

BERNHARD GREINER

»DIE NEUESTE PHILOSOPHIE IN DIESES ... LAND VERPFLANZEN«

Kleists literarische Experimente mit Kant

Als einen seiner Lebenspläne unterbreitet Kleist seiner Verlobten die Idee, »die neueste Philosophie« nach Frankreich »zu verpflanzen« (II, 587),¹ »wo man von ihr noch gar nichts weiß« (II, 590). Er meint hier wohl die Philosophie Kants, als des Begründers eines neuen philosophischen Diskurses, während andere denkbare Philosophen entweder, wie z.B. Reinhold,² sich nur als Vermittler Kants verstehen oder, wie Fichte,³ ihre Entwürfe ausdrücklich als Weiterdenken von Positionen Kants verstanden wissen wollen. Kleists Vorschlag konnte bei Wilhelmine von Zenge wenig Vertrauen erwecken. Zwar hatte sich Kleist in früheren Briefen gegenüber der Schwester⁴ wie gegenüber der Braut⁵ als mit Kants Philosophie sich beschäftigend bezeugt, aber jetzt gibt er Wilhelmine doch zu erkennen, daß er für sein Projekt die französische Sprache noch zu wenig beherrsche, zugleich, daß ihn ein ganz anderes Begehren ins Ausland treibe, nämlich mit der Angeredeten ohne standesgemäße Ehe zusammenzuleben.⁶

¹ Brief vom 13. Nov. 1800. Im folgenden alle Angaben nach der Ausgabe SW⁸ mit Angabe der Band- und Seitenzahl bzw. der Versnummer.

² Als Anlaß der »Kant-Krise« Kleists favorisiert Ulrich Gall Reinholds Schrift »Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens«: Ulrich Gall, Philosophie bei Heinrich von Kleist. Untersuchungen zu Herkunft und Bestimmung des philosophischen Gehalts seiner Schriften, 2. Aufl., Bonn 1985.

³ Ernst Cassirer hat als Anlaß der »Kant-Krise« Fichtes 1800 erschienene Schrift »Bestimmung des Menschen« in die Diskussion gebracht: Ernst Cassirer, Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie, Berlin 1919.

⁴ Vgl. den Brief an Ulrike vom 14. Aug. 1800, worin er Ulrike bittet, ihm seine »Schrift, über die Kantische Philosophie« zurückzuschicken (II, 514).

⁵ In einem seiner berühmtesten Schulmeister-Briefe an Wilhelmine (30. Mai 1800; II, 506–507) 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.

⁶ Vgl.: »[...] weg mit den Vorurteilen, weg mit dem Adel, weg mit dem Stande – gute Menschen wollen wir sein und uns mit der Freude begnügen, die die Natur uns schenkt. [...] Wenn ich nur erst ein Weib habe, so werde ich meinem Ziele ganz ruhig und ganz sicher entgegen gehen – aber bis dahin – o werde bald, bald, mein Weib.« (II, 587f.)

»Die neueste Philosophie in dieses ... Land verpflanzen«

Die Kantische Philosophie nach Frankreich verpflanzen: das ist als Lebensplan Kleists dubios, zugleich ist es ein Topos. Es ist nicht irgendein Land, für das Unkenntnis der neuesten deutschen Philosophie eingeklagt 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 *circulus vitiosus* 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). Der aufgerissene Graben zwischen der Erfahrungswirklichkeit, in der das Kausalitätsgesetz und das Prinzip der Determination herrschen, und der Welt der Vernunftideen, die zwar sagen, was sein soll, aber keinerlei Versicherung in der Empirie haben, dieser Graben schien im Fortgang des 18. Jahrhunderts und dramatisch dann in der Geschichte der Französischen Revolution 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.⁷ Diesen Entwurf (einer Verknüpfung der Welt der Notwendigkeit mit der 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 nach Frankreich zu verpflanzen«. Schon bei Schiller geht dabei allerdings der pragmatische Kontext alsbald 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 dann auch die Schlußstrophe von »Andenken« im vielzitierten »Was bleibet aber stiften die Dichter« vorstellt.⁸

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

⁷ 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]). Zitate aus der »Kritik der Urteilskraft« werden mit der Sigle KdU nachgewiesen, Seitenangabe nach der Paginierung der 2. Aufl. von 1793; in der Meiner-Ausgabe von Karl Vorländer, Hamburg 1974, als Marginalie.

⁸ Hölderlin, Sämtliche Werke, hg. von Friedrich Beissner (Große Stuttgarter Ausgabe Bd. 2,1) Stuttgart 1951, S. 189.

völlig neue Qualität erhält dieser Topos jedoch in dem Augenblick, da Kleist entweder durch Kants Schriften selbst in den Grundfesten seines Denkens erschüttert wird⁹ oder durch andere Erfahrungen in eine Krise gerät,¹⁰ 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 auch bei einem Autor wenig gewonnen, der sich Vorgegebenes stets grundlegend umwandelnd aneignet¹¹), 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.

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),¹² aus der Kant einen skeptizistischen Schluß zieht (wir können nicht

⁹ 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, durch die der erkenntnistheoretische Skeptizismus, den die »Kritik der Urteilskraft« in ihrem zweiten Teil vorträgt, durch das Verweisungsverhältnis von ästhetischer Idee und Vernunftidee, in dessen Darlegung der erste Teil kulminiert, entschärft ist. Ludwig Muth, Kleist und Kant. Versuch einer neueren Interpretation, Köln 1954.

¹⁰ Suche nach Ausreden, um den mißliebigen Auftrag der Technischen Deputation nicht erfüllen zu müssen, haben betont: Jochen Schmidt, Heinrich von Kleist. Studien zur poetischen Verfahrensweise, Tübingen 1974; Heinz Politzer, Auf der Suche nach Identität. Zu Heinrich von Kleists Würzburger Reise. In: Euphorion 61 (1967), S. 383–399; ebenso Thomas Wichmann, Heinrich von Kleist, Stuttgart 1988.

¹¹ Das hat schon Hans Joachim Kreuzer nachdrücklich betont: Hans Joachim Kreuzer, Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke, Berlin 1968; in jüngster Zeit hat dies an einem anderen Themenkomplex aufgezeigt: Friedrich Strack, Heinrich von Kleist im Kontext romantischer Ästhetik. In: KJb 1996, S. 201–218.

¹² 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 zunichte. 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 hiemit ebenso, als mit den ersten Gedanken der Kopernikus 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

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), gebietet die hermeneutische Mahnung zur »lectio difficilior« 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 es sich bei dem Kleist verhaßten Auftrag, in der Technischen Deputation über ein Buch zu referieren, um ein naturwissenschaftliches Werk (zur Mechanik) gehandelt hat, das wohl den äußeren Anlaß dafür abgegeben hat, daß Kleist sich exzessiv erkenntnistheoretischen Zweifeln überließ.

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,¹³ das zwischen Auffassungen der alten Mikrokosmos-Makrokosmos-Analogie und der eben sich etablierenden romantischen Naturphilosophie eines Schelling oder Novalis schwankt.¹⁴ 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

unseres Anschauungsvermögens, so kann ich mir diese Möglichkeit wohl vorstellen.« (Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft. 2. Aufl., hg. von Raymund Schmidt, Hamburg 1956, S. 19f.)

¹³ Hierzu: Werner Frick, Kleists »Wissenschaft«. Kleiner Versuch über die Gedankenakrobatik eines Un-Disziplinierten, in: KJb 1997, S. 207–240, insbes. S. 213–216.

¹⁴ 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, S. 583. Oder: »Die Welt ist ein Universaltrypus des Geistes – Ein symbolisches Bild desselben.« (S. 600). Oder: »Zur Welt suchen wir den Entwurf – dieser Entwurf sind wir selbst -> (S. 541).

Briefe zeigen, als Bestätigung nehmen können, allerdings nur bei Verkennen der prekären Grundlage, 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 höchst »merkwürdig« deklariert und als eine Art novellistische »unerhörte Begebenheit« vorträgt.

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 wir die Dinge der Natur (die Gegenstände möglicher Erfahrung) zu erkennen, so gehen wir in relationaler Hinsicht vom Prinzip der Kausalität aus, insofern sich alle Naturdinge als Wirkungen auf Ursachen zurückführen lassen, in modaler Hinsicht gilt das Prinzip der Zufälligkeit, insofern sich von allen Naturdingen widerspruchsfrei denken läßt, daß sie auch anders oder nicht sein könnten:

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 der Naturgegenstände ist der Naturforschung aber, so Kant, ein Ärgernis. Daß wir die Zufälligkeit zugeben müssen, rufe die Vernunft auf den Plan, die anstelle des Prinzips des Zufalls das der Zweckmäßigkeit (als regulatives, nicht als objektives Prinzip) setze:¹⁵

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

¹⁵ Zweck hat Kant dabei definiert als den »Begriff von einem Objekt, sofern er zugleich den Grund der Wirklichkeit dieses Objekts enthält« (KdU XXVIII).

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.¹⁶ Es ist aber eine bloße Annahme, ein regulatives und nicht ein konstitutives Prinzip,¹⁷ die Welt nicht als zufälliges Erzeugnis eines blinden Mechanismus zu betrachten, sondern so, *als ob* sie entsprechend den Bedürfnissen unserer Vernunft¹⁸ 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 Dialele [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 nachforschen wollen; und dieser Begriff ist also schon für den Erfahrungsgebrauch unserer Vernunft eine schlechterdings notwendige Maxime. [...] Aber in Ansehung des letzteren Ge-

¹⁶ Manfred Frank, Kommentar zur KdU, in: Immanuel Kant, Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie (Werke III), hg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti, Frankfurt 1996, S. 1267.

¹⁷ Vgl. KdU 310, § 67.

¹⁸ Kant spricht in diesem Zusammenhang von »Gunst der Natur«: KdU 303, § 67.

brauchs¹⁹ ist jene Maxime der Urteilskraft zwar nützlich, aber nicht unentbehrlich, weil uns die Natur im Ganzen als organisiert [...] nicht gegeben ist. (KdU 333f., § 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 aber 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,²⁰ 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 begründet.²¹ Die Abkehr von der Wissenschaft wird dabei 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.

Der vielzitierte Brief vom 21. März 1801 zieht aus dem skeptischen Satz, daß es keine Gewißheit gebe, ob wir mit unserer Sicht der Dinge die Welt angemessen erfassen oder nicht, ohne weiteres den Schluß, daß es keine Wahrheit gebe:

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen 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.

¹⁹ Gemeint: bezogen auf das Ganze der Natur.

²⁰ Immanuel Kant, Kritik der praktischen Vernunft, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1990, S. 22 passim.

²¹ Vgl. Brief vom 9.4.1801: »und doch wollte ich eigentlich nichts, als allem Wissen entfliehen« (II, 643); in seinem Brief vom 21.5.1801 spricht Kleist vom »traurigen Felde der Wissenschaft« (II, 650), in seinem Brief vom 10.10.1801 konstatiert er dann als fait accompli: »Die Wissenschaften habe ich ganz aufgegeben.« (II, 693).

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. (II, 634)

Aus einer Infragestellung der Gewißheit unseres Wissens macht Kleist, ohne zu zögern, eine Infragestellung der Wahrheit. Ungebrochen stellt er sich damit in die Tradition der neuzeitlichen Philosophie, die Wahrheit als Gewißheit (*certitudo*) denkt, im Unterschied zu einem Verständnis von Wahrheit als *adaequatio*, d. h. Übereinstimmung der Erkenntnis mit ihrem Gegenstand, im Unterschied aber auch zu einem Denken von Wahrheit als »Unverborgenheit«, wie es Heidegger als dem bisherigen Denken von Wahrheit vorausliegend, dieses erst ermöglichend, herausgearbeitet hat.²² Die philosophische Skepsis, die das Denken der Wahrheit als Gewißheit stets begleitet hat, schränkt letztere zwar ein, aber in der Regel konstruktiv im Hinblick auf die Wahrheitsfrage, 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 hier 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.²³ Daß die zeitgenössische Wissenschaft diese Doppelperspektive aufgegeben hat, kreidet Kleist ihr bildlich sehr genau als »zyklopische Einseitigkeit« an (II, 679). 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 und das Ende jeder Wissenschaft in Dunkel gehüllt? Oder soll ich alle diese Fähigkeiten, und alle diese Kräfte und dieses ganze Leben nur dazu anwenden, eine Insektengattung kennen zu ler-

²² Martin Heidegger, Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens. In: Ders., Zur Sache des Denkens, 3. Aufl. 1988, Tübingen 1988, S. 61–80. 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, S. 268: »Übernahme des *cogito sum* als *certum* für die Ansetzung der absoluten Selbstevidenz des Bewußtseins als Entwurzelung« und in: Sein und Zeit, § 44.

²³ Ludwig Muth (Kleist und Kant; wie Anm. 9) hat betont, daß Kleist solch eine Betrachtungsweise von seinem Frankfurter Lehrer Christian Wünsch nahegelegt worden sein konnte. Das besagt aber noch nicht, daß Kleist die naturwissenschaftlichen Lehren Wüschs übernommen hätte. Zu Recht ist in jüngster Zeit vor zu schnellen Zuordnungen gewarnt worden. Vgl. Christoph Meinel, »des wunderlichen Wüensch seltsame Reduktion ...«. Christian Ernst Wünsch, Kleists unzeitgemäßer Zeitgenosse. In: KJb 1996, S. 1–32.

nen oder einer Pflanze ihren Platz in der Reihe der Dinge anzuweisen? Ach, mich ekelt vor dieser Einseitigkeit. (II, 679)

Diese Einseitigkeit der Wissenschaft war aber auch 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 und damit für ein Denken, das an der Einheit von Wahrheit und Gewißheit festhält, nicht mehr aufrechtzuerhalten 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? Die Frage wird in heuristischer Absicht gestellt, in der Erwartung, mit ihr eine bisher wenig nachvollzogene Dimension der literarischen Arbeiten Kleists erschließen zu können.

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, sinnigerweise 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 Perspektivpunkt im Transzendieren der Begriffswelt des Verstandes hin zur Ideenwelt der Vernunft: 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 der Freiraum an einem Gegenstand gedacht wird, der 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 wenn er im produktionsästhetischen Teil der ›Kritik der Urteilskraft‹ 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 der der Vernunft zu verknüpfen, eine Ermutigung im Subjekt

gegeben, ehe er den Gedanken solch einer Verknüpfung am Objektpol (hinsichtlich der Gegenstände möglicher Erfahrung) skeptizistisch untergraben oder doch pointiert eingeschränkt hat.

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 als 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 und der der Vernunft in ihrem zweiten Teil anbietet. Das ist die These der vorliegenden Untersuchung, zu der aber entscheidend die Modifikation gehört, daß Kleist diese Versicherungen der ›Kritik der ästhetischen Urteilskraft‹ hinsichtlich einer möglichen Verknüpfung nicht einfach übernimmt und in seinen Texten bestätigt, 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 ›Selbstanwendung‹. 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 Verweiskraft in ihre eigene Materialität, der noch besondere Aufmerksamkeit zu schenken sein wird. Zugleich stellt sich dies Verfahren, von Kant her gedacht, als eine tatsächliche, nicht nur als eine projektierte ›Verpflanzung‹ der »Neuesten Philosophie« in ein anderes Land dar. Denn Kant spricht, wenn er vom ästhetischen Urteil spricht, vom Naturschönen, ebenso schränkt er das Erhabene auf Erfahrungen der Natur ein,²⁴ im teleologischen Teil 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, die Versprechen des Schönen und des Erhabenen zu überprüfen. So befragt er in seinen literarischen Experimenten mit den Angeboten der ›Kritik der ästhetischen Urteilskraft‹ nicht nur diese auf ihre Tragfähigkeit hin, sondern sich zugleich immer neu über seinen Schritt, den Skeptizismus Kants, den dieser in seinen Ausführungen zur teleologischen 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 erweist diese dann allerdings als zutiefst problematisch. Wird derart aber die ›Auffangposition‹ schwankend, die die ästhetische Ur-

²⁴ 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)

teilkraft 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 aber die Grundlage des neuzeitlichen Denkens überhaupt, zu erschüttern. Dergestalt erscheint es möglich, die fundamentalen Entgrenzungen, die in Kleists Werk aufscheinen, in einem philosophischen Kontext genauer zu bestimmen. Nachfolgend soll dieses literarische Experimentieren Kleists, das die Versprechen der ästhetischen Urteilskraft auf dem Feld der Kunst selbst überprüft, an den ersten Texten Kleists nach dessen Wende zur Kunst dargelegt werden. Aus Raumgründen beschränke ich mich auf die Arbeiten, die bis zur neuerlichen Krise Kleists im Winter 1803/04 im Kontext seines »Scheiterns« am Guiskard-Projekt entstanden oder doch in dieser Zeit zumindest in ihren Grundzügen konzipiert worden sind.

Kleists Wende zur Kunst wird nicht als ein (durch Kant veranlaßtes) Verlassen des philosophischen Feldes betrachtet, vielmehr als – prüfendes – Mitvollziehen einer Bewegung, die die Komposition der »Kritik der Urteilskraft« selbst suggeriert, wobei diese Überprüfung auf einem Feld stattfindet, dem Feld der Kunst, das nicht das primäre Argumentationsfeld Kants ist.²⁵ Durchaus konform mit der 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 Antikenkabinett, die Kupferstichsammlung, die Kirchenmusik in der katholischen Kirche, das alles waren Gegenstände bei deren Genuß man den Verstand nicht braucht, die nur allein auf Sinn und Herz wirken. Mir war so wohl bei diesem ersten Eintritt in diese für mich ganz neue Welt voll Schönheit. [...] Wie oft, wenn ich auf meinen Spaziergängen junge Künstler sitzen fand, mit dem Brett auf dem Schoß, den Stift in der Hand, beschäftigt die schöne Natur zu kopieren, 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 tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen. (II, 650f.)

²⁵ 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.

Von der *Erfahrung* des Schönen und des Erhabenen geht Kleist dann zu literarischem *Schaffen* über. Seine ersten Arbeiten erschließen sich als radikale Selbstbefragungen des vollzogenen Schrittes von der Wissenschaft zur Kunst. »Die Familie Schroffenstein« und »Der zerbrochne Krug« entwerfen Figuren, die in trügerische teleologische Interpretationssysteme vollkommen eingeschlossen sind. Kants Teleologieproblematik ist dabei allerdings vom Feld der Natur auf das des menschlichen Handelns verschoben. Teleologie erscheint hier aber *wie* Natur, insofern es aus ihr kein Entrinnen zu geben scheint. Das Verfahren, sie im Medium des Schönen zu distanzieren, bringt dann aber einen höchst problematischen Umgang mit diesem heraus.

In beiden Dramen erscheint die teleologische Interpretation der Wirklichkeit von vornherein verfehlt, als Wahn oder als bewußte Täuschung eines genial über die Zeichensysteme Verfügenden. In der »Familie Schroffenstein« ist der Erbvertrag zwischen den beiden verwandten Familien die Ursache gegenseitig verdächtigender teleologischer Interpretation aller Vorkommnisse in der Welt, was der Zuschauer bald durchschaut, da das Stück ihm abwechselnd die spiegelbildlichen Unterstellungen zwischen den beiden Familien vorführt. Aber nicht diese Aufklärung steht zur Debatte. Es ist eher eine dramaturgische Schwäche des Stücks, daß der Zuschauer von Beginn an alles durchschaut. Zur Debatte steht vielmehr, wie die in der teleologischen Interpretation Befangenen aus dieser herauszufinden vermögen. Wollte das Stück nur das Trügerische teleologischen Interpretierens der Welt zeigen, hätte es schon mit dem ersten Akt seine Aufgabe erfüllt, wenn etwa Sylvester zu seiner Gattin bemerkt:

Das Mißtraun ist die schwarze Sucht der Seele,
Und alles, auch das Schuldlos-Reine, zieht
Für's kranke Aug die Tracht der Hölle an.
Das Nichtsbedeutende, Gemeine, ganz
Alltägliche, spitzfündig, wie zerstreute
Zwirnfäden, wirts zu einem Bild geknüpft,
Das uns mit gräßlichen Gestalten schreckt. (Vs. 515–521)

Jedes Vorkommnis läßt sich in ein einmal aufgestelltes teleologisches System integrieren. Was widerspricht (z. B. die versöhnlichen Reden und Handlungen Sylvesters), nimmt der Interpretierende nur als besonders perfide Strategie, etwas a contrario zu erreichen.²⁶ In der übergeordneten Perspektive sind die teleologischen Interpretationssysteme gegeneinander relativiert und wird entsprechend die Erfahrung befestigt, daß man mit Zeichen alles machen kann und dies um so gewisser, je geschlossener die Relation (zwischen einem Indiz und einer unterstellten absichtsvollen Handlung) für den in der teleologischen Interpretation Befangenen ist. Auf der Ebene der handelnden Figuren erreicht diese Geschlossenheit ihren Höhepunkt

²⁶ Zum Beispiel: Nur weil Sylvesters Position schwach sei, gebe er den Verdacht gegen Rupert auf, um diesen dadurch zu nötigen, seinen viel besser begründeten Verdacht und seine hieraus abgeleitete Rache aufzugeben (vgl. Vs. 1950–1966).

im Racheschwur auf die Hostie. Nach der katholischen Transsubstantiationslehre ist während der Messe im Augenblick der Wandlung Gott in der Hostie gegenwärtig. Entsprechend soll das Wort im Racheschwur dadurch, daß die Hostie darauf genommen wird, mit der beschworenen Tat eins werden. In mehreren Schritten entwirft das Drama einen Weg, aus solcher Befangenheit in teleologischer Interpretation herauszufinden. Zum einen zitiert es in seiner Grundkonstellation das Romeo-und-Julia-Motiv. Wie dort findet das jugendliche Paar auch hier den Weg aus der Feindschaft der Eltern, was psychologisch stringent erscheint, da die Jugendlichen noch nicht fest in das soziale System der Erwachsenen integriert sind. Zum andern und vor allem aber wird die Begegnung des Paares und weiter dann ihre Liebe in den Horizont des Schönen gerückt.

Vom Tag, da ihn die Liebe zu Agnes ergriff, spricht Ottokar als »schöne[m] Tag« (Vs. 1255), die Geliebte erscheint ihm als »schönes Buch«, im »Geheimnis [...] seiner eignen Schönheit« (Vs. 1270/79), in der imaginierten Hochzeitsnacht sieht Ottokar Agnes allein in den Schleier ihrer Schönheit gehüllt (Vs. 2489–91). Die Liebe, die die Kinder der tödlich-teleologischen Welt der Eltern entgegensetzen, steht im Zeichen des Schönen. Warum dieses Insistieren auf dem Schönen? Von Kant her kann an die Nicht-Festlegbarkeit des Schönen auf einen bestimmten Begriff und an die Interesselosigkeit des Wohlgefallens am Schönen erinnert werden, die eine Disposition zu schaffen vermögen, rigid geschlossene Zeichenverweisungssysteme aufzubrechen. Semiologisch sehr genau wird der Akt der Überwindung des teleologischen Interpretierens als Rücknahme eben des Zeichens vollzogen, in dem dies Interpretieren seinen Höhepunkt erreicht hatte. Das Essen der Hostie beim Racheschwur wird zurückgenommen durch ein Trinken, bei dem die Liebenden zwar die Deutungssysteme der Gegenseite zugrunde legen,²⁷ aber mit der Bereitschaft zum Liebestod dem unterstellten Telos etwas anderes entgegensetzen. Die Liebenden halten die konkurrierenden Interpretationssysteme aneinander und erkennen, daß sie von einem wahnhaften Telos her konstruiert sind, was dann nochmals die Auflösung der Rätsel bestätigt, insofern auch die faktischen Geschehnisse in einem Wahn, dem magischen Zauber Ursulas, gründen. Kleist läßt also seine Figuren eben das Experiment unternehmen, das er Wilhelmine als Hypothese vorgetragen hat, um den Hinfall seiner teleologischen Weltsicht wie seines Vertrauens in die Möglichkeit von Wahrheit zu erklären. Die Liebenden blicken statt durch grüne Gläser einmal mit der Warwand- und einmal mit der Rossitz-Brille in die Welt und erkennen das Illusionäre ihrer teleologischen Konstruktionen. Das führt sie aber nicht, wie kurz zuvor Kleist, in Agnostizismus, vielmehr zu gegenseitigem Glauben (vgl. Vs. 1419), zum früher schon eingeforderten »unumschränkt[en] Vertrauen« (Vs. 771). Die Liebenden verlieren mit der Relativierung des teleologischen Interpretie-

²⁷ Ottokar schöpft Wasser für Agnes, das sie für vergiftet halten muß, da sie von Ottokars Racheschwur weiß; trotzdem trinkt sie als Liebesbeweis, danach auch Ottokar, um Agnes von ihrem Irrtum zu überzeugen.

rens nicht jeden Halt, sie finden vielmehr einen neuen Halt in der Sicherheit des Gefühls:

Denn etwas gibts, 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. Dem wird mit dem Gefühl, ganz im Sinne Kants wie der Wende Kleists zur Kunst, der Rekurs auf das Subjekt, auf sein Gemütsvermögen, entgegengestellt. Dieser Rekurs ist aber in der zitierten Szene im Zeichen des Schönen begründet worden. Die Sicherheit des Gefühls wird dabei hier, im ersten Drama Kleists, nicht schon irritiert, sie ist aber eingeschränkt als a-sozial, d.h. vorerst beschränkt auf die Naturidylle, in der die Liebenden sich treffen. Ihre Überwindung der wahnhaften Teleologie müssen die Liebenden erst noch wirklich machen, d.h. in der Welt ihrer Eltern durchsetzen. Dies geschieht, indem für die Eltern ein analoger Lernprozeß inszeniert wird.

Die Höhlenszene des V. Aktes mit imaginierten Hochzeitsnacht und Kleidertausch, nach dem Zeugnis Kleists die Ursprungsszene des Stücks,²⁸ ist analog zur Erkennungsszene der Liebenden gebildet. In Übernahme der in sich schlüssigen teleologischen Interpretation jeweils der Gegenseite waren die Liebenden zur Erkenntnis der Offenheit teleologischer Zeichenrelationen geführt und damit auf ihrem Feld des Schönen bestätigt worden. Analog inszeniert Ottokar mit dem Zeichenspiel des Kleidertauschs für die Eltern ein Begegnen des »Eigenen« im Kleid des »Anderen«. Fluchtpunkt ist, wie in der Liebesbegegnung, der Opfertod, der nun, in der sozialen Wirklichkeit statt in der Idylle, auch ein realer wird. Das Spiel mit den Zeichen gelingt wieder, gerade weil die Eltern in ihrer jeweiligen teleologischen Interpretation befangen sind. Das furchtbare Ergebnis ihres so befangenen Handelns vermag ihnen dann die Augen zu öffnen. Auch ihre Überwindung der Teleologie steht somit im Zeichen des Schönen, das mit der Versöhnung am Ende auch seine Verweisungskraft auf Vernunftideen unter Beweis stellt. Aber das Schöne ist hier verfratzt zum »Kunststück« (Vs. 2725), skandiert vom verrückt gewordenen Johann als »Spaß zum Totlachen« (Vs. 2717f.). Bedrängend ist dieses Ergebnis in dem Maße, in dem das Stück es als konsequent zu erweisen vermag.

Ottokar hat sein Spiel mit den Zeichen eingesetzt, damit sich an ihm das zerstörerische Handeln der Eltern gemäß teleologischer Interpretation ad absurdum führt. So erreicht er die Überwindung der wahnhaften Teleologie im Raum des Sozialen durch das Selbstopfer des Schönen. Aber dies Opfer ist nicht rein, so sehr die Betroffenen auch eine Christus-Nachfolge suggerieren.²⁹ Im Opfer selbst ist schon

²⁸ Entsprechend den Berichten von Wilhelm von Schütz (LS 66) und von Adolf Wilbrandt (LS 70).

²⁹ Agnes letztes Wort zum sterbenden Ottokar kann eine an Gott gerichtete Bitte, ebenso aber auch eine Anrede des Geliebten sein: »Heiland der Welt! Mein Ottokar!« [Vs. 2557],

ein Moment der Verfälschung. Ottokar vollzieht den Kleidertausch ausdrücklich im Zeichen des Schönen. Wo das biblische »Einander-Erkennen« in der gespielten Hochzeitsnacht folgen müßte, beschwört er die Erfahrung des Schönen, in eigenartig zirkulärem Wechsel der Vorstellungen von Schleier und Verschleiertem:

[...] 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 für die Geliebte, dieses 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 Teleologie, die gerade überwunden werden sollte. Er etabliert die Teleologie auf eben dem Feld, das sich ihm als Feld jenseits der Teleologie angeboten hatte.

Dem Zuschauer des Stückes wird allerdings, im Unterschied zu den Figuren, sehr früh eine Position jenseits der Befangenheit in wahnhaftem teleologischem Interpretieren bereitgestellt. So kann er sich über diese Befangenheit erheben, auch noch über den selbstwidersprüchlichen Versuch der Liebenden, diese Befangenheit zu überwinden. Er kann aus der höheren Position der Übersicht beides mit Lachen quittieren, was von den ersten Hörern des Stückes, den Autor mit eingeschlossen, ja auch bezeugt wird,³⁰ wobei deren Unmäßigkeit im Lachen allerdings auch auf ein Mißlingen im Gelingen verweist. Denn das Stück unterminiert zugleich die Position jenseits der Teleologie: einerseits als unwirklich, insofern es nicht gelingt, ihr zur Wirklichkeit zu verhelfen, andererseits als paradox, insofern die wahnhafte Teleologie zuletzt auf eben dem Feld (des Schönen) etabliert wird, das als Feld jenseits der Teleologie eröffnet worden war. Das mag Kleists ambivalente Einschätzung seines Erstlings erklären, daß er stolz auf das positive Echo verweist und das Stück doch im gleichen Brief als »elende Scharstecke« (vgl. II, 731) abtut. Zugleich unternimmt er mit der Arbeit am »Zerbrochenen Krug« (der aber erst Jahre später fertiggestellt wird) ein neues literarisches Experiment zu dem im ersten Stück offenbar nicht befriedigend gelösten Problem, indem er fragt, ob andere im Zeichen der Kunst unternommene Ablösungen aus der skeptizistisch untergrabenen Teleologie zu einem überzeugenderen Ergebnis führen.

worauf Ottokar, Christi Wort am Kreuz variierend, antwortet »Es ist – Gelungen« [Vs. 2557/58].

³⁰ Heinrich Zschokke, Selbstschau, Aarau 1842, S. 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 67 a.

Wenn im »Zerbrochenen Krug« der Prozeß zu Ende gegangen ist, wenn Adams virtuoses Spiel mit den Zeichen doch nicht verhindert hat, zu ihm als Täter in der Nacht zu gelangen, wenn Eves »guter Name« (Vs. 490) trotz des zerbrochenen Krugs wiederhergestellt ist: dann ist doch noch nicht alles, ja ist das Entscheidende noch nicht gelöst. Eve ist gefangen im perfekten Lügensystem Adams, einem teleologischen System, gehalten von einem wahrhaften »genius malignus«³¹. Denn der Gerichtsrat Walter mag noch so wortreich beteuern, daß die Konskription nicht betrügerisch sei, Eve mithin durch Nennen des Täters Adam ihren Ruprecht nicht in Gefahr gebracht habe, Adam ist dem ja schon mit dem Hinweis zuvorgekommen, daß die Vertreter des Staates angewiesen seien, zu lügen. Wie kann Eve da Vertrauen in das Gericht und in den Staat wiedergewinnen, dessen Repräsentant vorgibt, dafür einzustehen, daß zwischen Wort und Sinn der Schriften und Reden der Vertreter des Staates kein Betrug eingemischt sei, daß sie also »Wahrheit geben« würden (vgl. Vs. 2374), was »entsprechend der Rede von Frau Marthe über den zerbrochenen Krug ein Wiederherstellen der verlorenen Einheit von Bild, Abgebildetem und Bedeutetem wäre? Zur Debatte steht damit, wie und wie glaubwürdig das Stück auch für seine weibliche Hauptfigur die Wende von latenter Tragik in die Komödie bewerkstelligt. Der Variant-Schluß gibt die Antwort auf diese Frage im Zeichenspiel, das Eve und Walter miteinander spielen.

Die Herauslösung Eves aus dem in sich geschlossenen teleologischen System Adams erfolgt in zwei Schritten. 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. Bleibt die Miliz im Land, so habe sie das Geld zurückzuzahlen. Läßt sich Eve hierauf ein, so hat sie Walters Anspruch, daß seine Worte Wahrheit gäben, gerade nicht vertraut; zu Recht bemerkt Ruprecht daher zu diesem Vorschlag »Pfui! s' ist nicht wahr! Es ist kein wahres Wort!« (Vs. 2365). Die materielle Bürgschaft befreit nicht aus Adams Lügen-System, 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.³² Nathan war darauf gefaßt, daß der Sultan Geld von ihm verlange, aber dieser will Wahrheit, »als ob die Wahrheit Münze wäre.«³³ Walter weist Eve auf zwei Qualitäten der Münzen, die für Wahrheit bürgten. Die Münzen zeigten das Antlitz des Spanierkönigs und seien »vollwichtig, neugeprägte Gulden« (Vs. 2369). Beides geht

³¹ 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, S. 38 u. 46. Die Anspielung auf Descartes' »täuschenden Gott« wird in der Regel erst anlässlich des »Amphitryon« diskutiert (s. u.), die entsprechende Konstellation ist aber schon hier zu erkennen.

³² Auf diesen Bezug hat aufmerksam gemacht: Ruth K. Angress, Kleists Abkehr von der Aufklärung. In: *KJb* 1987, S. 98–114.

³³ Lessing, *Nathan der Weise*, III,6; Vs. 352 f.

nicht zusammen. Auf *neugeprägten* Gulden, die Zahlungsmittel in den Niederlanden sein sollen, kann nicht das Bild des Spanierkönigs aufgeprägt sein, der doch der drohende Feind ist.³⁴ 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 gerade keine Glaubwürdigkeit mehr. Das Bildnis des feindlichen Königs kann dem schwerlich abhelfen. Walter hat aber mit dem Hinweis auf die Vollwichtigkeit der Gulden zugleich auf die ältere Garantie des Geldwerts angespielt. Die Relation zwischen Signifikant (auf der Münze aufgeprägter Zahl) und Signifikat (Geldwert) ist dabei durch das Material (den Edelmetallgehalt) des Signifikanten gesichert³⁵. 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 teleologischen System Adams der Schein ja auch gegen die Rede Walters spricht, ist in der Relation zwischen Signifikant und Signifikat kein Betrug eingemischt. Kleist entwirft hier eine Denkfigur, die noch oft gerade am Umschlagpunkt seiner Texte begegnen wird, er scheint auf diese Denkfigur fixiert, da sie seine Abwendung von der Wissenschaft und Hinwendung zur Kunst immer neu abspiegelt: Wenn man das Zeichen aus dem Material dessen mache, worauf es verweist, dann sei gewährleistet, daß sich kein Betrug in die Zeichenverweisung einnistet, mithin auch, daß das nun nahegelegte Interpretationssystem nicht in einem Betrug zentriert sei. Analog hatte sich Kleist nach seiner Abkehr von der skeptizistisch untergrabenen Teleologie dem Halt zugewandt, den die ästhetische Urteilskraft versprach, um Kunst aus eben dieser Hinwendung zum Ästhetischen zu machen, d.h. aus dem, worauf dieses verweist. Für Eve jedenfalls ist die Welt

³⁴ Wolf Kittler (Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege, Freiburg 1987, S. 98–101) sucht das Rätsel damit zu lösen, daß er die Münze als Geusenpfennig identifiziert. Auf der einen Seite zeigt diese Münze tatsächlich das Antlitz eines Spanierkönigs, auf der anderen Seite den bekannten Bettelsack. Kittler muß allerdings zugestehen, daß der Geusenpfennig nie Zahlungsmittel in den Niederlanden war; man kann Ruprecht damit nicht freikaufen: Walter gäbe sich hier als politisch aufrecht gesinnter Niederländer zu erkennen. Dramaturgisch ist dies Argument problematisch, da die Münze im Spiel 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 Niederlande geläufig gewesen.

³⁵ Lessings Nathan, von dem das Münzgleichnis generell inspiriert ist, hat diese in der Materie des Signifikanten gegründete Garantie der Verweisung vom Signifikanten auf das Signifikat 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 gewogen war! – / Das ginge noch! Allein so neue Münze, / Die nur der Stempel macht [...]. (Lessing, Nathan der Weise, III,6; Vs. 352–358.)

nach dem Münzgleichnis Walters wieder in Ordnung; sie überträgt die am Münzwesen vorgestellte, materiell garantierte Einheit von Signifikant und Signifikat auf das Problem des »Wahrheit-Gebens« und antwortet daher auf Walters Frage:

Ob ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte,
Und Gottes leuchtend Antlitz drauf. O Jesus!³⁶
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 256–57) mit einer »indirekten Darstellung« der Idee beholfen (da es von den Ideen der Vernunft ja keine sinnliche Anschauung geben kann). Er hat einen Begriff (Garantie der Zeichenrelation) auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung angewendet (das Geld) und dann die Regel der Reflexion über diese Anschauung (die materielle Garantie des Münzwerts) auf einen ganz anderen Gegenstand angewendet (Wahrheit-Geben), von dem der erstere nur ein Symbol ist (»als ob die Wahrheit Münze wäre«), 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 eine Garantie der Vernunftorientierung der Wirklichkeit eingesetzt. Aus Walters bloß symbolischer Garantie der Verknüpfung von Erfahrungswirklichkeit und Idee macht Eve jedoch »Realpräsenz«, d.i. die Anwesenheit der Idee (Gottes) im Bild. Solches Überspielen des bloß symbolischen Charakters einer jeweils gegebenen Anschauung einer Vernunftidee im Bild hat Kant 1796 in einer polemischen Schrift »Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie« als Schwärmerei angeprangert.³⁷ Obwohl es von den Vernunftideen keine Anschauung geben könne, behaupteten die Philosophen des »vornehmen Tons« solch eine Anschauung »per inspirationem«³⁸ zu haben, wovon sie dann auch nicht begrifflich diskursiv, sondern nur in »übersinnlich-mystischer« Sprechweise Mitteilung geben könnten.³⁹ Solche Philosophen, die für Kant der »Tod der Philosophie« sind, wollten »durch Gefühl Erkenntnis begründen«, statt »durch deutliche Erkenntnis auf das Gefühl hinzuwirken«⁴⁰. Gefühlserkenntnis: Ist das nicht ein genuin Kleistisches Motiv, wenn er etwa davon spricht, daß »nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß« (II, 323)? Be-

³⁶ Nach I, 854; DKV I, 376 verzeichnet an dieser Stelle statt »O Jesus«: »O Himmel«.

³⁷ Immanuel Kant, Werke, hg. von Ernst Cassirer. Bd. VI. Schriften von 1790–96, Berlin 1923, S. 475–496. Konkreter Anlaß der Schrift war eine soeben erschienene Übersetzung von Briefen Platons; die eigentliche Zielscheibe der Kritik ist Jacobi.

³⁸ Kant (wie Anm. 33), S. 477.

³⁹ Kant (wie Anm. 33), S. 486 f.

⁴⁰ Kant (wie Anm. 33), S. 492 f.

kräftigt mithin sein Drama die Schwärmerei Eves, aus einem bloßen »Symbol für die Reflexion« gelungene Anschauung der Idee zu machen und so die »Kluft« zwischen Erfahrungswirklichkeit und Idee (vgl. KdU LIII, Einl. IX) zu überbrücken? Die nachdrückliche Distanzierung, die die Komödie gegenüber Eves Wende vornimmt, wird in der Regel mißachtet, da sie auf der Ebene des Diskurses, durch die Gattung selbst, gegeben wird. Nur im Komödie-Spielen kann man dem Ästhetischen die Garantie abgewinnen, daß Wirklichkeit und Idee verknüpfbar seien, daß Wahrheit sei und »gegeben« werden könne. Wer dies – statt als bloßes Versprechen – als »Beweis« nimmt, verkennt, wie Eve, den bloßen Symbol-, d.h. den Komödiencharakter der gegebenen Garantie. In der Komödie führt dies Verkennen zum guten Schluß, in anderen Gattungen in die Katastrophe: Wenn die bilderstürmerischen Brüder in der Aufführung der uralten Messe Gott zu erfahren glauben und darüber verrückt werden, wenn aus dem Dankgottesdienst der dem Erdbeben Entronnenen der Blutrausch einer lynchenden Masse wird, wenn Achills Angebot, das Amazonengesetz, wonach der Kriegsgott den Amazonen erst im Kampf den ihnen bestimmten Mann zuweise, symbolisch nachzuspielen, von Penthesilea mit einer Ungeschiedenheit von Wort und Bedeutung beantwortet wird, die sie zuletzt dazu bringt, den Geliebten zu zerfleischen. Aber nicht nur diskursiv, durch das Medium Komödie, wird Eves Schwärmerei distanziert, sondern auch *in* der 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 anzustrengen. Der zerbrochene Krug stand für das Zerbrochen-Sein der Verweisung von Bild, Abgebildetem und Bedeutung. Walters Münzgleichnis und Eves Schwärmen haben diese Einheit offenbar nicht wiederhergestellt, mithin kein überzeugendes Beispiel der Verknüpfung von Wirklichkeit und Idee gegeben. Diese Distanzierung in der Welt des Stücks bleibt aber verhalten. Daß Frau Marthe den Prozeß um den Krug weiterführen will, kann sie auch bloß dem Verlachen preisgeben, als einer Materialistin, die den hohen Sinn nicht verstanden hat, zu dem das Spiel sich zuletzt öffnete.

Als literarisches Experiment über und mit der Wende zur Kunst stellt der »Zerbrochene Krug« Kants Denkfigur des »Schönen als Symbol« auf die Probe. Der Zuspriech, den dieses gibt, daß man von der Erfahrungswirklichkeit zur Idee gelangen könne, ist bloß symbolisch und eben dies, daß die Öffnung zur Idee im Status des »als ob«, insofern der »Komödie«, steht, wird alsbald vergessen. Darüber kann man lachen; der Halt, den »das Schöne als Symbol« gegen die skeptizistisch untergrabene Teleologie verspricht, erscheint nach diesem Experiment aber wenig Vertrauen erweckend. Kant hat jedoch noch einen anderen Halt entworfen, nun *ex negativo*, die Erfahrung des Erhabenen. Sie steht im Zentrum des dritten literarischen Projekts, in dem Kleist seine Wende zur Kunst reflektiert.

Konfrontiert mit dem unendlich Großen (in der Natur) oder mit der Natur als übermächtiger Gewalt, scheitern, so Kant, unsere Erkenntnisvermögen (die Einbildungskraft, die die Sinnesdaten aufnimmt und die Vorstellung eines Gegenstandes

gibt, und der Verstand, der die Vorstellung auf einen Begriff zu bringen sucht). Das Erfahrene läßt sich nicht in die Einheit einer Anschauung bringen, die Vorstellungen erscheinen vielmehr »zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserem Darstellungsvermögen und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft« (KdU 76). Dieses Scheitern aber macht im urteilenden Subjekt ein anderes Vermögen rege bzw. zeigt dieses am Werke, die Vernunft als Vermögen zu Ideen, die »die Natur selbst in ihrer Totalität als Darstellung von etwas Übersinnlichem« denkt (KdU 115) bzw. gegenüber der übermächtigen Natur »ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken« läßt (KdU 104):

[...] 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 *erhaben* beurteilen läßt. (KdU 94)

Analog wird in der Erfahrung der übermächtigen Natur das urteilende Subjekt seiner selbst als Vernunftwesen inne, das sich um »höchster Grundsätze« willen keiner noch so gewaltigen Naturmacht beugt (vgl. KdU 105). Der Abbruch, den die unermessliche Natur dem Betrachter tut, scheint diesen zu vernichten, um ihn dann strahlend in seiner Begabung zur Vernunft wieder auferstehen zu lassen. Mit diesem Übergang von der Ebene der Sinnlichkeit zu der der Vernunft ist die gesuchte Verknüpfung beider Welten erreicht, also auch der von Kleist geforderte Blick auf das Ganze (vgl. II, 679) als möglich erwiesen, statt der beklagten Einseitigkeit der Wissenschaft. Die Verknüpfung geschieht dabei aber nur negativ, über ein grundlegendes Scheitern, einen Abbruch in der Welt der Empirie. Kant betont, daß der erhabene Übergang von der Sinnlichkeit zur Vernunft im Negativen bleiben müsse:

[...] 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)

In seinen Ausführungen zum Erhabenen macht Kant noch eine weitere bedeutsame Einschränkung, die in der Wirkungsgeschichte dieses Begriffs auf dem Feld der ästhetischen Theorie wie des Kunstschaffens weitgehend unbeachtet geblieben ist.⁴¹ Es ist die Einschränkung, daß wir die Beispiele für die Erfahrung des Erhabenen in

⁴¹ 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, S. 11–40. Das neue Interesse am Erhabenen geht insbesondere auf Schriften von Jean-Francois Lyotard zurück, u. a.: *Das Erhabene und die Avantgarde*. In: *Merkur* 38 (1984), H. 2, S. 151–164; *Das postmoderne Wissen*, hg. von Peter Engelmann, 3. Aufl., Wien 1994; *Der Augenblick*, Newman. In: Ders., *Philosophie und Malerei im Zeitalter des Experimentierens*, Berlin 1986.

der Natur suchen müssen, nicht an Kunstprodukten. Denn bei letzteren hat ja schon immer ein menschlicher und das heißt ein endlich begrenzter Zweck Form und Größe bestimmt, womit es das Un-Endliche oder Un-Faßliche hier gar nicht gibt, das sich dem Versuch verweigern würde, es in die Einheit einer Anschauung zu bringen:

Wenn das ästhetische Urteil *rein* [...] und daran ein der Kritik der *ästhetischen* Urteilskraft völlig anpassendes 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 88f.)⁴²

Kleist gehört zu den wenigen Autoren, denen diese Einschränkung zum Problem wird;⁴³ sie führt ihn – am Guiskard-Projekt – 1803/04 in eine viel umfassendere Krise als jene von 1801. Gemäß seinem Verfahren, die Versprechen der ästhetischen Urteilskraft im Raum der Kunst selbst zu überprüfen, wird ihm die Auseinandersetzung mit dem Erhabenen zur Frage, ob es ein Erhabenes in der Kunst überhaupt geben könne bzw. – da das Erhabene immer nur im urteilenden Subjekt, nicht am Gegenstand ist (vgl. KdU 76f.) – ob ein im Kunstwerk vorgestelltes Erhabenes im Rezipienten die Erfahrung des Erhabenen überhaupt hervorrufen könne. Das Problem wird erstmals im Guiskard-Projekt entfaltet, im Herbst 1810 dann erneut, nun kunsttheoretisch explizit, im Essay über Caspar David Friedrichs Bild ›Mönch am Meer‹, wenige Wochen später erzählend in der Cäcilien-Novelle am Beispiel polyphoner Musik.⁴⁴ Ein weiteres literarisches Experiment zum Problem eines Erhabenen in der Kunst hat Kleist im ›Erdbeben in Chili‹ unternommen, nun im Entfalten der Frage, ob Kontingenz im Kunstwerk überhaupt entworfen werden könne, ohne daß diese durch die Kunst schon immer aufgehoben sei.⁴⁵

Das Singuläre der Problemstellung Kleists wird schlagend deutlich im Vergleich mit Schiller, für den das Erhabene in der Kunst überhaupt nicht strittig ist. Schiller fordert geradezu die Öffnung der Kunst für das Erhabene,⁴⁶ da dieses erst den moralischen Menschen vom sinnlichen scheidet, in ihm erst der Mensch sich als von der Sinnlichkeit unabhängiges Wesen erfahre: »Das Erhabene verschafft uns also einen

⁴² Analog: »[...] das [Erhabene] der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt«. (KdU 76, § 23)

⁴³ Ein prominentes weiteres 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, S. 170–173.

⁴⁴ Hierzu Verf.: »Das ganze Schrecken der Tonkunst«. ›Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik‹. Kleists erzählender Entwurf des Erhabenen. In: *ZfdPh* 115 (1996), S. 501–520.

⁴⁵ Hierzu Verf.: *Kant mit Kleist: die Krisis erhabener Interpretation des Zufalls in der Kunst* (›Das Erdbeben in Chili‹). In: Ders. (Hg.), *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in den Umbrüchen der Neuzeit*, erscheint Bonn 1999.

⁴⁶ Vgl. Friedrich Schillers Schriften: ›Vom Erhabenen‹ und ›Über das Erhabene‹. In: Ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1967, S. 489–537 und S. 792–808.

Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte«. ⁴⁷ Entsprechend werde es wesentlich, im Menschen die Empfindungsfähigkeit für das Erhabene zu entwickeln und das könne – erstaunlicherweise – die Kunst, von der im selben Atemzug doch gesagt wird, daß sie als »verfeinerte Sinnlichkeit« den Menschen umstricke.⁴⁸ Insbesondere die tragische Kunst schaffe Empfindungsfähigkeit für das Erhabene; denn sie »[versinnliche] die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts«, indem sie einerseits den Menschen in Situationen unerhörten Leidens vorstelle – »Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kundtun [...] kann« –, andererseits den Menschen zugleich zeige als im Leiden geistig sich behauptend – »Darstellen der moralischen Selbständigkeit im Leiden«. ⁴⁹ Auf der einen Seite hat Schiller damit Kants Konzept des Erhabenen entschärft; ›Leiden‹ raubt dem Menschen sehr viel weniger seinen Halt als die Konfrontation mit einer Erfahrung, an der alle Versuche strukturierender Bewältigung scheitern. Auf der anderen Seite ist das unterstellte Wirkungsmodell paradox. Ein in der Kunst vorgestellter, mithin schon strukturierter Akt soll eine Erfahrung vermitteln, die konstitutiv aus dem Scheitern aller Bewältigungsversuche eines eben darum ›Unfaßbaren‹ hervorgeht. Schiller verdeckt dies Widersprüchliche seines Konzepts durch quantitative Steigerung: Dem Helden (und entsprechend dem Zuschauer) sei »die ganze volle Ladung des Leidens [zu] geben«. ⁵⁰

Kleists Guiskard-Fragment liest sich als Durchspielen von Schillers Aneignung des Erhabenen in und für die Kunst, um diesen Ansatz scheitern zu lassen, gleichwohl aber nach einer Strategie zu fragen, das Erhabene doch im Raum der Kunst zu vermitteln. Kleist erarbeitet solch eine Strategie, sie führt ihn allerdings in eine Aporie. Die nachfolgenden Ausführungen zum ›Guiskard-Projekt‹ haben als Textbezug selbstverständlich nur die im April/Mai 1808 veröffentlichten Partien, von denen nicht zu klären ist, wie nahe sie zu der Manuskript-Fassung der Tragödie stehen, die Kleist lt. eigenen Angaben im Oktober 1803 verbrannt hat.

Die aus dem Fragment erkennbare Konfliktstruktur und die gezeigte Handlung des Stücks verweisen durchaus auf eine Tragödie; nicht erkennen läßt sich in diesem Umkreis, inwiefern Kleist dabei einer grundlegend neuen »Entdeckung im Gebiete der Kunst« (II, 733) auf der Spur sei, auch nicht die unüberwindliche Schwierigkeit, das sich abzeichnende Konzept auszuführen. Guiskard erscheint zwischen einander sich widersprechenden, gleichwohl je für sich berechtigten Forderungen gespannt, sowohl hinsichtlich der Erbfolge nach seinem erwartbaren Tod wie hinsichtlich des Kriegszuges. Wenn Guiskard (mit scheinbar legalistischem Argument) als seinen Nachfolger seinen Sohn favorisiert, so negiert er das Charisma als die Grundlage seiner eigenen Herrschaft, mithin sich selbst. Folgt er aber dem Charisma und da-

⁴⁷ Schiller: ›Über das Erhabene (wie Anm. 46), S. 799.

⁴⁸ Schiller: ›Über das Erhabene (wie Anm. 46), S. 799.

⁴⁹ Schiller: ›Vom Erhabenen (wie Anm. 46), S. 512; analog S. 515.

⁵⁰ Schiller: ›Vom Erhabenen (wie Anm. 46), S. 513.

mit zugleich der ursprünglichen Erbfolge, da Abälard über ein vergleichbares Charisma verfügt, so negiert er sich in seinem Sohn. Bleibt Guiskard dabei, mit seinem Feldzug den Rechtsanspruch seiner Tochter auf die Kaiserkrone von Byzanz durchsetzen zu wollen, werden ihm mit seinem geschwächten Heer die Tore von Byzanz verschlossen bleiben; geht er auf das Angebot der Verschwörer ein, ihm die Stadt zu öffnen, sofern er – als der charismatische Herrscher – selbst die Macht übernehme, negiert er sich wieder selbst, diesmal in seiner Tochter. Als Zeichen solchen Gespannt-Seins in unauflösllichem Selbstwiderspruch kann die Pest genommen werden, um deren Grund Guiskard dann aber weiß – im Unterschied zum ›König Ödipus‹, auf den dies Motiv anspielt. Die auf Tragik verweisende Konfliktstruktur ist deutlich gesetzt: Das Heer/der Chor weiß um die Selbstwidersprüche Guiskards, die beiden Thronprätendenten artikulieren sich ja deutlich; der Neffe Abälard berichtet auch, daß Guiskard das Angebot der Verräter in Byzanz angenommen habe, und er gibt in eindringlicher Beschreibung der Symptome zu verstehen, daß Guiskard die Pest habe. Zur Debatte stehen all diese Vorgänge nicht, zur Debatte steht vielmehr, was für eine Haltung Guiskard und der Chor/das Heer hierzu einnehmen. Ganz im Sinne Schillers ist hier dem Helden wie dem Chor »die ganze volle Ladung des Leidens« gegeben, und wieder im Sinne Schillers stellt das Stück in seinen Peripetien den »moralischen Widerstand im Leiden« vor.

Guiskard und sein Heer sind mit der Pest einer übermächtigen Naturgewalt ausgeliefert, die als ›Geißel Gottes‹ zugleich mythische Aura hat. Für Kant gäbe es bei solchem existentiell Selbst-Betroffen-Sein gar keine Erfahrung des Erhabenen (vgl. KdU 105), es entspricht dies aber Schillers Forderung, den Helden des Stücks wie den Zuschauer einem möglichst hohen Maß des Leidens auszusetzen. Daß dies hier geleistet ist, resümiert der Sprecher der Normänner mit seinem Kommentar »es ist entsetzlich« (Vs. 359). Da wird berichtet, daß Guiskard sich dem Volk zeigen werde, und er erscheint kraftvoll, strahlend, ungebrochen wie eh und je. Das ist, nach den vorangegangenen Schilderungen, ein Sich-Erheben über die übermächtige Naturgewalt, die Abälard nicht anders denn ideell, d.h. als erhaben, interpretieren kann:

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)

Guiskard wird begrüßt, als ob ein Gott erschiene (»Als stiegst du uns von Him-melshöhen nieder« [Vs. 409]), was Guiskard mit den Andeutungen verstärkt, daß er aufgrund besonderer Auserwähltheit gegenüber der Pest immun sei; zur charismatischen Einheit mit seinem Heer tritt so die charismatische Verbindung mit Gott. Es folgt als zweite Peripetie der Schwächeanfall Guiskards, der ›Paukenschlag‹ des Stücks, insofern Guiskard sich an der Heerespauke abstützen muß. Damit aber wird deutlich, daß die gezeigte geistige Überwindung der Naturgewalt nur gespielt,

daß dies ein ›Schauspiel‹ war. Zugleich ist das Stück hier selbstreflexiv geworden; denn eben dies stellt es ja auf die Probe, ein Wieder-Sich-Aufrichten am Modell des Erhabenen im Medium der Kunst.

Die Rede des Chorführers nimmt nach diesem wahrhaft ›unerhörten‹ Paukenschlag eine andere Wende. Wenn er nun auf die Naturgewalt Pest zu sprechen kommt, kennt er kein ideelles Gegengewicht mehr: »Der Hingestreckt' ists auferstehungslos« (Vs. 505). Das besagt einerseits nur, daß es für den von der Pest Ergriffenen keine physische Rettung gibt, andererseits ist mit dem hier ungewöhnlichen Wort ›Auferstehung‹ auch ein ideell-religiöser Gehalt von Rettung, die Vernunft-idee der Unsterblichkeit der Seele, benannt und negiert. Und nachdem der Chorführer gerade geschildert hat, daß der Pestkranke im letzten Stadium seiner Krankheit den Seinen ›entgegenwüthen‹ werde (vgl. Vs. 515), was dann auch beim offenbar pestkranken Guiskard zu erwarten sein wird, bittet er eben diesen um Abbruch des Feldzugs. Die Rede ist da nicht mehr von einem ideell-moralischen Standhalten gegen das Leiden, sondern, mit dem gehäuften Gebrauch christlich-soteriologischer Motive (»Jammertal«, »Retter in der Not«, »einzig Trank, der Heilung bringt«, d.h. das Abendmahl) vom Übergang in ein jenseitiges Reich:

O führ uns fort aus diesem Jammertal!
Du Retter in der Not, der du so manchem
Schon halfst, versage deinem ganzen Heere
Den einzigen Trank nicht, der ihm Heilung bringt (Vs. 519–522)

Erhaben ist dies nicht, vielmehr Gefangen-Sein in Todesgedanken (und Auferstehungswunsch). So hat das von Guiskard vorgeführte erhabene Schauspiel in dem Augenblick, da die Kunst als Kunst bewußt geworden ist, das Erhabene aufgehoben bzw. ins Falsche verschoben. Dieser Befund gilt aber ebenso für den diskursiven Gehalt des Stücks, im Medium der Kunst ein erhabenes Sich-Aufrichten aus skeptizistisch untergrabener Teleologie durch eine erhabene Tragödie zu erproben.

Ein Moment des Experimentierens mit den Versprechen der ästhetischen Urteilskraft ist bisher aber noch nicht erörtert worden, d.h. die Selbstanwendung der Wende zur Kunst in der Kunst. Die Verweisungsleistung des Erhabenen, Erfahrungswirklichkeit und Idee zu verknüpfen, wird im Raum der Kunst in der Weise überprüft, daß diese selbst wieder in der versuchten Aneignung des Erhabenen zum Gegenstand gemacht wird. Kunst verweist so auf das, woraus sie als Material gemacht ist. Damit aber verschiebt sich die Verweisungsleistung der Kunst in deren Materialität. Sieben Jahre nach dem Abbruch des Guiskard-Projekts, im Friedrich-Essay, der die Frage der Möglichkeit eines Erhabenen in der Kunst theoretisch explizit stellt,⁵¹ wird aus eben solch einer Verweisung aus der Materialität des Bildes

⁵¹ Ausführliche Interpretation des Essays im Horizont der Frage nach einem Erhabenen in der Kunst: Verf., Die Wende in der Kunst. Kleist mit Kant. In: DVjs 64 (1990), S. 96–117; Christian Begemann, Brentano und Kleist vor Friedrichs ›Mönch am Meer‹. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung. In: DVjs 64 (1990), S. 54–95. Zu den Anteilen von Brentano/Arnim und von Kleist an diesem Essay: Roswitha Burwick, Verschiedene Empfin-

die Möglichkeit einer erhabenen Wirkung abgeleitet (die allerdings jenseits des Menschlichen liegt), wenn der Sprechende das befremdliche Experiment vorschlägt:

Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen [...]. (II, 328)

Innerhalb des ›Guiskard‹-Textes kann gerade der »unerhörte Paukenschlag« als ein Signal dafür genommen werden, daß das im Friedrich-Essay entworfene Experiment 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 verwendet wird. Wird der Blick so auf das Materielle des Kunstwerks ›Robert Guiskard‹ gelenkt, so müßte, wenn aus ihm die erhabene Verweisung gesichert werden soll, das Werk gleichfalls aus dem gemacht sein, was es vorstellt. Vorgestellt wird eine Tragödie des Scheiterns: daß der erhabene Aufschwung aus einer tragischen Konstellation, manifest im ideellen Überwinden der Pest, scheitert im Manifest-Werden seines Kunstcharakters. So müßte diese Tragödie des Scheiterns aus Scheitern an der Tragödie gemacht werden. Ein Paradox, für den Schaffenden zugleich eine Aporie: Das Werk kann dann nur im Mißlingen gelingen, das Mißlingen ist das Gelingen. Notwendig entzieht sich damit auch das ›Beweisstück‹ der Argumentation. Die Deutung kann sich nur indirekt begründen, im Nachweis, daß bisher ungelöste Rätsel um das ›Guiskard-Projekt‹ sich von dieser Aporie her auflösen lassen.

Die aufgefundene Aporie erklärt, inwiefern die Guiskard-Tragödie prinzipiell unausführbar wurde. Wenn diese Aporie die »Erfindung« (II, 736) oder »gewisse Entdeckung im Gebiete der Kunst« (II, 733) ist, wovon Kleist einmal mehr nur in Andeutung sich vernehmen läßt,⁵² so hat sich Kleist mit seiner Erfindung in eine Selbst-Zernichtung als Künstler hineingeschrieben. Mit der Aporie, die erhabene Tragödie des Scheiterns nur aus Scheitern an der Tragödie machen zu können, 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. Immer wieder betont er, er wolle sterben oder der Himmel möge mit ihm machen, was er wolle, wenn er nur

dungen vor Friedrichs Seelandschaft: Arnim, Brentano, Kleist. In: ZfdPh 107 (1988), Sonderheft, S. 33–44.

⁵² 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: Hilda Brown, Kleists Theorie der Tragödie – im Lichte neuer Funde. In: Dirk Grathoff (Hg.), Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung, Opladen 1988, S. 117–132.

seinen ›Guiskard‹ vollendet habe.⁵³ Einige Proben des ›Guiskard‹ gibt Kleist Wieland zur Kenntnis, aber erst nachdem er ihm sein Ringen um diese Tragödie eindringlich vorgeführt hat.⁵⁴ 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 und Scheitern am Werk 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 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 vorlaß, war es mir gelungen, ihn so zu entflammen, daß mir, über seine innerlichen Bewegungen, vor Freude die Sprache verging, und ich zu seinen Füßen niederstürzte, seine Hände mit heißen Küßen überströmend. (II, 730)

Den Zuspruch, den Wieland ihm mündlich und dann auch noch schriftlich gab (»Sie müssen Ihren Guiscard vollenden, und wenn der ganze Kaukasus und Atlas auf Sie drückte«; II, 734), hat Kleist sorgfältig bewahrt, er zitiert ihn mehrfach, in Zeiten tiefer Demütigung ist er ihm ein Elixier, das ihn wieder aufrichtet (vgl. II, 739). 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 26.10.1803 schreibt er Ulrike aus St. Omer (nahe Calais) über den erhofften Kriegsdienst und Schlachtentod, nachdem er Ulrike 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. (II, 737)

Im November 1803 versucht er dasselbe nochmals bei Boulogne. 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 wiederum endete 1085 mit dem Tod Guiskards, der ihn auf dem Schiff ereilte, auf der Fahrt nach Byzanz. Wie die Normannen will Kleist nach England ziehen, um sich wie Guiskard den Tod auf dem Schiff zu holen: ein psychotisches Unternehmen, für den preußischen Staatsbürger und ehemaligen Militärangehörigen

⁵³ Bericht von Ulrich Schütz, LS 66, Briefe an Ulrike vom 1.5.1802 (II, 724f.) und vom 9.12.1802 (II, 728).

⁵⁴ Laut dem Brief Wielands an den Mainzer Arzt Wedekind, der Kleist nach dessen Zusammenbruch im Winter 1803/04 behandelt hat (LS 89). Wieland urteilt: »Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, so würde das sein, was Kleists ›Tod Guiscards des Normanns‹, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ.«

gen zugleich politisch 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 projektierte 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 Innwerden 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 projektierten Tragödie des Scheiterns in die Aporie eines Kunstwerks, dessen »Gelingen« sein Mißlingen ist. 1810, im 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, vielmehr 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. II, 328), 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 Veröffentlichung des »Fragments aus dem Trauerspiel« (I, 153) 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« im ersten Heft des »Phöbus« Januar 1808 veröffentlicht wird. 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? Worin aber besteht dieser? Nicht schon das Drama, sondern erst das Theater scheint hier in seine eigene Unmöglichkeit geführt zu werden. Als Institution, die alles zu Zeichen macht, hat das Theater mit Penthesileas Ausbruch eine Transgression in einen Raum zu entwerfen, in dem das Prinzip der Unterscheidung als die Bedingung der Möglichkeit jeder Zeichenbildung aufgehoben ist.⁵⁵ Die »Unmöglichkeit« der Tragödie ist damit auf die »Unmöglichkeit« eines Theaters für die Tragödie verschoben.

⁵⁵ Ausführliche Interpretation unter diesem Aspekt: Verf., *Sich selbst verschlingendes Theater: das »erhabene« Trauerspiel »Penthesilea«*. In: Verf., *Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants. Studien zu Goethe und Kleist*, Berlin 1994, S. 175–190.

Kleists Wende zur Kunst und seine ersten Arbeiten auf diesem Feld haben sich als Aufgreifen und Überprüfen des Zuspruchs erschlossen, den die ästhetische Urteilskraft für die Forderung bereithält, die Welt nicht nur als Kausal- und Determinationszusammenhang, sondern zugleich und umfassend als den Ideen der Vernunft sich fügende Ordnung zu interpretieren, nachdem die »Kritik der teleologischen Urteilskraft« solche Betrachtungsweise skeptizistisch erschüttert hat. Die Überprüfung dieser Versprechen (das Schöne als Überwindung trügerischer Teleologie, das Schöne als Symbol, das Erhabene) im Raum der Kunst und für diese hat diese Versprechen aber gleichfalls als zutiefst problematisch erwiesen. Kann so die skeptizistisch untergrabene Teleologie auch mit dem nicht befestigt werden, was die ästhetische Urteilskraft als Zuspruch bereithält, bleibt doch noch eine andere Strategie, sie im Spiel zu halten, d.i. das Denken von Wahrheit als Gewißheit zu befragen, da dieses vorausgesetzt ist, wenn die Erschütterung der Gewißheit zum Schluß führt, daß es keine Wahrheit gebe. Kommt dem Kriterium der Gewißheit diese fundamentale Bedeutung zu Recht zu? Es ist bemerkenswert, daß Kleist in der Zeit seiner literarischen Experimente mit den Versprechen der ästhetischen Urteilskraft auch das Thema »Bewußtsein und Gewißheit« aufgreift und daß er dieses Thema dabei so stellt – als Frage nach der Selbstgewißheit –, daß das Fundament der Philosophie zur Disposition steht, in deren Horizont er seine Wende zur Kunst unternommen und auf ihre Chancen hin überprüft hat. Die Rede ist von der »Amphitryon«-Komödie, an der Kleist parallel zum Guiskard-Projekt im Sommer 1803 gearbeitet hat. Mit sicherem Griff hat Kleist dabei einen Stoff gewählt, der – zusammen mit den Bearbeitungen, die ihm vorlagen –,⁵⁶ erlaubte, das Thema »Selbstgewißheit« auf der Höhe des Denkens seiner Zeit zu entfalten.

Kleist arbeitet die Konstellation des Amphitryon-Stoffes so um, daß Selbstgewißheit in einer neuen Dimension, als vermittelte Größe,⁵⁷ zur Debatte steht. Einerseits wird dies als neue Formulierung der Identitätsproblematik in vielen Interpretationen des Stücks herausgestellt: Das Ich als Subjekt, das nur in Beziehung zu einem anderen Subjekt seine volle Existenz erlangt, stehe hier in Frage.⁵⁸ Anderer-

⁵⁶ 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, zuletzt: Karlheinz Stierle, *Amphitryon. Die Komödie des Absoluten*. In: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen*, Stuttgart 1997, S. 33–74.

⁵⁷ Philosophiegeschichtlich kann dem Fichtes Ausarbeiten des transzendentalen Subjekts als abgründiger Einheit von Unendlichkeit und Endlichkeit zur Seite gestellt werden: der Einbruch des ganz Anderen, des Endlichen, des Du in das als absolut und unendlich gedachte aus sich herausgehende Bewußtsein, der dieses erst auf sich zurückwendet zum Selbstbewußtsein und damit die Gewißheit des Sich-Selbst-Wissens in allem Wissen begründet. Hierzu: Wilhelm Weischedel, *Der Zwiespalt im Denken Fichtes*, Berlin 1962.

⁵⁸ Mit Berufung auf Dieter Henrich, *Hegel im Kontext*, Frankfurt 1971, argumentieren so z. B. Hans Robert Jauß, *Von Plautus bis Kleist. »Amphitryon« im dialogischen Prozeß der Arbeit am Mythos*. In: Walter Hinderer (Hg.), *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, S. 114–143; Gerhard Neumann, *Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists*. In: *Freiburger Universitätsblätter*, Heft 91, 1986, S. 9–31; Joachim

seits wird dabei jedoch nicht beachtet, daß diese Vermittlung nicht in einer Zweierkonstellation (als Herausfragen eines Ich aus einem Du), sondern stets in einer Dreierkonstellation entworfen ist, die ihr eine konstitutive Verneinung einschreibt. 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 das Stück, daß die Selbstgewißheit durch den täuschenden Gott, der sich auch hier als ein ohnmächtiger ›genius malignus‹⁵⁹ 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 ers, / Aus des Bewußtseins eigener Feste drängen« [Vs. 2098–99]), auch Jupiter hat, wie sehr Alkmene ihm auch verweigert, wonach er lechzt, doch stets ein ungebrochenes 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 und erfahren eben hierin eine dann auch entsprechend 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)

Pfeiffer, Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists, Würzburg 1989.

⁵⁹ Zur Deutung der Jupiter-Figur als ›genius malignus‹ i.S. von Descartes: Michael Neumann, Genius malignus Jupiter oder Alkmenes Descartes-Krise, in: KJb 1994, S. 141–155. Karlheinz Stierle hat herausgestellt, daß Kleists Jupiter in der Alternative von ›deus benignus‹ und ›deus malignus‹ nicht mehr aufgeht: Stierle (wie Anm. 52), S. 63.

Amphitryon macht seine Selbstgewißheit von der Entscheidung Alkmenes 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 ewge 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. 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 Alkmenes Urteil gerade vollständig Negierter. Für Jupiter bleibt Amphitryon das unüberwindliche Hindernis, die ersehnte Bestätigung zu erhalten, als Gott von Alkmene geliebt worden zu sein. Wie kann er sie und sich da selig preisen, nachdem er zuvor erkannt hat, daß er die gewünschte vermittelte Selbstgewißheit von Alkmene nicht erhalten wird (»Verflucht der Wahn, der mich hieher gelockt« [Vs. 1512], dann aber: »Mein süßes, angebetetes Geschöpf! In dem so selig ich mich, selig preise!« [1569f.]?) Jupiter weiß, daß Alkmene, die in ihm Amphitryon zu lieben glaubt, in Amphitryon jetzt den Gott liebt und, vor die Wahl gestellt, sich für den Gott entscheiden wird. Einerseits ist dies eine Strafe für Alkmenes Ersetzung der Zeichenverweisung. So erläutert ihr das sogar Jupiter, um desto gewisser von Alkmene auch eine bewußte Entscheidung für sich zu erhalten (was vergeblich bleibt): Alkmene hat im Gebet vor der Götterstatue in ihrer Vorstellung den Gott nach Amphitryon gemodelt, mithin – was unmöglich ist – der Idee (Gott) eine Anschauung gegeben. Reziprok wird sie dazu gebracht, dem Gott in einer nach Amphitryon gebildeten Gestalt ihre Liebe zu schenken. Bewußt bejaht Alkmene dieses Geschehen der Nacht nie, sie wünscht sich vor diese Nacht zurück, um sich vor allen Göttern und Heroen »riegelfest [zu] verschließen« (Vs. 1509). Ohne ihr Wissen aber, in Jupiters Perspektive der Übersicht, zugleich der Perspektive des Zuschauers, ist Alkmene, indem sie sich ganz ihrer irdischen Liebe zu Amphitryon hingibt, indem sie hierin nur ihrem Herzen folgt, dem Gott (also der Idee) vollkommen zugewandt. So leistet Alkmene, was das Ziel all der literarischen Experimente Kleists mit den Positionen der ›Kritik der Urteilskraft‹ war: sie verknüpft die Erfahrungswirklichkeit (der Natur, der Sinnlichkeit) mit der Welt der Ideen. Das mag die exzessive Seligpreisung erklären, die das Drama sich hier leistet, eine Seligpreisung, weil hier das immer Gesuchte als erreicht vorgestellt werden kann. Aber diese Verknüpfung wird nicht auf den von Kant entworfenen Feldern (des Schönen oder des Erhabenen) erreicht, vielmehr im Rekurs auf eine andere, vor Kant vielfältig disku-

tierte Vermittlungsvorstellung, d.i. der der Grazie.⁶⁰ Zugleich ist diese Grazie aber mit grundlegenden Einschränkungen versehen. Sie ist ohne Bewußtsein derer, die sie leisten, sie verdankt sich weiter einer Täuschung und sie ist mit einer abgründigen Erschütterung der Selbstgewißheit bei allen verknüpft, die an der Konstellation dieser Grazie beteiligt sind. Damit bringt diese Grazie aber selbst jenes Fundament noch ins Wanken (Selbstgewißheit als Grundlage aller Gewißheit des Wissens, damit von Wahrheit), das in den Erschütterungen des Skeptizismus als Voraussetzung unbefragt geblieben war.

Daß das Drama die Kategorie der Grazie (als Feld der gesuchten Verknüpfung von Erfahrungswirklichkeit und Idee) aufgreift, zeigt es mit der Namenswahl ›Charis‹ an: als der einzigen Namensänderung, die Kleist gegenüber Molière vorgenommen hat. Zugleich ist dies ein Signal der Uneigentlichkeit: Das ›Hohe‹ wird im Niedrigen gespiegelt, selbstverständlich falsch gespiegelt, was Komik des Verlachens Raum gibt. Charis macht in falscher, autosuggestiver Erhebung den »alten, wohlbekannte[n] Esel« (Vs. 1662) Sosias zu einem Gott, wie die Komödie insgesamt mit ihrer tiefgreifenden Einschränkung der Charis-Leistung Alkmenes nur eine gebrochene, äußerst fragwürdige Spiegelung des von Winckelmann bis zu Schiller ausgearbeiteten Grazie-Gedankens gibt.

Die Bestimmungen, die Kleist später explizit zur Grazie gibt, sein Zu-Ende-Bringen dieses Diskurses, soweit er Fragestellungen des 18. Jahrhunderts zugehört (der Vermittlung von Natur und Idee vor Hegels Entwurf der geschichtlichen Vernunft), theoretisch im Essay ›Über das Marionettentheater literarisch im ›Prinzen von Homburg‹, sind alle schon in ›Amphitryon‹ präsent (werden später nur theatertheoretisch und psychologisch – auf Konzepte der Ich-Konstitution hin – pointiert⁶¹). Grazie geht nicht verloren durch den Blick in den Spiegel, Grazie ist vielmehr Spiegelgeschehen: Alkmenes ungeteilte Hingabe an Amphitryon, die Hinwendung zum Gott ist, gibt diesem die ersehnte Spiegelung in einer menschlichen Seele, die er faßt als Befreiung aus dem »Eingehüllt«-Sein in »ewige Schleier« (vgl. Vs. 1523 f.), mithin als Heraustreten aus der Verborgenheit in die ›Unverborgenheit‹: a-lhteia als Unverborgenheit, die den Raum erst eröffnet für Wahrheit als certitudo oder adaequatio. Wenn hier in der Metapher, die »klüger sein mag als ihr Autor«,⁶² 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 Selbstgewiß-

⁶⁰ In der Poetik-Diskussion wird der Begriff der Grazie seit Boileaus »Art poétique« zentral, im deutschen Sprachraum haben insbesondere Winckelmann, Wieland, Herder und Schiller den Begriff der ›Grazie‹ kunsttheoretisch und literarisch-praktisch weiter ausgearbeitet.

⁶¹ Zur Lektüre des Marionettentheater-Essays unter diesem Aspekt: Verf., Versuchsfeld ›Grazie‹: ›Über das Marionettentheater‹, in: Verf. (wie Anm. 55), S. 147–161.

⁶² Nach einer Aufzeichnung von Heiner Müller, Fatzer ± Keuner. In: Ders., Rotwelsch, Berlin 1982, S. 141.

heit. Grazie wird aber nicht nur bereits im ›Amphitryon‹ als Spiegelgeschehen gefaßt, betont ist auch hier schon, daß sie an Zustände ohne Bewußtsein gebunden ist, daß weiter Bewußtsein, Selbstgewißheit, nicht durch einen Spiegelblick, sondern durch einen verneinenden Dritten hervorgebracht wird, dessen Nein zugleich die Grazie zerstört.

Es bleibt zu fragen, wie die Figuren und wie das Stück die Erschütterung auch noch der Position der Selbstgewißheit bewältigen, die in all den anderen Problematizierungen der ästhetischen Gegenstrategien gegen die fragwürdig gewordene Teleologie doch unbefragt geblieben war. Das Stück hebt einen Gewinn hervor, die neu ergreifbare Kategorie der Grazie, die eine Lösung der Verknüpfungsaufgabe bereithält, nachdem die Versprechen der Kantischen Philosophie sich im Raum der Kunst als »unmöglich« erwiesen haben. Zugleich ist dies aber eine andere Grazie, eine Grazie, die nur um den Preis eines Verlusts auch noch des letzten Halts (des Denkens der Wahrheit von der Selbstgewißheit her) zu haben ist. Und noch eine zweite radikale Öffnung zeigt sich auf die Frage nach der Verarbeitung der Erschütterung, die dieses Stück vollzieht. Die Männer verarbeiten die Erfahrung, in ihrem letzten Halt, ihrer Selbstgewißheit, erschüttert worden zu sein, kompensatorisch. Sie werden ihre Macht zur Schau stellen, Jupiter und Amphitryon als die einzig Stehenden, während alle andern »In Staub« (Vs. 2313 u. 15) sinken; sie verbünden sich auf Kosten der Frau, über die sie als ein Objekt, als ›Gebärmutter‹, verhandeln. Die Komödie gibt dies dem Verlachen preis: als männlich-patriarchalisches Theater, das tiefste Verunsicherung kompensieren soll. Das muß von einem Jenseits solchen Theaters aus geschehen, das nur im berühmten Schlußwort Alkmenes gegeben sein kann. Sie nimmt das Angebot nicht an, in das kompensatorische Theater zerrütteter 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 f.)

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 dies ›Ach‹ sowohl die Handlung als auch den Diskurs – da das ›Ach‹ nicht weiter bestimmt wird – an die 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 zerfallend. 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 alle Unterscheidung Wort/Sache, Bezeichnendes/Bezeichnetes in sich zusammengefallen, gibt es keine Repräsentation mehr, also kein Theater, kein Erzählen. Dieser sensible Punkt jenseits aller Zeichenordnung aber wird immer entschiedener der Perspektivpunkt von Kleists weiterem künstlerischen Schaffen.

Die literarischen Arbeiten Kleists bis zu dessen physischem und psychischem Zusammenbruch im Winter 1803/04 ließen sich nachvollziehen als Überprüfen des Haltes, den die »neueste Philosophie«, nachdem sie erst in tiefste Erkenntniszweifel gestürzt, zugleich bereitgehalten hat. Die Überprüfung dieses Haltes im Raum der Kunst und für diese hat diesen Halt aber in all seinen dargebotenen Aspekten als zutiefst fragwürdig erwiesen und darüber hinaus das Fundament selbst dieses Philosophierens ins Wanken gebracht. Es ist ein neues Thema, das weitere literarische Schaffen Kleists unter dem Aspekt zu befragen, wie nach der umfassenden Irritation all dessen, was im Raum der Kunst einen Halt zu versprechen schien, die durchaus gleich bleibenden Themen und Fragestellungen nun mit einem wahrhaft abgründigen Furor weiter bearbeitet werden. Was aber die Lektüre der ersten Gruppe der literarischen Arbeiten Kleists als ein Experimentieren mit Positionen der Philosophie Kants generell erwiesen haben mag, das ist die Stimmigkeit des Urteils: »Als Dichter ist Kleist ein verzweifelt philosophischer Kopf.«⁶³

MANFRED SCHNEIDER

DIE GEWALT VON RAUM UND ZEIT

Kleists optische Medien und das Kriegstheater

Im Jahre 1780 erschien Friedrichs des Großen Schrift »Über die deutsche Litteratur, die Mängel, die man ihr vorwerfen kann, die Ursache derselben und die Mittel sie zu verbessern« zugleich französisch und deutsch. Dieses königliche Wort löste in der deutschen Gelehrtenrepublik sogleich jenes Kopfschütteln aus, das heute noch zur Gymnastik der Intellektuellen gehört, wenn sich die Politik in ihre Dinge mischt.¹ Wie konnte jemand Shakespeares Dramen als »lächerliche Farcen« abtun, die allenfalls vor den »Wilden von Canada« gespielt werden dürften? Wie konnte man den »Götz von Berlichingen« als »ekelhaftes Gewäsche« niederreden und zugleich über eine triviale Komödie wie Cornelius von Ayrenhoffs »Der Postzug« königliches Lob ausgießen? Der König begründete seine Shakespearepolemik unter anderem damit, daß im Drama des Engländers die äußerste Unwahrscheinlichkeit regierte: Die Einheitsregeln der Zeit, des Orts und der Handlung würden nicht beachtet. Man hat diese Kritik stets als eine an die französische Aristoteles-Auslegung angelehnte königlich-ignorante Bemerkung gelesen. Denkt man aber daran, daß Friedrich ein bedeutender Armee reformer, Feldherr und Kriegstheoretiker war, dann ist seine Besorgnis über die aus den Fugen geratenen Räume und Zeiten auf den Bühnen begreiflich. Sollte der König tatenlos zusehen, wie das unterhaltende Theater seinen Offizieren die Begriffe von Raum und Zeit verwirrte? Aller Bühnenwahrscheinlichkeit entfremdet, sollten sie auf dem *Kriegstheater*, wie es von Clausewitz nennen wird, die Orientierung weiter bewahren können?

Die königliche Sorge um die taktische Bildung seiner Offiziere auf dem Theater verdient Verständnis. Denn der General muß auf dem Kriegstheater nicht nur Regie führen, sondern auch gemäß Friedrichs »Generalprinzipien des Krieges« »wie ein Schauspieler« agieren.² Das Problem der Raum-Zeit-Ordnungen auf dem Friedens- und auf dem Kriegstheater darf sich daher ein Feldherrnproblem nennen! Und die-

¹ Der französische wie der deutsche Text sowie Dokumente zur Wirkung finden sich in: Friedrich der Große, *De la Littérature Allemande* (1780), hg. von Ludwig Geiger, Berlin 1902 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 16), Nachdruck: Nendeln 1968.

² Friedrich der Große, *Generalprinzipien des Krieges in Anwendung auf die Taktik und auf die Disciplin der preussischen Truppen*. In: *Kriegswissenschaftliche Schriften Friedrichs des Grossen*. Deutsch mit Einleitung, Anmerkungen und einem Anhang von Heinrich Merckens, Jena 1876, S. 1–120, hier S. 48.

⁶³ Stierle (wie Anm. 52), S. 47.