern für Pestkranke gestorben ist. In solcher Welt umfassender Stellvertretungen, in der keiner er selbst ist, ein jeder vielmehr in mehrfacher Hinsicht für einen anderen steht, erhebt sich selbstverständlich die Frage nach der Möglichkeit, die Welt ubiquitärer Stellvertretungen zu transzendieren, ein authentisches Selbst – Signifikat – zu sein, statt immer nur auf ein anderes zu verweisen. Diese semiologische Fragestellung geht parallel zur ethischen, ob und wie aus physisch und sozial determiniertem Dasein – insbesondere Nicolos, dann aber auch Elvirens wie Piachis – eine Öffnung zu gewinnen sei zu einem Handeln gemäß den Forderungen der Vernunft, d.h. der Sittlichkeit. Erst das Scheitern eines solchen Handelns erlaubt, von einer Studie über das Böse zu sprechen. Diese Öffnungen werden versucht durch Inszenierungen des Schreckens. Nicolos Hang für das weibliche Geschlecht und seine Bigotterie – wenn sie denn überhaupt gegeben sind – lassen sich gut aus seiner Herkunft und seiner Situation in der Familie Piachi herleiten, als Hinwendung zu stellvertretenden Vater- und Mutterfigurationen, die die emotionale Erstarrung in der Familie Piachi kompensieren soll: Dem Schweigen über das Wesentliche im Hause Piachi antwortet der Umgang mit Mönchen eines Schweigeordens, in dem man aber offenbar nicht schweigt, sondern noch das strengster Verschwiegenheit Unterworfenen ausplaudert, dem a-sexuellen Begehren Elvirens antwortet der Umgang mit einer Prostituierten. Der so als Determinierter kenntliche Nicolo soll durch die Inszenierung am Grabe seiner Gattin zu einem ethisch wertvollen Handeln umgewendet werden, das ihn als freien, über sich selbst in sittlicher Verantwortung Verfügenden setzen würde. Piachi wiederum, der zuletzt nur noch aus Rachsucht besteht, soll durch die Inszenierungen der Priester an seinem Galgen zur Rückkehr in die Welt ethischer Orientierungen bewegt – in das Gefühl

der Reue ›hineingeschreckt‹ werden (vgl. 3,282), Elvire wiederum soll durch Nicolos Verkleidung für eine Vergewaltigung gefügig gemacht werden, die anstelle des zuvor phantasierten Liebesbezugs steht, mit dem ihre emotionale Fixierung an einen Toten sich auflösen würde zugunsten einer freien, liebenden Hinwendung an ein lebendig gegenwärtiges Du. So erscheint die semiologische Fragestellung dieser Novelle nach der Möglichkeit, aus der Welt umfassender Stellvertretungen herauszutreten, ethisiert und dabei durchsichtig zur Verknüpfungsproblematik Kants – die Welt der Determination, zugleich eine Welt fluktuierender Stellvertretungen, für die Forderungen der Vernunft zu öffnen und dadurch zugleich zu sistieren. Umgekehrt erscheint die ethische Problematik, inwiefern eine Sicherheit gegeben werden kann, daß das geforderte sittliche Handeln in der Welt der physischen und sozialen Bedingtheiten überhaupt eine Chance hat, zu einer Frage gelingender Zeichenverweisung gemacht. Zu dieser Frage wird ein Experiment negativer Verknüpfung entworfen und befragt, eben die Strategie des ›Hineinschreckens‹.

Die bisher betrachteten überraschenden Handlungen und Verhaltensweisen der Figuren haben die Problemstellung der Erzählung deutlich werden lassen. Es verbleiben aber noch andere rätselhafte Momente, die dem Anliegen der Erzählung auch andere Akzente geben. Zum einen: Wie kann die große Ähnlichkeit Nicolos mit dem toten Retter und Geliebten Elvirens so lange verborgen bleiben? Das Kind erkennt die Ähnlichkeit des Bildes mit Nicolo sogleich, während sie für Nicolo selbst auf der Stufe eines Erschreckens bleibt, über das er sich nicht Rechenschaft zu geben vermag (vgl. 3,274). Elvire sieht in Nicolo einen Revenant ihres Geliebten nur, wenn er im Kostüm ihres Geliebten gekleidet ist. Erst eine Umordnung der gegebenen Elemente, analog dem Buchstabenanagramm, bringt offenbar die Ähnlichkeit heraus. Die Tochter Xaviera lebt in einer Welt, in der ihr biologischer Vater bei Xaviera durch andere Männer – zumindest durch Nicolo – vertreten wird (das zumindest suggeriert Nicolo in seiner Antwort auf die Offenbarung des Kindes), und so vermag sie den Stellvertreter als den Geliebten zu identifizieren. Für Elvire wiederum ordnet offenbar erst das Kostüm die Statur und den Gesichtsausdruck Nicolos zu denen des toten Geliebten um. Das Umordnen der Elemente ist aber eine Projektion dessen, der diesen Akt vornimmt, eine Projektion, die mehr auf den Projizierenden verweist als auf den Sachverhalt, der damit bestimmt werden soll. Das erfährt Nicolo, wenn er »unangenehm [...] aus der Wiege [seiner Projektionen] genommen« (3,278) wird, worauf er dann mit seinem »satanischen Plan« (3,279) reagiert. Analog erlaubt aber auch die Erzählung,

durch verschiedenes Gruppieren ihrer Elemente, sehr unterschiedliche Geschichten zu lesen, je nachdem, ob Nicolo, Elvire oder Piachi ins Zentrum der Erzählung gerückt werden.

Mit dem Perspektivpunkt Nicolo, dem Geretteten, der seine Retter vernichtet, zeichnet sich die Geschichte eines ewigen Stellvertreters ab, einer Figur, die zu einem Ich nicht bzw. nur negativ, zerstörend gelangt. Dem aufklärerischen Erziehungsideal wie den Forderungen der praktischen Vernunft widerspricht diese Geschichte, insofern sie in Erinnerung ruft, daß ein über sich verfügendes, ideell orientiertes Ich gegeben sein muß, statt daß ein solches in immer neuen Figurationen nur ›vertreten‹ wird, damit die praktischen oder theoretischen Konzepte seiner Förderung und Festigung einen Ansatzpunkt haben. An der Figur Nicolo würde dann demonstriert, wie die Versuche, solch ein Ich hervorzu- bringen, gerade das Gegenteil bewirken: Das Helfen und Fördern führt im Haus und in einer Welt ubiquitärer Stellvertretungen nicht zu einem Ich hin, sondern vielmehr von einem solchen weg, die Schreckenstherapie Piachis wiederum läßt das sittliche Ich im Gegenzug nur als negie- rendes – böses – erstarken.

Mit dem Perspektivpunkt Elvire können die Elemente der Erzählung zur Geschichte einer ›hysterischen Frau‹ gruppiert werden. Piachi nimmt seinen elfjährigen Sohn auf seine Geschäftsreise mit, er kann diesen offenbar nicht bei seiner Frau zurücklassen, vielmehr stellt er diese, wenn er verreist, unter die Obhut seiner Verwandten (vgl. 3,265). Gleich nach ihrer Verheiratung ist sie in ein »hitziges Fieber« verfallen (vgl. 3,270). An einem solchen stirbt sie nach dem Vergewaltigungsversuch Nicolos (vgl. 3,281), womit deutlich ausgesprochen ist, warum Elvire »von dem Alten [bei der Heirat Einundfünfzigjährigen] keine Kinder mehr zu erhalten hoffen konnte« (3,267). Elvire ist, wie Recha in Lessings ›Nathan‹ durch ihre wunderbare Rettung aus dem brennenden Haus auf den Retter fixiert, den sie zu einem göttlichen Wesen erhebt und als solches anbetet. Nathan versucht, durch rationale Argumentation Recha von ihrer Vergötterung des Retters abzubringen, in der Novelle zeichnet sich die Möglichkeit einer ›psychodramatischen Kur‹ ab – Nicolo könnte als Revenant Colinos die traumatische Bindung Elvirens noch einmal herauf- rufen, um sie dann, da er ein ›anderer‹ ist, aufzulösen. Die ›Kur‹ muß jedoch scheitern, da Nicolo sie nicht, um zu helfen bzw. liebend, sondern aus narzistischer Kränkung mit dem Willen zur Zerstörung unternimmt.

Mit dem Perspektivpunkt Piachi läßt sich die Erzählung als Geschichte des Suchens, vergeblicher Versuche der Öffnung lesen (was auch durch das wiederkehrende Motiv des Schlüssels unterstrichen wird): Er hat sich der in Liebeskummer erstarrten Elvire zugewandt,

dann dem nach seiner Rettung in emotionslose Starre verfallenden Nicolo, beide versucht er, durch umfassende Entäußerung aus ihrer Erstarrung zu befreien: Elvire, indem er eine dem Colino vergleichbare Rettungstat begeht, die ihn seinen Sohn kostet, Nicolo, indem er sich zu dessen Gunsten materiell vollkommen entblößt. Die Öffnungsversuche schlagen gründlich fehl. Mit seiner Rettungstat hat er sich einen Nebenbuhler ins Haus geholt, sein Gestus der materiellen Entäußerung wird nur zum Hebel seiner Vertreibung. Auf das Mißlingen seiner Entäußerungen antwortet er mit psychisch wie körperlich brutalsten Negationen. Dem gefühlskalten Nicolo, der im Angesicht des Todes seiner Frau ein Rendezvous mit seiner Geliebten vereinbart, verordnet er eine Schreckenstherapie, zugleich eine Therapie der Demütigung. Dem das Recht gegen ihn mobilisierenden Nicolo drückt er das Gehirn an der Wand ein (vgl. 3,281).

Zu fragen bleibt, wie die Erzählung mit den unterschiedlichen Strukturierungsmöglichkeiten ihrer Elemente umgeht, insbesondere mit deren wechselseitiger Relativierung. Diese Erfahrung scheint es zu sein, die das Böse produziert. Nicolo hat sich in seiner anagrammatischen Lektüre der Namen wie generell in der Interpretation der gegebenen Beziehungskonstellation gründlich getäuscht. Weder ist er der Begehrte, noch betrifft das Geheimnis Elvirens ihn in irgendeiner Weise. Auf diese narzißtische Kränkung reagiert er mit einer bei Kleist nicht mehr überraschenden Strategie der Verschiebung der Zeichenrelation. Nicolo wurde – wieder einmal – in die Position eines Stellvertreters gerückt. Um als bloßer Signifikant aber doch zum Signifikat zu gelangen, d.h. dazu, der Begehrte Elvirens zu sein, bildet er sich aus dem Material des Signifikats (Kostüm und Haltung des Aloysius von Montferrat entsprechend dem Bild, das Elvire anbetet). Die Wirkung dieses Verfahrens entspricht dem Gedankenexperiment des Caspar David Friedrich-Essays, das Bild des Ozeans mit dem Wasser des dargestellten Ozeans zu malen, was Füchse und Wölfe vor solch einem Bild zum Heulen zu bringen vermöchte. Im »Findling« ist diese Verschiebung der gelingenden Zeichenrelation in die Materialität des Signifikanten deutlich als semio-logische wie ethische Verkehrung angezeigt, »die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist« (3,279). Die so unternommene Öffnung aus einem ubiquitären Verweisungsspiel der Signifikanten, das sozial wie physisch eine Welt vielfältiger Determination ausmacht, zum Signifikat, das hier das ideelle Ziel einer authentischen Liebesbegegnung wäre, erscheint ethisch verkehrt zur Vergewaltigung, semiologisch als Usurpation des Signifikats durch den Signifikanten, statt daß dieser mit jenem eins würde. Kleist gibt damit zugleich eine Selbstinterpretation einer

zentralen semiologischen Figur seines Schaffens, die an Deutlichkeit nicht zu wünschen übrig läßt. Ethisch interpretiert, macht eben diese Verkehrung das ›Böse‹ aus. So erscheint dieses hervorgebracht durch die wechselseitige Relativierung der Strukturierungsmöglichkeiten der Geschichte, strukturell als ein Nicht-Herausgelangen aus der Welt ubiquitärer Stellvertretungen. Als Wirklichkeit dieses ›Bösen‹ wiederum hat sich das Mißlingen einer Öffnung aus der Welt der Signifikanten zum Signifikat, zugleich aus der Welt fluktuierender Abhängigkeiten zu ideeller Orientierung und damit zur Freiheit abgezeichnet; konkret scheitert die Strategie, diese Öffnung aus einer Verschiebung der Zeichenrelation in die Materialität des Signifikanten zu erreichen. *Nicolo* ist wie *Jupiter* der begehrten Frau in der Gestalt des Mannes erschienen, den diese in ihrer Adoration meint. Wie in der Schlussszene des »*Amphitryon*« stehen die rivalisierenden Männer am Lager der ohnmächtig daliegenden Frau. Da *Nicolo* aber kein Gott ist (wenn die kleine *Klara* ihn auch mit »Gott, mein Vater!« [3,275] anredet, mit gewissem Recht, da er Stellvertreter des Bischofs ist, der wiederum Stellvertreter Christi ist), können sich die rivalisierenden Männer auch nicht über ihren Bezug zur begehrten Frau verständigen. Da er nicht Gott ist, sondern nur Stellvertreter des Stellvertreters, auch in Hinsicht des *Aloysius* nicht der wiedergekehrte Heilige *Aloysius*, sondern gleichfalls nur Stellvertreter des Stellvertreters, kann er jeweils nur das Gegenteil sein: der Teufel als der *Widerpart Gottes* bzw. das Böse als *Widerpart des Heiligen*.

Weitere, schwer auflösbare Rätselmomente der Erzählung betreffen Handlungen *Piachi*. Nachdem *Nicolo* sich nach seinem Vergehen an *Elvire* und seiner Selbsterniedrigung vor *Piachi* – »eines Tartüffe völlig würdig« (3,280) – als Herr des Hauses wieder aufgerichtet und seine Adoptiveltern aus dem Haus vertrieben hat, führt *Piachi* einen Prozeß gegen ihn um die Annullierung der Eigentumsübertragung. Zivilrechtlich muß er gegen *Nicolo* den Kürzeren ziehen. Dies dem korrupten Kirchenstaat in die Schuhe zu schieben, der die Besitzgier der Karmelitermönche unterstütze und die Amouren des Bischofs (von Rom) decke, ist eine Finte des Erzählers, der sich hier überdeutlich als Parteigänger *Piachi* zu erkennen gibt (er spricht in diesem Abschnitt denn auch vom »höllischen Bösewicht« *Nicolo* [3,281] sowie vom Sieg der »Bosheit« [3,281]). *Piachi* führt den falschen Prozeß. Das Vergehen *Nicolos* ist strafrechtlich relevant (versuchte Vergewaltigung), in dieser Hinsicht wäre er zu vernichten und in der Folge der frühere Besitzstand wiederherzustellen gewesen. *Piachi*, der mit seiner Inszenierung am Grab *Constances Nicolos* in die Welt der Sittlichkeit ›hineinschrecken‹ wollte, ist offenbar selbst in dieser nicht heimisch, die ökonomische Restitution hat

bei ihm Vorrang vor der Sühne für das sittliche Vergehen. So kann auch er die Sittlichkeit nur als negierte, eben als das Böse, manifestieren.

Noch widersprüchlicher ist Piachis Verweigerung von Reue und Absolution nach seinem Racheakt an Nicolo. Vergeblich versuchen Priester ihn im Anblick des für ihn bestimmten Galgens durch Ausmalen der Schrecknisse der Hölle »in das Gefühl der Reue [über seine Tat] hinein-zuschrecken« (3,282). Piachi will wie Nicolo in der Hölle landen, um diesem über das irdische Dasein hinaus in alle Ewigkeit zusetzen zu können. Er unterwirft sich damit der Instanz göttlicher Gerechtigkeit; denn diese muß er setzen, um sich als ewig Verdammter entwerfen zu können. Zugleich usurpiert er aber diese Instanz, wird er also selbst zu einem Luzifer, der sich an die Stelle Gottes setzen will, da er die überirdische Gerechtigkeit nicht Gott überläßt, sondern selbst handhaben will. Dieses Begehren hat er zugleich aber schon immer negiert, da er ja die göttliche Gerechtigkeit setzen muß, um ein in Ewigkeit Verdammter werden zu können. So ist Piachis Verhalten von den eigenen Prämissen her sinnlos, was zu der Frage führt, ob er über das ideelle Begehren nach der Ordnung göttlicher Gerechtigkeit hinaus noch auf der Suche nach einer anderen Idealität ist. Piachi wird zuletzt auf der Piazza del Popolo aufgeknüpft. Diese markiert das eine Ende des Corso, an dessen anderem Ende, im Zentrum Roms, das Capitol liegt, der Sitz der Regierung, also der Handhabung des Rechts. So ist Piachis Ende Gegenstück zu diesem Ort, positiv, insofern diese Regierung korrupt ist, negativ, insofern Rom der Sitz des Stellvertreters Gottes auf Erden ist (wie fragwürdig dieser Stellvertreter auch immer sein mag), mithin auf die göttliche Gerechtigkeit verweist. Der Corso aber, der sich zwischen diesen beiden Polen erstreckt, ist der Ort des römischen Carnevals, wie diesen Goethe beschrieben hat,<sup>4</sup> auf den mit dem indirekten Werther-Zitat im Zusammenhang der Hinrichtung Piachis angespielt wird (»kein Priester begleitete ihn« [3,283]). So ist die unendlich fluktuierende Welt der Stellvertretungen (Maskierungen/Verkleidungen) nicht am ›Ort‹ des Rechts zu Ende gebracht, sondern an dessen Antipoden. In der vorgestellten Welt der Erzählung ist dieser Ort das Böse. Für die Handhabung des Erzählens erschließt sich der Gehalt dieses ›Ortes‹ aus der Frage, in welcher Relation das Erzählen zur erzählten Welt ubiquitärer Stellvertretungen, so verstanden eines nicht endenden Carnevals, steht. Auch das Erzählen markiert hierzu einen Endpunkt: im Sinne der Verweigerung. Denn in einer auffälligen Weise läßt es sich von der Welt der Stellvertretungen, die es entwirft, nicht tangieren.

4 Das römische Carnival, geschrieben 1788, erschienen 1789.

Der Erzähler wertet massiv, überwiegend aus der Perspektive ›bürgerlicher Redlichkeit‹: des wohlmeinenden und so furchtbar betrogenen Piachi, der still leidenden, aber doch dem Adoptivsohn zugeneigten Elvire. Am schärfsten wird sein Urteil in semiologischer Hinsicht: »die abscheulichste Tat, die je verübt worden ist« (3,279) ist ihm das Verunklären der Positionen von Signifikant und Signifikat, wenn Nicolo, um die Position des von Elvire Begehrten zu besetzen, sich als Zeichen aus dem ›Material‹ des Bezeichneten bildet. Das Durcheinanderbringen der Ebenen, das Verwischen der Unterschiede ist dem Erzählen offenbar das Verwerflichste: In diesem Sinne ist es denn auch gehandhabt. Das Erzählen führt sehr stark, nicht nur durch Wertungen, viel mehr noch durch sein Verteilen des Wissens. Der Leser weiß in der Regel mehr als die Figuren. Die Inszenierung am Grab Constanzes z.B., die zum Schock für Nicolo werden soll, wird nicht auch zu einem Schock für den Leser, da er in die Intrige eingeweiht ist. Dasselbe gilt für die Schocktherapie, die Nicolo an Elvire ausagiert; aus der mitgeteilten Vorgeschichte weiß der Leser auch längst um das von den Figuren beharrlich Verschwiegene im Haus Piachis – so sieht er von außen auf Nicolos verhängnisvolle Fehldeutungen (man vergleiche hiermit die ganz andere Verteilung des Wissens in der »Marquise von O...«, im »Bettelweib von Locarno« oder analoge Konstellationen in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns). So vermittelt das Erzählen den Eindruck, Übersicht über das Ganze zu besitzen, es legt fest, gibt damit Halt, motiviert zu deutlichem Unterscheiden. Das in der erzählten Welt bestimmende Prinzip der Verschiebungen und Stellvertretungen, ebenso der zu immer neuen Konstellationen sich anordnenden lassenden Elemente dieser Welt, ist offenbar ohne Bedeutung für die Handhabung des Erzählens. Es sind getrennte Welten. Mit Rücksicht auf diesen statischen Gegensatz scheint es angemessen, zumindest möglich, das Attribut ›starre Schönheit‹ (vgl. 3,266) von der Hauptfigur auf die Erzählung als ganze zu übertragen. Und dies um so mehr, als das Problem der Figur – aus der determinierenden Welt ubiquitärer Stellvertretungen und fluktuierender Sinngebungen eine Öffnung zu leisten in eine Welt stabiler ideeller Orientierung – in dieser Parallele auch als Problem der Erzählung kenntlich wird. ›Erlösung der Figur‹, die Piachi in theologischer Hinsicht verweigert, bestünde dann darin, nicht mehr gefangen zu sein in der Welt der Verschiebungen und Stellvertretungen, zugleich scheiternder Versuche des ›Hineinschreckens‹ in ideelle Orientierungen. Das wäre erreicht, wenn die Prinzipien der erzählten Welt Eingang fänden in die Welt des Erzählens, d.h. verarbeitet würden, statt von dieser nur distanziert zu werden. Damit aber wird Piachi, der die ewige Verdammnis will und dessen Begehren so über den Bereich sei-

ner Existenz entschieden hinausreicht, als eine Figur kenntlich, die ›auf der Suche nach ihrem Autor‹<sup>5</sup> ist, der sie durch ein anderes Erzählen aus der Gefangenschaft in ihrer Welt zu befreien vermöchte.

Der für Kleists Erzählen ungewöhnliche starre Gegensatz von erzählter Welt (deren Strukturprinzipien) und Handhabung des Erzählens wiederholt und reflektiert sich damit in den starren Gegensätzen in der vorgestellten Welt selbst. Elvire ergeht sich in ihrem traumatisierten Inneren in hochaffektierten Adorationen ihres toten Geliebten, doch nach außen erscheint sie »ganz ruhig«, »ganz gleichgültig« (3,274); Nicolo wendet sich »in großer Gemütsbewegung« (3,265) an Piachi, indem er, »nach Art der Flehenden, die Hände zu ihm ausstreckte« (3,265), von Piachi aufgenommen, sitzt er in dessen Wagen mit einem Gesicht, das »seine Mienen niemals veränderte (3,266 f.), teilnahmslos, ungerührt seine Nüsse knackend, während Piachi Tränen über den Verlust seines Sohnes vergießt. Bei seiner versuchten Vergewaltigung Elvirens ertappt, unterwirft sich Nicolo gänzlich Piachi: »Nicolo stand wie vom Donner gerührt; er warf sich, da seine Büberei auf keine Weise zu bemänteln war, dem Alten zu Füßen, und bat ihn, unter der Beteuerung, den Blick nie wieder zu seiner Frau zu erheben, um Vergebung« (3,280). Dann aber insistiert er eiskalt auf seinem Besitzrecht und verweist Piachi seines Hauses. Die Versuche, aus der Welt sinnlicher/affektiver Bindung in die ideelle Welt freier/sittlicher Orientierung ›hineinzuschrecken‹, erweisen sich derart als Versuche, all diese starren Gegensätze aufzubrechen: Zur Debatte steht damit aber nichts weniger als die von Kant gestellte Frage der Möglichkeit eines Brückenschlags zwischen Empirie und Idee. Daß dieser Brückenschlag nicht gelingt, ist aber nicht der Eigenart der Figuren anzurechnen, z.B. Piachis Krämerseele, die man gerne aufgrund der Bemerkung des Erzählers ins Feld führt, daß Piachi »den Jungen in dem Maße lieb gewonnen, als er ihm teuer zu stehen gekommen war« (3,267)<sup>6</sup>, es ist auch nicht dem berufenen Milieu anzurechnen, d.h. der bürgerlichen Kleinfamilie, in deren Kern unhin-tergebar ein Inferno verschwiegen wird und nur in ›wilder Rede‹ artikuliert werden kann, was schon Brentano einige Jahre zuvor mit unüberbietbarer Schärfe herausgestellt hat.<sup>7</sup> Das Scheitern aller Versuche eines Brückenschlags gründet vielmehr in einem Erzählen, das den starren Gegensatz der Welten situiert hat, aufrechterhält und fortschrei-

5 Vgl. Luigi Pirandello, *Sei in cerca d'autore* (1921).

6 U.a. Schröder, 1985, Fischer, 1988, Oesterle, 1988.

7 Vgl. Clemens Brentano, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria*, in: Clemens Brentano, *Werke*, hg. von Friedhelm Kemp, München 1963, z.B. II. Teil, 14. Kapitel.

tend befestigt. Das Böse, das in der Erzählung aus den Versuchen entsteht, in die andere Welt hineinzuschrecken, Versuche, die unter den gegebenen Bedingungen des Erzählens nur scheitern können, ist damit ganz im Sinne Kants gedacht, für den das Böse<sup>8</sup> weder eine triebhafte Anlage, noch ein Verderbnis der Vernunft<sup>9</sup>, vielmehr eine strukturelle Verkehrtheit darstellt, eine verkehrte Ordnung der Maximen (das moralische Gesetz wird der Selbstliebe unterworfen, statt umgekehrt diese jenem). In Kleists ›bösem Erzählen‹ entspricht diese verkehrte Ordnung der Weigerung des Erzählens, sich auf die Prinzipien der erzählten Welt einzulassen.

Die Erzählung ›Der Findling‹ nimmt damit eine radikale Gegenposition zu novellistischem Erzählen ein, wie dieses von Boccaccio entworfen worden ist, auf dessen Begründung einer neuen Art Poesie mit dem handlungsauslösenden Motiv der Pest ja deutlich angespielt wird.<sup>10</sup> Bei Boccaccio setzt die ›onesta brigata‹<sup>11</sup> der Erzählergemeinschaft der Pest, die alle Orientierung außer Kraft gesetzt hat, die das Wissen der hohen Fakultäten (Theologie, Medizin, Jurisprudenz) bereithält,<sup>12</sup> zwar eine freie und fröhliche Welt (und Wissenschaft) der Poesie entgegen, in dieser Welt wird aber die Erfahrung grundlegender Erschütterung aller Sicherheiten, jetzt semiologisch als nicht mehr zu schließender Abgrund zwischen den Wörtern und den Dingen, grundlegender Offenheit mit hin der Wörter zur Welt, sogleich aufgenommen. Das Erzählen steht damit vor der Aufgabe, in einer Situation prinzipiell ungesicherter Verweisung von den Wörtern zu den Dingen ein dennoch konsistentes Sinnsystem aufzubauen, die Spannung also auszutragen daß das Erzählen durch das, was es erzählt, den Boden zugleich unterminiert, auf dem es sich errichtet.<sup>13</sup> Wenn man dem insbesondere durch inflationären

8 Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Vorgestellt von Immanuel Kant. 1. Aufl. 1793, 2. Aufl. 1794, hier insbesondere das ›erste Stück‹: ›Von der Einwohnung des bösen Prinzips neben dem guten; d.h. vom radikalen Bösen in der menschlichen Natur‹. (Immanuel Kant, Werke in 10 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 7, Wiesbaden 1956.) Auf den Bezug zu dieser Schrift Kants hat erstmals Günter Oesterle (Oesterle, 1998) verwiesen.

9 Vgl. ebd., 683.

10 Hierzu: Kurt Flasch, Poesie nach der Pest, in: Giovanni Boccaccio, Poesie nach der Pest. Der Anfang des Decameron. Vorwort. Erster Tag: Einleitung, Novelle I-IV, Italienisch-Deutsch, neu übersetzt und erklärt von K.F., Mainz 1992.

11 Ebd., 204.

12 Dies die Quintessenz der berühmten Schilderung der Pest in der Einleitung des Dekameron.

13 Kurt Flaschs Interpretation der ersten vier Erzählungen hat die Verpflichtung dieses Erzählens gegenüber dem Nominalismus Ockhams herausgearbeitet; zu semiologischen Folgerungen für das Erzählen s.o. die Einleitung zu Kleists Erzählungen.

Gebrauch im 19. Jahrhundert diffus gewordenen Gattungsbegriff ›Novelle‹ wieder Kontur geben will, erscheint es sinnvoll, den Begriff für ein Erzählen zu reservieren, das eben solche paradoxe Selbstbegründung leistet.

Genau dieser aber verweigert sich die Erzählung »Der Findling« mit ihrer starren Entgegensetzung der Prinzipien der erzählten Welt und des Erzählens. Die Welt der ›Pest‹ ist hier die Welt nicht zu sistierender Stellvertretungen wie des Aufbaus von Sinn-Konstellationen in immer neuen Möglichkeiten, die Elemente der erzählten Welt – im Sinne von Anagrammen – neu zu gruppieren. Dieser Welt steht, verweigernd und distanzierend, das wissende, ordnende, seinen Halt nie verlierende Erzählen gegenüber. Die Erzählung zeigt allerdings nicht nur diesen starren Gegensatz, sondern erweist ihn zugleich als den transzendentalen Grund des in der erzählten Welt entworfenen Bösen. Das wird verständlich, wenn man bedenkt, daß diese Konstellation des Erzählens mit seiner systematischen Verweigerung eines Brückenschlags zwischen der Gebundenheit in der Welt der Stellvertretungen und der ideellen Welt der Selbstverfügung eben den Halt ausschlägt, den nach der Erschütterung durch den Skeptizismus Kants die Kunst für Kleist, in der von Kant entworfenen Funktion, versprochen hat, eine Art Brückenschlag doch vorzustellen. »Der Findling« stellt derart im Schaffen Kleists den Grenzfall dar, sich all der von Kant her zu entwickelnden Hilfskonstruktionen eines Brückenschlags zwischen empirischer und ideeller Welt zu begeben. Auch das spricht dafür, die Erzählung entstehungsgeschichtlich spät zu datieren,<sup>14</sup> als Gegenbild und Abgesang auf die bis dahin unternommenen Experimente zum ›Fall‹ der Kunst. Entsprechend kehren, was kaum ein Interpret zu vermerken unterläßt, nicht nur ungewöhnlich gehäuft Motive aus anderen Texten Kleists in dieser Erzählung wieder<sup>15</sup>: Kohlhaas' Rache über seinen Tod hinaus in Piachis Rachebedürfnis, Don Fernando und Elvirens Adoption des geretteten Philipp anstelle ihres zu Tode gekommenen Sohnes in der entsprechenden Adoption der Piachis, die Dopplung des Grafen F. als Engel und Teufel in den Komplementärfiguren Colino und Nicolo, die ›Wohltaten‹ des Herrn von Villeneuve und der ›Undank‹ Congo Hoangos im Verhältnis von Piachi und Nicolo, die Verhandlung der beiden Männer angesichts der ohnmächtig vor ihnen liegenden Frau aus dem »Amphitryon« in der Szene nach der

14 Die Erzählung wurde ursprünglich als ein Frühwerk eingeschätzt, inzwischen ist die erstmals von Hans Joachim Kreutzer (Kreutzer, 1968) begründete späte Datierung auf 1811 unbestritten.

15 Zuletzt hat dies Müller-Salget im Kommentar der Ausgabe des Klassiker Verlags zusammengestellt (3,865 f.).

Vergewaltigung Elvirens, das Motiv der Pest aus dem ›Guiskard‹ usw. Die Zitationen können so gelesen werden, daß diese Erzählung zeigt, was aus den Motiven der früheren Texte wird, wenn das Feld der Kunst als Feld eines – wie brüchig auch immer anzusetzenden – Brückenschlags zwischen den getrennten Welten nicht betreten wird. Über diese Zitation einzelner Motive hinaus erweist sich die Erzählung aber auch als markantes Gegenstück zu den bisher als leitend erkannten Strukturen von Kleists Erzählen.

In der »Marquise von O...« steht eine Welt des unversöhnten Bruchs (von Sinnlichkeit und Idealität, Körpererfahrung und Bewußtsein) einem Erzählen gegenüber, das eine Erscheinung, eine Position, einen Vorgang immer schon verschoben hat auf ein anderes Feld und dort sich entfalten läßt, womit das solcherart ›versöhnende‹ Erzählen den Bruch zwischen Unversöhntheit in der vorgestellten Welt und Versöhnung in der Handhabung des Erzählens fortschreibt, so daß das Erzählen paradox gerade versöhnt, indem es zugleich unversöhnt ist, was die Formel einer Versöhnung ›um der Gebrechlichkeit der Welt willen‹ anzeigt, wobei die erreichte Versöhnung die Bedingung von deren Möglichkeit und damit sich selbst aufhebt. Gegenüber solchem A-poretisch-Werden der Gebrechlichkeit des Erzählens erscheinen im »Findling« die Glieder des Widerspruchs gerade vertauscht. Der Welt der Stellvertretungen und Verschiebungen, in der das eine stets in mehrfacher Hinsicht ein anderes vertritt bzw. sich im anderen entfaltet, steht wie erläutert das unterscheidende, zuordnende, wissende und lenkende Erzählen gegenüber. In dieser Experimentanordnung kann kein paradoxes Zusammenspiel der Prinzipien der erzählten Welt und der des Erzählens entstehen. Zurück bleiben Figuren in der erzählten Welt, die ihren Autor ›suchen‹ (so Piachis Furor über die Grenzen seiner Welt hinaus), der sie ›zu Ende‹ erzählen, d.h. in der anderen Welt einer sicheren ideellen Orientierung ankommen lassen und so ›erlösen‹ würde. Die Art Öffnung zum anderen, die die Erzählung »Der Findling« zur Debatte stellt, das ›Hineinschrecken‹, gibt sich wiederum als markantes Gegenstück zur ›Kohlhaas‹-Erzählung zu erkennen. »Michael Kohlhaas« entwickelt die Figur der Verfremdung als Strategie, die Idee ›Recht‹ in die Wirklichkeit zu bringen: Entsetzen der Entsetzung des Gesetzes. Demgegenüber steht im »Findling« die umgekehrte Bewegung zur Debatte: Öffnung aus der Welt der Verschiebungen, sich vervielfältigender Stellvertretungen zum Ideellen beständiger sittlicher Orientierung. Die Strategie des Hineinschreckens vollzieht wie die Verfremdung eine Figur der doppelten Negation: Daß eine falsche Disposition der Maximen überwunden werde, kann, wie Kant betont, »nicht durch allmähliche Reform, so lange die

Grundlage der Maximen unlauter bleibt, sondern muß durch eine Revolution in der Gesinnung im Menschen [...] bewirkt werden«<sup>16</sup>. Auf solche Revolution zielen die inszenierten Theater des Schreckens als effektvolle Negationen der falschen Dispositionen. Während im ›Kohlhaas‹ die Strategie der Verfremdung aber gelingt, die Idee ›Recht‹, wenn auch um den Preis der Selbstnegation der Figur, wieder in die Welt gebracht wird, muß die Strategie des Hineinschreckens mißlingen, da sie selbstwidersprüchlich ist. Um des größtmöglichen Effekts des Schreckens willen ist auf dem ganz anderen der ideellen Welt, die die Prinzipien des Schreckenstheaters vorgibt, zu beharren, womit gerade negiert wird, daß es eine Verbindung von der empirischen Welt zur ideellen gebe. So kann das Schreckenstheater die gesuchte Öffnung zum Ideellen nur negativ leisten, ein Bestärken, wenn nicht Produzieren der falschen Disposition der Maximen, die Kleists Erzählung in einer »boshaften Vernunft«<sup>17</sup> enden läßt, durch die »das Subjekt zu einem teuflischen Wesen gemacht«<sup>18</sup> wird, was der Aufklärer Kant als Entwicklungsmöglichkeit prinzipiell ausschließt:

Der Grund dieses Bösen kann auch [...] nicht in einer Verderbnis der moralisch gesetzgebenden Vernunft gesetzt werden: gleich als ob diese das Ansehen des Gesetzes selbst in sich vertilgen, und die Verbindlichkeit aus demselben ableugnen könne; denn das ist schlechterdings unmöglich. Sich als ein frei handelndes Wesen, und doch von dem, einem solchen angemessenen, Gesetze (dem moralischen) entbunden denken, wäre so viel als eine ohne alle Gesetze wirkende Ursache denken (denn die Bestimmung nach Naturgesetzen fällt der Freiheit halber weg); welches sich widerspricht.<sup>19</sup>

Mithin erscheint es durchaus konsequent, daß Kleists Erzählen solch ein ›absolut Böses‹, dessen Möglichkeit er in seinem Brief vom 15.8.1801, d.h. am Beginn seiner Hinwendung zur Kunst, selbst verneint hat,<sup>20</sup> jetzt, im letzten Jahr seines künstlerischen Schaffens, aus einer Verweigerung gegenüber dem Denken Kants über die Möglichkeit einer Öffnung aus der sinnlichen Welt zur ideellen entstehen läßt, die zu befragen sein künstlerisches Schaffen angetreten ist.

16 Die Religion in den Grenzen der bloßen Vernunft, a.a.O., s. Anm. 8, 698 (B 54).

17 Ebd., 683 (B 32).

18 Ebd., 684 (B 33).

19 Ebd., 683 (B 32).

20 Vgl.: »Was ist böse? Absolut böse? Tausendfältig verknüpft u verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen anderen, u oft die schlechteste erzeugt die besten – Sage mir, wer auf dieser Erde hat schon etwas Böses gethan? Etwas, das böse wäre in alle Ewigkeit fort –?« (4,261 f.).

# Kontingenz und Ordo des Erzählens

## *Das Erdbeben in Chili*

### Der Zufall als Problem des Erzählens

[*Jerónimo und Josephe. Eine Scene aus dem Erdbeben zu Chili, vom Jahr 1647:*  
F: Herbst 1806, D: Morgenblatt für die gebildeten Stände, 10.–15.9.1807;  
Das Erdbeben in Chili: F: Sommer 1810, D: Erzählungen 1810]

In einer Erzählung des frühen 19. Jahrhunderts das Motiv des Erdbebens ins Zentrum zu stellen, ruft unumgänglich die Debatten herauf, die nach dem Erdbeben von Lissabon im Jahre 1755 im intellektuellen Europa geführt worden sind.<sup>1</sup> Neu zu klären war angesichts dieser Katastrophe philosophisch, wie weit das aufklärerische Konzept einer in sich vernünftig organisierten Natur der Erforschung wie der Nachahmung der Natur weiterhin zugrundegelegt werden konnte, theologisch mußte über die Frage, wie Gott solches Übel in der Welt, das Schuldige wie Unschuldige ins Verderben stürzt, zulassen kann, das Konzept der Theodizee ins Schwanken geraten. Voltaire hatte schon 1756 mit seinem »Poème sur le desastre de Lisbonne en 1755«<sup>2</sup> reagiert. Das Erdbeben wird hier zum Anlaß genommen, Leibniz' Lehre von der »besten aller Welten«, mehr noch Popes Lehrsatz »Alles ist gut« zurückzuweisen, wobei Voltaire das Erdbeben selbst aber als unerklärbares Ereignis beläßt, insofern weder der Ursprung des moralischen noch des physischen Übels erklärt werden könne. Kant hat fast zeitgleich mit der Schrift von 1756 über »Geschichte und Naturbeschreibung der merkwürdigen Vorfälle des Erdbebens, welches an dem Ende des 1755ten Jahres einen großen Theil der Erde erschüttert hat« Stellung genommen.<sup>3</sup> Mit Nachdruck wehrt Kant Versuche ab, Ereignissen dieser Art einen theologischen oder metaphysischen Sinn zu unterlegen. Schon hier spricht er positiv von der Haltung, die solche Erfahrung im Beobachter erwecken soll (»Menschenliebe«, d.h. tätige Hilfe für die Opfer), während er – theologisch-moralische – Sinngebungsversuche der Naturvorgänge selbst entschieden zurückweist:

1 Übersicht über diese Debatte mit ausführlichen Zitaten in Appelt/Grathoff, 1986.

2 In: Œuvres complètes des Voltaire. Bd. 12, Gotha 1785.

3 In: Immanuel Kant, Gesammelte Schriften. Akademieausgabe. Abt. 1, Bd. 1, Berlin 1910.

Man verstößt aber sehr dawider [die Menschenliebe], wenn man dergleichen Schicksale jederzeit als verhängte Strafgerichte ansieht, die die verheerte Städte um ihrer Übelthaten willen betreffen und wenn wir diese Unglücksfälle als Ziel der Rache Gottes betrachten, über die seine Gerechtigkeit alle ihre Zornschalen ausgießt. Diese Art des Urtheils ist ein sträflicher Vorwitz, der sich anmaßt, die Absichten der göttlichen Rathschlüsse einzusehen und nach seinen Einsichten auszulegen.<sup>4</sup>

Rousseau argumentiert in seinem »Brief an Herrn von Voltaire« vom 18.8.1756, den er an Voltaire schickte und 1760 erstmals publizierte<sup>5</sup>, analog im Sinne einer Unangemessenheit theologischer oder metaphysischer Interpretation, wobei er Voltaire vorwirft, das theologische Terrain nicht wirklich verlassen zu haben. Nicht theologische Fragen seien zu erörtern, sondern solche einer besseren Einrichtung der Welt, damit solche Naturereignisse weniger Schaden anrichteten. Auf Rousseaus Brief hat Voltaire dann mit dem »Candide«<sup>6</sup> geantwortet, der die prinzipiell sinnhafte Interpretation der Welt (als beste aller möglichen) wie die selbstlose Hinwendung zu den Unglücklichen frivol verspottet. Zweifellos hat Kleists Erzählung von Voltaires Satire stoffliche Anregungen bezogen (Candide und sein Lehrer Pangloss geraten zufällig in das Erdbeben von Lissabon, das allenthalben apokalyptische Ängste erregt, die Reetablierung der Ordnung geschieht durch ein Autodafé, was ja wörtlich ›Akt des Glaubens‹ heißt, Pangloss wird wie Josephe vom Feuertod zu einer mäßigeren Todesart begnadigt, wie Jeronimo und Josephe überstehen die beiden Helden die Hinrichtung und finden sich wieder). Aber die Fragestellung der Kleist-Erzählung zielt über diesen Stand der Diskussion hinaus, ihr Bezugsfeld ist die neue Ebene der Reflexion, die die »Kritik der Urteilskraft« bereitgestellt hat.

Zum einen ist die Bewältigung der Erfahrung des Erdbebens als Erfahrung einer den Menschen überwältigenden Natur mit der »Kritik der Urteilskraft« in den Kontext des Erhabenen gerückt. Als Beispiele für Naturphänomene, die die Erfahrung des Erhabenen hervorrufen können, nennt Kant »kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean in Empörung gesetzt« (KdU 104, § 28), wenig später (in der Abwehr eines

4 Ebd., 459 f.

5 Eine deutsche Übersetzung des Briefs erschien erstmals in: Jean Jacques Rousseau, Kleine Schriften. Aus dem Französischen. Tl. 1, Heidelberg 1779.

6 *Candide ou L'optimisme*, Genf 1759 (anonym).

falschen Verständnisses des Erhabenen) neben »Ungewitter« und »Sturm« auch »Erdbeben« (KdU 107, § 28). Diese Naturgewalten führen dem Menschen seine Ohnmacht vor Augen (»machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht zur unbedeutenden Kleinigkeit« [KdU 104, § 28]), weshalb der Mensch, so lange er diesen Gewalten unmittelbar physisch ausgesetzt ist, auch kein Gefühl des Erhabenen entwickeln wird. Analog findet sich auch keine erhabene Haltung bei Jeronimo und Josephe, wenn sie mit dem Erdbeben konfrontiert werden, Jeronimo folgt vielmehr »besinnungslos«, »gleich als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre« (3,192)<sup>7</sup>, dem Impuls der Selbstrettung. Bei Josephe kehrt die Besinnung schneller wieder (vgl. 3,197); sie vermag ihr Kind aus dem Kloster zu retten, um dann all ihre Feinde, aber auch die ihr wohlgesinnte Äbtissin, untergehen zu sehen. Eine erhabene Gesinnung entwickeln Jeronimo und Josephe, wie all die anderen Geretteten im Flußtal, erst nachträglich, wenn sie, ganz im Sinne Kants, aus einer Position der (physischen) Sicherheit (vgl. KdU 104, § 28) sich das furchtbare Geschehen wieder vor Augen führen. Am sicheren Ort, als Betrachter, so Kant, entdeckt der Mensch angesichts der übermächtigen Naturgewalten in sich »ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art« (KdU 104), das Vermögen zu den Ideen der Vernunft, in deren Licht und um deren willen (z.B. des Selbstentwurfs des Menschen als eines freien) die Bedrohung der physischen Existenz ihren Schrecken verliert, der Mensch sich über diese zu erheben vermag. Entsprechend handeln Jeronimo und Josephe, nachdem der Rückblick auf das Erdbeben in ihnen das Gefühl des Erhabenen rege gemacht hat, mit dem Selbstopfer für die Rettung ihres Beschützers Don Fernando und dessen Anhangs wie ihres eigenen Kindes erhaben, indem sie sich der aufgeputzten Menge als Objekt für deren Mordgelüste darbieten (»leben sie wohl, Don Fernando mit den Kindern! rief Josephe – und: hier mordet mich, ihr blutdürstenden Tiger! und stürzte sich freiwillig unter sie, um dem Kampf ein Ende zu machen« [3,219]). Die erhabene Sinngebung, das wird Kant nicht müde, zu betonen, betrifft nicht das Naturphänomen selbst, sondern allein den Vorgang im urteilenden Subjekt. Der Gegenstandsbezug ist beim Erhabenen rein negativ (»Man sieht aber hieraus sofort, daß wir uns überhaupt unrichtig ausdrücken, wenn wir irgendeinen Gegenstand der Natur erhaben nennen« [KdU 76, § 23]). Damit hat Kant die Debatte um die Möglichkeit einer sinnhaften Interpretation von Naturkatastrophen wie eines Erdbebens vom Pol des Objekts (als Sinngebung des Naturphäno-

<sup>7</sup> Der Interpretation wird die Textfassung von 1810 zugrundegelegt.

mens selbst) weg und ganz zum Pol des auffassenden Subjekts hin verlagert.

Darüber hinaus hat die »Kritik der Urteilskraft« die Frage nach Möglichkeit und Grenzen vernunftorientierter Interpretation der Naturvorgänge, die durch Ereignisse wie das Lissabonner Erdbeben notwendig hervorgerufen wird, auf ein neues erkenntniskritisches Fundament gestellt. Wie eingangs erläutert<sup>8</sup>, bestimmt Kant den Naturforscher in einem Dilemma. Um ein Naturphänomen zu erklären, muß er relational das Prinzip der Kausalität ansetzen, insofern sich alle Naturdinge als Wirkungen auf Ursachen zurückführen lassen, modal muß er jedoch das Prinzip der Zufälligkeit zugeben, insofern sich von allen Naturdingen widerspruchsfrei denken läßt, daß sie auch anders oder nicht sein können<sup>9</sup> (vgl. KdU 268 f., § 61). Mit diesem Prinzip der Zufälligkeit der Form der Naturgegenstände kann sich die Vernunft aber nicht abfinden und setzt an dessen Stelle das Prinzip der Zweckmäßigkeit (allerdings als regulatives, nicht als objektives Prinzip [vgl. KdU 285, § 64]), z.B. in der Vorstellung eines Gegenstandes der Natur als ›Organismus‹, der dem Zweck der Selbsterhaltung folge. Die Vernunft sträubt sich dagegen, die Welt als zufälliges Erzeugnis eines blinden Mechanismus zu betrachten, setzt diese vielmehr als so organisiert an, daß sie dem Bedürfnis vernünftiger Interpretation offen ist, d.h. sich als zweckhaft organisierter Kosmos bestimmen läßt, was allerdings die Annahme eines Schöpfergottes impliziert als des obersten Garanten solcher Naturteleologie. Die teleologische Beurteilung der Gegenstände darf allerdings nicht mit einer theologischen Ableitung verwechselt werden, es ist nicht zu entscheiden – eben dieser Skeptizismus führte Kleist in die Krise von 1801 –, ob die teleologische Naturbetrachtung die Struktur der Welt (jenseits der Ordnung des Denkens, die der Mensch über dieser etabliert) trifft, oder ob sie eine bloß subjektive Beurteilungsmaxime ist:

Wir haben [...] unentbehrlich nötig, der Natur den Begriff einer Absicht unterzulegen, wenn wir ihr auch nur in ihren organisierten Produkten durch fortgesetzte Beobachtung nachforschen wollen; und dieser Begriff ist also schon für den Erfahrungsgebrauch unserer Vernunft eine schlechterdings notwendige Maxime. [...] Aber in Ansehung des letzteren Gebrauchs ist jene Maxime der Urteilskraft zwar nützlich, aber nicht unentbehrlich, weil uns die Natur im Ganzen als organisiert [...] nicht gegeben ist. (KdU 334, § 75)

Was das ungelöste Problem im Diskurs um das Erdbeben von Lissabon geblieben war, von einer theologisch-moralischen Interpretation des

8 Vgl. das erste Kapitel zur Kant-Krise.

9 KrV B 290.

Naturgeschehens abzugehen, ohne der Vorstellung eines von blinden Zufällen regierten Naturprozesses folgen zu müssen, hat Kant durch scharfes Trennen der Argumentationsfelder gelöst. Eine moralische Folgerung aus dem Naturgeschehen kann zugebilligt werden, allerdings nicht als Interpretation des Naturgeschehens, sondern als Vorgang im auffassenden Subjekt. Nicht das Naturgeschehen ist erhaben, sondern die Haltung, die das urteilende Subjekt anlässlich dieses Geschehens in sich hervorruft. Die Interpretation des Naturprozesses selbst wiederum muß nicht beim Prinzip des Zufalls stehen bleiben – eine teleologische Interpretation, Unterstellen also einer insgesamt zweckhaften Ordnung der Natur, scheint möglich, sie hat sich allerdings ihrer Grenzen als einer bloßen Denkmaxime bewußt zu bleiben. Der solcherart in der »Kritik der teleologischen Urteilkraft« artikulierte Skeptizismus hat allerdings schon ein Gegengewicht im Part zur »ästhetischen Urteilkraft« erhalten, insofern dort anlässlich der Erfahrung des Schönen wie des Erhabenen eine Ermutigung dafür gegeben wird, die empirische Welt als den Denknöwendigkeiten der Vernunft zugänglich zu interpretieren. Diese Ermutigung wird allerdings nur am Pol des Subjekts gefunden und gegeben, als eine Denkmaxime, nicht als eine Sachaussage: Die Erfahrung des Erhabenen »nötigt uns, subjektiv die Natur selbst in ihrer Totalität als Darstellung von etwas Übersinnlichem zu denken, ohne diese Darstellung objektiv zustande bringen zu können« (KdU 115 f., § 29). Die Versuchung ist allerdings groß und erhält in der »Kritik der Urteilkraft« selbst Nahrung, die Art, die Natur zu denken, dieser selbst als Beschaffenheit zu unterlegen. Befördert wird dies z.B. durch suggestive Analogien: Die Herleitung des Erhabenen aus einem Scheitern der Auffassungsvermögen in der »Kritik der ästhetischen Urteilkraft« hat eine Analogie in der Herleitung der Idee des Naturzwecks aus einem Mangel an Einsichtigkeit (in die Notwendigkeit des Naturprozesses als ganzem) in der »Kritik der teleologischen Urteilkraft«. Feld letzterer ist aber die Zulässigkeit von Aussagen über die Natur, so daß die am Subjektpol befestigte Vernünftigkeit/Moralität leicht auch auf die Seite des Objekts »abfährt«:

Diese Zufälligkeit seiner [eines Dinges] Form bei allen empirischen Naturgesetzen in Beziehung auf die Vernunft, da die Vernunft, welche an einer jeden Form eines Naturprodukts auch die Notwendigkeit derselben erkennen muß, wenn sie auch nur die mit seiner Erzeugung verknüpften Bedingungen einsehen will, gleichwohl aber an jener gegebenen Form diese Notwendigkeit nicht annehmen kann, ist selbst ein Grund, die Kausalität desselben so anzunehmen, als ob sie eben darum nur durch Vernunft möglich sei. (KdU 285, § 64)

Ist hier Vernünftigkeit (z.B. die Idee des Naturzwecks) nur Prinzip des Denkens oder auch auf die gedachte Sache übertragen? Den möglichen Interferenzen zwischen regulativem und objektivem Prinzip, zwischen Denken und Erkennen der Natur (als Darstellung von Ideen) in den Ausführungen zur Naturteleologie entspricht in den Ausführungen zum Erhabenen der prekäre Gegenstandsbezug. Das Erhabene gründet in einem Zusammenbruch unseres Auffassungsvermögens, d.h. das, was das Gefühl des Erhabenen in uns erregt, muß »der Form nach [...] zweckwidrig für unsere Urteilskraft« sein (KdU 76). Wenn das Erhabene aber ein Sinnesurteil sein soll (und nicht ein Vernunfturteil), muß der auslösende Gegenstand doch seine Zweckwidrigkeit für unsere Urteilskraft sinnlich-gegenständlich erfahren lassen, womit etwas vom Erhabenen doch auch auf den Gegenstand »abfärbt«, z.B. als Darstellung der Nicht-Darstellbarkeit:

das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form erhalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden. (KdU 76 f.)

Kant trennt die Aussagesfelder entschieden und scheint dabei um die leichte Verschiebung von Aussagen vom einen Feld zum anderen (regulativer und objektiver Denkmaximen, rein negativem Gegenstandsbezug und doch Gegenstands aussage) zu wissen, da er nicht müde wird, auf Unterscheidung zu dringen und Fehlschlüsse aufgrund solcher Verschiebungen und Verwechslungen anzuprangern. So betont er:

Also ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Objekt, statt der für die Idee der Menschheit in unserem Subjekte) beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht. « (KdU 97, § 27)

Solche Subreption (Verwechslung der Ebenen) erkennt Kant am Werk, wenn wir »Gott im Ungewitter, im Sturm, im Erdbeben u. dgl. als im Zorn, zugleich aber auch in seiner Erhabenheit sich darstellend vorstellig zu machen pflegen« (KdU 107). Sich einer so aufgefaßten Naturmacht gegenüber überlegen zu fühlen wäre »Torheit und Frevel« (KdU 107):

Hier scheint kein Gefühl der Erhabenheit unserer eigenen Natur, sondern vielmehr Unterwerfung, Niedergeschlagenheit und Gefühl der gänzlichen Ohnmacht die Gemütsstimmung zu sein, die sich für die Erscheinung eines solchen

Gegenstandes schickt [...]. In der Religion überhaupt scheint Niederwerfen, Anbetung mit niederhängendem Haupte, mit zerknirschten angstvollen Gebärden und Stimmen das einzig schickliche Benehmen in Gegenwart der Gottheit zu sein, welches daher auch die meisten Völker angenommen haben und noch beobachten. Allein diese Gemütsstimmung ist auch bei weitem nicht mit der Idee der Erhabenheit einer Religion und ihres Gegenstandes an sich und notwendig verbunden. (KdU 108, § 28)

Prangert Kant derart die Verschiebung des Erhabenen vom Subjekt auf das Objekt an, als objektives Unterlegen eines übersinnlichen Substrats, das als Denkmaxime aufzustellen, die Vernunft aber nicht umhin kann, so prangert er analog in der »Kritik der teleologischen Urteilskraft« den Zirkelschluß an, mit dem Gott aus der Natur bewiesen werde, wieder im Verwechseln einer Denkmaxime (die Natur als zweckhaft organisiert statt als zufällig denken zu müssen) mit einer Objektaussage:

Wenn man also für die Naturwissenschaft und in ihren Kontext den Begriff von Gott hineinbringt, um sich die Zweckmäßigkeit in der Natur erklärlich zu machen, und hernach diese Zweckmäßigkeit wiederum braucht, um zu beweisen, daß ein Gott sei: so ist in keiner von beiden Wissenschaften innerer Bestand, und eine täuschende Dialele [Fehlschluß] bringt jede in Unsicherheit dadurch, daß sie ihre Grenzen ineinander laufen lassen. (KdU 305, § 68)

Kleists Erzählung ruft die Debatte um Zulässigkeit und Grenzen einer teleologischen Naturbetrachtung auf, die durch das Erdbeben von Lissabon mächtig angefacht worden war, und befragt – auf dem elaboriertesten Diskussionsstand, d.h. dem der »Kritik der Urteilskraft« – dieses Verschieben und Verwechseln der Ebenen. Im Gleichklang mit Kant, allerdings, entsprechend dem eigenen Furor, ihn radikalisiert, entwirft Kleist die katastrophalen Folgen solcher Verwechslung. Aber die Erzählung fragt auch nach dieser Verwechslung als Feld eines utopischen Vorscheins und entwickelt so einen ambivalenten Umgang mit der bei Kant selbst neuralgischen Argumentation. Für diese Interpretationsthe-se sprechen schon auffällige äußere Indizien. Ganz offenkundig wird von den Figuren der Erzählung die erfahrene Naturkatastrophe – wie fragwürdig auch immer – erhaben interpretiert, weshalb es durchaus schon gängig ist, den Text als narrative Analytik des Erhabenen zu interpretieren<sup>10</sup>. Auf der anderen Seite hat man selbstverständlich auch schon festgestellt<sup>11</sup> – da es ja in die Augen springt – und zur Grundlage von Interpretationen gemacht, daß das Motiv des Zufalls in dieser Er-

<sup>10</sup> Deziiert erstmals: Hamacher (in: Wellbery, 1987), dann Fischer, 1988, Roberts, 2000.

<sup>11</sup> Erneut ist hier die Interpretation von Hamacher (in: Wellbery, 1987) zu nennen, weiter Stierle ebd.

zählung von einer insistierenden Präsenz ist. Nicht im Blick war bisher aber der systematische Zusammenhang beider Motivstränge, der sich, wie dargelegt, aus einer Zusammenschau von Kants Kritik der ästhetischen und der teleologischen Urteilskraft ergibt. Mit dem Verknüpfen dieser beiden Motivstränge wird die Erzählung »Das Erdbeben in Chili« aber auch zu einer erneuten Reflexion der beiden fundamentalen Krisen Kleists: einerseits zu einer neuen Auseinandersetzung mit dem Problem eines Erhabenen in der Kunst, nach dem gründlichen Scheitern am ›Guiskard-Projekt‹, andererseits zu einer neuen Auseinandersetzung mit der Erkenntniskrise von 1801, d.h. mit dem Skeptizismus Kants hinsichtlich der Erschließungskraft teleologischer Naturbetrachtung, der durch die Auffangpositionen, die Kant bereithält, die Kunst als Ausweg erscheinen lassen konnte.

In der vorgestellten Welt entwirft die Erzählung drei Weisen, mit der Erfahrung der überwältigenden Naturmacht in der Perspektive des Erhabenen umzugehen. Am sichereren Ort vor der Stadt in der lieblich ausgebreiteten Natur und während Erderschütterungen, die allerdings die physische Existenz nicht mehr bedrohen, immer noch zu spüren sind (vgl. 3,203), blicken die Geretteten auf das Geschehene zurück und erkennen und befreien dabei in sich Vermögen (zu den Ideen der Vernunft), die über die Bedrohung durch Naturgewalten erhaben sind. So entsteht das Bild eines neuen Paradieses (»als ob es das Tal von Eden gewesen wäre« [3,201]) als Vorschein einer neuen Art des Zusammenlebens der Menschen:

Und in der Tat schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehen. Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück Alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte. (3,207)

Die Wende in das Erhabene als Befreiung der Vernunft in allen, so daß eine neue Gesellschaftsbildung auf der Grundlage der Idee der Freiheit möglich erscheint, ist jedoch eingeschränkt. Die erhabene Gemütsstimmung ist vorerst auf die Daseinsform der Idylle begrenzt, was an ihrer Zeitstruktur erläutert wird. Das neue Denken ist herausgesprengt aus der Zeit, das Trauma des allgemeinen Zusammensturzes hat alles Vorherige verdrängt, selbst bei Jeronimo und Josephe setzt diese Verdrängung ein:

Wenn sie sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, vom Richtplatze, von dem Gefängnisse, und der Glocke; und ob sie bloß davon geträumt hätten? Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären. Sie konnten in der Erinnerung gar nicht weiter, als bis auf ihn zurückgehen.« (3,205)

Ein Signal für die Ungesicherheit der erhabenen Gemütsstimmung und des aus ihr erschlossenen Vorscheins einer neuen Gesellschaftsordnung ist, daß Jeronimo Josephe ausgerechnet »unter den schattigen Lauben des Granatwaldes« (3,209) den Vorschlag unterbreitet, statt möglichst schnell aus dem Land zu fliehen, auf Versöhnung auch für sie zu spekulieren und im Land zu bleiben. Unter einem Granatapfelbaum hatten Jeronimo, Josephe und der kleine Philipp, gelagert wie die Hl. Familie auf der Flucht, die Nacht verbracht (vgl. 3,201), was als typologische Rücknahme der Vertreibung aus dem Paradies gelesen werden konnte. Jetzt steht richtiges Erkennen der Lage zur Debatte. Unter den Granatapfelbaum eines neuen Paradieses (die Lauben gar eines ganzen »Granatwaldes« [3,209]) zurückgekehrt, dessen Frucht einst das Wissen um das Gute und das Böse gelehrt hatte, rät Jeronimo, wie sich dann zeigen wird, das Falsche. Er hat nicht neu vom Baum der Erkenntnis gegessen, bzw. was er seiner Frau in übertragenem Sinn als ›Apfel der Erkenntnis‹ reicht, ist nicht jenes erneute Essen vom Baum der Erkenntnis, von dem der Essay »Über das Marionettentheater« spricht, das das erste Essen und dessen Folgen typologisch aufzuheben vermöchte (vgl. 3,563). Donna Elisabeth wiederum, von der betont wird, daß sie es abgelehnt habe, am »Schauspiel« (3,205) der Hinrichtung Josephes teilzunehmen (»dem Schauspiele, das der göttlichen Rache gegeben wurde« [3,191]), verharrt »zuweilen mit träumerischem Blicke auf Josephen« (3,205), was dann so erläutert wird, daß ihre Seele dabei der Gegenwart entfliehe (3,205). Ihr Gedächtnis und ihr soziales Wissen reichen offenbar hinter das traumatische Naturereignis zurück. So ist sie es auch, die vor dem Kirchgang mit Jeronimo und Josephe warnt, das zweite Mal besonders eindringlich, indem sie der schon aufgebrochenen Gruppe naheilt und nicht davon absteht, Don Fernando, trotz dessen Unwillens, »mit verstörtem Gesicht ins Ohr zu zischeln« (3,213). So wiederholt sich die Rede der Schlange im Paradies, zwar auch diese in typologischer Umkehrung – folgte man der Rede, würde das Unheil vermieden –, aber die erste ›Schlangen-Rede‹ im Paradies wird durch die Umkehrung nicht aufgehoben.

Mit dem Aufbruch zum Gottesdienst ist schon eine zweite Weise der Verarbeitung der Naturkatastrophe in Gang, die gleichfalls den Anspruch des Erhabenen geltend machen kann. Sich seiner selbst im Ver-

mögen zu den Ideen der Vernunft inne zu werden (und sich damit über die Bedrohung der physischen Existenz z.B. durch den Ausbruch übermächtiger Naturgewalten erheben zu können), als Gehalt der Wende in das Erhabene, impliziert ein Rege-Machen der Idee Gottes als eines der drei höchsten Vernunftideen neben der Idee der Freiheit und derjenigen der Unsterblichkeit der Seele. Wie Jeronimo aufgrund der allgemeinen erhabenen Gemütsstimmung auf Versöhnung mit dem weltlichen Regenten hofft (vgl. 3,209), Josephe – als Frau auf das Haus verwiesen – analog auf Versöhnung mit ihrem Vater (vgl. 3,209) –, so suchen beide auch Versöhnung mit Gott, den ihre erhabene Gemütsstimmung gerade in ihnen lebendig gemacht hat. Aber das Erhabene verschiebt sich dabei – die Geste ist verräterisch, mit der Josephe ihren Wunsch, am Gottesdienst teilzunehmen, begründet:

Josephe erklärte, indem sie mit einiger Begeisterung sogleich aufstand, daß sie den Drang, ihr Antlitz vor dem Schöpfer in Staub zu legen, niemals lebhafter empfunden habe, als eben jetzt, wo er seine unbegreifliche und erhabene Macht so entwickle. (3,211).

Hier gibt sich jenes »Niederwerfen, Anbetung mit niederhängendem Haupte« (KdU 108) zu erkennen, wie der Hang, »Gott im Ungewitter, im Sturm, im Erdbeben u. dgl. als im Zorn, zugleich aber auch in seiner Erhabenheit sich darstellend vorstellig zu machen« (KdU 107), das Kant als Verkehrung anprangert bzw. dem er alle Erhabenheit abspricht, insofern hier das Rege-Machen der Vernunftidee (Gott) vom Subjektpol auf den Pol des Objekts verschoben, d.h. dem Naturprozeß als übersinnliches Substrat unterlegt ist, nicht als teleologische Beurteilungsmaxime, sondern als theologische Ableitung des Geschehens.

Die Teilnahme am allgemeinen Bittgottesdienst hat weiter den Sinn, die bisher auf die Idylle beschränkte Wende in das Erhabene in den Raum der Gesellschaft zu überführen und das aus der Zeit Herausgesprengte an die geschichtliche und gesellschaftliche Zeit anzubinden. In der Kirche scheint dann auch alles bereit, um erhabene Empfindung zu wecken (ganz so, wie Kleist in seinem Brief vom 21. Mai 1801 die Erfahrung einer katholischen Messe in Dresden beschrieben hat): Eine unermeßliche Menschenmenge ist versammelt, prächtige Orgelmusik ertönt, der Kirchoraum wird von einem geheimnisvollen Lichtspiel der Kirchenrosette durchglüht:

und Stille herrschte, da die Orgel jetzt schwieg, in der ganzen Versammlung, als hätte keiner einen Laut in der Brust. Niemals schlug aus einem christlichen Dom eine solche Flamme der Inbrunst gen Himmel, wie heute aus dem Dominikanerdom zu St. Jago; (3,213)

Mit der Predigt des Dominikaners verliert die Verarbeitung des Geschehens definitiv die Perspektive eines Aufblühens des menschlichen Geistes. Aus der Ehrfurcht vor Gott, die wir haben, wenn wir uns als freie, vernunftfähige, entsprechend auf die physische Selbsterhaltung nicht fixierte Wesen Gott zuzuwenden, sucht der Priester Furcht vor einem strahlenden Gott zu machen, so daß »ein Schauer durch die ganze Versammlung“ läuft (3,215). Das ist keine dem Menschen angemessene Vorstellung Gottes; denn eine solche setzt Sich-Selbst-Wissen als frei voraus. Kant nennt diese falsche Wende in das Erhabene »Superstition“, d.h. Aberglaube (vgl. KdU 109, § 28). Ist aber diese sich ankündigende mißlingende Wende in das Erhabene nur dem Priester geschuldet, der mit dem Verweis auf die Naturkatastrophe theologische Politik macht, die selbstverständlich nicht auf eine am Modell der Familie orientierte neue Gesellschaft, wie im »Tal von Eden“, sondern auf Reetablierung der alten Herrschaftsverhältnisse hinausläuft, die sich der Vorstellung eines furchtbar strafenden Gottes bedient? Die Erzählung führt nicht nur einen scharfmacherischen Priester vor, der die übliche theologische Politik betreibt, der neue Ansatz, das Geschehen in der Perspektive des Erhabenen zu verarbeiten, ist auch vom ersten – der Entwicklung erhabener Gesinnung bei den Geretteten im »Tal von Eden« – in einem entscheidenden, nie beachteten Punkt geändert. Die Gemeinde wird nicht mehr mit dem Erdbeben selbst konfrontiert, sondern mit dem, was der Prediger »im Flusse priesterlicher Beredsamkeit“ (3,215) ausmalt, d.h. mit einem *Bild* des Erdbebens, das das Unfaßliche des Geschehens als Kunstwerk doch schon immer gefaßt hat, (hier z.B. durch den Rekurs auf Topoi: das Erdbeben als typologische Wiederholung des Untergangs von Sodom und Gomorrha [vgl. 3,215]). So sind es zwei Verschiebungen oder Verwechslungen der Ebenen, die das Erhabene verfehlen lassen. Das Erhabene wird in der Natur selbst, als ihr zu unterlegendes übersinnliches Substrat angesetzt (statt als Vorgang im urteilenden Subjekt) und das Erhabene wird gar nicht mehr aus einem realen Naturvorgang, vielmehr aus einem Bild des Geschehens zu gewinnen gesucht. Selbstverständlich kann dieses Verfahren nur scheitern bzw. nur zu einem verkehrten Erhabenen führen, hier statt zu einem Innwerden der Vernunftidee Gottes zur Perspektivierung hin zu »allen Fürsten der Hölle“ (3,215), denen die Sünder Jeronimo und Josephe – im ausgemalten Bild des Predigers – übergeben werden.

Die Ermordung der Protagonisten durch eine aufgeputschte Menge, die sich schon an dieser Stelle der Predigt des Priesters abzeichnet, ist aber nicht nur Konsequenz falscher Auffassung des Erhabenen und entsprechend falscher Hinwendung zu ihm. Mit den Lynchmorden kommt

noch anderes ins Spiel. Sie erfolgen an der Stelle, an der im Ritus nach der Predigt das eigentliche Meßopfer stehen würde. So erhalten sie auch die Konnotation, das Menschenopfer, das die Messe wiederholt, mit dem eigenen Körper neu zu vergegenwärtigen, als ein Ritualopfer, das eine neue Gemeinschaft stiften soll.<sup>12</sup> Das Opfer, das doch nur Stellvertretung einer Stellvertretung (der Eucharistiefeyer als Stellvertretung des Christusopfers) ist, erweist sich aber als fragwürdig; denn es erlöst ganz offensichtlich die Menschheit nicht, befreit sie nicht – erhaben – zur »Idee der Menschheit« (KdU 97), bedient vielmehr den Blutdurst (vgl. 3,219) einer »satanischen Rotte« (3,211), um die Menschheit dann nach diesem Exzeß in die alte Ordnung zurückzubinden. Aber der mit dem Opfermotiv angelegte messianische Gedanke geht nicht völlig unter, da er durch die Rettung des Kindes der Geopferten neue Unterstützung erhält. Als messianische Verheißung ist dieses Kind allerdings gleichfalls zutiefst fragwürdig. Durch die Umstände seiner Geburt wie seiner Rettung trägt es christologische Züge. Am Fronleichnamstag, d.h. aber an dem Tag, an dem (für die Katholiken) der in der Hostie anwesende Leib Christi durch die Straßen der Stadt getragen wird, ist das Kind vor dem Portal der Kathedrale der Stadt von einer Frau, die unter dem Keuschheitsgebot stand, geboren worden. Nach ihrer glücklichen Rettung und ihrem Wiederfinden lagern Jeronimo, Josephe und ihr Kind im scheinbaren »Tal von Eden« – ausgerechnet unter einem Granatapfelbaum – in einer Pose der Heiligen Familie (»Hier ließ sich Jeronimo am Stamme nieder, und Josephe in seinem, Philipp in Josephens Schoß, saßen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten.« [3,201]). Das Kind hat allerdings auch Züge eines ›verkehrten‹ Christus, der sich nicht für die Menschheit opfert, für den vielmehr ein anderer Mensch geopfert wurde. So kann der Schlußsatz, der diesem Kind gilt, nur zweideutig ausfallen. Wie dieses Changieren zwischen falschem Erhabenem und messianischer Verheißung aufzufassen und zu begründen ist, das diese dritte Verarbeitung der erfahrenen Naturkatastrophe entwirft, erschließt sich jedoch erst, wenn der Umgang mit dem Zufall in der vorgestellten Welt des Textes wie durch den Text selbst mit in den Blick genommen wird. Denn die Rettung des Kindes ist auch der Schluß- und Höhepunkt der vielen Zufälle, die diesen Text durchziehen. Zugleich steht mit diesem Motivstrang die dem Erhabenen analoge, allerdings auf das Objekt, nicht auf Vorgänge im Subjekt gerichtete Nötigung der Vernunft zur Debatte, dem Anathema einer von blinden Zufällen durchwalteten Welt die Vorstellung einer in ihren Prozessen zweckhaft orga-

12 Diese Interpretationsperspektive hat René Girard (in: Wellbery, 1987) verfolgt.

nisierten Natur und als deren Garant das Walten einer höheren Vernunft entgegenzusetzen.

Zufälle spielen in Kleists Werken immer wieder eine bedeutsame Rolle, der Autor scheint auf dieses Thema fixiert. Man denke etwa an das Geschehen um die Zigeunerin im zeitlich zum hier betrachteten Text nahe liegenden »Michael Kohlhaas«<sup>13</sup>. Generell erwächst die unverwechselbare Rhythmik von Kleists Erzählen in erheblichem Maße aus seinem Akzentuieren des Zufalls: etwa aus der Plötzlichkeit<sup>14</sup> der oft ungeheuren Wendungen einer Geschichte oder aus dem lakonischen Verknüpfen konträrer Bereiche durch die Konjunktionen ›als‹ oder ›indessen‹<sup>15</sup>.

Immer wieder macht die Erzählung »Das Erdbeben in Chili« darauf aufmerksam, daß ihr Thema der Umgang mit dem Zufall ist<sup>16</sup>: Ein »glückliche[r] Zufall« (3,189) hat Jeronimo und Josephe die Liebesnacht im Kloster ermöglicht, ein Zufall (vgl. 3,191) hat Jeronimo im Gefängnis einen Strick gelassen, an dem er sich erhängen will, eine »zufällige Wölbung« (3,193), die zwei durch das Erdbeben gegeneinander stürzende Gebäude bilden, lassen ihn entkommen. Das Naturgeschehen des Erdbebens ist Perspektivpunkt all dieser Zufälle, zugleich Paradigma für die Gleichzeitigkeit von kausaler Erklärung und Modalbestimmung als zufällig. Wir kennen die Naturgesetze, nach denen Erdbeben in bestimmten Regionen auftreten, so weit sind sie Fall einer Regel, vermag der Verstand sie zu erklären, bedarf es hierzu keiner zwecksetzenden Vernunft. Zufällig aber ist der Zeitpunkt, an dem ein Beben ausbricht, zufällig der Ort, an dem es sein Zentrum hat, zufällig, wen es trifft und wen es verschont. So eröffnet es eine Welt des Zufalls, in der sich in Kleists Erzählung für die beiden Protagonisten die (glücklichen) Zufälle dann häufen: Es kommt nicht zur Hinrichtung, sie entkommen beide der Naturkatastrophe und finden sich wieder. In den vielen »ungeheure[n] Wendung[en]« (3,191) der Handlung gewinnt das Wort ›Zufall‹ auch den ambivalenten Gehalt von ›Zusammenfallen‹ zurück, zu verstehen als Konvergieren, aber ebenso als Einstürzen und Versinken<sup>17</sup>.

13 S.o. die Interpretation zur ›Kohlhaas-Erzählung.

14 Hierzu Karl Heinz Bohrer, Augenblicksemphase und Selbstmord. Zum Plötzlichkeitsmotiv von Heinrich von Kleist, in: K.H.B., Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt 1981.

15 Das hat Karlheinz Stierle in seiner Interpretation hervorgehoben (in: Wellbery, 1987), insbes. 66.

16 Dieser Aspekt ist selbstverständlich schon oft erörtert worden, z.B. von: Stierle, Hamacher (beide in: Wellbery, 1987), Hans Peter Herrmann, Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists, in: Müller-Seidel, 1967.

17 Ausführlich dargelegt von Hamacher, in: Wellbery, 1987, insbes. 155.

Analog zu den zitierten Ausführungen Kants über den Umgang mit der Zufälligkeit der Form der Naturdinge ruft diese allgegenwärtige Zufälligkeit in der vorgestellten Welt, d.h. bei den dargestellten Figuren, ebenso aber auch beim Erzähler, die Vernunft auf den Plan, die die Zufälle nicht bestehen lassen kann, sondern in einen Sinnzusammenhang zu bringen versucht, der sie als notwendig und als gespannt auf einen ideellen Endzweck hin erweist. Von der teleologischen Naturbetrachtung her gedacht, ist dies eine unzulässige Übertragung einer Denkfigur von der physischen Welt auf die ideelle des menschlichen Handelns. Durch die Analogie mit dem Erhabenen wird diese Verwechslung der Ebenen aber verschleiert. Allerdings wäre die erhabene Verarbeitung nur angemessen, wenn der Rekurs auf die Vernunftideen ein Vorgang im aufnehmenden Subjekt bleibt und nicht – wie in der falschen Hinwendung zum Erhabenen erläutert –, den Phänomenen selbst unterlegt wird.

Ist die an den Figuren gezeigte erhabene wie teleologische Verarbeitung der Naturkatastrophe und deren Folgen derart an sich schon problematisch, so kommt als weitere Infragestellung hinzu, daß die Ausgangssituation für beide Verarbeitungsweisen schon immer in Frage gestellt ist, wenn sie in einem Kunstwerk vorgestellt wird. Wie eine im Kunstwerk vorgestellte unendlich große oder übermächtige Natur, ist auch eine im Kunstwerk vorgestellte Zufallswelt keineswegs unfaßbar, was jedoch erst die erhabene resp. teleologische Verarbeitung nötig macht. Denn ein im Kunstwerk vorgestellter Zufall ist durch die jeweils aufgebotenen Kunstverfahren schon immer in eine teleologisch interpretierbare Ordnung eingebunden. So nötigen im Text dargestellte Zufälle den Leser keineswegs, die Vernunft zu mobilisieren, um dem Zufallsgeschehen mit einer ideellen Denkmaxime (dem Gedanken der Zweckmäßigkeit und der Idee eines Endzwecks) zu begegnen, was dann notwendig auch auf die vorgestellte Welt zurückwirkt, derart, daß auch dort teleologisches Denken, das gegen die Erfahrung des Zufalls mobilisiert wird, fragwürdig erscheint. Wenn im Text dargestellte Zufälle von den Figuren, vom Erzähler wie von Interpreten – analog der Wende in das Erhabene – auf einen ideellen Sinn hin durchsichtig gemacht werden, so ist dies tautologisch. Die Perspektivierung, die der Text durch seine Ordnung schon immer geleistet hat, wird dann nur noch einmal, jetzt explizit, formuliert.<sup>18</sup> Kleist ist, wie mehrfach darge-

<sup>18</sup> Dieser Tautologie bleibt auch noch die Interpretation Hamachers (in: Wellbery, 1987) verhaftet, die sich an Kants Ausführungen zum Erhabenen orientiert, aber die grundlegende Einschränkung Kants hinsichtlich eines Erhabenen in der Kunst nicht bedenkt.

legt<sup>19</sup>, die Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst nicht selbstverständlich, sondern offenbar zutiefst fragwürdig. Im »Erdbeben in Chili« verknüpft er dies mit der Frage nach der Möglichkeit von Kontingenz in der Kunst, die Voraussetzung dafür ist, daß Erzählen zu leisten vermag, was eine seiner konstitutiven Leistungen zu sein scheint, nämlich Kontingentes in einen sinnhaften Zusammenhang zu überführen.

Der Erfahrung einer Zufallswelt begegnen die Protagonisten damit, daß sie dieser eine ideelle Perspektive unterlegen, und auch der Erzähler vollzieht dies mit. Jeronimo dankt Gott für seine »wunderbare Errettung« (3,195), analog spricht der Erzähler von einem »Wunder des Himmels« (3,197), das die Liebenden gerettet habe. Es wird aus der Perspektive der Figuren gesprochen, die der Erzähler übernimmt, wenn das lange Gespräch der Liebenden in der Nacht, nachdem sie sich wiedergefunden haben, mit den Worten zusammengefaßt wird:

Denn Unendliches hatten sie zu schwatzen, vom Klostergarten, und den Gefängnissen, und was sie um einander gelitten hätten; und waren sehr gerührt, wenn sie daran dachten wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden! (3,201 f.)

Die Liebenden transformieren die Zufälle in ein Rettungsgeschehen als individuellen Zweck, was der Erzähler mit dem Verweis auf die Rührung leicht ironisiert. Daß es die Vernunft ist, die hier interpretiert, zeigt die Formulierung an, daß die Liebenden »Unendliches [...] zu schwatzen« hatten (3,201). Es wird nicht – adverbial – formuliert, die Liebenden hätten »unendlich« im Sinne von »endlos« geredet. Das Unendliche ist vielmehr Objekt der Rede, wozu das Verbum »schwatzen« allerdings in einem gewissen Mißverhältnis steht. Das Unendliche aber ist das Feld der Ideen. Welchen Status diese teleologische Aufhebung der Zufälle hat, die als im Kunstwerk vorgestellte Zufälle ja schon immer sinnhaft perspektiviert sind, zeigt der Text selbst an, indem er sie im Fortgang der Handlung als todbringende Täuschung enthüllt. Wie ist dann aber die teleologische Interpretation des Zufalls aufzufassen, die die Erzählung mit ihrem anstößigen Schlußsatz zur Rettung des Kindes gibt (»und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen« [3,221])? Der Status dieser ideellen Perspektivierung des Zufalls entspricht sehr genau dem Status einer Denkmaxime, den Kant der teleologischen Naturbetrachtung zuerkennt: als »für den Erfahrungsgebrauch unserer Ver-

19 Vgl. die Ausführungen vorheriger Kapitel zum Caspar David Friedrich-Essay, zum »Guiskard« und zur »Penthesilea«.

nunft [...] schlechterdings notwendige Maxime« (KdU 334, § 75), die aber keineswegs als objektive Erklärung des jeweiligen Naturphänomens genommen werden darf.<sup>20</sup> Nicht das Geschehen selbst, der Lynchmord am eigenen und die Rettung des fremden Kindes, steht in dem Schlußsatz zur Debatte, sondern eine Figur des Denkens. Die biologische Vaterschaft wird niedriger eingestuft als eine Vaterschaft, in der sich das Erhabene (das Selbstopfer Jeronimos und Josephes aus der erworbenen erhabenen Haltung) mit reiner Kontingenz (welches der beiden Kinder der »fanatische Mordknecht« [3,219] Pedrillo zu fassen bekommt) durchdringt. Die in der Erfahrung einer unendlich großen oder schlechthin überwältigenden Natur gegründete Haltung des Erhabenen wird hiermit als übertragbar auf die Erfahrung einer Zufallswelt behauptet. Gleichzeitig wird umgekehrt das Verfahren legitimiert, die Vernunftidee der Zweckhaftigkeit, die auf die Bestimmung von Naturphänomenen bezogen ist, durch Verquicken mit erhabener Sinngebung, auch auf die Welt des menschlichen Handelns zu übertragen. Daß der Schlußsatz seine Behauptung einschränkt (»so war ihm fast, als müßt er«) mag nicht nur in der ungeheuerlichen Zumutung gründen, daß der Vater sich über den Tod seines Sohnes, ja die Todesart, wie er »an eines Kirchpfeilers Ecke zerschmettert« wurde (3,221), freuen soll, sondern auch die Ungesichertheit anzeigen, mit der hier erhabene Sinngebung der Erfahrung von Naturgewalt und teleologische Sinngebung erfahrener Kontingenz zusammengebracht werden.

Wie versucht die Erzählung ihren Schlußsatz zu legitimieren, d.h. vor dem Leser und zugleich auch für ihn ins Recht zu setzen, da sie die Begründung dieser Schlußfolgerung ja an ihn weitergibt? Um die Schlußfolgerung für den Leser zu bewahrheiten, müßte der Text in seiner eigenen, diskursiven Wirklichkeit das Moment des Unendlichen oder der Kontingenz entfalten, das die entsprechenden Strategien vernünftiger ›Fassung‹ auf den Plan ruft. Eine solche Strategie ist aber schon im Gange, wenn mit dem Gottesdienst der Rekurs auf ein falsches Erhabenes bzw. die falsche Wende in das Erhabene einsetzt. Die Strategie folgt dem schon bekannten Muster, einem im Kunstwerk vorgestellten Erhabenen erhabene Wirkung dadurch zu gewinnen, daß das Werk aus dem Material dessen gemacht wird, worauf es verweist. Diese Strategie wird jetzt zugleich für die Bewahrung von Kontingenz im Kunstwerk gegen die Tendenz ihrer immanenten Aufhebung durch die Organisiertheit des Werkes selbst eingesetzt. In der Situation, da die Gemeinde vor dem vom Priester vorgestellten strafenden Gott (der aber

20 Vgl. hierzu insbes. KdU § 74 über die »Unerklärlichkeit eines Naturzwecks«.

schon gar nicht mehr berufen wird, vielmehr »alle Fürsten der Hölle« [3,215]) im Staub liegt, geschieht etwas Neues. Die im Bild, das der Priester ausgemalt hat, von diesem benannten »gottlosen Menschen« (3,215) werden als in der Kirche selbst anwesend identifiziert. Es ist (innerhalb der vorgestellten Welt) der Einbruch des Realen in das Bild, was Realität und Fiktion nicht mehr recht unterscheiden läßt. Wird das Bild, das der Prediger ausgemalt hat, wirklich, oder tritt die Wirklichkeit der Personen Jeronimo und Josephe in das Bild des Predigers ein? Sogleich erscheint dann auch der im Bild des Predigers berufene »Fürst der Hölle« in einer realen Figuration als »Fürst der satanischen Rotte« (3,221), wird mit den Lynchmorden das Bild des Priesters, seine Redefigur, daß er die Gottlosen den Fürsten der Hölle übergebe, in die Wirklichkeit gebracht bzw. wird mit den wirklichen Morden das Bild vollendet. Das Bild, die Redefigur des Priesters, wird mit dem Material dessen ausgeführt, was es vorstellt.

Ist die hier geltend gemachte Unterscheidung zu spitzfindig: zwischen einer fiktiven Welt I, in der das Erdbeben erfahren wird und die Protagonisten dies in erhabener Wende verarbeiten und einer fiktiven Welt II als das Bild des Erdbebens und einzelner moralischer ›Urheber‹, das der Priester in seiner Predigt ausmalt, sowie des Einbruchs der Fiktion I (des ›Realen‹) in die Fiktion II (des ›Bildes‹)? Längst ist, ehe es zur Katastrophe im Zuge der priesterlichen Rhetorik und des ihr folgenden Einbruchs des Realen in das Bild des Predigers kommt, ein Handlungsstrang begründet, der eben dieses Motiv des ›Einbruchs des Realen in das Bild‹ vorbereitet und bekräftigt.

Donna Elisabeth hat von der Teilnahme am Bittgottesdienst abgeraten, indem sie daran erinnert hat, »was für ein Unheil gestern in der Kirche vorgefallen sei« (3,211). Über dieses ›Unheil‹ hat man gerätselt, da von einem solchen bis dahin nicht berichtet worden ist. Auf die angesagte Hinrichtung Josephes kann sich die Äußerung eigentlich nicht beziehen; denn die hätte allenfalls vor, nicht in einer Kirche stattgefunden. So hat man die Äußerung als eine ›Fehlleistung‹ des Erzählers genommen, die das kommende Unheil vorwegnehme.<sup>21</sup> Nun wird aber von einem Geschehen in einer Kirche berichtet: »wie man einer Wache, die auf Befehl des Vizekönigs verlangte, eine Kirche zu räumen, geantwortet hätte: es gäbe keinen Vizekönig von Chili mehr!« (3,205). So ist das »Unheil« der Ausbruch der Anarchie. An gleicher Stelle wird dann weiter berichtet, daß die Ordnungsmacht versucht habe, die Ordnung auf-

21 Klaus Müller-Salget, Kommentar zur hier zugrundegelgten Ausgabe der Erzählungen, 821.

rechtzuerhalten (mitten im allgemeinen Zusammenbruch der Dinge ließ der Vizekönig Galgen errichten, um Plünderer daran aufzuknüpfen), daß bei diesen Maßnahmen aber das Prinzip der Unterscheidung außer Kraft geraten sei (mit den Schuldigen wurden auch zufällig vorbeigekommene Unschuldige aufgeknüpft). Dieses Strukturmoment, daß das Prinzip der Unterscheidung außer Kraft gerät, was auch besagt, daß systematisch zu trennende Vorstellungen oder Argumentationsfelder durcheinander gehen oder verwechselt werden können, baut die Erzählung dann weiter aus. In der Schilderung der zum Bittgottesdienst in der Kirche versammelten »unermeßlichen Menschenmenge« (3,213) führt dies zu der eigenartigen Formulierung:

Das Gedränge erstreckte sich bis weit vor den Portalen auf den Vorplatz der Kirche hinaus, und an den Wänden hoch, in den Rahmen der Gemälde, hingen Knaben, und hielten mit erwartungsvollen Blicken ihre Mützen in der Hand. (3,213)

Kleist hat diese eigenartige Vorstellung in seinem Gedicht »Der Welt Lauf« nochmals berufen<sup>22</sup>, dort hängen die Knaben aber »hoch an den Säulen« (3,449), während sie hier »in den Rahmen der Gemälde« hängen. Von den Gemälden werden nur die Rahmen erwähnt. Dort, wo das Bild zu erwarten ist, befinden sich die Knaben, d.h. wieder ist die Realität (Fiktion I) in ein Bild (Fiktion II: gemalte Bilder in der vorgestellten Welt) eingebrochen, sind die Knaben in das Bild eingetreten oder ist das Bild in die Wirklichkeit von Knaben, die am Bittgottesdienst teilnehmen wollen, hinübergetreten. Wenn aber die Knaben das jeweilige Bild ausmachen – der Text erwähnt von dem, was sich innerhalb der Rahmen der Gemälde befindet, nur sie –, dann sind auch hier die Bilder aus dem gemacht, was sie vorstellen. So ist die Struktur eines Ungewiß-Werdens des Prinzips der Unterscheidung angesichts eines Einbruchs der Realität ins Bild schon vorbereitet und akzentuiert, wenn aus dieser Struktur nun die Katastrophe entwickelt wird. Sie besteht in der genau reziproken Bewegung. Ist die Realität mit der festgestellten Präsenz von Jeronimo und Josephe in das Bild des Predigers eingebrochen, so wird jetzt gegenläufig das Bild des Predigers wirklich. Der »Fürst der satanischen Rotte« und seine Helfershelfer vernichten die beiden, wie der Priester dies in seinem Bild ausgemalt hat. Dafür, daß dieser Einbruch des Realen in das Bild und umgekehrt als Angelpunkt des Geschehens anzuse-

22 Veröffentlicht in den »Abendblättern«, 8. Dez. 1810; im September 1810 hatte Kleist die Erzählung »Das Erdbeben in Chili« für den ersten Band seiner Gesammelten Erzählungen redigiert.

hen ist, spricht, daß die bedrohten Figuren – wenn auch vergeblich – ihre Rettung eben darin suchen, durch immer neue Fiktionsspiele (daß sie andere seien) ihre Realität gegenüber dem Bild des Priesters abzuschotten, um eben dadurch zu verhindern, daß sie in das Bild gezerzt werden bzw. das Bild (ihrer Vernichtung) in ihre Realität. Aber die Ebenen haben sich durchdrungen, das Prinzip der Unterscheidung ist nicht mehr in Kraft, und wie beim ersten Beben wird es nun auch bei diesem zweiten zum Zufall, wer durch die freigesetzte Gewalt getroffen wird und wer nicht. So rechtfertigt der satanische Schuhflicker eben mit dem Nicht-Mehr-In-Kraft-Sein des Prinzips der Unterscheidung, daß auch ›Unschuldige‹ zu Tode kommen:

Ungeheuer! rief ein Unbekannter; dies war Donna Constanze Xares! Warum belogen sie uns! antwortete der Schuster;« (3,219)

Diese Zufälle sind nun aber nicht mehr nur *in* der erzählten Welt begründet (als erzählte Zufälle, die nie echte sind, vielmehr schon immer durch das Erzählen in eine Ordnung gebrachte), sondern auch auf der Ebene des Erzähldiskurses, da sich ja auch auf dieser Ebene die verschiedenen Fiktionsebenen gegenseitig durchdrungen haben. Auf dieser Ebene des Erzähldiskurses aber schafft das neue ›Beben‹ als typologische Antwort auf das erste wie bei der Rettung Jeronimos wieder eine ›Wölbung‹, durch die eine Figur, nun Jeronimos Sohn Philipp, entkommt. In dieser Figur kulminiert die Engführung, das Durcheinander-Gehen von Realität und Bild, von Präsenz und Repräsentation (als Herstellen des Bildes aus dem Material dessen, das es vorstellt), worauf es die Erzählung offenbar angelegt hat. Denn bezogen auf diese Figur wird die problematische Sinngebung des Schlußsatzes ausgesprochen, der erhabene und teleologische Sinngebung des ›Unfaßlichen‹ in fragwürdigem Verschieben der Argumentationsebenen zusammenbringt.

Die vorgestellte Katastrophe und die problematische, ihr zuletzt doch abgewonnene Sinnperspektive entwickelt die Erzählung aus dem Verschieben und Verwechseln der Argumentationsebenen. Das falsche Erhabene wird aus dem Akt entwickelt, die Vernunftidee, die die Erfahrung der Naturgewalt im Subjekt rege machen soll, dem Objekt selbst zu unterlegen, die Abwehr eines Weltbildes der Kontingenz wird als eine problematische Übertragung teleologischer Bestimmung der Natur auf Vorgänge in der menschlichen Welt vorgeführt. Durch Inszenierung von Kontingenz – im Aussetzen des Prinzips der Unterscheidung – auf der Ebene des literarischen Diskurses selbst erhält die Sinngebung am Ende Schlüssigkeit. Zugleich stellt der literarische Diskurs diese Schlußfolgerung aber zutiefst in Frage, da der Text sich von Beginn an eben jenes

Verschieben und Verwechselln der Ebenen und Argumentationsfelder leistet, das er zugleich als den Grund der erzählten Katastrophe vorstellt. Das gibt den häufig schon festgestellten zahlreichen Unstimmigkeiten des Textes<sup>23</sup>, sowie seinen Pervertierungen der aufgerufenen Muster (insbesondere der Bibel<sup>24</sup>) Sinn, z.B.: Die Erzählung spielt auf der Südhalbkugel, die Jahreszeitangaben sind aber solche der Nordhalbkugel, im Juli/August, der Zeit der Handlung, ist in Santiago Winter, Granatäpfelbäume voll duftender Früchte (vgl. 3,201) gibt es da nicht; die »schönste Nacht« ist eben eine »wie nur ein Dichter davon träumen mag« (3,201), der auch das historische Datum des Erdbebens verschoben hat, d.h. vom 13. Mai 1647 auf ca. sechs Wochen nach Fronleichnam (wenn Josephe »aus den Wochen erstanden« ist [vgl. 3,191]), d.h. Juli/August. Auf die Umkehrungen resp. Verschiebungen religiöser Motive wurde schon verwiesen: typologische Aufhebung oder Wiederholung der Vertreibung aus dem Paradies? des Christusopfers? der Apokalypse (nicht die Gräber öffnen sich beim vermeintlichen Weltuntergang, sondern »die Stadt [ist] gleich nach der ersten HAUPTerschütterung von Weibern ganz voll [...], die vor den Augen aller Männer nieder[...]kommen« [3,203], Verschiebung also von »tomb« zu »womb«)? der gerettete Philipp ein wahrer oder falscher Messias? Viele Ungereimtheiten lassen sich leicht als Zitation festgelegter Vorstellungen herleiten, die auf spezifische Situationen ohne hinreichende Motivation übertragen werden, mithin den unbekümmerten Übertragungsvorgang gerade kenntlich machen (daß Kirchbesucher plötzlich Keulen zur Hand haben, daß niemand den Sohn des Kommandanten der Stadt kennt, daß Donna Elvire lange nichts und später dann »zufällig« etwas über die Vorgänge vor der Kirche erfährt, bei der doch ihr Kind ums Leben gekommen ist etc.).

Der Text ist in einer Welt fragwürdiger Verschiebungen und Verwechslungen angesiedelt, vollzieht deren Struktur, die das problematische erhabene und teleologische Verarbeiten erfahrener Naturgewalt und Zufallswelt und die nicht weniger problematische Engführung beider Bearbeitungsweisen im Schlußsatz hervorbringt. Damit aber denunziert der Text nicht nur das gezeigte erhabene und teleologische Verarbeiten, sondern zugleich auch sein Denunzieren. So hat er keine sichere Position der Beurteilung, noch findet er eine bis hin zu seinem Schlußsatz, der das Durcheinanderbringen der Argumentationsfelder ja nicht aufhebt, sondern in besonderer Verdichtung noch einmal vollzieht. Die Erzählung begründet weder in der vorgestellten Welt noch in

23 Zuletzt: Oellers, 1998.

24 Hierzu insbesondere: Schrader, 1991; Fischer, 1988.

ihrem literarischen Vollzug einen Ordo jenseits der aufgezeigten und selbst inszenierten Kontingenz, die die jeweiligen Ebenen der Vorstellung und Argumentation durcheinander gehen läßt. So fällt die Erzählung hinter Kants Distinktionen zurück, die das Feld des Erhabenen wie teleologischer Naturbestimmung abgesteckt haben. Allerdings verweist die Erzählung mit ihrem Zusammenführen von Fragestellungen des ästhetischen (erhabenen) wie teleologischen Urteils auch auf suggestive Denkfiguren der Analogie in Kants Entwurf selbst. Vor allem aber gewinnt die Erzählung durch ihre Anlage, die Struktur der fragwürdigen Übertragungen, Verschiebungen und Verwechslungen der Ebenen und Argumentationsfelder, die sie als problematisch vorstellt, selbst zu praktizieren, nicht nur das Verdikt, sondern auch die Chance, die die Figur der doppelten Negation bereithält. Indem die Erzählung ihr Denunzieren erhabener und teleologischer Verarbeitung des ›Unfaßbaren‹ in Natur und Geschichte selbst denunziert, spricht sie ihrem fragilen und als fragwürdig gezeigten Aufbau einer Sinnperspektive nicht nur das Urteil, sondern bewahrt ihm auch die Chance, daß der ›Fall‹ beider Negationen – nicht notwendig, aber als glücklicher ›Zufall‹ doch möglich – eine ›Wölbung‹ bildet, durch die eine Sinnggebung hindurchzukommen vermöchte. Auf diese Schwundform ist hier Kants erhabenes Sich-Aufrichten des Subjekts aus dem Zusammenbruch seiner Auffassungsvermögen und Kants Skeptizismus hinsichtlich der Gewißheit teleologischer Naturbestimmung zurückgenommen.

## **Der Zweikampf**

### **Die Anekdote als ›Gabe‹ des Erzählens**

[F: Februar bis Juli 1811, D: Erzählungen 2. Band 1811]

Zehn Jahre nach der Erkenntniskrise, die ihn zur Kunst geführt hat, druckt Kleist in den »Berliner Abendblättern«<sup>1</sup> eine von Jean Froissart überlieferte Anekdote<sup>2</sup> über einen Zweikampf ab, durch den im Sinne eines Gottesurteils erfolgreich ein Wahrheitsbeweis geführt wurde. In den folgenden Monaten bildete Kleist dieses Motiv dann zur Novelle »Der Zweikampf« um. Die Erzählung – nicht schon die Anekdote – beruft erneut die Erkenntniszweifel, die das Briefzeugnis der »Kant-Krise« (Brief an Wilhelmine vom 21. 3. 1801) artikuliert hatte, der Skeptizismus aber, der einst als Folgerung des Erkenntniszweifels unannehmbar war, kann jetzt produktiv ergriffen werden. Nach dem Ausgang des Zweikampfs, der entsprechend dem durch die Erzählung suggerierten Denken der dargestellten Zeit als Spruch Gottes aufgefaßt wird, welcher der beiden Kontrahenten auf der Seite der Wahrheit steht (tatsächlich steht im mittelalterlichen Zweikampf als Gottesgericht nicht Wahrheit, sondern Schuld oder Unschuld zur Debatte), befinden sich die Protagonisten, Friedrich von Trota und Littegarde, in derselben Lage wie einst der Briefschreiber Kleist, könnten sie in dessen Aussage einstimmen: »Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint« (4,205). An Wilhelmine hatte Kleist geschrieben, daß »die Spitze dieses Gedankens« sein Herz getroffen habe und er sich »tief in seinem heiligsten Innern davon verwundet« fühle (vgl. 4,205).

---

1 »Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfs«, veröffentlicht am 20. und 21. 2. 1811, vgl. 3,383–385.

2 Jean Froissart (1338–1405), *Chronique de France, d'Angleterre, d'Ecoste, de Bretagne, d'Espagne, d'Ytalie, de Flandre et d'Allemagne*. Mit Verweis auf diesen Autor ist am 21. 4. 1810 in den Hamburger »Gemeinnützigen Unterhaltungsblättern« die Erzählung »Hildegard von Carouge und Jakob der Graue« erschienen, als Verfassername ist C. Baechler angegeben. Helmut Sembdner vertritt die These, daß dieser Beitrag von Kleist selbst stamme (s. Sembdner, 1981).

In der Novelle erhält der männliche Protagonist im mythischen Kampf um die Wahrheit tödliche Wunden, aber die Wunden schließen sich, während der Gegner, von Friedrich »mit der Spitze seines nicht eben langen Schwertes« (3,332) an der Hand verletzt, wobei allerdings »nur die Haut obenhin geritzt« ist (3,332), an dieser Wunde, die seinen Körper von innen zerfrißt, nach einigen Monaten stirbt. Mit dem einschränkenden Zusatz, den der Kaiser in die Statuten zum »geheiligten göttlichen Zweikampf« einrücken läßt, daß solcher Kampf Schuld »unmittelbar« nur »ans Tageslicht« bringe, »wenn es Gottes Wille ist« (3,349), relativiert er die metaphysische Garantie dieser Wahrheitsfindung. Der in der irdischen Welt veranstaltete Kampf mag durch seinen Ausgang die Wahrheit sagen, aber der Ausgang bedarf der Interpretation, bei der man sich auch gründlich irren kann. Vor den tödlichen Folgen solch eines Irrtums hat in der berichteten Geschichte nur ein glücklicher Zufall bewahrt (die Hinrichtung der im Zweikampf Unterlegenen wurde so lange hinausgezögert, daß die Wahrheit über die Vorgänge in der fraglichen Nacht durch die Klage der Kammerzofe gegen den Grafen Rotbart auf Unterhalt für ihr gemeinsames Kind noch rechtzeitig ans Licht kommen konnte: mithin hatten beide Kontrahenten im Zweikampf subjektiv die Wahrheit gesprochen, wenn auch Jakob der Rotbart objektiv einer Täuschung unterlegen ist). Die glückliche Lösung, die die Erzählung vorstellt, bekräftigt also eben jene Position der Skepsis, die Kleist zehn Jahre zuvor unannehmbar war. Wie ist dies möglich? Ist dies ein Effekt des Weges durch die Kunst, den Kleist mit seinen Dramen und Erzählungen gegangen ist? Aber diese hatten doch die Versprechen der Kunst, die Kants »Kritik der Urteilskraft« entworfen hat, zu Fall gebracht: im Aufweis, daß sie in Paradoxien, Aporien, in eine radikal negative Ästhetik (Kunst nur noch aus der Unmöglichkeit der Kunst machen zu können) führen. Was ist dann Bedingung des Gelingens dieser Novelle, die statt metaphysischer Garantie der Wahrheit die Position der Skepsis ins Recht setzt?

Die Novelle kann durchaus als eine Art Rückblick über den »Weg durch die Kunst« genommen werden, den Kleist gegangen ist. Denn eine Fülle von Motiven, Konstellationen und Fragestellungen, die aus anderen Texten schon bekannt sind, kehrt hier wieder (solche Rekurrenzen lassen sich allerdings auch an anderen Werken Kleists feststellen). Wie in der »Familie Schroffenstein« sind zwei Linien eines Geschlechts im Kampf um Herrschaft und Besitz; wie im »Zerbrochnen Krug« und im »Amphitryon« muß eine Nacht der Liebe aufgeklärt werden, deretwegen die Protagonistin schwer beschuldigt wird; Friedrich von Trota zeigt eben jenes unbedingte Vertrauen wider alle Zeugnisse, das Eve von

Ruprecht vergeblich fordert; wie in »Penthesilea« gibt es noch Reste mythischer Daseinsformen (daß Gott im Kampf präsent sei und zum Menschen »spreche«), was dann aber aufgehoben wird; im »Käthchen-Drama« ist das Gottesgericht schon längst überholt, nur Theobald, der in einer vergangenen Zeit lebt, ruft es noch an; den Cherub, den das »Käthchen«-Drama als veritable Erscheinung auf die Bühne bringt, beruft der Kaiser gegenüber Littegarde metaphorisch: »Nun, jedes Haar auf eurem Haupt bewacht ein Engel!« (3,347); wie in der »Marquise von O....« steht Littegarde in absolutem Gegensatz von reinem Bewußtsein und empirischem Zeugnis (dem Ring ihres Mannes, den Rotbart als Geschenk Littegardens nach gehabter Liebesnacht vorweist); wie die Marquise und wie Kohlhaas geht Littegarde einen aussichtslos erscheinenden Weg ihrer rechtlichen und moralischen Rehabilitation; wie im »Erdbeben in Chili« steht zur Debatte, wie die Erfahrung einer umfassend kontingenten Welt zu verarbeiten sei; der Kaiser hängt Friedrich am Ende »eine Gnadenkette um den Hals« (3,349): Mit dem Gewicht der Schlußbetonung intoniert die Erzählung damit nichts weniger als das Grazie-Thema Kleists (»gratia« als »Gnade« oder »Gunst«). Die Verweise lassen sich vermehren. Die Novelle nimmt Elemente vieler anderer Texte Kleists auf, erinnert damit den Weg durch die Kunst, den diese gegangen sind und spiegelt solch einen Gang weiter in sich selbst, insofern sie die Kunstform, in der ihr der Stoff vermittelt ist, das anekdotische Erzählen, nicht nur mit ihrem Erzählakt wiederholt, sondern zugleich zu ihrem Gegenstand macht. Denn zum einen praktiziert die Novelle, was Wesen der Anekdote ist, das Weitererzählen, hier einer Anekdote Froisarts, wobei die der Anekdote als Gattung aufgegebene prägnante Verknüpfung von Besonderem und Allgemeinem die Verknüpfungsproblematik der Kunstperiode aufgreifen kann. Zum anderen macht die Novelle dabei den Wortsinn von »Anekdoten«, d.h. die nicht herausgegebene Schrift, das nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Detail (das signifikant ist für einen bestimmten Zusammenhang) zum Handlungsträger, so daß sie, den Vorgang der Performanz umkehrend, in der vorgestellten Welt entfaltet, was sie als literarisches Verfahren vollzieht. Es soll gezeigt werden, daß diese Selbstbestätigung der Kunst zum Halt in einer undurchdringlichen Welt wird, deren Erfahrung Konsequenz des erkenntnistheoretischen Skeptizismus ist, den die Novelle vertritt.

In einer auffälligen, von der Kleist-Forschung bisher aber nicht beachteten Weise<sup>3</sup> wird die Handlung der Novelle dadurch vorangetrie-

3 Lange von der Kleist-Forschung vernachlässigt, hat sich die Novelle in den letzten fünfzehn Jahren einer gewissen Beliebtheit erfreut, s. Literaturangaben.

ben, daß Figuren öffentlich machen, d.h. ›herausgeben‹, was nicht für die Öffentlichkeit bestimmt ist. Sie vollziehen damit, was Erzählen eines ›Anekdoten‹ im Wortsinn besagt (›anekdotos‹, dt. ›nicht herausgegeben‹, bei Diodoros Siculus und Cicero als *Terminus technicus* für unveröffentlichte Schriften gebraucht<sup>4</sup>). Die Herzogin äußert »lebhaft ihr Mißfallen«, daß ihr Kanzler die bisher von ihm geheim gehaltenen Zeugnisse, die einen Mordverdacht gegenüber Rotbart implizieren, »öffentlich im Staatsrat« zur Sprache bringe (3,321); Rotbart betont vor dem kaiserlichen Gericht, daß er nur der Schwere des auf ihm lastenden Verdachts wegen den Namen der Frau preisgebe, mit der er zum fraglichen Datum eine Liebesnacht verbracht habe (vgl. 3,320); Littegarde gewinnt das Vertrauen Friedrichs dadurch wieder, daß sie die Episode mit dem Liebesbrief Rotbarts erzählt, den dieser ihr zugespielt und den sie bisher nur auf Anraten ihrer Brüder nicht zum Anlaß eines öffentlichen Skandals gemacht hat; die Kammerzofe Rosalie wiederum macht vor Gericht mit ihrer Klage auf Unterhaltszahlung publik, mit wem Rotbart tatsächlich die fragliche Liebesnacht verbracht hat und rettet damit im letzten Augenblick Friedrich und Littegarde vor der Hinrichtung.

Die Novelle spiegelt sich in sich selbst: Was sie leistet, Weitererzählen einer Anekdote, ist zugleich Handlungsträger in der vorgestellten Welt. So muß in dieser auch zum Thema werden, wie der Erkenntnisanspruch der Anekdote, die ihr Wesen ausmachende Verknüpfung von Besonderem und Allgemeinem (was man konkretisieren kann als Verknüpfung von Einzelheit und sinnvoller Ordnung, von Augenblick und System, von Kontingenz und Providenz, von Faktum und Fiktion<sup>5</sup>) unter den entworfenen Bedingungen zu verwirklichen sei. Die Novelle leistet dies in einem indirekten Verfahren, das ganz dem Vertretungsverhältnis entspricht, das Kant in der »Kritik der Urteilskraft« zwischen dem Schönen als inexponibel und den Ideen als indemonstrabel entwirft (vgl. KdU 192 f., § 49 u. 240, § 57 Anm.). In einer auffälligen Weise verschiebt sich in der Novelle ständig die Perspektive. Nach dem Prinzip progressiver Digression werden immer wieder neue Figuren Handlungsträger, öffnet sich eine Geschichte, ohne abgeschlossen zu sein, zu einer anderen und diese zu einer dritten, so daß es mancher bestochener Zufälle bedarf, damit der Geschehensverlauf zuletzt wieder beim Ausgangsproblem ankommt. Am Beginn steht ein Rechtsakt des Kaisers in Worms, durch den

4 Diodoros, Bibliothek 1,4; Cicero, Epistolae ad Atticum 14,17.6. Zur Gattung ›Anekdote‹: E. Rohmer, Artikel ›Anekdote‹, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. 1, Tübingen 1992.

5 Auf diesen Aspekt der Verknüpfungsaufgabe der Novelle hebt Gerhard Neumann in seiner Interpretation (Neumann, 1998) besonders ab.

verworrene genealogische Erbfolgeverhältnisse in eine Ordnung gebracht werden, deren Anerkennung durch die Gegenseite allerdings noch durchgesetzt werden muß. Diese Handlung öffnet sich zu einer Mord- und Detektivgeschichte, ihr Handlungsort ist das Schloß zu Breysach, es folgt eine Liebesgeschichte, zuerst eine behauptete, die körperliche Liebe einschließt, zwischen Littegarde und Rotbart, dann eine tatsächliche, zugleich platonische, zwischen Littegarde und Friedrich von Trota. Zentraler Handlungsort ist die Trotenburg, daraus ergibt sich die Gottesgerichts- und zugleich Duellgeschichte, die auf dem Schloßplatz in Basel spielt (wo es einen Schloßplatz nie gegeben hat). Es folgt die hermeneutische Geschichte von der Anzweiflung des Gottesurteils, passender Ort ist das Gefängnis des Basler Schlosses, danach wird die Liebesgeschichte der Kammerzofe gegeben, die auf der Burg der Breda-Familie spielt, nach der Aufklärung aller Geschehnisse führt die Handlung zur Herzog-Regentin von Breysach und zum Attentat auf ihren Gatten zurück (mit der Erinnerung an dessen letztes Wort über den Täter, wovon bisher nie die Rede war), danach zum Kaiser, der in Worms mit den Zusätzen, die er den Statuten zum Gottesgericht anfügen läßt, ein bis dahin gebräuchliches Mittel der Wahrheitsfindung in einer undurchdringlich erscheinenden Welt in den Raum der Skepsis rückt.

Stringenz gewinnt dieses die Aufmerksamkeit ständig verschiebende Erzählen u.a. durch genaue spiegelbildliche Anordnung der Handlungen und ihrer Orte (Worms – das Schloß zu Breysach – die Burgen der Bredas und der Tronkas – der Schloßplatz zu Basel – das Gefängnis zu Basel – die Burgen Rotbarts und der Bredas – das Schloß zu Breysach – Worms). Als Umschlagpunkt oder Spiegelachse erweist sich bei solcher Schematisierung die Situation nach dem Zweikampf. Sie erregt »Schrecken und Mitleiden« bei allen Zuschauern (3,334), worin die Wirkung der Tragödie (*eleos* und *phobos*) nachklingt, und stellt eine Pieta-Figuration zwischen Friedrich und seiner Mutter vor, womit die Erlöser-Geschichte zitiert wird: »Und damit hob sie den geliebten Sohn [...] wehklagend vom Boden auf, und suchte ihm das Blut, das aus einer edlen Brust vordrang, zu stillen.« (3,334) Was aber ist der Sinn dieser immer neuen Verschiebung zu einer anderen Geschichte? Ein Geschehen soll auf den Begriff gebracht werden, an der Stelle, an der dies zu erfolgen hätte, findet eine Verschiebung zu einer anderen Geschichte statt usf. So erweist sich die empirische Welt als undurchdringlich. Dem soll das Gottesurteil abhelfen, es soll Klarheit in die verworrenen Verhältnisse bringen. Seine Bewegungsrichtung ist genau gegenläufig. Ein Ideelles, hier erwartet im Spruch Gottes, auf welcher Seite die Wahrheit ist, soll durch den Kampf auf Leben und Tod in die Wirklichkeit gebracht werden. Aber dieser Akt

erweist sich entschieden als der Auslegung bedürftig, d.h. die Idee ist in solcher Konkretion offenbar keineswegs zureichend gefaßt. So wird, ganz im Sinne Kants, die Unmöglichkeit, eine undurchdringliche Wirklichkeit auf einen Begriff zu bringen, zum ›Pendant‹ (vgl. KdU 193) der Unmöglichkeit, die Vernunftidee Gottes (seines Wahrheitsanspruchs) angemessen in einer Anschauung (Konkretion) zu vergegenwärtigen. Diese Strukturanalogie des Vertretungsverhältnisses im Gottesurteil zum Vertretungsverhältnis von ästhetischer Idee und Vernunftidee im ästhetischen Urteil ist wechselseitig lesbar und aussagekräftig. Das Konzept des ›Schönen als Symbol des Sittlichguten‹ (vgl. KdU § 59) erweist sich im Horizont dieser Analogie als Säkularisierung des Gottesurteils, umgekehrt führt diese Analogie dem Gottesurteil den Nachweis seines fundamentalen ›Als ob‹ und gibt damit eine Rechtfertigung dafür, zur Frage einer metaphysischen Garantie der Wahrheit die Position der Skepsis einzunehmen.

Mit der so geleisteten Begründung eines erkenntnistheoretischen Skeptizismus erscheint es real- wie literaturgeschichtlich angemessen, daß die Erzählung zeitlich »gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts« (3,314) spielt. Denn das ist nicht nur die Zeit, in der Zweikämpfe als Wahrheitsermittlung qua Gottesurteil obsolet werden (mit der zunehmenden Schriftlichkeit der Verwaltung werden Streitsachen, in denen als ultima ratio zum Gottesurteil gegriffen wurde, zunehmend auf anderem Wege aufklärbar<sup>6</sup>), sondern auch die Zeit, in der ein neues Erzählen begründet wird als Folge der Erschütterung des Denkens durch Ockhams Nominalismus, für den die Begriffe/Ideen nur Namen sind, ohne Wesensbezug zu den Sachen, die Verweisung der Zeichen damit als grundlegend offen bestimmt ist. Das novellistische Erzählen Boccaccios (der »Dekameron« entstand zwischen 1349 und 1353) leistet und reflektiert die widersprüchliche Aufgabe, einerseits der grundlegenden Offenheit der Zeichen zur Welt inne zu sein, auf der Ebene des Dargestellten wie im Verfahren des Erzählens, andererseits aber doch durch den Akt des Erzählens einen in sich schlüssigen Sinnzusammenhang zu begründen.<sup>7</sup> Die Novelle »Der Zweikampf« wiederholt den Weg in den erkenntnistheoretischen Skeptizismus und einer in diesem Horizont zu leistenden neuen Begründung des Erzählens. Statt metaphysischer Garantie der Verweisungsleistung seiner Zeichen spiegelt sich die Kunst hier in sich selbst und garantiert sich damit durch sich selbst, d.h. auto-

6 Hierzu ausführlich: Schubert, 1988/89 und Müller, 1998.

7 S. hierzu oben die Einleitung zu den Erzählungen und den Vergleich zwischen Kleists »Marquise von O....« und einer Novelle von Cervantes.

nom. Geleistet wird dies im Umgang mit der Gattung ›Anekdote‹, deren Wesen die Erzählung diskursiv vollzieht und in der vorgestellten Welt zugleich zum Handlungsträger macht. Ein Vergleich mit Kleists Fassung der Anekdote Froissats, von der die Novelle die Grundhandlung übernommen hat, gibt diese Perspektivierung zum Problem des Skeptizismus und eines in ihm gründenden Erzählens deutlich zu erkennen.

In der Nacherzählung der Anekdote Froissarts (»Geschichte eines merkwürdigen Zweikampfes«) gibt es noch keine Verrätselung der Welt. Zuerst wird der Vorgang erzählt, dann folgt, weil es unmöglich scheint, daß der Beschuldigte die Tat habe ausführen können, der Zweikampf, in dem dann auch der in seiner Ehre Gekränkte siegt und der nun doch auf diesem Wege als Täter Erwiesene den Tod findet. Von Wahrheitsfindung ist entsprechend in der Anekdote gar nicht die Rede, vielmehr geht es darum, einen Schuldigen zu ermitteln, wie der Sieger am Ende des Zweikampfs auch fragt, »ob er seine Schuldigkeit getan habe« (3,385). In der Novelle ist die Versuchsanordnung entscheidend modifiziert. In der vorgestellten Welt ist die Institution des Gottesurteils als Mittel der Rechtsfindung noch in Kraft, die aufzuklärende Handlung ist aber so gestaltet, daß beide Kontrahenten subjektiv im Recht sind. Das wird allerdings erst am Ende der Erzählung aufgeklärt. Der Leser erhält kein Vorwissen über die tatsächlichen Vorgänge, wird vielmehr mit den sich widersprechenden Aussagen von Littegarde und Rotbart über das Geschehen in der fraglichen Nacht konfrontiert. So ist die Wahrheitsfrage eingeführt, ob »sich durch den heiligen Ausspruch der Waffen [...] die Wahrheit unfehlbar ans Licht bringen würde« (3,330), während am Ende der Erzählung, wenn diese zum Ausgangspunkt der Handlung zurückkehrt, nur davon die Rede ist, daß durch den »geheiligten göttlichen Zweikampf [...] Schuld [...] unmittelbar ans Tageslicht komme« (3,349). Die Figuren, insbesondere diejenigen, die im Zweikampf unterlegen sind, werden durch diese Verschiebung der Fragestellung in den Zweifel getrieben, ob ihre Aussage, die für sie selbst empirisch völlig gewiß ist, tatsächlich wahr ist oder ob das Gottesurteil als ein Mittel der Wahrheitsfindung weiter aufrechterhalten werden kann. So hält Littegarde Friedrich entgegen:

Wahnsinniger! Rasender! rief Littegarde; hat das geheiligte Urteil Gottes nicht gegen mich entschieden? Hast du dem Grafen nicht in jenem verhängnisvollen Zweikampf unterlegen, und er nicht die Wahrhaftigkeit dessen, was er vor Gericht gegen mich angebracht, ausgekämpft? (3,341)

Nachdem derart der Spruch des Gottesgerichts und das eigene Bewußtsein in härtesten Gegensatz auseinandergetreten sind, müssen die Figu-

ren entweder an sich selbst irre werden (das ist der Fall Littegardes, die von ihrer Unschuld weiß, den Ausgang des Kampfes aber doch als Wahrsprechen Gottes anerkennt; entsprechend erscheint ihr Friedrich als Verkehreter der Wahrheitsinstanz Gott, d.h. als Teufel<sup>8</sup>), oder die Figuren müssen an der Welt irre werden (das ist in gewisser Hinsicht der Fall Friedrichs, wenn er Littegarde, wie es scheint, vorschlägt, sich eine Wahnwelt aufzubauen<sup>9</sup>), oder aber die Figuren müssen eine andere Einstellung – die der Skepsis – zu dem Verfahren entwickeln, daß der Wahrspruch Gottes sinnlich wirklich gemacht werden könne (so fragt Friedrich, nachdem der Ausgang des Zweikampfes das Urteil gesprochen zu haben scheint: »wo ist der Sterbliche, und wäre die Weisheit aller Zeiten sein, der es wagen darf, den geheimnisvollen Spruch, den Gott in diesem Zweikampf getan hat, auszulegen?« [3,335], mithin kann das, was wir als Spruch Gottes auslegen, den wahren Sachverhalt treffen oder auch nicht). Die Haltung der Skepsis besagt, daß es im Hinblick auf die Wahrheitsfrage keine Gewißheit gibt. Die beiden Protagonisten gewinnen diese Haltung in dem Maße, als sie einander vertrauen – wider den Spruch des Gottesgerichts als allgemein anerkannter Institution der Wahrheitsfindung. Dieses Vertrauen gewinnt Littegarde aber bei Friedrich zurück, indem sie ihm öffentlich, vor seiner Mutter und seinen Schwestern, vom Liebesbrief (»eine förmliche Liebeserklärung« [3,340]) des Grafen berichtet, die sie ihren Brüdern gezeigt, die man aber geheim gehalten habe, um die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Grafen zu vermeiden. So ergibt sich auf der Ebene der Bildlichkeit ein reziprokes Spiel von Offenheit/Öffentlich-Machen und Verborgtheit. Das Öffentlich-Machen der Schrift mit der Folge des wiedergefundenen unbedingten Vertrauens bekräftigt den umgekehrten Körpervorgang, daß sich das Offene, die scheinbar tödlichen Wunden, geschlossen haben.<sup>10</sup> Die Wunde wurde zum Wunder. Beim Zweikampf-Gegner Rotbart muß dann das hierzu genau umgekehrte Verhältnis erscheinen. Seine Haut wurde bloß geritzt, es gab keine Wunde als Körperöffnung, aber im

8 An dieser Stelle erscheint es signifikant, daß der Zweikampf am Tag der Hl. Margarete stattgefunden hat. Denn wie Margarete im Gefängnis dem in Drachengestalt sie bedrängenden Teufel entgegentritt, so weist Littegarde den im Gefängnis sie besuchenden Friedrich (zuerst) wie einen Teufel zurück (eine Zitation auch der Kerkerszene von »Faust I«): »wenn ich nicht wahnsinnig werden soll, so berühre mich nicht! Du bist mir ein Greuel; lodrendes Feuer ist mir minder schrecklich als du!« (3,337 f.)

9 »Laß uns, von zwei Gedanken, die die Sinne verwirren, den verständlicheren und begreiflicheren denken, und ehe du dich schuldig glaubst, lieber glauben, daß ich in dem Zweikampf, den ich für dich gefochten, siegte!« (3,341)

10 Auf Körpermetaphorik hat – im Rahmen eines allerdings anderen Argumentationszusammenhangs – Krüger-Fürhoff, 1998 erstmals verwiesen.

Innern des Körpers frißt sich das Verderbnis weiter (vom Erzähler erklärt durch »eine[n] äußerst verderbte[n] Zustand seiner Säfte« [3,342]), was für das Feld der Schrift anzeigt, daß etwas verborgen wird (was erst mit Rosalias Klage herauskommt, die den Grafen zum umfassenden Geständnis auch seiner Anstiftung zum Mord weiterführt). Der Zufall der doch noch erreichten guten Lösung, daß gewissermaßen der ›reitende Bote‹ mit der Unschuldserklärung im letzten Augenblick noch eintrifft, erhält durch dieses Wechselverhältnis von Körper- und Zeichengeschehen – als jeweils in sich wie zwischen den Kontrahenten genau reziprok – ästhetische Glaubwürdigkeit (zumindest suggestive Stringenz). Die unhintergehbare Kontingenz in der erzählten Welt hat so ein Gegengewicht im Ordo des Erzählens. Angelpunkt des dargelegten Wechselverhältnisses aber und damit der Glaubwürdigkeit der Transformation der Wunde zum Wunder, ist das Öffentlich-Machen, das Herausgeben des bis dahin Unveröffentlichten, ganz Persönlichen, Geheimen. Eben dies vollzieht das Erzählen aber auch als Gattung, im Um- und Weitererzählen einer Anekdote. So verschafft das Erzählen nicht nur auf dem Feld der Bildstruktur dem Erzählten Plausibilität und Halt in der aufgezeigten kontingenten Welt, in der zur Wahrheitsfrage nur noch eine Haltung der Skepsis eingenommen werden kann, das Erzählen unterstützt diesen Halt vielmehr weiter und umfassend, indem es den für die dargestellte Handlung entscheidenden Vorgang, das Öffentlich-Machen des ›Anekdoten‹, als literarischen Diskurs selbst vollzieht und hierdurch bewahrheitet.

In der Novelle »Der Zweikampf« ist die Anekdote ›Gabe‹ des Erzählens im Doppelsinn eines Genitivus objectivus wie subjectivus: Gabe, die dem Erzählen gegeben wird, d.h. der Stoff und das Gesetz der Gattung sowie Gabe, die das Erzählen ausmacht, insofern es den Gehalt von ›anekdoten‹ diskursiv vollzieht und zugleich in der vorgestellten Welt zum Handlungsträger macht. Die gewonnene ästhetische Schlüsseligkeit nimmt aber nicht nur der Haltung der Skepsis in der Wahrheitsfrage, die entsprechend der neuen Versuchsanordnung der Novelle unhintergebar ist, den Stachel, da sie der hiermit eröffneten Zufallswelt einen ästhetischen Halt gibt, sondern sie hält auch positiv eine neue Orientierung bereit. Mit ihrer Gattungsaufgabe, eine Verknüpfung von Besonderem und Allgemeinem zu leisten – was hier nachvollzogen wurde im Bezug von Körper und Schrift, von Geheimem und Öffentlich-Gemachtem, von faktischem Geschehen und Fiktion –, umfaßt die Anekdote auch die Wahrheitsfrage: als Frage, ob es möglich ist, vom empirischen Handeln, das immer bedingt und begrenzt ist, hier dem Zweikampf, zur Idee zu gelangen, d.h. zu einer Wahrheit, die den begrenzten menschl-

chen Horizont übersteigt. Daß eben dies in Zweifel zu ziehen war, machte zehn Jahre vor Abfassen dieser Novelle die Kant-Krise aus.<sup>11</sup> Einerseits hat nun die Novelle die Ausgangsanekdote so geändert, daß zur Wahrheitsfrage nur noch die einst unannehmbare Haltung der Skepsis eingenommen werden kann: Wir können nicht entscheiden, ob das, was uns als Wahrheit (Spruch Gottes) gegeben wird, Wahrheit ist, der Spruch, d.h. das empirische Zeugnis der Wahrheit, bedarf der Auslegung, die prinzipiell unabschließbar ist. Andererseits gibt die Anekdote aber mit dem, was ihr Wesen ausmacht, der Wahrheitsfrage eine neue Perspektive. Anekdote ist das Weitererzählen von Verborgenen, Geheimem, des ganz Persönlichen oder Besonderen als signifikant für den jeweils zur Debatte stehenden Zusammenhang, das ist hier in umfassendstem Sinne die Wahrheitsfrage, zugleich macht die vorliegende Novelle diesen Gehalt von Anekdote in der vorgestellten Welt zum Handlungsträger. In solcher Performanz des Anekdotischen erhält die Wahrheitsfrage aber eine neue Orientierung. Vor das Kriterium der Gewißheit schiebt sich der Vorgang, der in der erzählten Welt wie im Verfahren des Erzählens zum entscheidenden Akt wird, d.h. ein Verborgenes herauszubringen, herauszugeben ins Offene, was für die Wahrheit besagt, sie nicht mehr als Gewißheit, sondern als Unverborgenheit (d.h. als Widerspiel von Lethe und Aletheia<sup>12</sup>) zu denken. Im Horizont solcher Umorientierung des Wahrheitsdenkens, die die Novelle nicht explizit formuliert, aber implizit in ihrer Zentrierung des Erzählten wie des Erzählens im »anekdoton« entwirft, kann die Haltung der Skepsis durchaus angenommen werden, zu der die Novelle führt. Kleists Wende zur Kunst entstand aus einer Erkenntniskrise, deren Voraussetzung Denken der Wahrheit als Gewißheit war. Die Novelle »Der Zweikampf«, die Kleist an den Schluß seines zweiten Erzählbandes gesetzt, damit faktisch zu einer Art Schlußstein der von ihm selbst veröffentlichten literarischen Werke gemacht hat, eröffnet dem Denken der Wahrheit einen neuen Raum, nach einem Durchqueren des Feldes der Kunst als Über-

11 Wenn Kleist an Wilhelmine geschrieben hatte: »Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – u alles Bestreben, ein Eigenthum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich« (4.205, Brief vom 22.3.1801)

12 Daß bei Kleist Ansätze zu solch einer Umorientierung des Wahrheitsdenkens zu erkennen sind, hat sich schon anlässlich des Schroffenstein- wie des Amphitryon-Dramas erwiesen (s.o. die Ausführungen in den entsprechenden Kapiteln). Zum Denken der Wahrheit als Unverborgenheit: Martin Heidegger, Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet, in: Martin Heidegger, Gesamtausgabe, II. Abteilung: Vorlesungen 1923–1944, Bd. 34, Frankfurt 1988, insbes. 131–147.

prüfen und Zu-Fall-Bringen ihrer Angebote, über die Position der Skepsis doch hinausführen zu können. Das ›Ende‹ ist nicht Schließung, sondern Öffnung.

Die Novelle macht aber nicht nur mit ihrer neuen Perspektivierung der Wahrheitsfrage die Haltung der Skepsis annehmbar, sondern bestimmt auch die Bedingungen der neuen Orientierung. Zum einen ist das Wahrheitsgeschehen, wenn es nicht als bloß zufällig aufgefaßt werden soll (die Zufälle der Auflösung aller Rätsel auf den verschiedenen Handlungsebenen) nur in einer ästhetischen Figur garantiert. Nachdem an Rotbart und für ihn der Widerspruch von subjektiver Wahrheit und objektivem Irrtum offenbar geworden ist, was besagt, daß die Erfahrungswirklichkeit opak, d.h. zur Idee der Wahrheit nicht durchsichtig ist, antwortet er mit einer reziproken Handlung: die Wahrheit über den Mord, die ihm ja auch nach dem anders zu interpretierenden Ausgang des Zweikampfs nicht nachzuweisen ist, aus eigenem Entschluß auszusprechen. Der offene, nicht sichere Bezug vom Empirischen zum Ideellen erhält so ein Komplement (und dies gibt ihm den Schein von Folgerichtigkeit) in dem aus freiem Antrieb erfolgenden Geständnis, das eben als freies den offenen Bezug des Ideellen zum Empirischen bekräftigt. So vollzieht sich der Fortgang und die Abrundung der Handlung, daß diese trotz des Verfahrens progressiver Digression zu ihrem Ausgangspunkt zurückfindet und nicht nur die Unbescholtenheit Littegardens, sondern auch der Mord am Herzog von Breysach aufgeklärt wird, analog dem Vertretungsverhältnis über eine grundlegende Offenheit, das die »Kritik der Urteilskraft« zwischen ästhetischer Idee (die nicht auf den Begriff zu bringen ist) und Vernunftidee (die in keine Anschauung zu fassen ist) entworfen hat. Zu dieser Einschränkung, daß das in der Novelle neue – an Unverborgenheit statt an Gewißheit – orientierte Wahrheitsgeschehen nur ästhetisch garantiert ist, kommt die weitere hinzu, daß in diesem Wahrheitsgeschehen der Anteil des Subjekts entschieden zurückgenommen ist. Philosophisch ist dies konsequent: Wenn Wahrheit nicht mehr als Gewißheit gedacht wird, bedarf es auch nicht mehr des transzendentalen Subjekts (des sich in allem Wissen selbst wissenden Subjekts) als der letzten Instanz allen Wissens. In diesem Horizont erschließt sich die eigenartige Passivität der Hauptfiguren der Novelle. Littegarde wird als nur reagierend gezeigt. Sie hat schon alle Ansprüche auf ein eigenbestimmtes Dasein aufgegeben, der Welt, der Liebe Friedrichs entsagt; als gänzlich Ausgestoßene erst setzt sie – nur über Stellvertreter – eine Gegenhandlung in Gang, die ihre Ehre wiederherstellen soll. Könnte man diese Passivität noch geschlechtsspezifischer sozialer Rollenverteilung zugute halten, so ist dies von dem Augenblick an fraglich,

da deutlich wird, daß auch der männliche Protagonist sich im Grunde nicht anders verhält. Nach einem ersten, unbedeutend erscheinenden Hieb gegen Rotbart verhält er sich im Zweikampf vollkommen passiv. Es ist die Haltung des fechtenden Bären aus dem (wenige Monate vor der Novelle geschriebenen) Essay »Über das Marionettentheater«, der auf Finten nicht eingeht und nur die tödlich gemeinten Stöße pariert:

Hr. Friedrich stand, Schild und Schwert vorstreckend, auf dem Boden, als ob er darin Wurzeln fassen wollte, da; bis an die Sporen grub er sich, bis an die Knöchel und Waden, in dem, von seinem Pflaster befreiten, absichtlich aufgelockerten, Erdreich ein, die tückischen Stöße des Grafen, der, klein und behend, gleichsam von allen Seiten zugleich angriff, von seiner Brust und seinem Haupt abwehrend. (3,332)

Wie der Bär dem Herrn C..., versucht Friedrich offenbar seinem Gegner Rotbart durch diese Kampfweise »die Fassung zu rauben« (3,332). Zur Wende im Kampf kommt es in dem Augenblick, da Friedrich von dieser vollständigen Rücknahme eines eigenbestimmten Handelns (»[s]eine seltsame, dem Anschein nach fast eingeschüchterte, wenigstens starrsinnige Enthaltung alles eigenen Angriffs« [3,333]), in diesem Sinne der Rücknahme des Subjekts, abgeht. Das Volk murren, was Friedrich als Infragestellung seiner Ehre auffassen muß: »Herr Friedrich, obschon sein Verfahren auf guten Gründen beruhen mochte, fühlte dennoch zu leise, als daß er es nicht sogleich gegen die Forderung derer, die in diesem Augenblick über seine Ehre entschieden, hätte aufopfern sollen« (3,333). Indem Friedrich hierauf reagiert, bringt er mit dem Ehre-Denken das vollständig zurückgenommene Subjekt wieder ins Spiel. Das ist sein ideelles Straucheln, zu dessen realem Pendant – daß Friedrich seinen Fußtritt in seinen Sporen verwickelt und stolpert – der Erzähler sich beieilt, zu kommentieren, dies sei »ein Unglück, das die Anwesenheit höherer, über den Kampf waltender Mächte nicht eben anzudeuten schien« (3,333). Dem Murren des Volkes entspricht der verneinende Dritte im Essay »Über das Marionettentheater«. Diese Instanz bricht den Bezug der Grazie – hier die fraglose Verbundenheit mit Littegarde, das fraglose Vertrauen in die durch sie verkörperte Wahrheit – auf. Es ist die Konstellation, die Bewußtsein, das Subjekt als sich definierend durch Bewußtsein seiner selbst, hervorbringt, aber als eines, in das ein grundlegendes Nein eingeschrieben ist. Indem aber derart das Subjekt ins Spiel gebracht ist, erscheint der mittelalterliche Zweikampf als Gottesurteil verschoben zum adligen Duell um einen *point d'honneur*, d.h. zur Selbstbehauptung des Subjekts innerhalb der Regeln eines sozialen Subsystems. Im Gefängnis stellen Littegarde und Friedrich ihr wechselseitig-

ges unbedingtes Vertrauen wieder her, indem sie sich gegenseitig ›offenbaren‹, mit der notwendigen Konsequenz, den Spruch des Gottesurteils skeptisch – als interpretationsbedürftig – zurückzunehmen. Von außen betrachtet kehren sie jetzt wieder in die Haltung der reinen Passivität, also der Selbst-Rücknahme zurück. Sie werden verurteilt und stehen schon auf dem Scheiterhaufen, bis wieder von außen, ganz ohne ihr Zutun, die Rettung erfolgt.

Wenn der Kaiser dem rehabilitierten Friedrich nach diesem Geschehensablauf »eine Gnadenkette um den Hals« (3,349) hängt, so besagt dies nicht nur, daß letzterer nun ›in der Gunst‹ des Kaisers steht, sondern umfassender, daß der Status der Grazie analog der Triade, die der Essay entworfen hat, wiedergewonnen ist. Der Essay hat die Grazie im Jenseits des Bewußtseins situiert, dort wo kein Bewußtsein oder ein unendliches ›Bewußtsein‹ gegeben sei, die Novelle arbeitet an dieser Konstellation und damit zugleich als Bedingung der neuen Orientierung des Wahrheitsdenkens das ›Jenseits des (transzendentalen) Subjekts‹ heraus. Schon in der »Marquise von O...« wurde die Aporie des sich in seinem sich selbst Wissen selbst begründenden Subjekts (als Aporie des begründeten Begründers) herausgearbeitet. In der Novelle »Der Zweikampf« wird dem positiv der Entwurf eines neuen Wahrheitsdenkens zur Seite gestellt: als ein Denken ›in der Leere des verschwundenen Menschen‹.<sup>13</sup>

---

13 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*. (Les mots et les choses, Paris 1966), aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt 1974, 412.

# Performanz des Novellistischen

## ***Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende)* Erzählerischer Entwurf des Erhabenen**

[Fassung der »Berliner Abendblätter«: F: Herbst 1810, D: Berliner Abendblätter, 15.–17.11.1810; endgültige Fassung: 1811, D: Erzählungen 2. Band 1811]

Die hohe Erwartung an die Kunst, die auch der Epochenbegriff ›Kunstperiode‹ anzeigt, daß im Medium des Schönen eine Art Brückenschlag zwischen den unvereinbar einander gegenüberstehenden Feldern der Empirie und der Ideen doch geleistet werden könne, zeigt die Cäcilien-Novelle Kleists schon in ihrem Titel an: »Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende. (Zum Taufangebinde für Cäcilie M....)« (3,286): so die Formulierung der Erstveröffentlichung in den »Berliner Abendblättern« (15.–17. November 1810). In der erheblich erweiterten Buchfassung (im zweiten Band der »Erzählungen«, erschienen im August 1811) ist die Dedikation weggelassen. Der Titel verknüpft das Heilige, d.h. ein ideelles Moment, mit der Erfahrungswirklichkeit; denn auf solche verweist die Rede von »Gewalt« (der Musik). Als Medium der Verknüpfung nennt der Titel eine Gattung, Legende, die sich eben dadurch definiert, daß sie das Heilige in der Erfahrungswirklichkeit des Menschen vorstellt. So weit das Versprechen des Titels. Die Erzählung, die auf ihn folgt, läßt sein Versprechen aber recht brüchig erscheinen. Das signalisiert die Buchfassung möglicherweise schon im Titel, da die Gattungsangabe hier in Klammern gesetzt ist.

Von den Künsten steht die Musik zur Debatte, aber nicht auf ihrem eigenen, sondern auf dem ›anderen‹<sup>1</sup> Feld der erzählenden Literatur, die sich ihrerseits zu bewahrheiten sucht im Rekurs auf das ›andere‹ Feld der Religion, dem die Gattung Legende als religiöse Erbauungsschrift zugehört. So ist hier, analog zum Selbstkommentar Kleists zur »Marquise von O....«<sup>2</sup>, der »Schauplatz« der Handlung gleich mehrfach »ver-

---

1 ›Andersheit‹ in dem Sinne verstanden, in dem im Essay »Über das Marionettentheater«, nachdem der Ich-Erzähler die Geschichte des Jünglings vor dem Spiegel berichtet hat, Herr C... betont, er ›müsse hierauf eine ›andere Geschichte erzählen«, von der der Hörer ›leicht begreifen werde[...], wie sie hierher gehört« (3,561).

2 Im Inhaltsverzeichnis des »Phöbus« hatte Kleist erläutert: »nach einer wahren Bege-

legt worden«. Weiter bezieht sich die Novelle, indem sie die Kunst am Beispiel der Musik zum Thema macht, auch auf die zeitgenössische (romantische) Absolutsetzung der Musik als a-mimetischer und damit virtuell autonomer Kunst.<sup>3</sup> Das Ideal der Musik tritt für die Romantik allerdings in zwei Verwirklichungsformen auseinander: in die reine Instrumentalmusik einerseits (so feiert z.B. E.T.A. Hoffmann die Instrumentalmusik Beethovens) und in das Lied andererseits, das wirkungsgeschichtlich ja als Erfüllung des Romantischen schlechthin gilt.<sup>4</sup> Diese Dopplung findet sich als Unentschiedenheit in Kleists Novelle wieder. Das Musikstück, das die Nonnen aufführen, wird »Oratorium« (3,293) und »Messe« (3,291, 293) genannt (letzteres ist anlässlich der Feier des Fronleichnamfestes sinnvoller), in beiden Fällen ist – in musikalischer Hinsicht – Gesang das Wesentliche, gleichzeitig wird jedoch der Eindruck erweckt, daß die Nonnen eine Instrumentalmusik aufführen. Die rätselhaft vom Totenbett auferstandene Schwester Antonia setzt sich an die Orgel, die Nonnen »stellten sich augenblicks mit ihren Instrumenten an die Pulte« (3,293), die berückende Wirkung ihrer Musik geht dann aber vom »Gloria in excelsis« und vom »Salve Regina« aus, die gesungen werden, wie dann ja auch die vier Brüder später diese Gebete »absingen« (vgl. 3,313). Das eine entfaltet sich ungeklärt im anderen Feld: der Gesang in der Instrumentalmusik und umgekehrt, ebenso das Heilige auf dem irdischen Feld der Kunst. Auch intertextuell führt die Titelformulierung auf solch verschobene Verweisung. Die Formulierung ist ein Zitat, das auf Drydens Ode »Alexanders Feast or the Power of Musick [!]. An Ode. Wrote in Honour of St. Cecillie“ (ersch. 1697) zurückgeht. Handel hat diese Ode zu einem im 18. Jahrhundert recht erfolgreichen Oratorium vertont (Uraufführung 1736) und damit die Bahn beschritten, von der Musik musikalisch zu handeln. Ramler hat Drydens Ode 1770 übersetzt (»Power« dabei mit »Gewalt« wiedergegeben). Kleists Formulierung ist Ramlers Titel verpflichtet; wo dieser aber ein Geschehen zwischen profanen Menschen nennt (Alexanders Fest), steht bei Kleist das Heilige, umgekehrt nennt Kleist in der Dedikation das Menschliche

---

benheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden« (Phöbus. Ein Journal für die Kunst, Zweites Stück, Febr. 1808, in: Phöbus, photomechanischer Nachdruck, Stuttgart 1961, 110).

- 3 Hierzu: Lubkoll, 1994; Lubkoll läßt allerdings das romantische Lied außer Betracht, was zu Verzeichnungen der Relation zwischen Instrumental- und Vokalmusik in Kleists Novelle führt. Weiter: Carl Dalhaus, Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978.
- 4 Zur musikgeschichtlichen Umorientierung, die das romantische Lied darstellt: Roland Barthes, Der romantische Gesang, in: R. B., Wer singt mir, der ich höre, in meinem Körper das Lied, Berlin 1979.

(»Taufangebinde für Cäcilie M...«), wo Dryden/Ramler auf die heilige Cäcilie verweisen. Den Gattungsangaben entspricht die jeweilige Bewegungsrichtung: Bewegung vom Menschlichen zum Heiligen im Falle der Ode, vom Heiligen zum Menschlichen im Falle der Legende.

Den Doppeltitel der Novelle Kleists kann man bekanntlich<sup>5</sup> konjunktiv oder disjunktiv lesen. Ein Cäcilienwunder wird versprochen, das – konjunktivisch gelesen – die »Gewalt der Musik« beglaubigt oder umgekehrt diese jenes. Disjunktivisch gelesen, findet die Beglaubigung auf dem jeweils ›anderen‹ Feld statt, was die Möglichkeit einschließt, daß sich die Beglaubigung zur Infragestellung verschiebt. Immer steht dabei eine Relation zur Debatte, mit der Eigenart allerdings, daß die Glieder der Relation, für sich betrachtet, unklar bleiben. Worin besteht die »Gewalt der Musik«? Vorgestellt wird nur ihre ver-rückende Wirkung. Worin ist das Cäcilienwunder zu erkennen? Besteht es darin, daß die vier Brüder analog zur Cäcilie der Legende anstelle einer irdischen Musik oder durch diese hindurch eine himmlische hören? Oder besteht es nach der dogmatischen Auslegung von Äbtissin, Erzbischof und Papst in der Wiederkehr der heiligen Cäcilie als Wunder, d.h. als Durchbrechen eines Naturgesetzes (der Trennung lebendig-tot), das diejenigen ver-rückt macht, die als militante Protestanten den Glauben an eine Real-präsenz des Göttlichen in irdischen Zeichen bekämpfen?

Auch die Gattungsangabe des Untertitels, »eine Legende«, bleibt fragwürdig. Wird hier eine Form aufgegriffen, der man sich nur noch sentimentalisch, d.h. im Wissen um das Getrennt-Sein von ihrem ursprünglichen Boden, zuwenden kann? Oder soll hier eine neue Legende gestiftet werden? ›Legende‹ bezieht sich dabei auf beide Handlungsbereiche des Titels, auf das Cäcilienwunder wie auf das Geschehen um die »Gewalt der Musik«, aber nicht als zwei Legenden, sondern ausdrücklich als eine. Als solch eine Legende verknüpft sie das Heilige und das Irdische – aber kann sie das auf dem ›fremden Feld‹ der Kunst (statt der Religion), und kann sie es mit einem Geschehen, das die Gewalt der Musik als eine entmenschende vorstellt (wenn der Gesang der Brüder mit dem Geheul von wilden Tieren verglichen wird [3,303])? Und kann die Legende die Verknüpfung leisten, wenn sich der Sieg der Musik im historischen Rückblick am Ende der Erzählung nur als kurzes Zwischenspiel erweist, da das Kloster fünfzig Jahre später doch säkularisiert worden ist?

5 Ausführliche Literaturangaben zu dieser Erzählung: Puschmann, 1988. Interpretationen (Auswahl): Hoffmeister, 1967; Wittkowski, 1972; Haase/Freudenberg, 1986; Neumann, 1994.

Die Dedikation der Novelle gibt eine mögliche Funktion dieser problematischen ›Legende‹ an: als eine Geschichte, die man anlässlich einer Taufe über die Namenspatronin des Kindes erzählt, um seinem irdischen Dasein einen spirituellen Bezug (als Erwartung oder Mahnung) zuzuweisen. In der erweiterten Fassung ist die Dedikation weggelassen und insofern der spirituelle Bezug hinsichtlich der Funktion der Legende gekappt. Dann bleibt nur der Wortsinn von ›Legenda‹: zu lesendes. Gerade die Cäcilienlegende führt auf diesem Feld aber die Botschaft mit sich, daß sich in das Lesen Fehler einschleichen können. Denn zur Patronin der Musik ist die heilige Cäcilie erst durch durch verkürzendes, mithin falsches Lesen geworden.

Legenden sind Erzählungen aus dem Leben von Christus, Maria, insbesondere aber von Heiligen. Sie stellen vorbildlichen, gottgefälligen Lebenswandel vor, worin sich Wunderbares manifestiert. Legenden wurden schon früh gesammelt, die bedeutendste mittelalterliche Sammlung ist die ›Legenda aurea‹ des Jacobus de Voragine (aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts), die große Wirkung hatte. Sie enthält auch die Legende der Hl. Cäcilie<sup>6</sup>: einer Märtyrerin, die im 3. Jahrhundert n.Chr. gelebt haben soll. Sie war Christin geworden, hatte Christus Jungfräulichkeit gelobt, wurde dennoch von ihren Eltern verheiratet, konnte aber ihren zukünftigen Mann zum Christentum bekehren und gleichfalls zur sexuellen Enthaltbarkeit überreden. Das ist das Tugendhafte, zugleich das Modethema<sup>7</sup> der Entstehungszeit dieser Legende: Absage an die Sexualität um der reinen Verbindung mit Gott willen. Herder hat 1793 in einem Aufsatz seiner Zeitschrift »Zerstreute Blätter«<sup>8</sup> darauf hingewiesen, daß man den Satz über das Hochzeitsfest der Cäcilie im Brevier-Text zum Cäcilientag: »cantantibus organis illa in corde suo soli Domino decantabat« (während die Musikinstrumente erklangen, sang sie in ihrem Herzen allein dem Herrn) bei der gewöhnlichen liturgischen Wiederholung so aufgefaßt habe, als seien mit den »organis« eine Orgel gemeint, deren Spiel ihr ›inneres Herzensgebet‹ begleitet habe<sup>9</sup>. Hans Maier hat in jüngster Zeit die Umdeutung überzeugend aus einer Verkürzung des genannten Satzes in der römischen Liturgie (gegenüber der offiziellen

6 Jacobus de Voragine, *Legenda aurea* (Erstdruck 1470), dt. von Richard Benz, Jena 1921, Bd. 2, 411–421.

7 Artikel ›Caecilia‹, in: *Lexikon des Mittelalters*, München, Zürich 1983, Bd. II.

8 Cäcilia, in: *Herders Sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Berlin 1887, Bd. 16. Ironischer breitet Herder den Lesefehler in seiner früheren, nicht veröffentlichten Aufzeichnung im *Tiefurter Journal* (1781/82) aus: Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt, ein Gespräch, in: *Herders Sämtliche Werke*, Berlin 1888, Bd. 15.

9 Caecilia (s. Anm. 7), 254.

Fassung des Passio-Textes) hergeleitet. In der Liturgie stehe nur noch der Satz: »cantantibus organis Caecilia Domino decantabat«, zu übersetzen mit »während die Orgel erklang, sang Cäcilia zu Gott« bzw., in weiterer Umdeutung, »die Orgel spielend, lobte sie Gott«<sup>10</sup>. Was die offizielle Hagiographie entschieden entgegensetzt, weltliche Hochzeitsmusik und innere Musik, die Cäcilie Gott singt (das ist auch in Raffaels Cäcilienbild zugrundegelegt), wurde so durch die Liturgie-Verkürzung zu der Vorstellung zusammengezogen, die Hl. Cäcilie habe die (weltliche) Musik, die zu ihrer Hochzeit gespielt wurde, mit ihrer Hinwendung zum christlichen Gott als ihrem wahren Bräutigam verknüpft. Diese falsche Deutung ihrer Hochzeitsmusik ließ Cäcilie zur Patronin der Musik werden. Ihrem keuschen Gatten folgte sie dann in den Märtyrertod nach; das beförderte sie zur Heiligen.

Ist die Hl. Cäcilie derart auf eine recht dubiose Weise mit der musikalischen Kunst verknüpft, so ist als weitere Eigenart ihrer Wirkungsgeschichte festzuhalten, daß sich wieder eine andere Kunst, die Malerei, ihrer besonders angenommen hat. Seit der Renaissance wird die Hl. Cäcilie ausdrücklich mit der Musik zusammengebracht; seit dieser Zeit entstehen auch vermehrt Cäcilienbilder (u.a. das sehr bekannte von Raffael, »Die Heilige Cäcilie mit Paulus, Johannes dem Evangelisten, Augustinus und Maria Magdalena«, Bologna, Pinacoteca Nazionale).<sup>11</sup> Kleist hat das Cäcilienbild Carlo Dolcis mit großer Wahrscheinlichkeit im Original und das Raffaels möglicherweise in einer Kopie in der Dresdener Gemäldegalerie gesehen.<sup>12</sup> Die mögliche Anregung durch Bilder ist insofern von Reiz, als die Handlung der Novelle gerade mit dem Projekt einer Bilderstürmerei einsetzt. Die Cäcilienbilder sind Vermittler, die auf das geistliche Wesen der Musik, verkörpert in der Schutzheiligen, verweisen. Eben an solcher Verweisung vom Sinnlichen auf das Geistliche nehmen die vier niederländischen Brüder Anstoß. Die Novel-

10 Maier, 1994, hier 69 f.

11 Eine Übersicht bildnerischer Cäciliendarstellungen gibt: Mirimonde, 1974. Die Zusammenstellung ist nicht vollständig; nachgewiesen werden 149 Cäcilien-Darstellungen.

12 Ausführlich hierzu Puschmann, 1988, 20–27; Carlo Dolcis Bild (»Die Hl. Cäcilie« [1671], Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) hing zur Zeit Kleists in der Gemäldegalerie so, daß man auf dem Weg zu Raffaels Sixtinischer Madonna an ihm vorbeiging. Kleist berichtet 1801, auf seiner Reise nach seiner Kant-Krise, daß er in Dresden das Bild der Sixtinischen Madonna wiederholt angeschaut habe. Auch Raffaels Cäcilienbild hat Kleist evtl. gesehen. Napoleon hatte auf seinen Feldzügen überall Kunstwerke verschleppt, die Grundlage für die Gemäldesammlung des Louvre wurden, darunter auch Raffaels Bild. Kleist hatte bei seinem Paris-Aufenthalt (November 1801) Zugang zum Louvre. In der Dresdener Gemäldegalerie hing zur Zeit Kleists eine Kopie von Raffaels Bild, angefertigt vom Flamen Calvaert.

le spielt, wie ausdrücklich vermerkt wird, »um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts« (3,287) in Aachen, d.h. an der Grenze zu den Niederlanden, wo ein militanter, bilderfeindlicher Protestantismus Fuß gefaßt hatte. Dem Sinnlichen wurde keine Hinführung zum Geistlichen zugebilligt, die Menschen sollten sich von vornherein auf das Feld des Idellen begeben. Bilder werden gar nicht, Musik wird nur insoweit zugelassen, als sie dem Wort, d.h. der göttlichen Botschaft, untergeordnet bleibt. Im Brief vom 21.5.1801 an Wilhelmine, in dem Kleist die wohltätige Wirkung preist, die Werke Bildender Kunst auf ihn in Dresden ausgeübt haben – so daß er auf dem Feld der Kunst wiederzufinden hofft, was er in der Philosophie mit der Kant-Krise verloren hat –, spricht Kleist auch über seine Erfahrung von Musik in einer katholischen Kirche, wobei – noch rein positiv aufgefaßt – die Stichworte schon fallen, die im Zentrum seiner Cäcilien-Erzählung stehen werden: das Erhabene als Gewalt: »Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der Katholischen Kirche, wo die größte, *erhabenste* Musik noch zu den anderen Künsten tritt, das Herz *gewaltsam* zu bewegen« (4,225).<sup>13</sup> In einem analog hierarchischen Verhältnis stehen Bildende Kunst und Tonkunst in der Cäcilien-Erzählung zueinander. Die vier – wie der parteiische Erzähler formuliert – »gottverdammten Brüder« (3,292 u. 293) wollen »der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei [...] geben« (3,287), werden aber davon abgehalten und in ver-rückender Weise bekehrt durch die Musik. Worin die »Gewalt der Musik«, die dies hervorbrachte, besteht, bleibt aber eigenartig unbestimmt. Der Erzähler gibt nur wenige Andeutungen, während er sich ausführlich über die Umstände der Aufführung des Musikwerks ausläßt.

Wir erfahren, daß die Nonnen ihre Musik »mit einer Präzision, einem Verstand, einer Empfindung« aufführen, die man in männlichen Orchestern vermisst, da diese Kunst genuin weiblich sei (3,289). So dann wird erläutert, daß

eine uralte von einem unbekanntem Meister herrührende, italienische Messe aufgeführt wurde, die schon mehrmals die größten Wirkungen hervorgebracht hatte, wegen der besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit [...], mit welcher sie gedichtet war (3,291).

Warum »gedichtet«? Sollte es nicht heißen, »komponiert«, da die Wirkung des Werkes doch von der Musik ausgeht? Die Rede von »Dichtung« verweist wieder auf das Wort (Gesang), während der Erzähler explizit

<sup>13</sup> Hervorhebung von mir, B.G.

die Nonnen nur mit ihren Musikinstrumenten beschäftigt vorstellt. Das ›Gloria‹ und das ›Salve Regina‹ werden gesungen, auch die Brüder singen später stets (ohne Instrumentenbegleitung). Erst der Gesang macht ja auch die ›weibliche Geschlechtsart‹ sofort manifest, die der Erzähler der Musik zuspricht. Von Dichtung und von Instrumentalmusik aus wird auf die ›geheimnisvolle‹ (3,289) Musik, die die ver-rückende Wirkung hervorbringt, nur verwiesen, und diese geheimnisvolle Musik ist dann selbst wieder nur eine Verweisung auf anderes (auf Gott, auf eine religiöse Erfahrung). Zugleich aber ist sie sich selbst genug. Denn von der rätselhaft wiedergekehrten Schwester Antonia wird z.B. zwar gesagt, daß sie »von Begeisterung glühe« (3,293), aber offenbar nicht von religiöser, sondern von Kunst-Begeisterung. Auch die »frommen Frauen« werden bei ihrer Aufführung »durch alle Himmel des Wohlklangs« geführt (3,293), nicht durch einen religiösen Himmel. Die ver-rückende Wirkung der Musik geht vom ›Gloria‹ aus; denn dieses repetieren die vier Brüder unentwegt in ihrem schauerlichen Gesang. In der katholischen Messe wird das ›Gloria‹ aber gesungen, ehe die eigentliche kultische Handlung, d.h. die Transsubstantiation, also Gegenwart Gottes in der Wandlung, vollzogen wird.

Man kann die »uralte italienische Messe«, die die Nonnen aufführen, natürlich nicht identifizieren, sucht man aber nach einer historischen Entsprechung, so stellt sich suggestiv der Gedanke an Palestrina ein als den Vollender einer Musikkunst, die vor der Modernisierungsschwelle des sechzehnten Jahrhunderts liegt<sup>14</sup> und insofern das Attribut ›uralt‹ beanspruchen kann, d.h. grundlegend von der jetzt gepflegten Musikpraxis unterschieden. Als Zeit der Handlung seiner Legende gibt der Erzähler das »Ende des sechzehnten Jahrhunderts« (3,287)<sup>15</sup> an. Die uralte Messe muß also aus einer Zeit weit davor stammen. So liegt sie vor jenem tiefen Einschnitt in der Musikgeschichte, den Nikolaus Harnoncourt als »eine der radikalsten Umwälzungen in der [abendländischen] Musikgeschichte« bezeichnet hat<sup>16</sup>. »Bis dahin«, so Harnoncourt, »war

14 Auf Palestrina konnte Kleist durch Johann Friedrich Reichardt verwiesen worden sein, den er im Kreis Elisabeth von Stägemanns, einer Taufpatin Cäcilie Müllers, kennengelernt hat. Reichardt war ein entschiedener Propagator Palestrinas; über Wackenroder und Tieck hat er die Begeisterung für Palestrinas Musik an die Romantik weitergegeben.

15 Die feierliche Anerkennung der Cäcilie als Heilige mit Niederlegung ihrer Reliquien in der ihr geweihten Kirche in Rom/Trastevere erfolgte 1599 durch Papst Clemens VIII. (Artikel ›Caecilia‹ [s. Anm. 7], Sp. 1344). Sofern Kleist dies bekannt war, reiht sich das ›Breve‹ des Papstes, das der Äbtissin das Cäcilienwunder beglaubigt (vgl. 3,313), zeitlich genau in die Vorgänge um die Heiligsprechung der Cäcilie ein.

16 Nikolaus Harnoncourt, Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart, Salzburg, Wien 1984, 31.

die geistliche und weltliche Musik, waren die Motetten und Madrigale, prinzipiell mehrstimmig [...] polyphon [in der Regel fünfstimmig], in durchimitierendem kontrapunktischem Stil geschrieben«<sup>17</sup>. Bei Vokalmusik war der Text weitgehend unverständlich, da die verschiedenen je für sich intakt geführten und miteinander kombinierten Stimmen in der Regel nicht zur selben Zeit dasselbe Wort sangen. Der Text hatte auch nur untergeordnete Bedeutung. Das eigentliche Kunstwerk war die raffinierte Relation der einzelnen selbständigen Stimmen zueinander, das komplizierte polyphone Gebilde. Harnoncourt erläutert weiter:

Diese Werke konnten ohne weiteres auch mit einem anderen Text gesungen werden, oder sie bildeten, textlos, die Basis für reine Instrumentalmusik [deren erste Meister nun gerade Niederländer waren], wobei die Instrumentalisten sie durch Abwandlungen und Verzierungen in ihr jeweiliges Idiom übersetzten. Diese höchst verfeinerte und weitgehend esoterische Musik kann man als Gipfel und Endpunkt einer nahezu zweihundertjährigen Entwicklung ansehen.<sup>18</sup>

Im 16. Jahrhundert kommen nun zwei Neuerungen auf: zum einen tritt an die Stelle der Polyphonie die Monodie (einstimmiger Gesang von Instrumenten begleitet, klanglich getragen von akkordisch ausharmoniertem Generalbaß), zum anderen wird Verständlichkeit der gesungenen Texte verlangt. Die Neuerung kam aus Florenz, wo Gelehrte behaupteten, die einzig wahre Musik entdeckt zu haben:

Die griechischen Dramen [...] seien im Altertum melodramatisch, gesungen, aufgeführt worden und weil ja alles, was die alten Griechen kulturell gemacht hatten, als unübertreffbares Vorbild betrachtet wurde, behauptete man radikal, das ›Melodramma‹, die Monodie, sei die einzig richtige Musik.<sup>19</sup>

Eine neue Musik wurde propagiert und fand rasch viele Anhänger. Sie war prinzipiell einstimmig, die Sprachmelodie bestimmte das Melos, der begleitende Baß (*basso continuo*, Generalbaß) durfte nur einfache Harmonien beisteuern, um bestimmte Worte hervorzuheben, aber niemals musikalische Aufmerksamkeit erregen.

Statt Polyphonie und Kontrapunkt also Monodie und Generalbaßbegleitung. Über Textverständlichkeit in der Kirchenmusik wurde auf dem Konzil von Trient (1545–63), der römisch-katholischen Antwort auf die Reformation, ausführlich beraten. Der polyphone Musikstil wurde angegriffen, da der komplizierte polyphone Satz die gesungenen Texte für

---

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.

die Gemeinde unverständlich mache. Das wurde natürlich mit Blick auf die lutherische Kirche und deren von der ganzen Gemeinde gesungenen Chorgesang gesagt, bei dem die Musik im Dienste des Wortes steht. In Antwort hierauf wollten die reformerisch gesinnten Kardinäle jetzt gleichfalls dem Inhalt der religiösen Texte mehr Wirkungsmöglichkeit geben. Nach einem Bericht aus dem frühen 17. Jahrhundert, der sich auf mündliche Aussagen Palestrinas stützt, wollte Papst Pius IV (1559–65) auf dem Konzil von Trient einen Antrag auf Abschaffen der mehrstimmigen Kirchenmusik stellen, vermochte Palestrina ihn aber zu überzeugen, daß es möglich sei, polyphone Musik so zu handhaben, daß der Text verständlich bleibe.<sup>20</sup> Als Beispiel solcher Komposition kann Palestrinas Marcellus-Messe gelten, die besondere Rücksicht auf Verständlichkeit des Textes nimmt (»Missa Papae Marcellae«, Papst Marcellus II gewidmet, der 1555 zweiundzwanzig Tage regiert hat). Verbürgt ist, daß im April 1565 im Palast des Kardinals Vitellozzi in Rom einige Messen vorgesungen wurden, damit die Kardinäle feststellen konnten, ob die Worte zu verstehen seien. Palestrinas Marcellus-Messe soll bei dieser Gelegenheit aufgeführt worden sein.<sup>21</sup> Durch Konzessionen hinsichtlich der Textverständlichkeit gelang es Palestrina jedenfalls, den Papst umzustimmen und so die polyphone Kirchenmusik zu erhalten. Textverständlichkeit war für Palestrina aber auch nach dem Konzil von Trient kein obligates Prinzip der Kirchenmusik, sondern nur eine satztechnische Möglichkeit neben anderen. Palestrinas gesamteuropäischer Ruhm gründet in der Synthese, die er »zwischen den kontrapunktischen Künsten der Niederländer und italienischem Klangsinn«<sup>22</sup> zu finden wußte. E.T.A. Hoffmann hat in seinem Aufsatz »Alte und neue Kirchenmusik« (erschienen 1814) an den Streit in der katholischen Kirche um die polyphone Kirchenmusik erinnert und Palestrinas Sieg verherrlicht<sup>23</sup>. Daß der Papst für Beibehalten der polyphonen Kirchenmusik entschied, hat den Trend aber doch nicht aufhalten können (wie das Wunder bei Kleist die Säkularisierung des Cäcilien-Klosters nicht verhindert). Auch in der römischen Kirche setzte sich der Zug zur Textverständlichkeit in Abkehr von der Polyphonie durch. Verloren ging damit

20 Ausführlicher hierzu: Artikel »Palestrina«, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. v. Friedrich Blume [u.a.], Kassel [u.a.] 1962, Sp. 685 f.

21 Ebd., Sp. 684.

22 Artikel »Palestrina«, in: Marc Honegger. Günther Massenbeil, Das große Lexikon der Musik, Freiburg, Basel, Wien 1976, Bd. 6, 184.

23 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Alte und neue Kirchenmusik, in: E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt 1993, Bd. 2/1 (Fantasiestücke in Callots Manier, Werke 1814).

die Erfahrung umfassender Entgrenzung, die diese Musik bereithält. Der Gesang, der den Kirchenraum erfüllt, ohne daß Worte, Sätze oder einzelne Gesangstimmen voneinander abgegrenzt werden können, wirkt wie ein Sog, sich einem allumfassenden Ganzen anzuschließen. Das beruhten die protestantischen Romantiker immer wieder als berauschen- de Erfahrung einer Teilhabe an einer katholischen Messe (obwohl sie im frühen 19. Jahrhundert in der Regel nur eine hinsichtlich dieses Effekts sehr abgeschwächte Musik zu hören bekommen konnten). Auch Kleist gibt solch einen Bericht in dem schon zitierten Brief vom 21. Mai 1801. Die polyphone Musik, der Gesang dabei noch nachhaltiger als die Instrumentalmusik, überfordert das strukturierende Aufnehmen. Man kann nicht fünf unterschiedliche Stimmen in ihrem Verlauf und Bezug zueinander gleichzeitig getrennt hören und aufeinander beziehen. Auch die im Vergleich mit Palestrina analytischere Polyphonie Bachs (als Synthese von monodischem Stil und polyphon-kontrapunktischer Schreibweise) führt an die Grenze strukturierenden Aufnehmens. Die polyphone Musik, im Klangraum der Kirche akustisch verstärkt, ent- strukturiert – sie bietet sich dem Hörenden als ein in seiner Ausdehnung unendlicher, nicht zu gliedernder Klangraum an, in den er sich auflösen kann, als ein Raum von grenzenloser Aufnahmefähigkeit, der den Hö- renden einsaugend aufnimmt. So steht die polyphone Kirchenmusik auch für die unteilbare Kirche, während die neue Musik den Eindruck dramatischer Spannung, d.h. aber der Entgegensetzung zwischen ihren Konstituenten (Monodie und Generalbaßbegleitung) erweckt. Herder hat das deutlich gesehen und sich in seinem Cäcilien-Aufsatz ent- schieden gegen die Tendenz der neueren Kirchenmusik zum Dramatischen und Theatralischen ausgesprochen:

Auf dem Theater ist alles auf dramatische Vorstellung, Charakterschilderung, aufs Spiel der Personen eingerichtet; hier [in der Kirche] zeigen sich [...] keine Personen, hier wird nichts repräsentiert. Es sind reine, unsichtbare Stimmen, die unmittelbar mit unserm Geist und Herzen reden. [Was auch immer eine Person in der Kirche singt, es verweist nicht auf sie oder ihre jeweilige Sprechrolle.] Dies Wort muß ihrem Munde schon entnommen, und allgemeiner Gesang, ein Wort an alle menschlichen Herzen geworden seyn; alsdann wirds eine Stimme der heiligen Tonkunst [...]. Die heilige Stimme spricht vom Himmel herab; sie ist Gottes Stimme und nicht der Menschen; weh ihr, wenn sie, um sich sichtbar zu machen, ein theatralisches Gewand anlegt! [...] Dra- matische und Kirchenmusik sind voneinander beinahe so unterschieden, wie Ohr und Auge.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Caecilia (s. Anm. 7), 265.

Herder verweist ausdrücklich auf den Zusammenhang zwischen der alten (d.h. »undramatischen« polyphonen) Kirchenmusik und der beanspruchten Unteilbarkeit der Kirche:

Aus unsern protestantischen Kirchen ist diese Einheit ziemlich verschwunden, auf welche es doch in der ersten Kirche so fühlbar und groß angelegt war.<sup>25</sup>

Kleist ist sich dieses grundlegend anderen, genuin dramatischen Charakters der Musik nach 1600 offenbar bewußt. Im Sommer 1811, d.h. in der Zeit, da er die erweiterte Fassung der Cäcilien-Novelle fertigstellt, schreibt er an Marie von Kleist, daß er für ein Jahr oder länger die Kunst [Dichtkunst] ruhen lassen möchte, um sich

mit nichts als der Musik [zu] beschäftigen. [...] so habe ich, von meiner frühesten Jugend an, alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind. (4,485)<sup>26</sup>

Monodie und Generalbaßbegleitung: Das ergibt ein Geschehen aus zwei wechselseitig sich begrenzenden Konstituenten. Die polyphone Musik vor 1600 zielt demgegenüber auf die Erfahrung des Unendlichen. Interesse dieser Musik ist nicht Entgegensetzung, Drama, sondern Transzendieren, Entgrenzen des Hörenden in ein Umgreifendes (als Eins-Werden mit dem unendlichen »Gotteskörper«). Im Horizont des tiefen Einschnitts der Musikgeschichte um 1600 steht der von Kleist reklamierte »Generalbaß auf der Seite der »neuen Kunst«, der »Nuove Musiche«<sup>27</sup>, die die Erfahrung von Ganzheit als Ungeschiedenheit nicht mehr vermitteln kann (noch will). So ist sie geschichtphilosophisch der Jetztzeit des »verlorenen Paradieses« im Sinne von Kleists Essay »Über das Marionettentheater« zuzuordnen. Die Hinwendung zur »uralten italienischen Messe« in der Cäcilien-Novelle erweist sich in diesem Horizont als Frage nach der Bedingung der Möglichkeit von Erfahrungen umfassender Entgrenzung, analog der Frage nach dem Wiedergewinnen des Paradieses im Essay »Über das Marionettentheater«.

25 Ebd., 261.

26 Vom Herausgeber der hier zugrundegelegten Textausgabe auf Mai 1811 datiert. Deutungen dieser Stelle geben: Carl Dalhaus, Kleists Wort über den Generalbaß, in: KJB 1984; Hilda M. Brown, Musik als Wurzel aller Künste: Kleist en route to an Aesthetic? in: Seminar XV, 1979; Lubkoll, 1994; diese Deutungen bleiben problematisch, da sie den einschneidenden Wandel in der Musikgeschichte um 1600 nicht berücksichtigen, mithin nicht beachten, daß die Kunst des Generalbasses eine »neue Kunst« aufgebener bzw. verloraener Ganzheit/Ungeschiedenheit vorstellt.

27 So eine Abhandlung Caccinis über die Neue Musik, die die Florentiner »Camerata« propagierte (nach: Harnoncourt [s. Anm. 16], 31).

Wieviel Kleist über den tiefen Einschnitt in der Musikgeschichte um 1600 wußte, ist kaum auszumachen. Kleist war allerdings ein guter Musikkenner, zugleich war die Kunst Palestrinas durch die Schriften der Frühromantiker auch im protestantischen Deutschland neu in Erinnerung gebracht worden. Einiges spricht dafür, der Cäcilien-Novelle hohe kunsttheoretische Bewußtheit zuzubilligen. Sie entstand zwischen den beiden grundlegenden kunsttheoretischen Essays Kleists. Im Oktober 1810 hatte Kleist in den »Berliner Abendblättern« den Essay über Caspar David Friedrichs Bild ›Mönch am Meer‹ veröffentlicht.<sup>28</sup> Der Essay erörtert, wie dargelegt, die Frage nach der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst. Im November 1810 veröffentlicht Kleist am gleichen Ort die Cäcilien-Novelle, im Dezember 1810 ebenda den Essay »Über das Marionettentheater« mit dem Thema ›Wiedergewinnen einer symbiotischen Ganzheit, Eintreten in einen Raum jenseits aller Unterscheidung, jenseits aller Strukturierung‹, wie dies auch die polyphone Musik ihrem Hörer verspricht.<sup>29</sup>

Der Versuch, die Erfahrung zu umschreiben, die die polyphone Kirchenmusik ihrem Hörer eröffnet, legte Formulierungen nahe, die die »Gewalt der Musik« nun doch nachvollziehen lassen, von der Kleist in seiner Novelle spricht. Vorstellungen der Teilhabe an, des Verschmelzens mit einem allumfassenden Ganzen (das für Gott steht) wurden berufen, Vorstellungen des Eintritts in einem Raum unendlicher Ausdehnung, damit der Entstrukturierung. Es ist die Erfahrung eines schlechthin Großen, bei dessen Aufnahme unser Vermögen der Ordnung und Strukturierung versagt. Wenn die Mutter der verrückt gewordenen Brüder angesichts der Partitur der uralten Messe »das ganze Schrecken der Tonkunst« (3,311) zu erfahren glaubt, so erweist sich dies jetzt als überaus präzise Formulierung. Es ist ein *ganzes* Schrecken, da nicht in Teilaspekte zu zerlegen und damit zu bewältigen, wie der Hörer einer Palestrina-Messe fünf polyphon erklingende Stimmen nicht strukturierend, d.h. analytisch, aufnehmen kann. Solches Scheitern im Bemühen um ein strukturierendes Aufnehmen von Sinnesdaten erläutert Kant in seiner »Kritik der Urteilskraft« als Erfahrung des Erhabenen, und zwar in der Variante des ›mathematisch Erhabenen‹, d.h. der Erfahrung des schlechthin Großen (»was über alle Vergleichung groß ist« [KdU 81]). Kleists Essay über Caspar David Friedrich, wenige Wochen vor der Cäcilien-Novelle erschienen, handelt, wie dargelegt, von derselben Varian-

28 S. hierzu oben die Interpretation im Einleitungskapitel.

29 Zu diesem Verständnis des dritten geschichtsphilosophischen Stadiums, das der Essay »Über das Marionettentheater« entwirft, s.o. das Kapitel zur Grazie.

te des Erhabenen, während die Erzählung »Das Erdbeben in Chili« und die Tragödien »Robert Giuskard« und »Penthesilea« die Frage nach der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst an der Spielart des »dynamisch Erhabenen« stellen. Insgesamt zeigt dies eine intensive Auseinandersetzung mit Kants Analytik des Erhabenen an. Beim mathematisch Erhabenen, in der Konfrontation mit dem unendlich oder schlechthin Großen, scheitern, so Kant, unsere Erkenntnisvermögen Einbildungskraft (die die Sinnesdaten aufnimmt, uns die Vorstellung eines Gegenstandes gibt,) und Verstand (der die aufgenommenen Sinnesdaten zusammenfaßt, die Vorstellung auf einen Begriff bringt). Kant nennt das »apprehensio« (Auffassung) und »comprehensio« (Zusammenfassung) »aesthetica« (KdU 87). Wenn wir mit unendlich Großem konfrontiert werden oder es zu denken suchen (der unbewegte, unendlich nach allen Seiten ausgedehnte Ozean, das unendlich Große als Zahl), dann haben wir mit der Aufnahme der Sinnesdaten keine Not (die kann immer weiter gehen), wohl aber mit der Zusammenfassung. Da gibt es ein Maximum dessen, was wir leisten können:

Denn wenn die Auffassung soweit gelangt ist, daß die zuerst aufgefaßten Teilvorstellungen der Sinnesanschauung in der Einbildungskraft schon zu erlöschenden anheben, indes daß diese zur Auffassung mehrerer [Teilvorstellungen] fortrückt, so verliert sie auf einer Seite ebensoviel, als sie auf der anderen gewinnt (KdU 87).

Es kommt keine Vorstellung zustande, weil eine Zusammenfassung des Vielen in eine Anschauung nicht mehr möglich ist. Die Einbildungskraft erweist ihre Unangemessenheit für diesen Gegenstand (da sie ihn nicht in ein Ganzes der Anschauung zusammenfassen kann). Solches Scheitern kann man aber nur von einer Position aus feststellen (sich bewußt machen), die auch da noch Zusammenfassung in eine Anschauung verlangt, wo der Gegenstand ins Unendliche geht. Es ist die Position der Vernunft als des Vermögens zu Ideen, die ja jede Anschauung übersteigen. So macht sich im Bewußtsein des Scheiterns die Vernunft bemerkbar, die das Unendliche als ein Ideelles ja denken kann. Erhaben ist diese Erfahrung, weil wir uns in ihr über die Beschränkung erheben, die unserem endlichen Auffassungsvermögen gesetzt ist, indem wir unseres Vermögens zu Ideen innewerden. So leistet das »mathematisch Erhabene« ex negativo eine Verknüpfung zwischen empirischer Welt und der Welt der Ideen.

Die Erfahrung, die die polyphone Kirchenmusik eröffnet, angesichts derer unser Vermögen der Zusammenfassung der Sinnesdaten in eine strukturierte Vorstellung überfordert ist, folgt sehr genau der Struktur

des mathematisch Erhabenen. Die Idee der Vernunft, die das Scheitern unserer Erkenntnisvermögen bei der Aufgabe der Zusammenfassung manifest macht, ist hier die Idee Gottes (oben umschrieben als Verschmelzung mit einem allumfassenden Ganzen). Auch hier ist jedoch die Einschränkung Kants zu beachten, daß Kunstwerke die Erfahrung des Erhabenen nicht vermitteln können, da bei diesen ja ein endlich begrenzter Zweck Form und Größe bestimmt hat. Für polyphone Musik besagt diese Einschränkung, daß die Teilhabe an einem virtuell ins Unendliche sich ausdehnenden Klangkörper, die sie vermittelt, ja durch ein Verfahren erreicht wird, das kalkuliert, das Töne, Harmonien, verschiedene Stimmen in endlicher Weise kombiniert. An mehreren Texten wurde schon gezeigt, daß Kleist einerseits Kants Argumentation folgt, die ein Erhabenes der Kunst für unmöglich erklärt, daß er andererseits dann aber Kunst-Experimente unternimmt, die sich von der Frage her erschließen lassen, ob und wie die Erfahrung des Erhabenen gleichwohl durch ein Kunstwerk vermittelt werden könne.<sup>30</sup> Bei den bisher betrachteten Beispielen war dabei stets der Sonderfall zugrundegelegt, daß das Kunstwerk, das die Erfahrung des Erhabenen vermitteln soll, diese Erfahrung selbst wieder zu seinem Gegenstand gemacht hat, womit es auf Performanz verwiesen ist, d.h. zu vollziehen, wovon es spricht. Das führte beim Guiskard-Projekt in eine heillose Aporie. In der Cäcilien-Erzählung wird diese Inszenierung der Problemstellung reflexiv, da diese hier schon in der Figurenwelt gespiegelt wird. Erzählt wird – unter dem Gattungsgesetz einer Legende, von der vorerst ungewiß ist, in welchem Bezug zum Erhabenen sie steht –, wie auf dem Feld einer anderen Kunst (polyphoner Kirchenmusik) eine – allerdings problematische – erhabene Wirkung hervorgebracht worden ist. So ist hier die Frage der Vermittlung des Erhabenen durch ein Werk der Kunst in die fiktive Welt des Werkes zurückverwiesen, wobei die Erzählung unterscheidet zwischen der Wirkung der Musik auf die gläubige Gemeinde und auf die außenstehenden ungläubigen vier Brüder.

Der Aufbau des Handlungsteils ›Aufführung der uralten Messe und deren unmittelbare Wirkung‹ entspricht erstaunlich genau den Argumentationsschritten, in denen der kurz zuvor verfaßte Caspar David Friedrich-Essay die Frage der Möglichkeit eines Erhabenen der Kunst abgehandelt hat. Dem *im* Kunstwerk – als virtuelle Erfahrung des dargestellten Mönchs am Meer – vorgestellten Erhabenen entspricht in der Cäcilien-Novelle die Kirchengemeinde, die – im alten, nicht aufgespalte-

30 Vgl. hierzu die Kapitel zum Caspar David Friedrich-Essay, zum »Robert Guiskard«, zur »Penthesilea« und zum »Erdbeben in Chili«.

nen Glauben beheimatet – die musikalische Manifestation der einen unteilbaren Kirche gleichsam »wie Natur«<sup>31</sup> (d.h. ganz selbstverständlich) erhaben erfährt. Die »mehr denn dreitausend Menschen« (3,293) im Dom werden offenbar von der aufgeführten Messe zutiefst berührt, es scheint »als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei: dergestalt, daß [...] auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward« (3,293), aber sie werden über dieser Erfahrung nicht verrückt. Die im Bild dargestellte Erfahrung des Erhabenen, so die Argumentation des Essays, führt nicht zur analogen Erfahrung beim Kunstbetrachter (»Dies aber ist *vor*<sup>32</sup> dem Bilde unmöglich« [3,543]). Als Begründung wäre im Sinne Kants anzuführen, daß der im Bild dargestellte ins Unendliche ausgebreitete Ozean und analog, daß der in der polyphonen Musik zum Erklingen gebrachte allumfassende, nicht zu strukturierende Klangraum, doch jeweils in einer endlichen Kalkulation des Künstlers gründe. Was der Rezipient *im* Kunstwerk selbst, d.h. in der dargestellten Erfahrung des Erhabenen, finden sollte, so die Argumentation im Essay, das findet der Betrachter erst zwischen sich und dem Kunstwerk als Ganzem (»Was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde« [3,543]). Dieses Geschehen zwischen Kunstwerk und Rezipient setzt die Cäcilien-Novelle in dargestellte Handlung um. Dem Betrachter, der sich vor dem Bild, d.h. außerhalb des Bildes befindet, entsprechen die vier Brüder, die an der Einheit des Glaubens und dessen vollendeter Manifestation in der Kunst (der polyphonen Kirchenmusik) nicht teilhaben, beides vielmehr bekämpfen. Indem der Text diesem Geschehen zwischen einem Kunstwerk, das die Erfahrung des Erhabenen vermitteln will oder soll (das als regelgeleitet geschaffenes Werk aber das strukturierende Aufnehmen nicht prinzipiell überfordert) und außenstehendem Betrachter, schon in der dargestellten Welt entfaltet, begründet es im Werk selbst eine Ebene der Reflexion über das Erhabene. Zu fragen wird sein, inwiefern die zu erwartende Strategie, auch durch ein Kunstwerk die Erfahrung des Erhabenen zu vermitteln (die Verschiebung der Verweisung in die Materialität des Kunstwerks), für die Erzählung als ganze, nicht nur für die dargestellte Vermittlung des Erhabenen, relevant wird. Wenn sich die erzählte erhabene Wirkung, um nachvollziehbar zu sein, der Bedingungen der Legende bedienen muß, wird der Erzähldiskurs in das Erzählte hineingezogen, womit die Frage nach dem Erhabenen auch in der Wirklichkeit des Erzählens zur Debatte steht.

31 Im Sinne der Argumentation Kants, daß das Erhabene der Kunst »auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur« einzuschränken sei (vgl. KdU 76).

32 Hervorhebung von mir, B.G.

Im Zentrum der Cäcilien-Novelle steht, analog dem Geschehen zwischen Bild und Bildbetrachter, das Geschehen zwischen dem Kunstwerk, der Aufführung der »uralten«, d.h. polyphonen Musik und den vier bilderstürmerischen Brüdern. Das Gedankenspiel, das der Essay entworfen hat, unter welchen Bedingungen das Geschehen zwischen Bild und Bildbetrachter doch zum Erhabenen führen kann, setzt die Novelle in dargestellte Handlung um. So begründet sie eine neue Ebene der Reflexion über das Erhabene. Sie ist situiert zwischen der Ebene der im Kunstwerk dargestellten Erfahrung des Erhabenen und der Ebene des Geschehens zwischen dem Kunstwerk als Ganzem und dem Rezipienten jenseits des Kunstwerks (dem Leser der Novelle analog dem Bildbetrachter). Die Erzählung legt das dargestellte Geschehen zwischen dem Kunstwerk (der polyphonen Kirchmusik) und den vier ungläubigen Hörern in genau die Bestandteile auseinander, die der Essay am dargestellten Erhabenen unterschieden hat. Es sind dies dort:

1. das Subjekt der Erfahrung des Erhabenen: im Bild Caspar David Friedrichs ist dies der Mönch vor dem gewaltigen Ozean, in der Novelle entsprechen dem die gläubigen Hörer der uralten Messe;
2. ein bestimmter, begrenzter, Sicherheit gewährender Ort, an dem die Konfrontation mit dem Un-endlichen stattfindet (so von Kant für Gelingen der Erfahrung des Erhabenen gefordert [vgl. KdU 104]): im Bild Friedrichs ist das die Düne am Meer, auf der der Mönch steht und auf den Ozean blickt; in der Novelle entspricht dem der nach außen abgeschlossene Raum der Kirche im Akt der Aufführung der uralten Messe, die von der Gemeinde rezipiert wird als Teil des geglaubten Kultes.
3. die Erfahrung des Un-endlichen als eines nicht zu Strukturierenden, sei es angesichts des ins Unendliche ausgebreiteten Ozeans, sei es in der Erfahrung eines »un-endlich« sich ausdehnenden, Strukturierung verweigernden Klangraumes, was in beiden Fällen im Rezipienten die Vernunftidee »Gott« als Inbegriff des Unendlichen rege macht.

Diese Elemente der dargestellten Erfahrung des Erhabenen (als Erfahrung des Mönchs bzw. der gläubigen Gemeinde) werden nun Schritt für Schritt auf das Geschehen zwischen Kunstwerk als Ganzem und außenstehendem Rezipienten übertragen, im Essay die realen Betrachter des Bildes, in der Novelle die dargestellten, d.h. fiktiven vier Brüder. Diese sind in doppelter Weise Außenstehende: Als Bilderstürmer negieren sie jede Art Vermittlung des Göttlichen durch die Kunst, als militante Protestanten manifestieren sie das Prinzip der Spaltung, während die gläubige katholische Gemeinde sich geschichtsphilosophisch noch vor der

Etablierung des Prinzips der Spaltung in der Kirche befindet. Der Essay entwirft die Übertragung als Gedankenspiel des sprechenden Ich, die Novelle als dargestelltes Geschehen. So steht die Wirkung der Novelle als Ganze auf reale Leser zuerst einmal nicht zur Debatte, vielmehr die Logik des dargestellten Geschehens. Sie erschließt sich in präziser Analogie zum schon bekannten Konzept, unter welchen Bedingungen es doch möglich erscheint, eine im Kunstwerk dargestellte Erfahrung des Erhabenen auf Betrachter außerhalb des Kunstwerks zu übertragen.

Dem außenstehenden Bildbetrachter im Essay entsprechen in der Cäcilien-Novelle die vier bilderstürmerischen Brüder. Der begrenzte Ort, an dem jetzt die Konfrontation mit dem Unendlichen stattfindet, ist im Essay das Bild als Ganzes, in der Erzählung muß daraus die kunstvolle Messe im Akt der Aufführung werden (Bild wie Musikwerk als kalkulierte, strukturierte Werke, ebenso die Aufführung als durchstrukturiertes Geschehen von so hohem künstlerischem Anspruch, daß eben nur Schwester Antonia als Dirigentin in Frage kommt). Damit aber, so Brentano/Kleist im Essay, ist für den Bildbetrachter (und analog für den »außenstehenden« Hörer der polyphonen Musik) dort, wo das Grenzenlose erfahren werden sollte, nichts mehr (das Bild bzw. die Aufführung der Musik sind als Elemente der nun zur Debatte stehenden Konstellation des Erhabenen ja schon »verbraucht«, eben als der begrenzte Ort, an dem die Konfrontation mit dem Unendlichen stattfinden soll). So erfährt der Rezipient (der Bildbetrachter bzw. der ungläubige Hörer der Musik) eine Öffnung ins Leere, ins Nichts: »das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz« (3,543). Der Rezipient, dessen Blick bzw. dessen Gehör gerade auf die Erfahrung eines Unendlichen als eines nicht zu Strukturierenden gespannt worden ist, kann dann nur jenseits des Bildes, jenseits des aufgeführten Musikwerks eines solchen inne werden. Das führt im Essay zur Materialität des Bildes, angezeigt in der Bemerkung, daß das Bild »nur den Rahm[en] zum Vordergrund« [3,543] habe. Dieser gehört nicht mehr dem an, was das Bild vorstellt, sondern zum Materiellen des Bildes, indem es die Grenze der Repräsentation markiert. Analog werden die außenstehenden Rezipienten des Musikwerks auf dessen Materialität gestoßen, hier das Gegeben-Werden durch die Nonnen, wobei nicht die Aufführung an sich wesentlich ist, da ja jedes Musikwerk erst in der Aufführung wirklich wird, sondern unter den besonderen Umständen der rätselhaften Leitung der Schwester Antonia als dem »Rahm« dieses Kunstwerks (am Ende der Erzählung, wenn die Mutter der verrückten Brüder vor der Notenschrift der Messe erschauert, wird noch eine weitere Materialität des Musikwerks angedeutet: das mit Noten beschriftete Papier, das zum Anschau-

en (auch Anfassen als ›Erdenrest‹ des Wunders?) im Zimmer der Äbtissin ausgestellt ist). So kann die Leere, die sich aufgetan hat im Geschehen zwischen Rezipient und Kunstwerk (das in seiner Welt ein Erhabenes vorstellt), aufgefüllt werden: eben mit der Materialität des Kunstwerks. Wenn diese aber einen Verweisungsgehalt haben soll (zur Debatte steht ja, dem Rezipienten die Erfahrung des Erhabenen zu vermitteln), so argumentiert Kleist in seinem Essay, dann muß die Verweisung an das Material dessen gebunden sein, das das Kunstwerk vorstellt. Damit hat sich die befremdliche Überlegung im Caspar David Friedrich-Essay erschlossen: »Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen« (3,543). Wenn das Bild aus dem gemacht wird, was es darstellt, wird eine – allerdings eigenartig verschobene – Erfahrung des Erhabenen (als Brückenschlag von einer sinnlichen Erfahrung zur Idee, hier der Idee Gottes) doch erreicht. Denn wie das Kunstwerk, das die Erfahrung des Erhabenen vermitteln soll, ins Materielle verschoben ist, erscheinen nun auch die bisher menschlichen Subjekte der Erfahrung ins ›Materielle‹ verschoben, als Tiere (Füchse und Wölfe), die eine Ahnung Gottes/eine Ahnung von der Ideenhaftigkeit der Natur haben mögen, es aber doch nur in der Weise zeigen können, daß sie den Himmel anheulen. So führt die Re-Inszenierung des Erhabenen im Raum der Kunst nicht von der Zernichtungserfahrung des Menschen im Scheitern seiner Erkenntnisvermögen gegenüber dem Unendlichen zu seinem strahlenden Wieder-Auferstehen im Rege-Machen der Ideen der Vernunft (im Sich-seiner-selbst-Innewerden als vernunftfähig). Die Re-Inszenierung des Erhabenen im Raum der Kunst gelingt vielmehr nur als eine Verweisung aus der Materialität des Kunstwerks heraus mit dem entsprechend verschobenen Ergebnis, statt zum Menschen in seiner sittlichen Größe, d.h. in seinem Vermögen zu den Ideen der Vernunft, zur Entmenschung zu führen.

Im Horizont des Caspar David Friedrich-Essays erschließt sich das ›Wunder‹ der Cäcilien-Novelle als präzis durchgeführte analoge Verweisung aus der Materialität des Kunstwerks. Vom Materiellen des Musikwerks, d.h. von den spezifischen Umständen seiner Aufführung am besagten Fronleichnamstag in Aachen, wird gehandelt, während die Aussagen über den Gehalt des Werks sehr allgemein bleiben (»eine uralte, von einem unbekanntem Meister herrührende, italienische Messe«, mit einer »besondern Heiligkeit und Herrlichkeit [...] gedichtet« [3,290 f.]), und das ›Wunder‹, von dem die Legende kündigt, besteht eben darin, daß diese Musik aus dem ›Material‹ dessen gemacht wird, (aus Heiligem, Wunderbarem), worauf sie verweist, d.h. auf das allum-

fassende, unendliche, unteilbare Ganze, das für die Erfahrung Gottes steht, ein Raum der Entgrenzung, in dem die Unterscheidung zwischen irdisch und himmlisch, tot und lebendig, Jenseits der Gegenwart Gottes und Diesseits der irdischen Existenz aufgehoben ist. An ihm haben die Heiligen schon realen Anteil, und die ihn charakterisierende Entgrenzung geschieht eben in der Aufführung. Schwester Antonia, die doch im Sterben liegt oder schon tot ist, ist als Heilige Cäcilie aus dem Jenseits wiedergekehrt und leitet die Aufführung. Solches Durchlässig-Sein der grundlegend getrennten Welten, Depotenzierung mithin des Prinzips der Unterscheidung, kann allerdings nur in einer Legende vorgestellt werden, es sei denn, man folgte der Dogmatik von Äbtissin, Erzbischof und Papst, die das Geschehen als ›wunderbare‹ Überschreitung der Grenze zwischen Irdischem und Himmlischem festlegen. Die Erzählung folgt letzteren nicht, da sie das zu Lesende (*legendum*) ja von Beginn an als ›Legende‹ angezeigt hat. Durch die Umstände der Aufführung der Messe sind Verweisendes (das Musikkunstwerk, das strukturierendes Aufnehmen überfordert als Öffnung zur Erfahrung des Unendlichen) und materielles Substrat dessen, worauf verwiesen wird (die Aufführung, die mit Wunderbarem, d.h. mit Heiligem durchsetzt ist als Ausfluß des Göttlichen), zusammengeführt, analog dem Gedankenspiel des Essays, daß das Bild, um die Erfahrung des Erhabenen zu vermitteln, aus der Materie des Dargestellten gemacht, d.h. mit dem Wasser des Ozeans gemalt werden müßte, den es vorstellt. Und wieder ergibt dies eine verschobene, entmenschende Erfahrung des Erhabenen. Von den vier Brüdern wird gesagt (nach ihrer Erfahrung der unter den besonderen Umständen aufgeführten uralten Musik), daß sie von nun an zu jeder Mitternachtsstunde das ›Gloria in excelsis‹ absingen

mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme [...]. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen. (3,303)

Gleichzeitig wird diese Ver-rückung der Brüder ausdrücklich als Wende vom Sinnlichen (der Musikerfahrung) zur Idee Gottes im Sinne des Erhabenen bestimmt, da die vier Brüder über ihr Tun vermerken,

daß sie bloß in der Verherrlichung des Heilands begriffen wären, von dem sie, [...] besser als andere, einzusehen glaubten, daß er der wahrhafte Sohn des alleinigen Gottes sei. (3,295)

Zur Frage, ob die Erfahrung des Erhabenen durch ein im Kunstwerk vorgestelltes Erhabenes vermittelt werden kann, gibt die Cäcilien-Erzählung noch eine weitere Auskunft. Die Re-Inszenierung des Erhabe-

nen im Raum der Kunst, von der die Erzählung spricht, die Öffnung in einen Raum des Un-endlichen als Rege-machen der Ideen der Vernunft, die sich aller Anschauung entziehen: wovon da gesprochen wird, das kann nicht dargestellt werden, da alles Gestalten Begrenzen und Unterscheiden voraussetzt. Also kann nur aus einem Raum jenseits dieser Erfahrung, die sich aller Strukturierung verweigert, auf sie verwiesen werden. Das erklärt das eingangs erläuterte Verfahren, den Schauplatz der Handlung auf andere Felder zu ›verlegen‹, ebenso die vielfältig berufene Ironie, durch die die vorgestellte Erfahrung im Akt des Vorstellens zugleich zurückgenommen wird: z.B. als Legende, deren religiöser Gehalt nur noch ästhetisch rezipierbar ist, oder im Rekurs auf eine Musik, die als »uralte«, mithin längst vergangene gekennzeichnet wird, wobei die in Frage stehende polyphone Musik, als deren größter Meister Palestrina gilt, gerade in den Niederlanden entwickelt worden ist, woher die vier bilderstürmerischen Brüder ironischerweise stammen. Als weitere Ironisierung des erzählten Geschehens kann gelten, daß es einerseits das Kloster, das mit der erhabenen Musik gerettet wurde, am genannten Ort (Aachen) historisch nie gegeben hat und daß andererseits dieses Phantomkloster laut Schlußauskunft des Erzählers fünfzig Jahre nach der wunderbaren Rettung und triumphierenden Zur-Schau-Stellung seiner Macht »gleichwohl säkularisiert« (3,293), was ja heißt: entheiligt worden ist. Die Hl. Cäcilie wiederum, der die wunderbare Aufführung des Musikstücks zu verdanken sein soll, ist, wie erläutert, nur durch verkürzendes oder falsches Lesen, falsches Erfüllen mithin des ›Legendum‹, zur Heiligen der Musik geworden, ist entsprechend eine ›falsche‹ Heilige.

Die Buchfassung der Erzählung weitete den Bericht über die verrückt gewordenen Brüder sehr stark aus, wobei zwei Anliegen zu erkennen sind. Zum einen wird am jetzigen Zustand der Brüder das Geschehen weiter verdeutlicht, das zur Erfahrung des Erhabenen geführt hat, zum anderen wird der Umgang mit dem Geschehen nun zu einem eigenen Thema gemacht. Wie die ›Nachgeschichte‹ auch real, d.h. hinsichtlich der Entstehung des Textes, ein nach ca. einem halben Jahr angefügter Nachtrag ist, wird sie auch in der Erzählung mit einem Hinweis auf große (zeitliche) Distanz zum wunderbaren Geschehen eingeleitet. Das wird durch die Unwahrscheinlichkeit besonders auffällig, daß sich die Mutter der verhinderten Bilderstürmer erstaunlicherweise erst sechs Jahre nach dem Verschwinden ihrer vier Söhne fragt, wo diese wohl geblieben seien und dann auch bei ihren Recherchen in Aachen große Distanz zu ihren Söhnen hält, sie offenbar als Unberührbare, als ›Pudenda‹ behandelt, wie dies offenbar auch Veit Gotthelf, der ehemalige

Parteigänger der Brüder, beobachtet, wenn er die Mutter über die Vorgänge in der Kirche informiert. Die Mutter sieht im Irrenhaus ihre vier geistesgestörten Söhne, geht weder auf diese zu, noch spricht sie sie an, verhält sich mithin völlig unnatürlich, was in einer Erzählung besagt: gegen alle Wahrscheinlichkeit. Sinn ergibt solches Verhalten in typologischer Hinsicht. Die Mutter läßt das Bild, das ihre vier Söhne jetzt abgeben, unberührt, womit deutlich werden kann, daß sie typologisch das genaue Gegenstück zu den Verhältnissen bei der Aufführung der uralten Kirchmusik vorstellen, bei der sie verrückt geworden sind. Dort war Antonia gespalten: körperlich krank, dem Tode nahe, zugleich spirituell »von Begeisterung glühend« (3,293) für die Aufführung des Musikstücks als Manifestation des Unendlichen. Reziprok zeigen sich jetzt die Brüder gespalten: »körperlich vollkommen gesund« (3,297), noch bei der Beschreibung ihres körperlichen Zustandes, d.h. in physischer Hinsicht, will der Vorsteher ihnen »eine gewisse, obschon sehr ernste und feierliche Heiterkeit nicht absprechen«. (2,293) Gleichzeitig sind sie spirituell zerrüttet, insofern ihr Bezug zum Unendlichen darin besteht, um Mitternacht mit tierischem Geheul, das »die Fenster des Hauses bersten« macht (3,297), »das Gloria in excelsis [zu] intonieren« (3,297). Das Intonieren fungiert als Pendant zu Antonia.<sup>33</sup> Die vier Brüder im Zustand der Verrücktheit sind offenbar die Reversseite des Zustands der Schwester Antonia im Augenblick der Aufführung der Messe. Und da An/ton/ia nach der Aufführung der Messe – spirituell – ganz in den Raum des durch das Musikwerk manifest gemachten Unendlichen hinübergetreten ist, gewissermaßen in das Konkavbild des Vorgangs, sind die verrückten Brüder auf dessen Konkavbild fixiert, das materielle, »erdenrestliche« Pendant des Ereignisses. Sie sind eine Art »Traumrest« des Aktes, durch ein Werk der Kunst die Erfahrung des Erhabenen hervorzurufen. Sie haben nicht nur – in verrückender Weise – die Erfahrung des Erhabenen gemacht, nämlich vom Sinnlichen zur Idee Gottes geführt zu werden, sondern materialisieren zugleich diesen Vorgang, agieren ihn immer neu mit ihrer zerrütteten Daseinsform aus, als sichtbar werdender »Erdenrest«, wenn dessen spirituelle Seite in das Wunderbare weggehoben wird.

So werden die Brüder zu Recht als Pudenda behandelt, d.h. als nicht zu berührendes Geheimnis, Reversseite des Vorgangs, das Erhabene durch ein Werk der Kunst zu erzeugen. Zwei Weisen, hiermit umzugehen, sind möglich und werden durch die Erzählung auch vorgeführt resp. praktiziert. Die eine besteht darin, mit dem Geschehen, das den

33 Auf diese teilweise Homonymie hat erstmals Theisen, 1996, 112 aufmerksam gemacht.

Akt der Erzeugung des Erhabenen in eine spirituelle und erdenrestliche Komponente auseinandergerissen hat, Kirchenpolitik zu machen, was sich die Kirche natürlich nicht nehmen läßt. Selbstverständlich kann damit nur ein falsches Erhabenes hervorgerufen werden, wie dies Kant mit wünschenswerter Deutlichkeit beschrieben hat: »Niederwerfung, Anbetung mit niederhängendem Haupte, mit zerknirschten angstvollen Gebärden und Stimmen« als »das einzig schickliche Benehmen« (KdU 108). Hierauf legt es die Äbtissin an, als Repräsentantin einer *ecclesia triumphans*, sekundiert von Erzbischof und Papst. Zumindest bei der Mutter der verhinderten Bilderstürmer hat sie damit auch Erfolg. Daß man das Kloster fünfzig Jahre später »gleichwohl säkularisierte« (2,293) erscheint als gerechte Strafe für diese Perspektivierung des Vorgangs zu einem falschen Erhabenen.

Die zweite Möglichkeit des Umgangs mit dem ›Erdenrest‹ des Erhabenen praktiziert die Erzählung selbst. Es ist, wie dann nicht anders zu erwarten, ein grundlegend ambivalentes Verfahren. Die Erzählung praktiziert noch einmal, was das Erhabene in seinem Wesen ist: negative Darstellung, macht es derart zur novellistischen »sich ereignete[n] unerhörte[n] Begebenheit«. <sup>34</sup> Damit die in der fiktiven Welt der Erzählung vorgestellte Vermittlung des Erhabenen durch ein Werk der Kunst bei einem ›außenstehenden‹ Kunstrezipienten plausibel gemacht werden konnte, hatte die Erzählung das Wunderbare der Legende beizusteuern. So ermöglicht die Legende das Erhabene der Kunst und distanzziert es zugleich, im Sinne negativer Darstellung des Erhabenen, das sich in keiner sinnlichen Form darstellen läßt, während die Unangemessenheit jeder sinnlichen Darstellung sinnlich dargestellt werden kann (vgl. KdU 77). Diese Ermöglichung und gleichzeitige Distanzierung des Erhabenen durch das Angewiesen-Sein auf Vermittlung in der Legende ist aber noch einmal distanzziert durch die erläuterte Ironisierung der Legende selbst, was aber auch die Möglichkeit eines Umschlags offenhält, zumindest nicht ausschließt. Steht die Legende für unausweichliche Distanzierung des Erhabenen, so die Ironisierung der Legende für Distanzierung der Distanzierung. Sie kann als Besiegelung des Abstands zu dem gezeigten Akt genommen werden, durch ein Werk der Kunst die Erfahrung des Erhabenen zu erzeugen, wozu Hegels Formulierung als Bestätigung zitiert werden könnte, wenn er im Hinblick auf seine These vom ›Ende der Kunst‹ festhält: »Mögen wir [...] Gottvater, Christus, Ma-

<sup>34</sup> Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, hg. von H.H. Houben, Wiesbaden 1959, 171 (Gespräch vom 20.1.1827); s. hierzu die Ausführungen im Einleitungskapitel zu den Erzählungen.

ria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr«. <sup>35</sup> In der Distanzierung der Distanzierung, die das Erzählen als seine Weise praktiziert, das Erhabene zu inszenieren, kann aber auch die Chance einer Öffnung zur erzählten Erfahrung erkannt werden. Denn im Unterschied zur Kirche, die aus dem geheimnisvollen Geschehen ein falsches Erhabenes gemacht hat, kann aus dem Vorgang auch reziprok ein ›erhabenes Falsches‹ gemacht werden: insofern die Erzählung ermöglicht, was diese Interpretation versucht hat, Antonia, die Dirigentin der polyphonen, ›unendlichen‹ Kirchenmusik und die vier verrückten, das Gloria intonierenden Brüder als konvexes und konkaves Bild zusammenzusehen und – der Schlußstein des Bogens gewissermaßen, der diesem erst den Halt gibt, um ein von Kleist favorisiertes Bild zu gebrauchen – im Zusammensehen der Bilder das Nichtsehen zu sehen als einzig mögliche negative sinnliche Darstellung der undarstellbaren Vernunftidee.

»Hier endigt diese Legende« (2,313): Die Erzählung räumt dem Kunstexperiment, das sie da unternommen hat, im Nachtrag zum Nachtrag wenig Chancen ein. Man kann mit dem ›Erdenrest‹ des Erhabenen nichts anfangen, da man es offenbar mit seinem ideellen Pendant nicht zusammenzusehen vermag. Statt dessen steckt man den Erdenrest ins Irrenhaus, weil ihm ›nicht zu helfen‹ ist, wie dies die Mutter der verrückt gewordenen Brüder der Äbtissin bestätigt: »nachdem sie [die Äbtissin] dieselbe [die Mutter] noch gefragt hatte, ob zur Wiederherstellung ihrer Söhne Hoffnung sei [...], welches die Frau [...] weinend verneinte [...]« (3,313). Kleist, der Autor dieser Erzählung, schreibt wenige Monate nach deren Buchveröffentlichung im Abschiedsbrief an seine Schwester Ulrike, daß ihm »auf Erden nicht zu helfen war« (4,513). Die Umstände, unter denen seine Erzählung entstand, führten ihn allerdings auf einen anderen Weg als den seiner »vier gottverdammten Brüder«. Ihm ließ ja auch keine Mutter ein »kleines Kapital [...] zum Besten« (3,313) eines Sohnes zurück, der ein Organ für erhabene Kunst ausgebildet hat. Bei der Taufe Cäcilie Müllers am 16. November 1810, für die er seine Erzählung über diese Art Kunst geschrieben hat, wurde Kleist mit Henriette Vogel bekannt, die ihn ein Jahr nach dieser Taufe, am 21. November 1811 in den Freitod begleitet hat, am Vorabend des Tages (22. November), an dem die katholische Kirche das Fest der Hl. Cäcilie begeht.

35 Vorlesungen über die Ästhetik, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke. Theorie-Werkausgabe, Bd. 13, Frankfurt 1979, 142.

## ***Die Verlobung in St. Domingo*** **Verwirrungen des reflektierenden Urteils**

[F: Frühjahr 1811, D: Der Freimüthige. Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser, 25.3.–5.4.1811; endgültige Fassung: Erzählungen 2. Band 1811]

In der Erzählung »Der Zweikampf« gibt sich zum leichten Märchenschluß Graf Jacob der Rotbart als Mörder seines Bruders zu erkennen, was den Erzähler befriedigt fortfahren läßt: »Bei dieser Erklärung sank er auf die Bahre zurück und hauchte seine schwarze Seele aus« (3,348). In der Erzählung »Die Verlobung in St. Domingo« klagt zum hochpathetischen Tragödienschluß die von Gustav niedergeschossene Toni in ihrem letzten Wort den Geliebten seines mangelnden Vertrauens an, worauf der Erzähler klagend fortfährt: »Und damit hauchte sie ihre schöne Seele aus« (3,259). Da Toni gegenüber ihrem schwarzen Stiefvater und ihrer als Mulattin eingeführten Mutter, die sie als Verräterin verdammen, darauf insistiert, »eine Weiße« (3,256) zu sein und darum durch ihr Handeln keinen Verrat geübt zu haben, hätte der Erzähler seiner weiblichen Hauptfigur in der Schlußapothese das begehrte Attribut ›weiß‹ auch für ihr unsterbliches Teil gönnen können. Aber wie Toni die Sprache versagt (vgl. 3,258), verschließt sie sich hier auch dem Erzähler. Denn nur das Böse hat eine Farbe (sofern schwarz als Farbe gelten kann), eine ›weiße Seele‹ gibt es nicht; als Umschreibungen sind ›rein‹, ›edel‹ ›strahlend‹ denkbar oder eben ›schöne Seele‹. Der Gebrauch des Begriffs ›schöne Seele‹ in einem Text Kleists des Frühjahres 1811, veröffentlicht in einem Berliner Journal, läßt aufhorchen. Über Schillers Parallelisierung von Grazie, Anmut und schöner Seele stellt sich sogleich eine Verbindung zum Essay »Über das Marionettentheater« her, den Kleist im Dezember 1810 in seinen »Berliner Abendblättern« veröffentlicht hatte. So ist die Frage unumgänglich, was für eine Art Grazie oder schöne Seele die Erzählung ihrer weiblichen Hauptfigur zuspricht. Die des Essays »Über das Marionettentheater« kann es nicht sein; denn diese ist ›vor‹ allem Bewußtsein situiert oder im Raum ›unendlichen‹ Bewußtseins. Tonis Handeln, um Gustav zu retten, war jedoch selbst in höchster Bedrängnis klug berechnend, d.h. äußerst bewußt. Auch Goe-

thes Entwurf einer ›schönen Seele‹ im sechsten Buch des ›Wilhelm Meister‹ kommt als Parallelfigur nicht in Frage. Selbstfindung und Selbstbehauptung in einem religiösen Raum steht in Kleists Novelle nicht zur Debatte. So bleibt der Bezug zu Schillers Konzept der ›schönen Seele‹ zu prüfen, das für zeitgenössische Leser auch das populärste gewesen sein dürfte. ›Schöne Seele‹, ›Anmut‹ und ›Grazie‹ sind in der Schrift »Über Anmut und Würde« als glückte Einheit des Sinnlichen und des Sittlichen entworfen:

Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf [...]. In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.<sup>1</sup>

Eine Situierung der Grazie resp. der schönen Seele nehmen dann die ›Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen‹ vor, eben im ›ästhetischen Zustand‹ oder ›ästhetischen Staat‹, den der Schluß der Schrift appellativ entwirft:

Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er zu finden? Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele, der Tat nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigne schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltesten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht und weder nötig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuworfen, um Anmut zu zeigen.<sup>2</sup>

Diesem Entwurf der ›schönen Seele‹ kommt Kleists Figur nahe: Sinnlichkeit (ihre Liebe zu Gustav) und Vernunft (das sittliche Ethos ihrer Rettungshandlung) sind bei ihr durchaus in Übereinstimmung, aber Toni handelt nicht aus dem Affekt. Auch geht Toni zwar durchaus ›mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld‹ durch die ›verwickeltesten Verhältnisse‹, aber sie ›kränkt‹ dabei entschieden ›fremde Freiheit‹ (die ihrer Mutter, ihres Stiefvaters und dessen Kinder, die sie als Geiseln nimmt). Mithin spricht der Erzähler, wenn er die sterbende Toni zur ›schönen Seele‹ erhöht, seiner Figur etwas zu, was diese nicht ist. Er täuscht damit vielleicht sich selbst, in jedem Fall aber den Leser, wenn er auch, jenseits des suggestiven Wortgebrauchs im Zusammenhang der Schlußapothese sei-

1 Friedrich Schiller, Über Anmut und Würde, in: F.S., Sämtliche Werke, hg. von G. Fricke und H.G. Göpfert, Bd. 5, München 1967, 468 f.

2 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: F.S., Sämtliche Werke, s. Anm. 1, Bd. 5, München 1967, 669.

ner Heldin, gerade noch die Möglichkeit aufscheinen läßt, durch Rückfrage an programmatische Texte zum Konzept der ›schönen Seele‹ auf den falschen Schein aufmerksam zu werden, den er über seine Figur verbreitet. Oder aber der Erzähler spricht seiner Figur eine andere Art ›schöner Seele‹ zu, die jene zu einer Täuschung erklärt, die wir gewohnt sind, im ›ästhetischen Zustand‹, d.h. im Raum der Kunst zu situieren. So ist entweder das Deutungsmuster ›schöne Seele‹, das die Erzählung über die Geschichte legt, Schein, täuschende Kunst, oder die Erzählung erklärt den Raum der Kunst, als den für Schiller genuinen ›Ort‹ der schönen Seele, zur Täuschung. Damit aber vollzieht das Erzählen in seiner eigenen Wirklichkeit des Diskurses, was es auf der Ebene der Handlung vorstellt: ein Haus der Kunst zu sein, in dem Vereinigung der Gegensätze erwartet wird, das sich aber als ein Haus falscher Künste erweist.

Als ein Haus falscher Künste wird der Handlungsort in der vorgestellten Welt eingeführt: »unmittelbarer Tod [ist] das Los der Armen, die sich durch diese [im Haus Congo Hoangos geübten] Künste hatten täuschen lassen« (3,223). Die täuschenden Künste sind in der Vorgeschichte darauf gerichtet, die nicht zuletzt durch Toni in dieses Haus gelockten Weißen zu töten. In der Hauptgeschichte vervielfältigt sich für Toni die Täuschungsarbeit. Sie täuscht ›den Fremden‹ (wie die Erzählung überwiegend Gustav tituliert), auch noch, nachdem er ihr Geliebter geworden ist, da sie ihn über die Vorgänge im Haus und ihre bisherige Rolle nicht aufklärt, und sie täuscht ihre (Stief-)Eltern, um Gustav zu retten, was dieser aber, von der Geliebten ans Bett gefesselt und der Gewalt des ›fürchterlichen‹ (vgl. 3,222) Congo Hoango überlassen, nicht durchschauen kann. Das Haus der Künste ist als ein Ort der Vereinigung der Gegensätze entworfen, sei dies des Gegensatzes der Geschlechter, der Rassen oder philosophisch des Physischen (des Eros) und des Ideellen (der sittlichen Idee des Selbstopfers für den anderen). Stets ist dieses Haus der Künste dabei aber ein Ort der Täuschung, wie erläutert nicht nur in der vorgestellten Welt, sondern ebenso in der Handhabung des Erzählens. So wird die ›unerhörte Begebenheit‹ dieser Novelle performativ. Sie ist angelegt im exotischen und hierdurch interessanten Stoff, dem erzählten Vorgang, der erlaubt, Geschlechterdiskurs, Rassendiskurs und philosophisch-ästhetischen Diskurs (des Brückenschlags zwischen grundlegend getrennten Welten) ineinander zu blenden; zum Ereignis (zu einer ›sich ereigneten‹) wird die unerhörte Begebenheit aber in der Wirklichkeit des Erzählens, insofern dieses selbst einen Raum täuschender Kunst hervorbringt, indem sie von einem solchen berichtet.<sup>3</sup>

3 Mit dem Innewerden eines Spannungsverhältnisses zwischen erzähltem Vorgang und

Den Reiz des Neuen, Interessanten und Spannungsvollen gewinnt die Novelle schon durch ihr Ausgreifen in den außereuropäischen Raum. Der Blick auf das Fremde wird potenziert, indem in diesem Raum die Französische Revolution, das Ereignis, das Europa erschüttert hat, selbst noch einmal revolutioniert wird: mit dem Handlungsort Haiti und dem Ereignis eines erfolgreichen Aufstandes der schwarzen Bevölkerung der Insel gegen die französischen Kolonialherren. Deren Sklavenstatus hatte der Konvent nach einigen widersprüchlichen Akten aufgehoben, was Napoleon aber aus wirtschaftlichen Gründen widerrief. Mit dem siegreichen Aufstand und förmlichen Krieg der schwarzen Bevölkerung gegen die wiedereingerückten französischen Unterdrücker wurde nicht nur dem Napoleonischen Heer (sieht man vom Ägyptenfeldzug ab) eine erste Niederlage bereitet (Kapitulation der französischen Truppen im November 1803, Proklamation der Unabhängigkeit Haitis am 1.1.1804)<sup>4</sup>, sondern es wurden auch Denkmuster des – als Ideologie

---

Konzepten seiner Verarbeitung wurde gerade diese Novelle zu einem beliebten Gegenstand der Kleist-Forschung. Besonders heben auf dieses Spannungsverhältnis ab: Neumann, 2000, Bay, 1998. angestoßen haben diese Betrachtungsweise: Horn, 1975, Angress, 1977, Gilman, 1982, Uerlings, 1992, Werlen, 1992; weitere Interpretationen s. Literaturverzeichnis.

- 4 Die Ereignisse sind inzwischen schon häufiger dargelegt worden: Der französische Teil Haitis (St. Domingue) war 1697 von Spanien abgetreten worden. Durch Einführung des Zuckerrohrs aus Java wurde diese Kolonie zur reichsten Übersee-Besitzung Frankreichs. 1791 dekretierte die französische Nationalversammlung die Gleichberechtigung der ›freien Farbigen‹. Das führte zu Aufständen der Mulatten und der Sklaven. Die Gleichberechtigung wurde noch im selben Jahr widerrufen. Der ein Jahr später geschaffene Nationalkonvent beschloß 1794 die Abschaffung der Sklaverei. Der Anführer der aufständischen Schwarzen, Toussaint L'Ouverture (1743–1803), ›schwarzer Napoleon‹ genannt, arbeitete daraufhin mit den französischen Kommissaren zusammen. Er stieg 1795 zum Brigadegeneral auf, 1796 zum Divisionsgeneral. Sein Unterführer Jean-Jacques Dessalines (1758–1806) schlug einen Aufstand der Mulatten blutig nieder. 1801 machte sich Toussaint aufgrund einer neuen Verfassung zum Gouverneur St. Domingues auf Lebenszeit. Das Land war faktisch von Frankreich unabhängig. Um die Insel für Frankreich zurückzugewinnen, schickte Napoleon 1802 eine Invasionsarmee nach St. Domingue. Durch Wortbruch konnte Toussaint gefangengenommen und nach Frankreich gebracht werden, wo er am 27.4.1803 auf Fort Joux bei Besancon starb. In diesem Fort war Kleist interniert, die Geschichte L'Ouvertures war so bekannt, daß Kleist aus Fort Joux ohne weitere Erklärung schreiben konnte, daß sein mitgefängerter Kamerad in der ehemaligen Zelle L'Ouvertures einsitze (vgl. 4,374). Die vereinigten Schwarzen und Mulatten besiegten 1803 die französischen Truppen. Nach deren Kapitulation wurde am 1.1.1804 die Unabhängigkeit St. Domingues proklamiert. Dessalines zum Gouverneur auf Lebenszeit ernannt. Dieser verfügte im März 1804 die Ermordung aller noch auf der Insel lebenden Franzosen. Im Oktober 1806 ließ er sich zum Kaiser von Haiti krönen. 11 Tage später wurde er von aufständischen Mulatten ermordet. Eine Darstellung der historischen Ereignisse gibt: Buch, 1976; zeitgenössische Darstellungen, die Kleist zu Rate gezogen haben konnte: Markus Rainsford, Geschichte der Insel Hayiti oder St. Domingo, besonders des auf derselben errichteten Negerreichs. Aus

noch gar nicht bewußten – ›Eurozentrismus‹ erschüttert. Zum einen war es unglaublich, daß die fortgeschrittenste europäische Kriegskunst erfolglos blieb, zum anderen wurde das ethische Selbstverständnis der Weißen als Ordnungstifter und Kulturbringer, worin auch eine ideelle Rechtfertigung des Kolonialismus beschlossen ist, mit dem Faktum eines von Angehörigen der schwarzen Rasse selbst geschaffenen und gegen massive Rückeroberungsversuche der Europäer erfolgreich sich verteidigenden Gemeinwesens in Frage gestellt. In der »Hermannsschlacht« sind die Fronten eindeutig: Die Germanen kämpfen um das höchste sittliche Gut der Freiheit, die Römer sind degeneriert, haben die Idee der Freiheit schon längst verraten, da sie dieses Gut anderen Völkern verweigern, ihr Wissen, auch ihre Schriften, die die Ideale der Humanität entwerfen, ist Herrschaftswissen. In Haiti führen demgegenüber die Schwarzen einen Kampf gegen diejenigen, die die hohen sittlichen Werte der Freiheit und Selbstbestimmung selbst in das Land getragen haben, d.h. gegen Freiheitsbringer als Unterdrücker. Das klare Schema eines Freiheitskampfes geht offenbar für das europäische Denken nicht mehr auf, wenn die Herr-Knecht-Dialektik auf Rassengegensatz und Kolonialismus projiziert wird. Denn damit geraten die Werte der europäischen Kultur selbst ins Ungewisse. In diesem Kontext verdienen die Anstrengungen des Erzählers bzw. die Strategien des Erzählens Interesse, durch die in der verworrenen Welt Ordnung gestiftet und Halt gegeben werden soll. Das Begehren des Erzählers ist offenbar dem seines Protagonisten Gustav analog. Dieser sucht in einem Haus der (falschen) Künste, das er aber als solches nicht durchschaut, Schutz und Orientierung. Das Erzählen stellt solch ein Haus der Kunst nicht nur dar, sondern errichtet selbst eines im Vorgang des Erzählens und bestimmt damit dessen Leistungsfähigkeit auf beiden Ebenen der Argumentation.

Zuerst seien die Vorgänge in der dargestellten Welt betrachtet. Entworfen wird eine ›verkehrte‹ Welt, verkehrt allerdings nur in der wie selbstverständlich berufenen weißen kolonialistischen Perspektive (wobei die Schärfe der in dieser Position formulierten Urteile diese Perspektive aber auch auffällig macht: die Schwarzen ›ermorden‹ die Weißen [vgl. 3,222], umgekehrt nicht? Congo Hoango ist ein »fürchterlicher al-

---

dem Englischen, Hamburg 1806; Louis Dubroca, Geschichte der Neger-Empörung auf St. Domingo unter der Anführung von Toussaint-Louverture und Jean Jaques Dessalines, in: Minerva. Ein Journal historischen und politischen Inhalts, Hamburg 1805, Bd. 1 u. Bd. 2. Einen Artikel »Über den Zustand der Schwarzen in Amerika« hat Kleist im Januar 1811 in den »Berliner Abendblättern« veröffentlicht (Übersetzung eines Artikels von Louis de Sevelinges, der 1810 im »Mercure de France« erschienen war).

ter Neger« [3,222], der sich beim »grimmigen Kriege« gegen die Weißen ›verjüngt‹ [vgl. 3,223], was ihm das Odium verleiht, eine Art Kannibalismus zu betreiben; die Schritte des National-Konvents, offenbar diejenigen, die den Schwarzen Freiheit verhießen, waren »unbesonnen« [3,222], hervorgerufen haben sie einen »allgemeinen Taumel der Rache« [3,222] bzw. einen »Wahnsinn der Freiheit« [3,233] usw.). ›Verkehrt‹ aus weißer Perspektive ist, daß die Schwarzen jetzt offenbar über das Leben der Weißen gebieten, daß die Schwarzen sich in den Häusern befinden, was immer für Kulturoisierung steht, während die Weißen sich durch eine gefährliche Wildnis schlagen müssen, die Weißen bedürfen des Schutzes der Nacht, die Schwarzen betreiben ihre Unternehmungen im Tageslicht. In dieser zumindest für die Weißen überall bedrohlichen Welt macht sich Gustav als ein Grenzgänger auf den Weg: aus dem bergenden Umkreis seiner Familie ins Ungewisse zu den Menschen, die nicht wie er auf der Flucht sind, aus der Natur in ein Haus, aus der Höhle der Nacht zu einem Licht. Gustav wird vom Erzähler insistierend »der Fremde« genannt, Gegenbegriff hierzu sind die »Einwohner des Landes« (3,227), aus deren Horizont mithin gesprochen wird. So beruft der Erzähler einerseits Deutungskonzepte der Weißen, blickt aber andererseits auf seine weiße Hauptfigur aus der Außenperspektive (z.B. Babekans oder Tonis). Mit der Geste schlechthin für humane Bezugnahme zwischen Menschen setzt das Grenzgängertum ein: »jemand« klopft an die Tür eines Hauses und streckt, »durch die Dunkelheit der Nacht, seine Hand aus, um die Hand der Alten zu ergreifen« (3,224). Die Hand ausstrecken, die Hand ergreifen, die Hand reichen: Das wird in dieser Szene immer neu berufen und so auf ein Sozialmodell angespielt, das von erster Kontaktnahme bis zu Verlobung und Hochzeit reicht. Der Sozialkontakt, der hier mit dieser Geste hergestellt wird, verbindet aber nicht, sondern reißt sogleich die Gegensätze auf, in die die Welt zerfallen ist: Der Fremde fragt als erstes nach der Rasse der Person, deren Hand er ergriffen hat (›seid ihr eine Negerin?« [3,224]), die Angesprochene identifiziert den Fremden durch diese Frage als einen Weißen. Was aber sucht der Fremde im Haus, das offensichtlich der Welt der ›Anderen‹ zugehört? Die Bedienten seiner Familie (möglicherweise Schwarze) haben in der verflommenen Nacht vergeblich versucht, »ein wenig Brot und Wein bei den Einwohnern des Landes aufzutreiben« (3,227). Die Expedition des Fremden hat den analogen Sinn. Die Formel ›Brot und Wein‹ mag für Lebensmittel stehen, so konkretisiert sie nachfolgend auch der Fremde (›einige Körbe mit Lebensmitteln und Erfrischungen« [3,227]), aber die Formel ruft selbstverständlich auch den ideellen Gehalt der Erlösung auf, allerdings in spirituellem, nicht in physischem Sinn. Daß der

Fremde mehr als nur ›Lebensmittel‹ im rein frugalen Sinn sucht, sagt er mit dem Schluß seiner ersten Bitte:

wir haben noch fünf Tagereisen bis Port au Prince, und wenn ihr uns die Mittel verschafft, diese Stadt zu erreichen, so werden wir euch ewig als die Retter unseres Lebens ansehen. (3,227)

Mittel, die Stadt der Zuflucht für die Weißen zu erreichen, wären: Schutz für den Augenblick, sodann, von Gustav ausdrücklich erbeten, für ein oder zwei Tage ›Obdach‹ im Haus für die ganze Familie, damit diese sich erholen kann (vgl. 3,229), weiter Rat, wie die Stadt, die ja als letzte Zuflucht der Weißen im allgemeinen Krieg von Schwarzen umstellt sein muß, erreicht werden kann. In einer feindlich zerrissenen Welt, in der Gefahren von überall drohen, sucht der Fremde offenbar Schutz, Halt und Orientierung auf seinem und seiner Familie Weg, dann aber wird ihm der Weg zum Ziel. Denn im Haus, das ihm all das Gesuchte vermitteln soll, muß er sich wieder zuerst orientieren, d.h. klären, ob es Schutz, Halt und Orientierung überhaupt zu geben vermag. Der Fremde ist nicht in eine eindeutige Welt gelangt, sondern in eine, in der sich die Gegensätze durchdringen. Eine solche Welt muß er aber logischerweise suchen: Ein bewohntes Haus kann in einer Welt, in der die Schwarzen die Weißen töten und deren Besitzungen verwüsten, einerseits nicht von Weißen bewohnt sein, andererseits müssen seine Bewohner aber bereit sein, Weißen zu helfen. Solche Verhältnisse findet Gustav auch vor (so daß er so ungeschickt offenbar nicht ist, wie er gerne angesehen wird): Babekan stellt sich als »Mulattin« (3,228) vor, also von einem schwarzen und einem weißen Elternteil abstammend, ihre Tochter bezeichnet sie als »Mestize« (3,228), was nach ihrer späteren Erzählung eine falsche Bezeichnung ist (Tonis Vater ist ein Weißer, mit-hin ist sie auch eine Mulattin, aber mit höherem weißen Anteil). Für den ersten Kontakt kann die falsche Rassenbestimmung aber besonderes Vertrauen schaffen, da nach dieser Bestimmung ein Elternteil zur indianischen Urbevölkerung der Insel gehörte (die realgeschichtlich zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausgerottet war) und der andere weiß wäre, Toni also gar keinen Anteil an der schwarzen Rasse hätte, von der laut Eingang der Erzählung alle Gefahr droht. Statt in der gefährvollen verworrenen Welt auf klare Positionen zu treffen – schwarz oder weiß, Freund oder Feind, Schutz oder Zurückweisung – trifft der Fremde alenthalben auf ein Ineinander der Gegensätze: rassistisch auf Mischlinge, sozial, entsprechend der Lügengeschichte Babekans, auf Verwandte des fürchterlichen Negers, die in dessen Dienst stehen, aber doch unter Opfern weißen Notleidenden helfen, sich auch zur Hilfe für die Familie

Strömli bereiterklären, allerdings nicht in dieser, sondern in der kommenden Nacht, wobei der Fremde gleichwohl im Haus zurückgehalten wird.

Der Erzähler hat schon in der Einleitung betont, daß in dem »einsam an der Landstraße« (3,223) gelegenen Haus Congo Hoangos todbringende täuschende Künste geübt werden (vgl. 3,223). Dazu paßt die unklare Wirklichkeit dieses Hauses. Es ist das »Hauptgebäude der Pflanzung« (3,223) des »Hern Guillaume von Villeneuve«, das Congo Hoango laut Erzähler in Brand gesteckt und »der Erde gleich gemacht« (3,223) hat und das doch gleichwohl weiter steht, mit den Möbeln des Herrn Villeneuve ausgestattet ist (vgl. 3,234) und von Congo Hoangos Familie bewohnt wird. Auch Babekan macht geltend, daß in diesem Haus Künste geübt werden, allerdings rettende, insofern sie sich zusammen mit ihrer Tochter »durch List und den ganzen Inbegriff jener Künste, die die Notwehr dem Schwachen an die Hand gibt« (3,228) vor den Verfolgungen ihres Schwarzen Herrn zu sichern wüßten. Der Fremde oder Grenzgänger ist in einem Haus täuschender Künste, deren Ziel ist, Tod zu geben, die ihm aber als rettende vorgestellt werden. Was er in diesem Haus vorfindet, ist ein Ineinander der Gegensätze; das eine entfaltet sich im anderen, das Weiße im Schwarzen, die Rettung in der Bedrohung, Nacht (Türen und Fenster sollen verschlossen werden, solange die weiße Familie im Haus weilt [vgl. 3,229]) im Tag. Das ist die Welt des Metaphorischen, mithin die Welt der Kunst selbst. Wozu das Haus der Kunst aufgesucht wurde, als Schutz, Halt und Orientierung gegenüber einer undurchschaubaren, überall mit tödlichen Gefahren bedrohenden Welt, das wiederholt sich als Aufgabe im Haus der Künste selbst. Der Fremde muß versuchen, das Ineinander-Sich-Ausbreiten des gegensätzlichen auf einen bestimmten Sinn hin festzulegen, d.h. auf einen Begriff zu bringen, sei es auf den einer tödliche Falle, sei es auf den eines Obdach gewährendes Asyls. Steht diese Aufgabe aber unter der Formel eines Begehrens nach »Brot und Wein«, so geht es über die konkrete Situation hinaus wohl um Rettung, Schutz, Orientierung schlechthin, d.h. auch in ideellem Sinn. Zur Debatte steht mithin nichts anderes als die Aufgabe der reflektierenden Urteilskraft: eine Anschauung, die vielfältige, widersprüchliche Teilvorstellungen enthält, auf die Einheit eines Begriffs zu bringen. Gustav unternimmt dies durch seine zwei Geschichten, die er Toni zur Beurteilung vorlegt. Zu klären ist, welche als Deutungsmuster für die gegebene Situation in Frage kommt. Die hohe affektive Teilnahme, die Gustav an beiden Geschichten zeigt, kann als Zeichen der ideellen Aufladung seiner Schutz- und Rettungssuche genommen werden. Sein Versuch, durch sein Erzählen der beiden Ge-

schichten Orientierung zu gewinnen, wird damit angezeigt, daß er nach der Erzählung jeweils ans Fenster tritt. Aber draußen in der Nacht ist nicht viel zu sehen. Ganz im Sinne der subjektiven Wende, die Kant der Ästhetik gegeben hat, ist Antwort (die gesuchte Festlegung auf den Begriff) im Haus der Kunst dann darin zu suchen, daß nach den Vorgängen im Subjekt gefragt wird, die die Geschichte jeweils auslöst.

Als erstes erzählt Gustav die Geschichte von der schwarzen Sklavin, die sich an ihrem üblen weißen Herrn rächt, indem sie ihm eine Liebesnacht gewährt, um ihn dabei mit ihrer Krankheit anzustecken, was bei ihrer speziellen Krankheit Gelbfieber allerdings nicht möglich ist, da dieses nicht durch sexuellen Kontakt, sondern durch Insekten übertragen wird.<sup>5</sup> Letzteres ist nicht wichtig, es geht nicht um den konkreten Vorgang, sondern um ein bestimmtes Muster, d.h. Tod zu geben, indem scheinbar Liebe gewährt wird. Gustav beschließt seine Geschichte mit vehementen Verwünschungen, danach glaubt er einen Blickwechsel zwischen Mutter und Tochter wahrzunehmen, was sein Mißtrauen weckt: »so übernahm ihn ein widerwärtiges und verdrießliches Gefühl« (3,234). Das entgegengesetzte Gefühl, durch parallele Formulierung den Vergleich fordernd, bringt die zweite Geschichte von Mariane Congreves Selbstopfer für ihren Bräutigam Gustav hervor. Wider tritt Gustav ans Fenster, drückt »sehr gerührt« sein Gesicht in ein Tuch, worauf von Toni vermerkt wird:

so übernahm sie, von manchen Seiten geweckt, ein menschliches Gefühl; sie folgte ihm in einer plötzlichen Bewegung, fiel ihm um den Hals, und mischte ihre Tränen mit den seinen. (3,238)

Toni tritt in das Deutungsmuster dieser Geschichte ein, der Leser weiß, daß dies tatsächlich ein Wechsel vom ersten zum zweiten Deutungsmuster ist. Unmittelbar vor dieser Kehre ist Toni, um dem ›Fremden, der hier »Offizier« genannt wird (3,235), was den Abstand zwischen Mädchen und Mann verstärkt, ein Fußbad zu bereiten »auf ihre Knie vor ihm hingekauert« (3,235). Das ist die Haltung der Büßerin Maria Magdalena, was auch den Fortgang dieser Bibelstelle heraufruft, auch wenn dieser faktisch hier nicht erfolgen kann, d.h. die Lossprechung von Schuld, die Christus an Maria Magdalena vollzieht. Anstelle dieses Aktes wird der Eros zwischen Toni und Gustav lebendig, wobei das erotische Spiel auf Seiten Gustavs allerdings zuerst rein strategisch ist, als »Mittel [...] zu erproben, ob das Mädchen ein Herz habe oder nicht« (3,235). So sind die Rollen vertauscht. Bisher hat Toni ihre erotische

<sup>5</sup> Darauf hat Sigrid Weigel verwiesen. s. Weigel, 1991.

Ausstrahlung eingesetzt, um weiße Männer ins Verderben zu führen, jetzt setzt Gustav ein erotisches Spiel aus Berechnung in Gang. Seine Rechnung geht auf, Toni tritt vollständig auf die Seite der Weißen über und in sein Bild der Liebe einer Weißen ein. Unbedingte Hingabe, selbstlose Rettung des Geliebten, sogar um den Preis der Verleugnung der Liebe zu ihm, die ihr den Tod bringt (dies als Ahnung, ja Wunsch auch angedeutet: »sie frohlockte bei dem Gedanken, in diesen zu seiner Rettung angeordneten Unternehmungen zu sterben« [3,252]) werden nun die Orientierungen von Tonis Handeln. Toni wird Mariane (allerdings nicht vollständig), wie deren Name die Silben enthält, die Tonis Name vervollständigen als eine Art ›goldener Rahmen‹: Mari/an/e – An/toni/e. Nimmt man dies auch als Anspielung auf Marie Antoinette und deren Ende auf der Guillotine, so wird nur ein neues Rätsel geschaffen; denn war deren Tod Hinrichtung einer Unschuldigen oder revolutionärer Akt gegenüber einer Repräsentantin überlebter Herrschaftsverhältnisse?

Besiegelt wird Tonis Eintreten in das Deutungsmuster Marianes durch das sexuelle ›Erkennen‹. Danach ist sich der Fremde sicher: »sah er so viel ein, daß er gerettet, und in dem Hause, in welchem er sich befand, für ihn nichts von dem Mädchen zu befürchten war« (3,238). Über diesen Moment des Umschlags, in dem der Fremde Orientierung zu gewinnen glaubt, vermerkt der Erzähler in einer eigenartigen Formulierung: »was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu vermelden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst lies't« (3,238). Ist dieses Von-Selbst-Lesen nur auf den sexuellen Akt zu beziehen oder auf alles, was danach noch geschieht? Die nach der Liebesnacht einsetzende Rettungshandlung Tonis, die ganz dem Muster der Rettungshandlung Marianes folgt, deren hohen Sinn rückhaltloser Hingabe und Aufopferung für den Geliebten übernimmt: All das steht in bestem Einklang mit den implizit wirksamen – weißen – Konzepten der Konstruktion der vorgestellten Welt, was selbstverständlich den Automatismus des Lesens ungenutzt befördert. Diese implizit wirksamen Konzepte sind insbesondere in den Konnotationen zu erkennen, die die jeweilige Schilderung der Schwarzen und der Weißen mit sich führen.<sup>6</sup>

Der Erzähler spricht vom »Geschlecht der Weißen« (3,233 passim), aber vom »Stamm der Negern« (3,233 passim). ›Geschlecht‹ ist in dieser Opposition sozial und familial gebraucht, wie man z.B. von einem Adelsgeschlecht spricht, so daß die Weißen mit dieser Formulierung zugleich in die Position der Höherstehenden gerückt sind. ›Stamm‹ betont demgegenüber das Kollektive, die Mitglieder eines Stammes haben kei-

6 Ausführlich dargelegt bei Bay, 1998.

ne scharfe Kontur. Ein Organisiert-Sein in Stämmen erscheint primitiver als eines in Geschlechtern. Das wird verstärkt durch die Unterschiede der innerfamiliären Organisation bei den beiden entgegenstehenden Familien. In der Familie Strömli, der Gustav von der Ried als Vetter zugehört, sind alle Binnenbezüge in fragloser (patriarchalischer) Ordnung. Es gibt ein Familienoberhaupt, das selbstverständlich die Unternehmung anführt, »ein ehrwürdiger alter Greis« (3,227), dann dessen »Gemahlin« und weiter »fünf Kinder, mehrere Bediente und Mägde« (3,227), und eben noch den Vetter Gustav. Auf der Seite der Schwarzen sind die Bezüge undurchsichtig und »illegitim«. Toni ist ein uneheliches Kind, dessen Vater seine Vaterschaft gerichtsnotorisch abgestritten hat, Congo Hoango, zumeist mit dem Zusatz »Neger« etikettiert, ist Witwer (vgl. 3,222), Hr. Villeneuve »legte ihm, da er nicht wieder heiraten wollte, an Weibes statt eine alte Mulattin, Namens Babekan, aus seiner Pflanzung bei« (3,222), von Congo Hoangos Kindern wird betont, daß sie »auf unehelichem Wege mit einer Negerin erzeugt« seien (3,225), d.h. nicht mit der »beigelegten« Mulattin Babekan, weshalb der Erzähler sie auch »Bastardkinder« nennt (3,254), wobei offenbar auch nicht dieselbe Frau die Mutter ist; denn die beiden sind »Halbbrüder« (3,254). Auf Seiten der Schwarzen gibt es offenbar keine im Sinne einer Eheordnung legitimen Verhältnisse, die Triebe sind nicht sozialisiert wie bei den Weißen, entsprechend erscheint hier das Leben auf einer primitiveren Kulturstufe. Entsprechend sind auch die Aufenthaltsorte unterschieden. Der Handlungsort, das einsame Haus an der Landstraße (vgl. 3,223), ist das ehemalige Herrschaftshaus eines Weißen, jetzt von mordend herumziehenden Schwarzen okkupiert. Obwohl er dieses Haus bewohnt, hat Congo Hoango seine »Bastardkinder« in einem Nebengebäude untergebracht (vgl. 3,225). Während Herr Strömli in das »Haus« eindringt (3,254), schleicht sich Toni in den »Stall«, wo Seppy schläft (3,254), um ihn als Geisel zu nehmen, so ist das genannte »Nebengebäude« offenbar der Stall. Nachdem Schüsse gefallen sind, stürzen »die Neger des Hoango, zwanzig oder mehr an der Zahl, aus ihren Ställen hervor« (3,255). Derart ist das Haus als genuiner Raum der Weißen gekennzeichnet, nur aufgrund des Umsturzes ist er jetzt von Schwarzen besetzt, die ihn aber kaum nutzen, da ihr angestammter Wohnraum der Stall ist. Die Erzählung behandelt sie als Vieh. Wie entlaufenes Vieh wird einer »eingefangen« (3,255), Hoango befiehlt seinen Leuten, daß sie »in ihre Ställe zurückkehren möchten« (3,255), und der Erzähler wiederholt das noch einmal, wenn er daraufhin festhält, daß sich die Schwarzen »obschon murrend und schimpfend in ihre Ställe zurück[verfügen]«. (3,256) Obwohl in großer Überzahl, werden die Schwarzen von

den Weißen auch leicht überwältigt. Congo Hoango und Babekan werden »halbnackt und hülflos« in ihrem Zimmer angetroffen (3,254), durch einen Säbelhieb über drei Finger der Hand wird Congo Hoango, der doch als furchtbarer Todbringer eingeführt worden ist, alsbald gänzlich außer Gefecht gesetzt, schmähdlich werden Congo Hoango und Babekan »mit Stricken am Gestell eines großen Tisches fest gebunden« (3,255), alle Gewehre weiß man den Schwarzen noch vor Beginn des Kampfes zu entwenden. So gibt sich in der konkreten Konfrontation eine massive Überlegenheit der Weißen zu erkennen.

Explizit mag über die Weißen manch Negatives gesagt werden (die Handlungen des Herrn Villeneuve oder Bertrands Leugnen, der Vater Tonis zu sein, generell die Verweise auf die Mißhandlungen der weißen Kolonialherren an den schwarzen Sklaven), implizit, im Aufbau von Bildsystemen und der Wertung, die diese mit sich führen, erfolgt das Erzählen jedoch sehr deutlich aus einer weißen, kolonialistischen Perspektive. Wenn Toni nach dem Liebesakt mit dem weißen Mann sich die weißen Wertvorstellungen und Handlungsmuster vollständig aneignet – sich z.B. nun über die »Unmenschlichkeiten« (3,241) empört, die im Hause Hoangos verübt werden oder den Opfertod für den geliebten Mann geradezu wünscht (vgl., 3,252) –, sind implizite Konstruktion der Rasseverhältnisse und explizite Erzählperspektive (weitgehend der Wahrnehmungshorizont Tonis) völlig in Einklang, was eben einen Automatismus des Lesens befördert. »Was weiter erfolgt«, liest sich von selbst, da Erzähltes und Handhaben des Erzählens in Übereinstimmung sind. Allerdings macht der Text, im Augenblick, da die Bedingungen für diesen Automatismus erreicht sind, der nachfolgend wirksam wird, immerhin hierauf aufmerksam durch einen Sprung aus der vorgestellten Welt auf die abstrakte Ebene einer Reflexion über das Lesen, zugleich durch eine druckgraphische Kennzeichnung des falschen Scheins, den dieser Automatismus erzeugt, wenn ein jeder nun »von selbst lies't«. (3,238) Die Buchstabenfolge in »lies't« zeigt mit dem Apostroph eine Elision an, die sich nur auf ein e in der Flexionsform der dritten Person Singular Präsens beziehen kann, das schon längst überholt ist.<sup>7</sup> Das Apostroph markiert, daß etwas ausgelassen ist, das gar nicht mehr ausgelassen werden muß, da es schon verschwunden ist. Analog bringt Toni, in das Handlungsmuster von Mariane eintretend, ihre Orientierung

7 Roland Reuß hat auf diese ungewöhnliche Schreibweise aufmerksam gemacht und dargelegt, daß zwar Adelnung die Konjugation noch vermerkt, Grimms Deutsches Wörterbuch aber für den zeitgenössisch üblichen Gebrauch (z.B. bei Goethe und Schiller) die Elision des e als selbstverständlich vermerkt. (Reuß, 1988, 35, insbes. Anm. 10).

am entgegengesetzten Handlungsmuster so vollständig zum Verschwinden, daß sie nun ›von selbst‹ als Verkörperung der weißen Ideale ›gelesen‹ wird. Der Verweis auf das Über-Lesen im Unterbrechen der Ganzheit des Wortbildes von ›lesen‹ verlangt Eingedenken eines Bruchs (im Wesen Tonis), den das Erzählen im Einklang von impliziter Konstruktion der Rassenverhältnisse und expliziter Erzählperspektive gerade zum Verschwinden bringt.

Ein Fremder, so wurde als Grundhandlung der Novelle deutlich, steht vor der Aufgabe, in einer undurchdringlichen, tödlich bedrohenden Welt Halt, Orientierung und in diesem Sinne »Rettung« (3,235, 240) zu finden. Dazu sucht er ein Haus auf, in dem Künste geübt werden, womit sich ihm die Aufgabe verschiebt, nun allererst in diesem Haus Orientierung zu finden, es auf einen Begriff zu bringen: ob es eine »Mördergrube« sei, so Toni (3,240), oder ein »Obdach« gewährendes Asyl (3,229). Diese Aufgabe löst Gustav nicht, er verschiebt sie statt dessen noch einmal auf die Ebene der Liebe, indem er in Toni sein Weiblichkeitsideal der für den Mann sich opfernden Frau wachruft, das Toni nach dem Liebesakt vollständig internalisiert hat, was Gustav damit besiegelt, daß er ihr »das kleine goldene Kreuz«, das er als Geschenk und Andenken seiner toten Braut Mariane auf der Brust trägt, »als ein Brautgeschenk« umhängt (3,238). Tonis gelbe Farbe ist so vom Gelb der am Gelbfieber erkrankten Sklavin, die durch sexuelle Hingabe dem weißen Mann den Tod gibt, zum Gelb des goldenen Kreuzes hinübergespielt, das auf Selbstopfer für den bedürftigen, Rettung suchenden Mitmenschen festlegt. So hat Gustav zwar nicht die verworrene Wirklichkeit unter einen Begriff gebracht, aber doch statt dessen etwas anderes in Gang gesetzt, d.h.: Er hat Toni ›erweckt‹ zu den Idealen der Humanität. Jetzt spricht sie gegenüber Babekan von Gastrecht und von Schutz, den man Verfolgten gewähren müsse (vgl. 3,240), bezeichnet das bisher im Haus Geschehene als ›unmenschlich‹ (3,241), schwört, eher zu sterben, als zuzulassen, daß dem Gast ein Leid geschähe. (3,241) Gustav hat Toni mithin zu einer Verkörperung der Idee (der Humanität, des Opfers für den anderen) erweckt, womit sich ihm auch sein anfängliches Begehren nach ›Brot und Wein‹ (3,227) umfassend erfüllt, dieses als Verkörperung Gottes im endlichen Zeichen verstanden.

So zeigt auch diese Erzählung – an der Umschlagstelle der Handlung und situiert in einem Haus der Kunst – das bekannte Vertretungsverhältnis von ›ästhetischer Idee‹ (vgl. KdU 192 f.: eine sinnliche Erfahrung, die so viele Teilvorstellungen enthält, daß sie nicht in die Einheit eines Begriffs gebracht werden kann) und ›Vernunftidee‹ (vgl. KdU 193, hier der Gedanke der Humanität, gründend in der Leitidee die Freiheit),

die so überschwenglich ist, daß sie jede Konkrektion, d.h. Verkörperung übersteigt.<sup>8</sup> Gustavs Handeln entspricht dem von Kohlhaas. Eine verworrene, undurchdringliche empirische Welt ist nicht unter den Begriff zu bringen (im Falle des Kohlhaas bedeutete dies, in der besonderen Sache Recht zu sprechen), worauf mit Handlungen geantwortet wird, deren Ziel es ist, die »entsetzte« Repräsentation der Idee in der empirischen Welt wieder einzusetzen (was Kohlhaas in der Struktur einer Negation der Negation leistet: im Entsetzen des entsetzten Gesetzes). Die Erzählung »Die Verlobung in St. Domingo« fragt nach den Chancen eines Gelingens dieses Vertretungsverhältnisses unter neuen Bedingungen: aus einer Fremdperspektive, d.h. bezogen auf die Situation einer Revolution der Revolution, die die gewohnten Oppositionen ins Wanken bringt.

Das Interesse der Erzählung verschiebt sich von dem Handlungsziel Rettung, die dadurch erreicht werden soll, daß die begegnende Welt unter einen Begriff gebracht wird, womit Halt und Orientierung in der doppelt revolutionierten Welt gefunden wäre, zum Handlungsziel einer Rettung, die dadurch in Gang kommt, daß eine Repräsentantin der Idee tätig wird. Notwendig muß dabei Tonis Verkörperung der Idee (in Übernahme weißer Wertvorstellungen wie des weißen Idealbildes von Weiblichkeit) in Konkurrenz geraten zur zweiten Repräsentation der Idee der Freiheit, für die Congo Hoango steht (strukturell entspricht dem in der »Kohlhaas«-Erzählung, daß auch dort zwei Repräsentanten der Idee »Recht« in Konkurrenz zueinander stehen, der Kurfürst von Brandenburg und der Kurfürst von Sachsen).

Die Geschichte Congo Hoangos kann gleichfalls als eine Geschichte der Erweckung zur Repräsentation der Idee der Freiheit genommen werden, allerdings, verglichen mit der »Erweckung« Tonis, mit entgegengesetztem Ergebnis. Denn auch Congo Hoangos Weg ist ein »Aufstieg« aus dem Lager der Schwarzen in das der Weißen. Er hat seinem Herrn das Leben gerettet, d.h. ihm gegenüber Treue bewiesen, obwohl er als aus seiner afrikanischen Heimat Weggeraubter und in die Sklaverei Verkaufter hierzu keinerlei Anlaß hat. Diese Solidarität mit seiner Rasse lohnt ihm sein weißer Herr überschwenglich. Congo Hoango wird freigelassen, erhält Haus und Hof, wird Aufseher der Besitzungen seines Herrn, erhält später ein ansehnliches Ruhegehalt und zuletzt stellt ihm sein Herr noch ein bedeutendes Erbe in Aussicht. So wird Congo Hoango aus der Welt der Schwarzen in stetigem sozialen Aufstieg in die der Weißen gezogen. Aber er geht diesen Weg nicht zu Ende, sondern kehrt,

---

<sup>8</sup> Ausführlicher zu diesem Vertretungsverhältnis s.o. im Kapitel über den »Zerbrochenen Krug«.

sobald der Funke der Freiheit ihn entzündet hat, ganz in das Lager der Schwarzen zurück: »eingedenk der Tyrannei, die ihn seinem Vaterlande entrissen hatte, [jagt er] seinem Herrn die Kugel durch den Kopf« (3,222), verwüstet dessen Besitztum und mordet alles Weiße nieder, das ihm begegnet. An der Repräsentation der Idee, so zeigt die Erzählung, ist aber stets etwas falsch. Das ist, prinzipiell genommen, notwendigerweise so, da jede Konkretion oder Verkörperung der Idee diese aus dem Unendlichen ins Endliche transponiert und damit einschränkt und verfälscht. Congo Hoango wendet die Idee der Freiheit nicht nur individuell an, sondern auch auf dem Feld der Rasse und der Besitzverhältnisse, was nur konsequent ist, da eine Idee mit ihrem unendlichem Gehalt nicht auf einen bestimmten Bereich eingeschränkt werden kann. Mit solcher Aneignung der Idee der Freiheit erschüttert Congo Hoango den Anspruch der Weißen, die Repräsentanten dieser Idee zu sein, eine Irritation, die Gustav als »Wahnsinn der Freiheit« (3,233) erscheint. Aber Congo Hoango verfälscht in seiner Aneignung der Idee der Freiheit diese auch, da er sie seinerseits nun auf eine bestimmte Rasse einschränkt und gegen die andere Rasse einen Vernichtungskrieg führt.

So muß es den Leser sehr befriedigen, daß die zweite Repräsentantin des Ideellen, Toni, zusammen mit der flüchtigen weißen Familie, den falschen Repräsentanten der Idee ›Freiheit‹ überwältigt und unschädlich macht. Aber auch Toni ist eine fragwürdige Repräsentantin der Idee der Humanität, insbesondere durch ihre Vorgeschichte. Immerhin hat sie sich zum Lockvogel für viele Morde im Haus der falschen Künste hergegeben. Wird das durch die Rettungstat an Gustav einfach ausgelöscht? Würde sie Gustav erhalten bleiben, müßte die Erzählung ihre Schuld ›durcharbeiten‹<sup>9</sup>. Mit der Szene, in der Toni in der Position von Maria Magdalena vor Gustav kniet und dann durch ihr schamhaftes Erröten über die Rede des weißen Mannes, daß sie wohl einen Weißen zum Manne begehre, in das weiße Weiblichkeitsideal des 18. Jahrhunderts eintritt (das schamhafte Erröten als zugelassenes Körpersignal weiblichen Begehrens), mit dieser Szene deutet die Erzählung an, daß das Durcharbeiten der Schuld im Geiste christlicher Reue und Vergebung verlaufen würde. Toni geht jedenfalls, von Gustav zur Repräsentantin der Idee der Humanität erweckt, ganz in das Lager der Weißen über. Das bekräftigt sie dann zuletzt auch gegenüber ihrem schwarzen Stiefvater und ihrer Mutter, der Mulattin, die vollständig in das Lager Hoangos gewechselt ist:

9 ›Durcharbeiten‹ im Sinne Freuds, vgl.: Sigmund Freud, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, in: S.F., Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Ergänzungsband, Frankfurt 1975.

ich bin eine Weiße, und dem Jüngling, den ihr gefangen haltet, verlobt; ich gehöre zu dem Geschlecht derer, mit denen ihr im offenen Krieg liegt, und werde vor Gott, daß ich mich auf ihre Seite stellte, zu verantworten wissen. (3,256)

Die Erzählung erspart der Figur das Durcharbeiten ihrer Schuld, entlastet sie durch die Rettungshandlung und den Tod, den sie dabei erleidet. Gerade ihr Tod bestätigt sie *ex negativo* als Weiße. Gustav erschießt sie als »Hure« (3,257), was besagt, daß er ihr Handeln jetzt nach der Geschichte der schwarzen Sklavin deutet, die ihren Herrn durch sexuelle Willfährigkeit ins Verderben stürzt. So ist Toni für ihn eine Schwarze. Da er aber anschließend sein Fehlurteil erkennt und sich dafür selbst richtet, erhärtet er das Gegenbild, d.h. Toni als Weiße, die das weiße Weiblichkeitsideal der aufopferungsvollen, selbstlosen Hingabe an den Mann paradigmatisch erfüllt. Auch Toni ist also keine eindeutige Repräsentantin des Ideellen, die Erzählung verbreitet über sie nur den Schein, daß sie es wäre, und dies um so nachdrücklicher, als Einklang besteht zwischen erzählter Figur, die ganz in das Lager der Weißen übergewechselt ist, deren Ideale internalisiert, und dem implizit wirksamen weißen Standpunkt in der Konstruktion der vorgestellten Welt. Die Erzählung breitet über Toni den falschen Schein, daß sie in geglückter Weise die Idee (der Humanität) verkörpere, mithin das Unendliche der Idee im Endlichen anschauen lasse. Aber Toni ist nicht nur solchem Schein ausgesetzt, sie verbreitet auch aktiv falschen Schein, was dann ihren Tod zur Folge hat. Denn Gustav muß ihr Handeln mißverstehen, wenn er sich im Schlaf von ihr ans Bett gefesselt vorfindet (wobei dem Leser starker Tobak verabreicht wird: es ist wohl kaum möglich, einen Schlafenden, ohne daß er erwachte, an Armen und Füßen ans Bett zu fesseln), dann miterlebt, wie Toni ihre schwarzen Eltern herbeiführt und ihn präsentiert als durch ihre Künste bereitgestelltes Opfer für deren Mordgelüste, wobei es auch fast zum Mord kommt, den im letzten Augenblick nicht Toni, sondern Babekan verhindert:

Er [Congo Hoango] rief ein Paar Schützen mit Büchsen vor, um das Gesetz, dem der Fremdling verfallen war, augenblicklich an demselben zu vollstrecken; aber Babekan flüsterte ihm heimlich zu: »nein, um's Himmels willen, Hoango!« (3,251)

Nach solcher Erfahrung und ohne Kenntnis der von Toni in Gang gebrachten Rettungsaktion muß Gustav Tonis Handeln so auslegen, daß sie sich ihm nur hingegeben habe, um ihn in eine tödliche Falle zu locken. Zu dieser fatalen Verwirrung von Gustavs reflektierendem Urteil (das Besondere ist gegeben, hier die unklaren Verhältnisse im Haus der

Künste, gesucht ist der ihm angemessene Begriff: Verrat oder Rettungstat am Geliebten) aber kommt es durch Toni selbst, durch ihr Zögern, den Geliebten mit ihrer anderen, ihrer ›dunklen‹ Seite bekannt zu machen, d.h. mit ihrer schuldhaften Vergangenheit. Zwar stärkt sie im Gebet ihren Vorsatz, »das Geständnis der Verbrechen, die ihren jungen Busen beschwerten« (3,247) abzulegen, aber dann findet sie den Geliebten schlafend vor und bringt es nicht über sich, ihn mit ihrer grausamen Wahrheit aufzuwecken:

Sie neigte sich sanft über ihn und rief ihn, seinen süßen Namen einsaugend, beim Namen; aber ein tiefer Traum, von dem sie der Gegenstand zu sein schien, beschäftigte ihn: wenigstens hörte sie, zu wiederholten Malen, von seinen glühenden, zitternden Lippen das geflüsterte Wort: Toni! Wehmut, die nicht zu beschreiben ist, ergriff sie; sie konnte sich nicht entschließen, ihn aus den Himmeln lieblicher Einbildung in die Tiefe einer gemeinen und elenden Wirklichkeit herabzureißen; und in der Gewißheit, daß er ja früh oder spät erwachen müsse, kniete sie an seinem Bette nieder und überdeckte seine treue Hand mit Küssen. (3,248)

Toni will die »liebliche Einbildung« nicht stören, die sie erregt hat, indem sie in Gustavs Bild der weißen, ihm ›Rettung‹ verheißenden Braut eingetreten ist. Im Haus der Künste werden ideale Bilder erregt; die ›Künstlerin‹ Toni will den von ihrem Bild in Bann Geschlagenen nicht aufwecken – und muß ihn eben darum um so härter ins Fremde stoßen, zugleich in einen Schein, der nun massiv gegen sie spricht. Da Gustav diesen Schein nicht durchdringen kann, kommt er sich selbst abhandeln. Er hat Toni in das Bild Marianes eingerückt und sich in diesem Bezug als gerettet bestimmt. Jetzt muß er zum anderen möglichen Urteil wechseln, nach dem Toni eine Verderben bringende schwarze Liebesdienerin ist, eine Vorstellung, die er mit seiner allergrößten Abscheu belegt hat (vgl. 3,234). Sich in solchem Bezug gefangen erkennen zu müssen, überträgt die heftige Negation, mit der dieser Bezug belegt ist, auf ihn selbst. Das zeigt der Erzähler in einem nicht weiter begründeten Wechsel des Namens seines Protagonisten an, der nun vier Mal (3,253 Z 30, und 257, Z. 1, 13 u. 24) von Gustav anagrammatisch zu August verschoben erscheint (bei Schreibung der Namen in lateinischen Großbuchstaben geht das Anagramm vollständig auf GVST/AV – AV/GUST).<sup>10</sup> Die Erzählung

10 In der Regel – Ausnahme ist die Berliner Kleist-Ausgabe – wird dieser Namenswechsel von den Editoren nach Gustav hin normalisiert. Vgl. hierzu Reuß, 1988, S. 40 und den Kommentar der hier zugrundegelegten Ausgabe (3,852). Erkennt man in dem vom Erzähler unkommentiert vollzogenen Namenswechsel ein Akzentuieren der Unvermeidlichkeit des falschen Urteils der Figur über die gegebene Situation, erscheint er durchaus konsequent.

behandelt Gustav jetzt als einen anderen, als einen, der sich abhanden gekommen ist. Indem die Erzählung dies kommentarlos vollzieht, unterstreicht sie, daß Gustavs ›Verwirrung‹, der Wechsel zum anderen Deutungsmuster über die Vorgänge im Haus, für ihn unvermeidlich ist. Gustav wird der Protagonist erst wieder genannt, wenn er sich an der vermeintlich Treulosen gerächt und so aus dieser Verbindung scheinbar restituiert hat. Da »donnern ihm« dann seine Vettern »Gustav! in die Ohren« (3,258), worauf auch der Erzähler zu diesem Namen zurückkehrt.

Im Haus der Künste, das als ein Haus vorgestellt wird, in dem sich die Gegensätze, in die die Welt zerrissen ist, ungeklärt durchdringen, ist das von Kant her bekannte und von Kleist schon vielfach aufgegriffene Vertretungsverhältnis erneut berufen. Die Aufgabe, die verworrene Wirklichkeit in der Einheit eines Begriffs zu fassen, ist nicht zu erfüllen; analog zur Erfahrung des Schönen tritt an dessen Stelle ein Erwecken einzelner Figuren zu Verkörperungen der Idee. Aber an diesen Repräsentationen des Ideellen ist immer etwas falsch. Congo Hoango verendlicht die Idee der Freiheit im Rassenkampf (mit dem Ziel des Genozids aller Weißen auf Haiti), die Erzählung breitet über Toni als Verkörperung der Idee der Humanität einen falschen Schein im Beiseite-lassen ihrer Vorgeschichte, und die Figuren produzieren selbst um der Beförderung des Ideellen willen falschen Schein. Entsprechend wird die Vertretung der einen Relation (die verworrene Wirklichkeit auf den Begriff zu bringen) durch die andere Relation (Verkörperung des Ideellen) nur wirklich im Negativen, d.h. im Tod. Den Toten werden die Ringe gewechselt und im Grab werden sie vereint. Als Begründung für dieses rein negativ bleibende Vertretungsverhältnis führt die Erzählung Gefangenschaft im täuschenden Schein der Bilder an, die im Haus der Künste erregt werden. Solch ein Haus täuschender Künste stellt die Erzählung aber nicht nur dar, sondern sie errichtet es in der Wirklichkeit des Erzählens selbst mit dem erzeugten Automatismus des Lesens durch den erläuterten Gleichklang zwischen der Konstruktion der erzählten Welt aus einer wie selbstverständlich aufgerufenen weißen Perspektive und dem in vollständiger Übereinstimmung hiermit aufgerufenen Horizont der Protagonistin Toni, die in das Lager der Weißen wechselt und deren Idealbilder internalisiert. Immerhin läßt die Erzählung jedoch bestehen, was sich diesem Automatismus widersetzt und so den durch die täuschende Kunst verbreiteten Schein irritiert.

Denn Congo Hoango ist nicht nur der für die Freiheit der Schwarzen vor keiner Gewalt zurückscheuende Wüterich. Er hat auch eine Vorgeschichte, die nebenbei erwähnt wird (in seiner Jugend wurde er von der

Goldküste verschleppt und in die Sklaverei verkauft), und er ist nicht nur fürchterlich, er ordnet seinem Kampf – im Unterschied etwa zu Herrmann in der »Herrmannsschlacht« – nicht alles unter. Für seine Kinder läßt er sogleich vom »Geschäft der Rache« ab, und offensichtlich, nach dem Schlußbericht über die in ihre Heimat zurückgekehrten Strömlis, hat er sich auch treulich an die Abmachung mit den Geiselnemern gehalten, also nicht versucht, die Geiseln zu befreien. Babekan hat üble Erfahrungen mit weißen Männern gemacht, der eine leugnete ihr frech ins Gesicht die Vaterschaft an ihrem Kinde ab, der andere, ihr Hr. Villeneuve, ließ sie für ihren »Fall« auspeitschen. So gibt es für ihr Handeln zumindest die Rechtfertigung der Rache, die sie allerdings totalisiert. Auf Toni trifft nicht nur, wie dargelegt, das Bild der »marianischen« Braut zu, sondern auch das der Tod bringenden Liebessklavin. Und auch Gustavs Liebe ist nicht eindeutig. Eingeführt wird sein erotisches Spiel mit Toni rein strategisch, als Prüfung, ob er in ihrem Haus sicher sein kann. Entsprechend vermerkt der Erzähler nach dem sexuellen Akt auch als erstes, daß Gustav sich nun als gerettet betrachten kann (vgl. 3,238). All diese Aspekte werden benannt, aber im Fortgang der Erzählung nicht durchgearbeitet. Das Erzählen »vergißt« sie oder betrachtet sie offenbar als unwirksam; denn nur so gelangt es zu dem Gleichklang (und hält ihn aufrecht) von erzähltem Vorgang – Tonis vollständiger Wechsel in das Lager der Weißen und Übernahme von deren Wertvorstellungen, womit sie den Erfahrungshorizont des Erzählens vorgeben kann – und erzählerischer Konstruktion der Welt aus impliziter und darum gerade massiv wirksamer Perspektive der Weißen. Indem das Erzählen so nicht zur Wirkung kommen läßt, was der Position widerspricht, aus der es seine Welt und seine Geschichte konstruiert, wiederholt es aber selbst eben das Verfahren des selbstverständlichen Aufrufens und Anwendens weißer Denkmuster, das die außereuropäische Revolutionierung der europäischen Revolution herbeigeführt hat, von der es berichtet. So trifft auf das Erzählen selbst zu, was es als Erfahrung im Haus der Künste darstellt, daß nämlich das Vertretungsverhältnis zwischen Subsumtion einer verworrenen empirischen Welt unter den Begriff und Verkörperung der Idee nur als ein Scheitern »gelingt«, das seinen Grund im ebenso täuschenden wie attraktiven Schein der Bilder hat, die die Kunst in diesem Vorgang erregt. Allerdings macht das Erzählen diesen täuschenden Schein gerade noch kenntlich, indem es stehen läßt, was sich seinen Mustern der Konstruktion seiner Welt sowie der Verarbeitung der berichteten Vorgänge widersetzt, z.B. im Signal für den von nun an bedienten Automatismus des Lesens an der Umschlagstelle der Erzählung durch die auffällige Schreibweise »lies'« oder im un-

kommentierten Wechsel des Namens des Protagonisten oder in den unverarbeitet gelassenen Vorgeschichten der Figuren. Das Erzählen läßt diese Momente als Fremdkörper bestehen, aber es macht sie vergessen im Gleichklang von ›weißem‹ Erzählhorizont und Konstruktion seiner Welt/seiner Bildsysteme aus weißer Perspektive. Das Erzählen überwuchert diese Fremdkörper, wie dies in der vorgestellten Welt in auffällig kurzem Zeitabstand zu dem in Europa errichteten Denkmal für Toni und Gustav geschieht (die Handlung spielt im Jahre 1803, so sind die Strömli frühestens 1804 zurück in der Schweiz, noch 1807, so der Erzähler, sei das Denkmal zu sehen gewesen, danach nicht mehr?):

Herr Strömli kaufte sich daselbst mit dem Rest seines kleinen Vermögens, in der Gegend des Rigi, an; und noch im Jahr 1807 war unter den Büschen seines Gartens das Denkmal zu sehen, das er Gustav, seinem Vetter, und der Verlobten desselben, der treuen Toni hatte setzen lassen. (3,260)

Das Haus der Kunst wird in dieser Erzählung noch einmal als ein Raum der Verknüpfung bzw. des Sich-Durchdringens fundamentaler Gegensätze vorgestellt und bekräftigt, zugleich, ganz im Sinne Kants, als ein Raum der Ersetzung und Stellvertretung: Das Scheitern im Versuch, die empirische Welt auf den Begriff zu bringen, setzt eine Bewegung in Gang, gegenläufig die Idee zu verkörpern (in eine Konkretion zu bringen), um so doch eine Art Brücke zwischen Empirie und Idee zu schlagen. Und das Haus der Kunst wird in dieser Leistung zugleich distanziert als ein Haus, in dem man Täuschung erfährt, das vor allem aber Täuschung betreibt, insofern es täuschende Bilder über seine Verknüpfungsleistung hervorruft, die die Rezipienten dieser Bilder gefangen nimmt, wenn auch das Täuschende in unaufgelöst bleibenden Motiven und Figurationen der Erzählung zugleich angezeigt wird. Kleists literarisches Schaffen hat sich als eine lange, vielfältige und hochkomplexe Überprüfung der Versprechen der Kunst, bzw. der an sie herangetragenen Erwartungen erschlossen, daß auf ihrem Feld, wie zurückgenommen auch immer, eine Art Verknüpfung von Empirie und Vernunftidee zu erreichen oder doch wenigstens ein Zuspruch für deren Erreichbarkeit zu erhalten sei, was zu Beginn der literarischen Karriere in der ›Kant-Krise‹ prinzipiell in Frage gestellt schien. Mit der »Verlobung in St. Domingo« als einem seiner letzten literarischen Texte gibt Kleist einen Blick von außen auf diese Kunst, einen Blick aus dem außereuropäischen Raum, in dem die europäischen Revolutionen, politische wie ästhetische, selbst revolutioniert werden. Vielleicht ist nach dem forderungshaften Sich-Einlassen auf die Welt der Kunst und nach dem unbestechlich fragenden Hindurch-Gehen durch sie dieser fremde Blick auf

den ›Fall‹ der Kunst, der sie als das Falsche selbst mit betreibend zeigt, von dessen Katastrophen sie berichtet, das literarische Vermächtnis Kleists.

## Literaturverzeichnis

(Zu weiteren Literaturangaben vgl. die Anmerkungen)

### **Textausgaben, Bibliographien, Übersichtsdarstellungen**

#### *Textausgaben:*

Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., hg. von Helmut Sembdner, 2. vermehrte und auf Grund der Erstdrucke und Handschriften völlig revidierte Auflage, München 1961 (u. weitere Auflagen, auch als Taschenbuch).

Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*. Berliner/Brandenburger Ausgabe, hg. von Roland Reuß und Peter Staengle, Frankfurt 1988 ff. (nicht abgeschlossen).

Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns u. Hinrich C. Seeba (Bibliothek deutscher Klassiker), Frankfurt 1987–1997.

Heinrich von Kleists *Lebensspuren*. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von H. Sembdner, 4. Aufl., Frankfurt 1977.

Heinrich von Kleists *Nachruhm*. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten, hg. von H. Sembdner, Bremen 1967.

#### *Bibliographien und Forschungsberichte:*

Bibliographien und Forschungsberichte im Jahrbuch der Kleist-Gesellschaft und im Kleist Jahrbuch.

Helmut G. Hermann, *Der Dramatiker Heinrich von Kleist*. Eine Bibliographie, in: Hinderer, 1981 (s.u.).

Manfred Lefèvre, *Kleist-Forschung 1961–67*, in: *Colloquia Germanica* 3, 1969. Roland Reuß; Peter Staengle, *Auswahlbibliographie*, in: Arnold, 1993 (s.u.).

Ernst Ribbat, *Neue Kleist-Forschungen*. Ein Zwischenbericht zu einigen Neuerscheinungen 1983–1984, in: ZDP 105, 1986.

Eva Rothe, *Kleist-Bibliographie 1945–1960*, in: JDSG 5, 1961.

*Einführung und Biographisches:*

- Dirk Grathoff, Kleists Geheimnisse. Unbekannte Seiten einer Biographie, Op-laden 1993.
- Hans Joachim Kreutzer, Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin 1968.
- Peter Staengle, Heinrich von Kleist, München 1998 (dtv portrait).
- Thomas Wichmann, Heinrich von Kleist, Stuttgart 1988 (Slg. Metzler).
- Hans Dieter Zimmermann, Heinrich von Kleist. Eine Biographie, Hamburg 1991.

*Übersichtsdarstellungen, Sammelbände:*

- Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Heinrich von Kleist, hg. in Zusammenarbeit mit Roland Reuß und Peter Staengle, München 1993 (edition text + kritik).
- Dirk Grathoff (Hg.), Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, Op-laden 1988.
- Walter Hinderer (Hg.), Kleists Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1981.
- Walter Hinderer (Hg.), Interpretationen: Kleists Dramen, Stuttgart 1997.
- Walter Hinderer (Hg.), Kleists Erzählungen (Interpretationen), Stuttgart 1998.
- Heinrich von Kleist: Die Sprache und das Wirkliche, Freiburger Universitätsblätter 1986, H. 91.
- Walter Müller-Seidel (Hg.), Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays, Darmstadt 1967.
- Walter Müller-Seidel (Hg.), Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays (1966–1978), Darmstadt 1981.
- Gerhard Neumann (Hg.), Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg 1994.
- Anthony Stephens, Kleist – Sprache und Gewalt, Freiburg 1999.
- David E. Wellbery (Hg.), Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben in Chili*, München 1987 (2. Aufl.).

*Neuere Monographien (zu Kleist allgemein, Dramen, Erzählungen u. a.):*

- Séan Allan, The plays of Heinrich von Kleist. Ideals and Illusions, Cambridge 1996.
- Ruth K. Angress, Kleists Abkehr von der Aufklärung, in: KJB 1987.
- Heinrich Aretz, Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum *Phöbus*, zur *Germania* und zu den *Berliner Abendblättern*, Stuttgart 1984.
- Doris Claudia Borelbach, Mythos-Rezeption in Heinrich von Kleists Dramen, Würzburg 1997.
- Bernhard J. Dotzler, »Federkrieg«. Kleist und die Autorschaft des Produzenten, in: KJB 1998, S. 37–61.

- Johannes Endres, Das ›depotenzierte‹ Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist, Würzburg 1996.
- Gerhard Gönner, Von ›zerspaltenen Herzen‹ und der gebrechlichen Einrichtung der Welt. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist, Stuttgart 1989.
- Ilse Graham, Heinrich von Kleist. Word into flesh: A Poet's Quest for the Symbol, Berlin und New York 1977.
- Bernhard Greiner, Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist, Berlin 1994.
- Thomas Groß, ... *grade wie im Gespräch* ... Die Selbstreferentialität der Texte Heinrich von Kleists, Würzburg 1995.
- Frank Haase, Kleists Nachrichtentechnik. Eine diskursanalytische Untersuchung, Opladen 1986.
- Klaus Jeziorkowski, Traum-Raum und Text-Höhle. Beobachtungen an dramatischen Szenen Heinrich von Kleists, in: »Ist mir getroumet min leben?« Vom Träumen und vom Anderssein. Festschrift für Karl-Ernst Geith zum 65. Geburtstag, hg. von André Schnyder, Göttingen 1998.
- Wolf Kittler, Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg 1987.
- Volker Klotz, ›Aug um Zunge – Zunge um Aug‹. Kleists extremes Theater, in: KJB 1985.
- Jürgen Kreft, War Kleist Romantiker? Zur Klärung der Frage: Was ist Romantik und was leistet der Epochen-Begriff Romantik, in: Dogilmunhak 34 (1993) N. 2.
- Katharina Mommsen, Kleists Kampf mit Goethe, Frankfurt 1979.
- Christian Moser, Verfehlte Gefühle. Wissen – Begehren – Darstellen bei Kleist und Rousseau, Würzburg 1993.
- Gernot Müller, *Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen*. Kleist und die bildende Kunst, Tübingen und Basel 1995.
- Walter Müller-Seidel, Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist, Köln, Graz 1961.
- Gerhard Neumann, Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists, in: Freiburger Universitätsblätter Heft 91, 1986.
- Volker Nölle, Heinrich von Kleist. Niederstiegs- und Aufstiegsszenarien. Versuch einer Phantasmata- und Modell-Analyse; mit einem Exkurs zu Hoffmannsthal, Sternheim, Kafka und Horváth, Berlin 1997.
- Joachim Pfeiffer, Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists, Würzburg 1989.
- Helmut Pfotenhauer, Kleists Rede über Bilder und in Bildern, in: KJB 1997.
- Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974.
- Helmut J. Schneider, Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists, in: Ars Semeiotica 11, 1988.

- Manfred Schneider, Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien und das Kriegstheater, in: KJB 1998.
- Bettina Schulte, Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists, Göttingen 1988.
- Helmut Sembdner, In Sachen Kleist. Beiträge zur Forschung, München 1974.
- Anthony Stephens, Antizipation als Strukturprinzip im Werk Kleists, in: JDSG 42, 1998.
- Bianca Theisen, Bogenschluß. Kleists Formalisierung des Lesens, Freiburg 1996.
- Anke Vogel, Unordentliche Familien. Über einige Dramen Kleists, Heilbronn 1996.
- Heiner Weidmann, Heinrich von Kleist – Glück und Aufbegehren. Eine Exposition des Redens, Bonn 1984.
- Hermann F. Weiss, Funde und Studien zu Heinrich von Kleist, Tübingen 1984.
- Ekkehard Zeeb, Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists, Würzburg 1995
- Hans Dieter Zimmermann, Kleist, die Liebe und der Tod, Frankfurt 1989.

*Monographien speziell zu den Erzählungen:*

- Bernd Fischer, Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists, München 1988 (darin auch Auswahlbibliographie zu den Erzählungen).
- Peter Horn, Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung, Königstein 1978.
- Klaus Kanzog (Hg.), Erzählstrukturen – Filmstrukturen. Erzählungen Heinrich von Kleists und ihre filmische Realisation, Berlin 1981.
- Stefanie Marx, Beispiele des Beispiellosen: Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral, Würzburg 1994.
- Timothy J. Mehigan, Text as Contract. The Nature and Function of Narrative Discourse in the Erzählungen of Heinrich von Kleist, Frankfurt 1988.
- Michael Moering, Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists, München 1972.
- Klaus Müller-Salget, Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen, in: ZDP 92, 1973.
- Anthony Stephnes, Yixu Lü, Die Verführung des Lesers im Erzählwerk Kleists, in: KJB 1995.
- Hans Zeller, Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen. Nichterfüllte Voraussetzungen ihrer Interpretation, in: KJB 1995.

*Zur Kant-Krise:*

- Ernst Cassirer, Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie, Berlin 1919.
- Werner Frick, Kleists ›Wissenschaft‹. Kleiner Versuch über die Gedankenakrobatik, in: KJB 1997.
- Ulrich Gall, Reinholds Schrift ›Versuch einer neuen Theorie des menschlichen

- Vorstellungsvermögens, in: Ders., Philosophie bei Heinrich von Kleist. Untersuchungen zu Herkunft und Bestimmung des philosophischen Gehalts seiner Schriften. 2. Aufl., Bonn 1985.
- Bernhard Greiner, *Die neueste Philosophie in dieses ... Land verpflanzen*: Kleists Literarische Experimente mit Kant, in: KJB 1998.
- Johannes Hoffmeister, Beitrag zur sogenannten Kantkrise Heinrich von Kleists, in: DVJS 33, 1959.
- Ludwig Muth, Kleist und Kant, Köln 1954.
- Heinz Politzer, Auf der Suche nach Identität. Zu Heinrich von Kleists Würzburger Reise, in: Euphorion 61, 1967.
- Schmidt, 1974 (s.o.).
- John Walker, Und was, wenn Offenbarung uns nicht wird: Kleist's Kantkrise and theatrical revelation in *Amphitryon*, in: Oxford German Studies 22, 1993.
- Thomas Wichmann, Heinrich von Kleist, Stuttgart 1988, S. 29 ff.

*Zu einzelnen Essays:*

### **Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden**

- Groß, 1995 (s.o.).
- Max Kommerell, Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist, in: M.K., Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt 1940.
- Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie, in: Neumann, 1994 (s.o.).
- Schulte, 1988 (s.o.).

### **Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft**

- Andreas Ammer, Betrachtung der Betrachtung in einem Zeitungsartikel über den Betrachter eines Bildes, worauf der Betrachter einer Landschaft, in: Athenäum. JB für Romantik 1, 1991.
- Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs *Mönch am Meer*. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, in: DVJS 64, 1990.
- Helmut Börsch-Supan, Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit, in: KJB 1987.
- Hilda M. Brown, Das Malerische und das Erhabene. Kleist und die englischen Empfindungen vor Landschaften, in: KJB 1995.
- Roswitha Burwick, Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Arnim, Brentano, Kleist, in: ZDP 107 (Sonderheft), 1988.
- Bernhard Greiner, Das Erhabene in der Kunst als Verrückung und als Aporie: *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, das *Guiskard*-Projekt und der Zusammenbruch von 1803/04, in: Greiner, 1994 (s.o.).
- Gerhard Kurz, Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos *Verschiedene Empfindun-*

- gen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1988
- Müller, 1995 (s.o.).
- Friedrich Strack, Heinrich von Kleist im Kontext romantischer Ästhetik, in: KJB 1996.
- Ekkehard Zeeb, Kleist, Kant und/mit Paul de Man – vor dem ›Rahmen‹ der Kunst. Verschiedene *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: Neumann, 1994 (s.o.).

### Über das Marionettentheater

- Beda Allemann, Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch *Über das Marionettentheater*, in: KJB 1981/82.
- Constantin Behler, *Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt?* Kleist, Schiller, de Man und die Ideologie der Ästhetik, in: Athenäum. JB für Romantik 2, 1992.
- Rüdiger Bubner, Philosophisches über Marionetten, in: KJB 1980.
- Bernhard Greiner, Versuchsfeld ›Grazie‹. *Über das Marionettentheater*, in: Greiner, 1994 (s.o.).
- Gail K. Hart, »Anmut«'s gender: the *Marionettentheater* and Kleist's revision of »Anmut und Würde«, in: Women in German yearbook 10, 1994.
- Klaus Kanzog, Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* – wirklich eine Poetik?, in: D. Borchmeyer (Hg.), Poetik und Geschichte, Tübingen 1989.
- Gerhard Kurz, ›Gott befehlen‹. Kleists Dialog *Über das Marionettentheater* und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins, in: KJB 1981/82.
- Barbara Lübke: Kontrafakturen des Klassischen bei Heinrich von Kleist. Zum Gespräch *Über das Marionettentheater*, in: Norm und Transgression in deutscher Sprache und Literatur. Kolloquium in Santiago de Compostela, 4.–7.10.1995. Hg. von Victor Millet, München 1996.
- Paul de Man, Ästhetische Formalisierung. Kleists *Über das Marionettentheater*, in: P.d.M., Allegorien des Lesens, dt. Frankfurt 1988.
- James A. Rushing, The Limitations of the Fencing Bear. Kleists *Über das Marionettentheater* as Ironic Fiction, in: The German Quarterly 61, 1988.
- Margret Schaefer, Kleists *Über das Marionettentheater* und der Narzißmus des Künstlers, in: C. Kahane (Hg.), Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik, Bonn 1981.
- Thomas Schestag, Bär, in: Ders. (Hg.), »geteilte Aufmerksamkeit«. Zur Frage des Lesens, Frankfurt, Bern, New York 1997.
- Friedrich Schiller, Über Anmut und Würde (1793).
- Helmut J. Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* und der Diskurs der klassischen Ästhetik, in: KJB 1998.
- Helmut Sembdner (Hg.), Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen, Berlin 1967.
- Alexander Strelka, Mystical marionettes. Kleist's shift in his theological view in *Über das Marionettentheater*, in: Ein Leben für Dichtung und Freiheit. Fest-

schrift zum 70. Geburtstag von Joseph P. Strelka, hg. von Karlheinz F. Auckenthaler, Tübingen 1997.

Alexander Weigel, Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* und das Königliche Nationaltheater, in: Grathoff, 1988 (s.o.).

Johann Joachim Winckelmann, Von der Grazie in den Werken der Kunst (1759), in: Johann Joachim Winckelmann, Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hg. von Walter Rehm, Berlin 1968.

*Zu den einzelnen Dramen:*

### Die Familie Schroffenstein

Claudia Benthien, Gesichtsverlust und Gewaltsamkeit. Zur Psychodynamik von Scham und Schuld in Kleists ›Familie Schroffenstein‹, in: KJB 1999.

Louis Gerrekens, Nun bist du ein verschlossener Brief: Wörtlichkeit und Bildlichkeit in Heinrich von Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹ und ›Familie Schroffenstein‹, Frankfurt, New York 1988.

Bernhard Greiner, *Welch eine Sonne geht mir auf*: Kleists erotische Fassung des Höhlengleichnisses in der ›Familie Schroffenstein‹, in: HKB, 2000.

Ingeborg Harms, *Wie fliegender Sommer*. Eine Untersuchung der ›Höhzenszene‹ in Heinrich von Kleists ›Familie Schroffenstein‹, in: JDSG 28, 1984. [Harms 1984 a]

Ingeborg Harms, Passionen. Zu Kleists ›Familie Schroffenstein‹, in: Hans Neuenfels, *Die Familie Schroffenstein*. Ein Film – Heinrich von Kleist, *Die Familie Schroffenstein*. Ein Trauerspiel, Zürich und Schwäbisch Hall 1984. [Harms 1984 b]

Ingeborg Harms, Zwei Spiele Kleists um Trauer und Lust. *Die Familie Schroffenstein* und *Der zerbrochene Krug*. München 1990.

Hans Neuenfels, Das Trauerspiel als existenzieller Ort, in: Neuenfels, 1984 (s.o.).

Gerhard Neumann, Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists, in: Freiburger Universitätsblätter, Heft 91, 1986.

Hinrich C. Seeba, Der Sündenfall des Verdachts. Identitätskrise und Sprachkepsis in Kleists ›Familie Schroffenstein‹, in: DVJS 44, 1970.

Peter Szondi, Kleists erstes Drama, in: P.S., Versuch über das Tragische, Frankfurt 1961.

Hermann F. Weiss, Neue Funde zur ›Familie Schroffenstein‹, in: Weiss, 1984 (s.o.).

### Robert Guiskard

Hilda M. Brown, Kleists Theorie der Tragödie – im Licht neuer Funde, in: Grathoff, 1988.

Iris Denneler, Legitimation und Charisma. Zu *Robert Guiskard*, in: Hinderer, 1981.

- Bernhard Greiner, *Die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen: Kleists unausführbare Tragödie Robert Guiskard*, in: Paul Michael Lützeler, David Pan (Ed.), *Heinrich von Kleist's Works: Aspects of Displacement and Deracination* (ersch. 2000).
- Jean Ruffet, *Kleist à Boulogne*, in: *Etudes Germaniques* 31, 1976.
- Lawrence Ryan, *Kleists Entdeckung im Gebiete der Kunst. Robert Guiskard und die Folgen*, in: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien*, hg. von Helmut Kreuzer, Stuttgart 1969.
- Richard H. Samuel, Hilda M. Brown, *Kleist's Lost Year and the Quest for Robert Guiskard*, Leamington Spa 1981.

### Der zerbrochne Krug

*Zur Theorie des Komischen und zur Gattungsgeschichte der Komödie:*

- Bernhard Greiner, *Die Komödie: eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992.
- Hans Robert Jauß, *Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden*, in: W. Preisendanz, R. Warning (Hg.), *Das Komische*, München 1976.
- Joachim Ritter, *Über das Lachen*, in: J.R., *Subjektivität*, Frankfurt 1974.

*Zur Komödie Kleists:*

- Ilse Graham, *Der zerbrochne Krug – Titelheld von Kleists Komödie*, in: H. Sembdner (Hg.), *Heinrich von Kleist*, Darmstadt 1973.
- Dirk Grathoff, *Der Fall des Krugs. Zum geschichtlichen Gehalt von Kleists Lustspiel*, in: KJB 1981/82.
- Bernhard Greiner, *Kleists ›Zerbrochener Krug‹*, in: Greiner, 1992 (s.o.).
- Bernhard Greiner, *Ob ihr mir Wahrheit gebt? O scharfgeprägte: Das Wahrheitsspiel im ›Zerbrochnen Krug‹ und dessen Vor-gaben in den Ringparabeln Lessings und Boccaccios*, in: Markus Heilmann, Birgit Wägenbaur (Hg.), *Ironische Prophetien. Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine* (ersch. Tübingen 2001).
- Harms, 1990 (s.o.).
- Peter Michelsen, *Die Lügen Adams und Evas Fall*, in: *Geist und Zeichen, Festschrift für Arthur Henkel*, hg. von H. Anton u.a., Heidelberg 1977.
- Pfeiffer, 1989 (s.o.).
- Wolfgang Schadewaldt, *Der ›Zerbrochene Krug‹ von Heinrich von Kleist und Sophokles' ›König Ödipus‹*, in: W. Sch., *Hellas und Hesperien*, Bd. 2, Zürich 1970 (zuerst 1957).
- Ulrich Schödlbauer, *Heinrich von Kleist, Der zerbrochne Krug*. In: *Interpretationen: Dramen des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997.
- Oskar Seidlin, *Was die Stunde schlägt in Kleists Der zerbrochne Krug*, in: DVJS 51, 1977.

- Helmut Sembdner, Der ›Zerbrochne Krug‹ in Goethes Inszenierung, in: Sembdner, 1974 (s.o.).
- Ditmar Strotzki, Kleists *Der zerbrochne Krug* im Spannungsfeld zwischen »dramatischem Warnbild« und »satirischem Gaukelspiel der Autorität«, in: HKB 2, 1997.
- David E. Wellbery, *Der zerbrochne Krug*. Das Spiel der Geschlechterdifferenz, in: Hinderer, 1997.
- Gisela Zick, Der zerbrochene Krug als Bildmotiv des 18. Jahrhunderts, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 31, 1969.

### Amphitryon

- Helmut Bachmeier, Thomas Horst, Die mythische Gestalt des Selbstbewußtseins. Zu Kleists *Amphitryon*, in: JDSG 22, 1978.
- Irmtraud Behr, »Ich solch ein Wort nicht mehr –?« Vom subjektiven Gebrauch unvollständiger und verbloser Sätze in Kleists *Amphitryon*, in: Grenzsteine und Wegweiser: Textgestaltung, Redesteuerung und formale Zwänge. Festschrift für Marcel Pérennec zum 60. Geburtstag, hg. von Martine Dalmas u. Roger Sauter, Tübingen 1998.
- Justus Fetscher, Verzeichnungen. Kleists *Amphitryon* und seine Umschrift bei Goethe und Hofmannsthal, Köln 1998.
- Hans Georg Gadamer, Der Gott des innersten Gefühls. Zu Kleists *Amphitryon*, in: H.G.G., Kleine Schriften. Bd. 2, Tübingen 1967.
- Bernhard Greiner, Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt? Endspiele der Identität: Kleists *Amphitryon*, in: Greiner, 1994 (s.o.).
- Arthur Henkel, Erwägungen zur Szene II,5 in Kleists *Amphitryon*, in: Müller-Seidel, 1981 (s.o.).
- Hans Höller, Der *Amphitryon* von Molière und der von Kleist. Eine sozialgeschichtliche Studie. Heidelberg 1982.
- Uvo Hölscher, Gott und Gatte. Zum Hintergrund der Amphitryon-Komödie, in: KJB 1991.
- Hans Robert Jauß, Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon, in: Odo Marquard, Karlheinz Stierle (Hg.), Identität, München 1979.
- Hans Robert Jauß, Von Plautus bis Kleist. Amphitryon im dialogischen Prozeß der Arbeit am Mythos, in: Hinderer, 1981 (s.o.).
- Horst Kreye, Im Zwiespalt mit sich selbst. Monolog und dialogische Interaktion des Dieners Sosias in Heinrich von Kleists *Amphitryon*, in: H.K. (Hg.), Analyse von dramatischen Texten und Dialogen, Bremen 1992.
- Max Kunze u.a. (Hg.), Amphitryon. Ein griechisches Motiv in der europäischen Literatur und auf dem Theater, Münster 1993.
- Eckard Lefèvre, Maccus Vortit Barbare. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo, in: Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1982, Nr. 5.

- Ders., Die Geschichte des Amphitryon-Stoffes vor Plautus, in: Rheinisches Museum für Philologie 125, 1982.
- Thomas Mann, Kleists *Amphitryon*. Eine Wiedereroberung, in: Die neue Rundschau, 1928, Heft 6.
- Michael Neumann, Genius Malignus Jupiter oder Alkemenes Descartes-Krise, in: KJB 1994.
- Norbert Oellers, *Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden? Warum Amphitryon? Warum ein Lustspiel?*, in: Arnold, 1993 (s.o.).
- Roland Reuß, ... *daß man's mit Fingern läse*. Zu Kleists *Amphitryon*, in: Kleist-Blätter 4, 1991.
- Ingeborg Scholz, Variationen des Amphitryon-Themas in den Komödien von Heinrich von Kleist und von Peter Hacks, in: Literatur für Leser 1984.
- Helmut Sembdner, Kleist und Falk. Zur Entstehungsgeschichte von Kleists *Amphitryon*, in: JDSG 13, 1969.
- Ders., Johann Daniel Falks Bearbeitung des Amphitryon-Stoffes. Ein Beitrag zur Kleist-Forschung, Berlin 1971.
- Karlheinz Stierle, *Amphitryon*, in: Hinderer, 1997 (s.o.).
- Peter Szondi, Fünfmal Amphitryon. Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser, in: Jean Bolck (Hg.), Lektüren und Lektionen, Frankfurt 1973.
- Peter Szondi, *Amphitryon*. Kleists Lustspiel nach Molière, in: P.S., Satz und Gegensatz. Sechs Essays, Frankfurt 1964.
- Wolfgang Wittkowski, Heinrich von Kleists *Amphitryon*. Materialien zur Rezeption und Interpretation, Berlin, New York 1978.

### Penthesilea

- Ruth Angress, Kleist's Nation of Amazons, in: Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature, hg. von Susan Cocalis und Kay Goodman, Stuttgart 1982.
- Bernhard Böschstein, Antike und moderne Tragik um 1800 in dreifacher Gestalt. Goethes *Natürliche Tochter* – Kleists *Penthesilea* – Hölderlins *Antigone*, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung der germanistischen Sprach- und Literaturwissenschaft, hg. von Albrecht Schöne, Tübingen 1986, Bd. 8.
- Gabriele Brandstetter, *Penthesilea. Das Wort des Greuelrätsels*. Die Überschreitung der Tragödie, in: W. Hinderer (Hg.), Interpretationen: Kleists Dramen. Stuttgart 1997.
- Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, Opferfest. *Penthesilea – Sacre du Printemps*, in: Konflikt, Grenze, Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag, hg. von Jürgen Lehmann, Frankfurt 1997.
- Michel Chaouli, Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der *Penthesilea*, in: KJB 1998.
- Chris Cullens, Dorothea von Mücke, Love in Kleist's *Penthesilea* and *Kätchen von Heilbronn*, in: DVJS 63, 1989.

- Manfred Durzak, Das Gesetz der Athene und das Gesetz der Tanais. Zur Funktion des Mythischen in Kleists *Penthesilea*, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1973.
- Ferruccio Masini, Der Weg der Seele in Kleists *Penthesilea*, in: Jutta Kolkenbrock-Netz u.a. (Hg.), Wege der Literaturwissenschaft, Bonn 1985.
- Helga Gallas, Kleists *Penthesilea* und Lacans vier Diskurse, in: Kontroversen, alte und neue (s.o.), Bd. 6.
- Norbert Groeben, Interpretationsansätze zur *Penthesilea* und Gender-Sozialisation. Eine dialog-hermeneutische Rezeptionsstudie, in: Widersprüche geschlechtlicher Identität, hg. von Johannes Cremerius, Würzburg 1998.
- Ingrid Haag, *Ein Traum geträumt in Morgenstunden scheint mir wahrhaft'ger*. Zu Kleists *Penthesilea*, in: Cahiers d'études germaniques 33, 1997.
- Birgit Hansen, Gewaltige Performanz. Tödliche Sprechakte in Kleists *Penthesilea*, in: KJB 1998.
- Gerhard Kaiser, Mythos und Person in Kleists *Penthesilea*, in: G.K., Wanderer und Idylle, Göttingen 1977.
- Bettine Menke, Körper-Bild und -Zerfällung, Staub. Über Heinrich von Kleists *Penthesilea*, in: Claudia Öhlschläger, Birgit Wiens (Hg.), Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung, Berlin 1997.
- Martin Mosebach, Nichts, nichts! So, so! Tot, tot! Zu Kleists *Penthesilea* und Shakespeares *Sommernachtstraum*, in: Sinn und Form 50, 1998 H. 3.
- Walter Müller-Seidel, Kleists *Penthesilea* im Kontext der deutschen Klassik, in: W.M.-S., Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik, Stuttgart 1983; und in: Hinderer, 1981 (s.o.).
- Volker Nölle, Die Selbsttötung Penthesileas. Eine interpretatorische These im Prüfstand produktionsästhetischer und topologischer Fragen, in: Verschriftlichung, hg. von Brigitte Schlieben-Lange, Stuttgart 1998.
- Maximilian Nutz, Lektüre der Sinne. Kleists *Penthesilea* als Körperdrama, in: Grathoff, 1988 (s.o.).
- Joachim Pfeiffer, Kleists *Penthesilea*. Gedanken über die Widerstände des Lesers und die Phantasiearbeit des Dichters, in: Freiburger Literaturpsychoanalytische Gespräche Bd. 5, 1986.
- Gerhart Pickerodt, *Penthesilea* und Kleist. Tragödie der Leidenschaft und Leidenschaft der Tragödie, in: Germanisch Romanische Monatsschrift 1987.
- Marianne Schuller, Den ›Übersichtigkeiten‹ das Wort geredet Oder: ›Verrückte Rede?‹ Zu Kleists *Penthesilea*, in: Nathalie Amstutz, Martina Kuoni (Hg.), Theorie – Geschichte – Fiktion, Frankfurt 1994.
- Helmut Sembdner, ›Schmerz‹ oder ›Schmutz?‹ Zu Kleists Bemerkungen über die *Penthesilea*, in: Euphorion 60, 1966.
- Anthony Stephens, Der Opfergedanke bei Heinrich von Kleist, in: Neumann, 1994 (s.o.).
- Horst Turk, Dramensprache als gesprochene Sprache. Untersuchungen zu Kleists *Penthesilea*, Bonn 1965.

### Das Käthchen von Heilbronn

- Chris Cullens, Dorothea von Mücke, Love in Kleist's *Penthesilea* and *Käthchen von Heilbronn*, in: DVJS 63, 1989.
- Chris Cullens, Dorothea von Mücke, *Das Käthchen von Heilbronn. Ein Kind recht nach der Lust Gottes*, in: Hinderer, 1997 (s.o.).
- Dirk Grathoff, Beerben oder Enterben? Probleme der gegenwärtigen Aneignung von Kleists *Käthchen von Heilbronn*, in: Walter Raitz, Erhard Schütz (Hg.), *Der alte Kanon neu. Zur Revision des literarischen Kanons in Wissenschaft und Unterricht*, Opladen 1976.
- Uwe Henrich Peters, Somnambulismus und andere Nachtseiten der menschlichen Natur, in: KJB 1990.
- Ruth Klüger, Die andere Hündin: Käthchen, in: KJB 1993.
- Fritz Martini, *Das Käthchen von Heilbronn – Kleists drittes Lustspiel?* in: JDSG 20, 1976.
- Gert Ueding, Zweideutige Bilderwelt: *Das Käthchen von Heilbronn*, in: Hinderer, 1981 (s.o.).

### Die Hermannsschlacht

- Ruth K. Angress, Kleist's treatment of imperialism: *Die Hermannsschlacht* and *Die Verlobung in St. Domingo*, in: Monatshefte 69, 1977.
- Gesa von Essen, Römer und Germanen im Spiel der Masken. Heinrich von Kleists *Hermannsschlacht*, in: KJB 1999.
- Claus Peymann, Hans Joachim Kreuzer, Streitgespräch über Kleists *Hermannsschlacht*, in: KJB 1984.
- Jan Pflug, The Borders of a Lip. Kleist, Language, and Politics, in: *Studies in Romanticism* 36, 1997 N. 3.
- Lawrence Ryan, Die ›vaterländische Umkehr‹ in der *Hermannsschlacht*, in: Hinderer, 1981 (s.o.).
- Horst D. Schlosser, Zur Entstehungsgeschichte von Kleists *Hermannsschlacht*, in: *Euphorion* 61, 1967.

### Prinz Friedrich von Homburg

- Bernhard Greiner, Grazie des unendlichen ›Bewußtseins‹: Prinz Friedrich von Homburgs Initiation in den Vernichtungskrieg, in: HKB 12, 1999.
- Horst Häker, Heinrich von Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg* und *Die Verlobung in St. Domingo*. Studien, Beobachtungen, Bemerkungen, Frankfurt 1987.
- Roland Heine, *Ein Traum, was sonst?* Zum Verhältnis von Traum und Wirklichkeit in Kleists Prinz Friedrich von Homburg, in: *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*, hg. von Jürgen Brummack u.a., Tübingen 1981.
- Walter Hinderer, *Prinz Friedrich von Homburg. »Zweideutige Vorfälle«*, in: Hinderer, 1997 (s.o.).

- Renate Just, *Recht und Gnade in Heinrich von Kleists Schauspiel Prinz Friedrich von Homburg*, Göttingen 1993.
- Klaus Kanzog, *Heinrich von Kleist, Prinz Friedrich von Homburg*. Text, Kontexte, Kommentar, München 1977.
- Wolf Kittler, Die Revolution der Revolution oder Was gilt es in dem Kriege, den Kleists ›Prinz von Homburg‹ kämpft? in: Neumann, 1994 (s.o.).
- Gerhard Kluge, Die mißlungene Apotheose des Prinzen von Homburg, in: *Neophilologus* 82, 1998 N. 2.
- Hajo Kurzenberger, Kleists Traum vom Prinzen von Homburg. Zu Peter Steins Inszenierung an der Berliner Schaubühne, in: *Geist und Zeichen*. Festschrift für Arthur Henkel, hg. von Herbert Anton, Heidelberg 1977.
- Nancy Nobile, »Der Buchstab deines Willens«. Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg* and the letter of the law, in: *The Germanic review* 72, 1997 N. 4.
- Heinz Politzer, Kleists Trauerspiel vom Traum. *Prinz Friedrich von Homburg*, in: *Euphorion* 64, 1970.
- Jochen Schmidt, Stoisches Ethos in Brandenburg-Preußen und Kleists *Prinz Friedrich von Homburg*, in: *KJB* 1993.
- Gerhard Schulz, Von der Verfassung der Deutschen. Kleist und der literarische Patriotismus nach 1806, in: *KJB* 1993.
- Egon Schwarz, Die Wandlungen Friedrich von Homburgs, in: *Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur*. Festschrift für Bernhard Blume, hg. von E. Schwarz u.a., Göttingen 1967.
- Hans-Jakob Wilhelm, Der Magnetismus und die Metaphysik des Krieges: Kleists *Prinz von Homburg*, in: ebd.

*Zu den einzelnen Erzählungen:*

### **Michael Kohlhaas**

- Séan Allan, »Der Herr aber, dessen Leib du begehrt, vergab seinem Feind«. The problem of revenge in Kleist's *Michael Kohlhaas*, in: *The modern language review* 92, 1997 N. 3.
- Klaus-Michael Bogdal, *Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas*, München 1981.
- Klaus Michael Bogdal, *Mit einem Blick, kalt und leblos, wie aus marmornen Augen*. Text und Leidenschaft des *Michael Kohlhaas*, in: Grathoff, 1988 (s.o.).
- Klaus Michael Bogdal, Erinnerungen an einem Empörer: Heinrich von Kleist, ›*Michael Kohlhaas*‹, in: Winfried Freund (Hg.), *Deutsche Novellen von der Klassik bis zur Gegenwart*, München 1993.
- Joachim Bohnert, *Kohlhaas der Entsetzliche*, in: *KJB* 1988/89.
- Hartmut Bockmann, *Mittelalterliches Recht bei Kleist*. Ein Beitrag zum Verständnis des *Michael Kohlhaas*, in: *KJB* 1985.
- Peter Dettmering, Die Psychodynamik in Heinrich von Kleists *Michael Kohlhaas*, in: Ders.: *Formen des Grandiosen*. Literaturanalytische Arbeiten 1985–1995, Eschborn 1995.

- Malte Disselhorst, Hans Kohlhasse/Michael Kohlhaas, in: KJB 1988/89.
- Erika Fischer-Lichte, Heinrich von Kleist *Michael Kohlhaas*, Frankfurt 1991.
- Monika Frommel, Die Paradoxie vertraglicher Sicherung bürgerlicher Rechte. Kampf um Rechte und sinnlose Aktion, in: KJB 1988/89.
- Helga Gallas, Das Textbegehren des *Michael Kohlhaas*. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur, Reinbek 1981.
- Dirk Grathoff, *Michael Kohlhaas*, in: Hinderer, 1998 (s.o.).
- Wolf Kittler: Der ewige Friede und die Staatsverfassung, in: Arnold, 1993 (s.o.).
- Raymond Lucas, Die Aporie der Macht: zum Problem der Amnestie in Kleists *Michael Kohlhaas*, in: KJB 1992.
- Paul Michael Lützeler, Heinrich von Kleist: *Michael Kohlhaas*, in: Romane und Erzählungen der deutschen Romantik, hg. von P.M.L. Stuttgart 1981.
- Regina Ogorek, Adam Müllers Gegensatzphilosophie und die Rechtsaus-schweifungen des Michael Kohlhaas, in: KJB 1988/89.
- Hartmut Reinhardt, Das Unrecht des Rechtskämpfers. Zum Problem des Widerstandes in Kleists Erzählung Michael Kohlhaas, in: JDSG 31, 1987.
- Joachim Rückert, ... *der Welt in der Pflicht verfallen* .... Kleists ›Kohlhaas‹ als moral- und rechtsphilosophische Stellungnahme, in: KJB 1988/89.
- Theodore Ziolkowski, Kleists Werk im Lichte der zeitgenössischen Rechtskontroverse, in: KJB 1987.

### Die Marquise von O....

- Séan Allan, ... *auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen – – Teufel*. Heinrich von Kleist's *Die Marquise von O...*, in: German life and letters 50, 1997 N. 3.
- Sigrun Bubser Wildner, Heinrich von Kleists *Die Marquise von O...*, ein Forschungsbericht. in: New German Review 9, 1993.
- Philippe Forget, *Die Marquise von O...* oder der Graf F..., in: Athenäum 2, 1992.
- Philippe Forget, Vom Geheimnis-Zeugen: zu Kleists *Die Marquise von O...*, in: Athenäum 4, 1994.
- Andrea Gnam, Die Rede über den Körper. Zum Körperdiskurs in Kleists Texten *Die Marquise von O...* und *Über das Marionettentheater*, in: Arnold, 1993 (s.o.).
- Dirk Grathoff, Die Zeichen der Marquise. Das Schweigen, die Sprache und die Schriften. Drei Annäherungsversuche an eine komplexe Textstruktur, in: Grathoff, 1988 (s.o.).
- Bernhard Greiner, ›Repräsentationen‹ novellistischen Erzählens: Cervantes, *La fuerza de la sangre* (*Die Macht des Blutes*), Kleist, *Die Marquise von O...*, in: Germanisch Romanische Monatsschrift 1997.
- Heinrich von Kleist, *Die Marquise von O...* Mit Materialien und Bildern zu dem Film von Eric Rohmer und einem Aufsatz von Heinz Politzer, hg. von Werner Berthel, Frankfurt 1979.
- Walter Müller-Seidel, Die Struktur des Widerspruchs in Kleists Marquise von O..., in: DVJS 28, 1954.

- Gerhard Neumann, Skandalon: Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Marquise von O...* und in Cervantes' Novelle *La fuerza de la sangre*. in: Neumann, 1994 (s.o.).
- Joachim Pfeiffer, Die wiedergefundene Ordnung. Literaturpsychologische Anmerkungen zu Kleists *Die Marquise von O...*, in: Grathoff, 1988 (s.o.).
- Heinz Politzer, Der Fall der Marquise. Beobachtungen zu Kleists *Die Marquise von O...*, in: DVJS 51, 1977.
- Roland Reuß, Was ist das Kritische an einer kritischen Ausgabe? Erste Gedanken anlässlich der Edition von Kleists Erzählung *Die Marquise von O...*, in: Berliner-Kleist-Blätter, Bd. 2, Basel 1989.
- Jochen Schmidt, Die Marquise von O..., in: Hinderer, 1998 (s.o.).
- Barbara Vinken, Anselm Haverkamp, Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists *Die Marquise von O...*, in: Neumann 1994 (s.o.).
- Hermann F. Weiss, Precarious Idylls. The Relationship between Father and Daughter in Heinrich von Kleist's *Die Marquise von O...*, in: Modern Language Notes 91, 1976.

### Das Erdbeben in Chili

- Norbert Altenhofer, Der erschütterte Sinn: hermeneutische Überlegungen zu Kleists *Das Erdbeben in Chili* in: Ders.: Poesie als Auslegung. Schriften zur Hermeneutik, hg. von Volker Bohn und Leonhard M. Fiedler. Heidelberg 1993, auch in: Wellbery, 1987 (s.o.).
- Hedwig Appelt, Dirk Grathoff (Hgg.), Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist, *Das Erdbeben in Chili*, Stuttgart 1986.
- Thomas E. Bourke, Vorsehung und Katastrophe. Voltaires *Poème sur le désastre le Lisbonne* und Kleists *Erdbeben in Chili*, in: Klassik und Moderne. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag, hg. von Karl Richter und Jörg Schöner, Stuttgart 1983.
- John M. Ellis, Kleist's *Das Erdbeben in Chili*, in: Publications of the English Goethe-Society 33, 1963.
- Bernd Fischer, Fatum und Idee. Zu Kleists Erdbeben in Chili, in: DVJS 58, 1984.
- Marjorie Gelus, Birth as metaphor in Kleist's *Das Erdbeben in Chili*, a comparison of critical methodologies, in: Woman in German yearbook 8, 1992.
- Marjorie Gelus, Josephe und die Männer. Klassen- und Geschlechteridentität in Kleists *Erdbeben in Chili*, in: KJB 1994.
- Bernhard Greiner, Kant mit Kleist: Die Krisis erhabener Interpretation des Zufalls in der Kunst (*Das Erdbeben in Chili*), in: Bernhard Greiner, Maria Moog-Grünewald (Hg.), Kontingenz und Ordo: Selbstbegründung des Erzählens in der frühen Neuzeit, Bonn 2000.
- Werner Hamacher, Das Beben der Darstellung. Kleists *Erdbeben in Chili*, in: Ders., Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan, Frankfurt 1998.

- Susanne Ledanff, Kleist und die ›beste aller Welten‹. *Das Erdbeben in Chili* – gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert, in: KJB 1986.
- Claudia Liebrand, Das suspendierte Bewußtsein. Dissoziation und Amnesie in Kleists *Erdbeben in Chili*, in: JDSG 36, 1992.
- Norbert Oellers, *Das Erdbeben in Chili*, in: Hinderer, 1998 (s.o.).
- David Roberts, Kleists Kritik der Urteilskraft. Zum Erhabenen in *Das Erdbeben in Chili*, in: Tim Mehigan (Hg.), Kleist und die Aufklärung, (Camden Press) 2000.
- Hans-Jürgen Schrader, Spuren Gottes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists ›Erdbeben‹, in: KJB 1991.
- Wellbery, 1987 (s.o.) [Interpretationen von Friedrich A. Kittler, Norbert Altenhofer, Karlheinz Stierle, David E. Wellbery, Christa Bürger, Helmut J. Schneider, René Girard, Werner Hamacher].
- Wolfgang Wittkowski, Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-Ob in Kleists *Erdbeben*, in: Euphorion 63, 1969.

### Die Verlobung in St. Domingo

- Ruth K. Angress, Kleist's Treatment of Imperialism: *Die Herrmannsschlacht* and *Die Verlobung in St. Domingo*, in: Monatshefte 69, 1977, dt. Fassung in: R.K., Katastrophen. Über deutsche Literatur, Göttingen 1994.
- Hansjörg Bay, »Als die Schwarzen die Weißen ermordeten«. Nachbeben einer Erschütterung des europäischen Diskurses in Kleists *Verlobung in St. Domingo*, in: KJB 1998.
- Hans R. Brittnacher, Das Opfer der Anmut. Die schöne Seele und das Erhabene in Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*, in: Aurora 54, 1994.
- Hans-Christoph Buch, Die Scheidung von San Domingo. Wie die Negersklaven von Haiti Robespierre beim Wort nahmen, Berlin 1976.
- Rémy Charbon, Der ›weiße‹ Blick. Über Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*, in: KJB 1996.
- Bernd Fischer, Zur politischen Dimension der Ethik in Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*, in: Grathoff, 1988 (s.o.).
- Ray Fleming, Race and Difference It Makes in Kleist's *Die Verlobung in St. Domingo*, in: The German Quarterly 65, 1992.
- Sander L. Gilman, The Aesthetics of Blackness in Heinrich von Kleist's *Die Verlobung in St. Domingo*, in: S.G., On Blackness without Blacks. Essays on the Image of the Blacks in Germany, Boston 1982.
- Hans Peter Herrmann, *Die Verlobung in St. Domingo*, in: Hinderer, 1998 (s.o.).
- Peter Horn, Hatte Kleist Rassenurteile? Eine kritische Auseinandersetzung mit der Literatur zur *Verlobung in St. Domingo*, in: Monatshefte 67, 1975.
- Cyril L.R. James, Die schwarzen Jakobiner. Toussaint l'Ouverture und die Unabhängigkeitsrevolution in Haiti. Köln/Berlin 1984 (zuerst New York 1983).
- Volker Kaiser, Der Haken der Auslegung. Zur Lektüre von Kleists *Die Verlobung in St. Domingo*, in: Athenäum 7, 1997.

- Klaus Müller-Salget, August und die Mestize. Zu einigen Kontroversen um Kleists *Verlobung in St. Domingo*, in: Euphorion 92, 1998.
- Gerhard Neumann, ›ANEKDOTON‹. Zur Konstruktion von Kleists historischer Novelle, in: Cornelia Blasberg, Franz-Josef Deiters (Hg.), *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur*. Festschrift für Jürgen Schröder, Tübingen 2000.
- Roland Reuß, *Die Verlobung in St. Domingo* – eine Einführung in Kleists Erzählen. Berliner Kleist-Blätter 1, Basel und Frankfurt 1988.
- Wolfgang Struck, Schwarz – Weiß – Rot, oder: *Lernt des Verräthers Mitleid in Domingo*. *Die Verlobung in St. Domingo* zwischen Befreiungskrieg und Kolonialismus, in: KJB 1999.
- Herbert Uerlings, Preußen in Haiti ? Zur interkulturellen Begegnung in Kleists *Verlobung in St. Domingo*, in: KJB 1991.
- Herbert Uerlings, Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte, Tübingen 1997.
- Sigrid Weigel: Der Körper am Kreuzpunkt von Liebesgeschichte und Rassen-diskurs in Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung von St. Domingo*, in: KJB 1991.
- Hans Jakob Werlen, Seduction and Betrayal: Race and Gender in Kleist's *Verlobung in St. Domingo*, in: Monatshefte 84, 1992.

### Das Bettelweib von Locarno

- Thomas Dutoit, Ghost Stories, the Sublime and Fantastic Thirds in Kant and Kleist, in: *Colloquia Germanica* 27, 1994.
- Christian Grawe, Kleist, *Das Bettelweib von Locarno*. Eine Geschichte, die ›eines tieferen ideellen Gehalts entbehrt‹?, in: C.G., *Sprache im Prosawerk*, Bonn 1974.
- Jürgen Kreft, Kleists *Bettelweib von Locarno*. Naiver oder kritischer Geisterdiskurs?, in: KJB 1997.
- Ulrike Landfester, *Das Bettelweib von Locarno*, in: Hinderer, 1998 (s.o.).
- Eckart Pastor, Robert Leroy, Die Brüchigkeit als Erzählprinzip in Kleists *Bettelweib von Locarno*, in: *Etudes germaniques* 34, 1979.
- Jürgen Schröder, Das Bettelweib von Locarno. Zum Gespenstischen in den Novellen Heinrich von Kleists, in: *Germanisch Romanische Monatsschrift* 17, 1967.
- Gerhard Schulz, Kleists *Bettelweib von Locarno* – Eine Ehegeschichte?, in: *JDSG* 18, 1974.
- Emil Staiger, Heinrich von Kleist, *Das Bettelweib von Locarno*. Zum Problem des dramatischen Stils [1948], in: Müller-Seidel, 1987 (s.o.).
- Egon Werlich, Kleists Bettelweib von Locarno. Versuch einer Aufwertung des Gehalts, in: *Wirkendes Wort* 15, 1965.

**Der Findling**

- Günter Oesterle, *Der Findling*, in: Hinderer, 1998 (s.o.).
- Frank G. Ryder, Kleist's *Findling*: Oedipus manqué?, in: *Modern Language Notes* 92, 1977.
- Jürgen Schröder, Kleists Novelle *Der Findling*. Ein Plädoyer für Nicolo, in: KJB 1985.

**Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik**

- Diethelm Brüggemann, Babylonische Musik. *Die heilige Cäcilie* als Paradigma für Kleists Hermetik, in: DVJS 72, 1998.
- Bernhard Greiner, »Das ganze Schrecken der Tonkunst«. *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*: Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen, in: ZDP 115, 1996.
- Thomas Groß, Schwester Antonia und der zwiespältige Schein der Kunst. Zu Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, in: *Brandenburger Kleist-Blätter* 1997 N. 10.
- Donald P. Haase, Rachel Freudenberg, Power, Truth and Interpretation. The Hermeneutic Act and Kleist's *Die heilige Cäcilie*, in: DVJS 60, 1986.
- Walter Hinderer, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, in: Hinderer, 1998 (s.o.).
- Werner Hoffmeister, Die Doppeldeutigkeit der Erzählweise in Heinrich von Kleists *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, in: *Festschrift für Werner Neuse. FIDES*, anlässlich des vierzigjährigen Bestehens der Deutschen Sommerschule am Middlebury College und der Emeritierung ihres Leiters, hg. v. Herbert Lederer und Joachim Seyppel, Berlin 1967.
- Christine Lubkoll, Die heilige Musik oder die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists Cäcilien-Novelle, in: Neumann, 1994 (s.o.).
- Hans Maier, Cäcilia unter den Deutschen. Herder, Goethe, Wackenroder, Kleist, in: KJB 1994.
- Bettine Menke, Sturm der Bilder und zauberische Zeichen: Kleists *Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik (Eine Legende)*, in: *Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposion 1993*, hg. von Hendrik Birus, Stuttgart 1995.
- Albert P. de Mirimonde, *Sainte Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*. Genève 1974.
- Gerhard Neumann, Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, in: Neumann, 1994 (s.o.).
- Rosemarie Puschmann, Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung. Kunst- und literaturhistorische Recherchen, Bielefeld 1988.
- Wolfgang Wittkowski, *Die heilige Cäcilie und Der Zweikampf*. Kleists Legenden und die romantische Ironie, in: *Colloquia Germanica* 6, 1972.

## Der Zweikampf

- Barbara Belhallaoui, *Der Zweikampf* von Heinrich von Kleist oder die Dialektik von Absolutheit und ihrer Trübung, in: *Études Germaniques* 36, 1981.
- Linda Demeritt, The Role of Reason in Kleist's *Der Zweikampf*, in: *Colloquia Germanica* 20, 1987.
- Bernd Fischer, Der Ernst des Scheins in der Prosa Heinrich von Kleists. Am Beispiel des *Zweikampfs*, in: *ZDP* 105, 1986.
- Christian Grawe, Zur Deutung von Kleists Novelle *Der Zweikampf*, in: *Germanisch Romanische Monatsschrift* 27, 1977.
- Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Den verwundeten Körper lesen. Zur Hermeneutik physischer und ästhetischer Grenzverletzungen im Kontext von Kleists *Zweikampf*, in: *KJB* 1998.
- Jan-Dirk Müller, Kleists Mittelalter-Phantasma. Zur Erzählung *Der Zweikampf* (1811), in: *KJB* 1998.
- Gerhard Neumann, *Der Zweikampf*, in: Hinderer, 1998 (s.o.).
- Gerhard Neumann: Ritualisierte Kontingenz. Das paradoxe Argument des »Duells« im »Feld der Ehre« von Casanovas *Il duello* (1780) über Kleists *Zweikampf* (1811) bis zu Arthur Schnitzlers Novelle *Casanovas Heimfahrt* (1918), in: *Kontingenz*, hg. von Gerhart v. Graevenitz, München 1998.
- Roland Reuß, »Mit gebrochenen Worten«: zu Kleists Erzählung *Der Zweikampf*, in: *Brandenburger Kleist-Blätter* 1994.
- Marianne Schuller, Pfeil und Asche. Zu Kleists Erzählung *Der Zweikampf*, in: *KJB* 1999.
- Helmut Sembdner, Heinrich von Kleists unbekanntes Mitarbeiter an einem Hamburger Journal, in: *JDSG* 25, 1981.
- Wolfgang Wittkowski, *Die heilige Cäcilie* und *Der Zweikampf*, in: *Colloquia Germanica* 5, 1972.

\*

## Kant

- Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg (Meiner) 1974.
- Kritik der reinen Vernunft*, hg. von Raymond Schmidt, Hamburg (Meiner) 1956.
- Kritik der praktischen Vernunft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg (Meiner) 1990.
- Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1964.
- Immanuel Kant, Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie, hg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti, Frankfurt 1996.
- Wolfgang Bartuschat, Zum systematischen Ort von Kants *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt 1972.
- Walter Biemel, Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst, Köln 1959.
- Rüdiger Bittner, Peter Pfaff (Hg.), Das ästhetische Urteil, Köln 1977.

- Manfred Frank, Einführung in die frühromantische Ästhetik, Frankfurt 1989.
- Christel Fricke, Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils, Berlin, New York 1990.
- Max Horkheimer, Über Kants Kritik der Urteilskraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie, Frankfurt 1925.
- Friedrich Kaulbach, Immanuel Kant, Berlin, New York 1982.
- Friedrich Kaulbach, Der Zusammenhang zwischen Naturphilosophie und Geschichtsphilosophie bei Kant, in: Kantstudien 56, 1965.
- Georg Kohler, Geschmacksurteil und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Auslegung von Kants *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, Berlin, New York 1980 (Kantstudien, Ergänzungsheft 111).
- Jens Kulenkampff (Hg.), Materialien zu Kants *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt 1974.
- Jens Kulenkampff, Kants Logik des ästhetischen Urteils, Frankfurt 1978.
- Rudolf Lüthe, Kants Lehre von den ästhetischen Ideen, in: Kantstudien 75, 1984.
- Peter Mc Laughlin, Kants *Kritik der teleologischen Urteilskraft*, Bonn 1989.
- Paul de Man, Phänomenalität und Materialität bei Kant, in: P.d.M., Die Ideologie des Ästhetischen, Frankfurt 1993.
- Odo Marquard, Kant und die Wende zur Ästhetik, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 16, 1962.
- Hariolf Oberer, Gerhard Seel (Hg.), Kant. Analysen – Probleme – Kritik, Frankfurt 1988.
- Brigitte Scheer, Zur Begründung von Kants Ästhetik und ihrem Korrektiv in der ästhetischen Idee, Frankfurt 1971.
- Wilhelm Vossenkuhl, Schönheit als Symbol der Sittlichkeit. Über die gemeinsame Wurzel von Ethik und Ästhetik bei Kant, in: Philosophisches Jahrbuch 99, 1992.
- Wolfgang Wieland, Die Erfahrung des Urteils. Warum Kant keine Ästhetik begründet hat, in: DVJS 64, 1990.
- Véronique Zanetti, Die Antinomie der teleologischen Urteilskraft, in: Kantstudien 83, 1993.

Peter-André Alt  
**Tragödie der Aufklärung**

Ein Studienbuch

UTB 1781 S. 1994, 450 Seiten,  
DM 34,80/ÖS 254,-/SFr 32,50  
UTB-ISBN 3-8252-1781-7

Hugo Aust  
**Theodor Fontane**

Ein Studienbuch

UTB 1988 S. 1998, 250 Seiten,  
DM 29,80/ÖS 218,-/SFr 27,50  
UTB-ISBN 3-8252-1988-7

Kurt Braunmüller  
**Die skandinavischen  
Sprachen im Überblick**

UTB 1635 S. 2., vollst. überarb. Aufl.  
1999, XI, 360 Seiten.  
DM 34,80/ÖS 254,-/SFr 32,50  
UTB-ISBN 3-8252-1635-7

Horst Joachim Frank  
**Handbuch der deutschen  
Strophenformen**

UTB 1732 S. 2., durchges. Aufl. 1993,  
885 Seiten.  
DM 39,80/ÖS 291,-/SFr 37,-  
UTB-ISBN 3-8252-1732-9

Bernhard Greiner

**Die Komödie**

Eine theatralische Sendung:  
Grundlagen und Interpretationen

UTB 1665 S. 1992, X, 512 Seiten,  
DM 39,80/ÖS 291,-/SFr 37,-  
UTB-ISBN 3-8252-1665-9

Gerhard Kaiser

**Aufklärung,  
Empfindsamkeit, Sturm  
und Drang**

UTB 484 S. 5., unveränd. Aufl. 1996,  
374 Seiten.  
DM 29,80/ÖS 218,-/SFr 27,50  
UTB-ISBN 3-8252-1665-9

Wolfgang Kayser  
**Kleine deutsche  
Versschule**

UTB 1727 S. 26. Aufl. 1999, 125 Seiten,  
DM 16,80/ÖS 123,-/SFr 16,80  
UTB-ISBN 3-8252-1727-2

Hans Jürg Lüthi

**Max Frisch**

“Du sollst dir kein Bildnis machen”

UTB 1085 S. 2., durchges. u. erw. Aufl.  
1997, 221 Seiten,  
DM 26,80/ÖS 196,-/SFr 25,-0  
UTB-ISBN 3-8252-1085-5

**UTB**  
FÜR WISSEN  
SCHAFT

**Francke**

Ehrhard Bahr (Hrsg.)

## **Geschichte der deutschen Literatur**

Kontinuität und Veränderung  
Vom Mittelalter bis zur Gegenwart

**Band 1: Vom Mittelalter bis  
zum Barock**

UTB 1463 S. 2., vollst. überarb. u. erw.  
Auf. 1999, XIV, 470 Seiten,  
DM 36,80/ÖS 269,-/SFr 34,-  
UTB-ISBN 3-8252-1463-X

**Band 2: Von der Aufklärung  
bis zum Vormärz**

UTB 1464 S. 2., vollst. überarb. u. erw.  
Auf. 1998, XII, 560 Seiten,  
DM 36,80/ÖS 269,-/SFr 34,-  
UTB-ISBN 3-8252-1464-8

**Band 3: Vom Realismus bis zur  
Gegenwartsliteratur**

UTB 1465 S. 2., vollst. überarb. u. erw.  
Auf. 1998, XIV, 664 Seiten,  
DM 36,80/ÖS 269,-/SFr 34,-  
UTB-ISBN 3-8252-1465-6

Ulrich Gaier

## **Hölderlin**

Eine Einführung

UTB 1731 S, 1993, X, 449 Seiten,  
5 Abb., DM 36,80/ÖS 269,-/SFr 34,-  
UTB-ISBN 3-8252-1731-0

Dieter Hoffmann

## **Arbeitsbuch Deutsch- sprachige Lyrik seit 1945**

UTB 2037 M. 1998, 410 Seiten,  
DM 39,80/ÖS 291,-/SFr 37,-  
UTB-ISBN 3-8252-2037-0

Theo Meyer

## **Nietzsche und die Kunst**

UTB 1414 S. 1993, VIII, 487 Seiten,  
DM 36,80/ÖS 269,-/SFr 34,-  
UTB-ISBN 3-8252-1414-1

Walter Muschg

## **Tragische Literaturgeschichte**

UTB L. 5. Aufl. 1983, 639 Seiten,  
DM 56,-/ÖS 409,-/SFr 51,-  
UTB-ISBN 3-8252-8003-9

Gerhart Wolff

## **Deutsche Sprachgeschichte**

Ein Studienbuch

UTB 1581 S. 4., durchges. und akt.  
Auf. 1999, 312 Seiten,  
DM 29,80/ÖS 218,-/SFr 27,50  
UTB-ISBN 3-8252-1581-4

**UTB**  
FÜR WISSEN  
SCHAFT

**Francke**

Eine neue Lektüre der Dramen und Erzählungen Kleists sowie der zentralen Essays wird vorgelegt, die zeigt, wie diese Texte die leitenden Orientierungen der Kunstperiode in immer neuen literarischen Versuchsanordnungen befragen – zum Fall machen und zu Fall bringen – und hieraus dem Drama wie der Erzählung ganz neue Bahnen eröffnen. Die als »gebrechlich« erwiesene Welt des ästhetischen Konzepts der Kunstperiode wird selbst-reflexiv in einer »gebrechlichen« ästhetischen Praxis, womit Kleists Texte schon die Aporie der klassischen Moderne entfalten, Kunst nur noch aus dem Aufweis ihrer Unmöglichkeit machen zu können. Die vorgelegten Interpretationen sind je für sich lesbar, ergeben zusammen aber eine umfassende Infragestellung der Kunst, deren ästhetische Innovationskraft bis in die Gegenwart fortwirkt.

ISBN 3-8252-2129-6



**UTB**  
FÜR WISSEN  
SCHAFT

Germanistik

[www.utb.de](http://www.utb.de)