

die amerikanische Antike noch, obwohl in Lautlosigkeit: diese ist das deutliche Schweigen derer, die zum Schweigen verurteilt wurden über Epochen hin, und darum geschieht es, daß in diesem Schweigen Geschichte schwingt: unhörbar, unüberhörbar.«²³ Wir erfahren nicht, *was* oder *wie* das Altertum Amerikas ist, wohl aber, *daß* es ist und in die Gegenwart unlegbar verwickelt bleibt. Das Verschweigen der indianischen Geschichte hat diese nicht zum Verstummen gebracht, sondern sie macht sich aus der Stille vernehmbar – als Leerstelle und Zeitlosigkeit. Nicht die Dinge selbst, auch nicht ihre verschiedenen Formen der Widersprüchlichkeit, die in ihrem ›Wider‹ immer schon Kohärenz voraussetzt, sondern der fundamentale Relationismus aller Phänomene ist die Grundlage für den von Kunert beschriebenen Zusammenhang im Sinne einer wechselseitigen Durchdringung. Entscheiden zu wollen, ob der Schreibende diese findet oder erfindet, schlägt seine Identität entzwei.

1 Peter Pütz: »Zwischen Klassik und Romantik: Georg Forsters ›Ansichten vom Niederrhein‹«, in: »Zeitschrift für deutsche Philologie«, Bd. 97, 1978, S. 4–24. – 2 Günter Kunert: »Der andere Planet. Ansichten von Amerika«, München 1982, S. 111. – 3 Auf die Affinität der Titelmetapher zur Science-fiction-Literatur verweist Heinz D. Osterle: »Denkbilder über die USA. Günter Kunerts ›Der andere Planet‹«, in: »Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur«, Bd. 7, 1977, S. 144 ff. – 4 Günter Kunert, a.a.O., S. 148 ff. – 5 Ebd., S. 31. – 6 Ebd., S. 139. – 7 Ebd., S. 9. – 8 Ebd., S. 116. – 9 Ebd., S. 123. – 10 Die Wichtigkeit seiner Herkunft aus der DDR betont Kunert in: Heinz D. Osterle: »Ansichten von Amerika. Gespräch mit Günter Kunert«, in: »Germanic Review«, Bd. 60, 1985, S. 119. – 11 Auf die »antithetische oder dialektische Struktur« verweist Heinz D. Osterle, ohne diese Alternative zu prüfen. In: Ders.: »Denkbilder über die USA«, a.a.O., S. 144 ff. – 12 Günter Kunert: »Der andere Planet«, a.a.O., S. 13. – 13 Ebd., S. 15. – 14 Ebd., S. 62. – 15 Vgl. Heinz D. Osterle: »Denkbilder über die USA«, a.a.O., S. 149 ff. – 16 Günter Kunert: »Der andere Planet«, a.a.O., S. 125. – 17 Vgl. ebd., S. 143. – 18 Ebd., S. 31. – 19 Ebd., S. 9. – 20 Ebd., S. 113 ff. Im Unterschied zu Osterle (s.o.) betonen andere Kritiker stärker die negativen Aspekte in Kunerts Amerika-Bildern: Vgl. Jack Zipes: »Die Freiheit trägt Handschellen im Land der Freiheit.« Das Bild der Vereinigten Staaten von Amerika in der Literatur der DDR«, in: Sigrid Bauschinger u.a. (Hg.): »Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt – Nordamerika – USA«, Stuttgart 1975, S. 329–352. Ähnlich ist die Sicht von Nancy A. Lauckner: »Günter Kunert's Image of the USA: Another Look at ›Der andere Planet‹«, in: »Studies in DDR Culture and Society« 3, 1983, S. 125–135. – 21 Günter Kunert: »Der andere Planet«, a.a.O., S. 71. – 22 Ebd., S. 136. – 23 Ebd., S. 85.

Bernhard Greiner

Kleist in der »Dunkel-Kammer«

Notat zu Günter Kunerts »Leben in Bildern«

»Aber sie (die Vergangenheit) holt uns immer ein, wobei sie Gestalten wie Kleist als ihre Emissäre vorausschickt.«

(»Heinrich von Kleist – Ein Modell«)

Zu Kleist hat sich Günter Kunert mehrfach geäußert, in »Pamphlet für K« (1975)¹, »Heinrich von Kleist – Ein Modell« (1977)²: Essays, die Kleist dem Verdikt des ›Kranken‹, ›Extremen‹, des ›Versagers‹ entreißen wollen, was ein Kampf von vorgestern war, auch wenn die Position bornierter, restringierender Klassizität, gegen die da angeschrieben wurde, an dem Ort und in der Zeit, da diese Essays entstanden, noch tonangebend und mit realer Macht ausgestattet war. Denn spätestens seit Anna Seghers' Berufung auf Kleist in der Expressionismus-Debatte³ ist solches ›er ist unser – als unsere Wunde‹, von Autoren im Machtbereich sozialistischer Kulturpolitik formuliert, zum bergenden Sich-Einrichten in einem zur Formel erstarrten Klassiker Kleist geworden. Nun hat Kunert aber Texte geschrieben (z.B. »Die Waage«), in denen er die Klassiker hinter dem Glas, wohin die ›Erben‹ sie praktiziert haben, ihre eigene Rede formen und dabei ganz anderes sagen läßt, als die bestochene Selbst-Bestätigung des jeweiligen Erben, der sich auf sie beruft. So ist anzunehmen, daß Kunert um die Problematik des ›er ist unser‹ weiß, das auch er in seinen Kleist-Essays praktiziert. Jedenfalls hat er vor seinen Kleist-Essays das Hörspiel »Ein anderer K« (Berliner Rundfunk, 26.8.1976) verfaßt, worin dem Protagonisten, der sich in einem vorgefaßten, einem erwünschten Kleist-Bild einzurichten sucht, Kleist selbst dazwischen kommt. Dort verschiebt sich Kleist vom Objekt der Selbst-Sicherung zum Subjekt, das sich verstörend/zerstörend in dem ausbreitet, der Subjekt der Untersuchung zu sein schien. Zugleich ist dies ein Muster vieler Texte Kunerts, Inszenierung der Entfremdungs-Theorie: der bearbeitete Gegenstand, das geschaffene Werk wird selbstmächtig, tritt dem Schaffenden verstörend, vernichtend entgegen (»Pygmalion 1978«⁴, »Traum des Sisyphos«⁵, »Haltungen zu einer Stadt III«⁶, »Schwimmer«⁷), die Opfer kehren zu den Tätern zurück (»Lieferung frei Haus«⁸). Poetologisch vollziehen diese Art Texte ganz wörtlich Rück-Nahmen der Figur der Metonymie. Sie können dabei nur die Außensicht des Geschehens fassen, das heißt die Symptome bei denen festhalten, die von solcher Grenzüberschreitung zwischen Gegenstand und Betrachter, Werk und Schöpfer betroffen werden. Wie aber ist eine Innenansicht dieser Art Umschwünge oder Metamorpho-

sen zu gewinnen? Wie kann der Prozeß nachvollziehbar werden, in dem sich Kleist als Gegenstand der Nachforschung im recherchierenden Grollhammer/Goldammer⁹ breitmacht, bis dieser sich selbst umbringt? Poetologisch vollzieht diesen Prozeß die Figur der Metapher: ein umgrenzter Vorstellungsbereich wird in einen anderen Vorstellungsbereich übertragen, breitet sich in diesem aus, so daß immer neue Interferenzen entstehen.¹⁰ Wo Kunerts Schreiben, das um Grenzüberschreitung, um Metamorphosen im erläuterten Sinne kreist, sich nicht auf die Außensicht solcher Prozesse beschränkt, inszeniert es die Figur der Metapher. In »Camera obscura«, der 1978 erschienenen Sammlung von Kurzprosa, wird diese Schreibtechnik zentral.

Der dunkle Raum, die Dunkelkammer ist der Raum des metaphorischen Prozesses, in dem sich ein Bild, ein Eindruck, ein Text auf einem anderen Feld, der Fotoplatte, dem aufnehmenden Bewußtsein, dem fremden Text ausbreitet, sich diesem aufrägt, aber unter der Bedingung von dessen Materialität, so daß die Frage nach dem materiellen Substrat des Zeichenprozesses bedeutsam wird. Auf der Ebene des Textes wird dieser Prozeß mit dem Begriff der »Intertextualität« gefaßt.¹¹ »Camera obscura« als Schreibprinzip, als Inszenierung der Figur der Metapher verstanden, führt Kunert an einem Text der gleichnamigen Sammlung vor und reflektiert diesen Vorgang zugleich in der Öffnung zu Kleist. Der Text »Leben in Bildern« handelt, wie der Untertitel »Notat zu C.D. Friedrich« ausweist, allererst von Reaktionen auf Bilder Friedrichs, vermag in diesem Element aber um so freier, da nicht sofort Abgrenzungen ernötigend, Texte Kleists sich ausbreiten zu lassen, insbesondere jene, mit denen sich Kleist an der zeitgenössischen Kontroverse um Friedrichs Bilder beteiligt hatte, das heißt »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, ein Artikel, der am 13. Oktober 1810 in den »Berliner Abendblättern« erschienen war und in dem selbst wieder andere Autoren und Texte sich ausbreiten. Die Autorschaft teilt sich Kleist mit Brentano und Arnim, zugleich zitiert Kleist darin indirekt die »Ramdohr-Fehde« um C.D. Friedrich, in die er mit einem Artikel im »Phöbus« (1808, H. 11/12) eingegriffen hatte; Kleist zitiert aber auch Kants »Kritik der Urteilskraft«, die der Bezugspunkt der berühmten Kant-Krise Kleists war, aus der der Autor Kleist erst hervorging.¹² Und wie Kleist sich in diesem Text selbst zitiert, zitiert Kunert sich in dem seinigen, insbesondere sein häufig gestaltetes Motiv des Eintretens oder doch Eintreten-Wollens in Bilder, das er zum Beispiel mit »Fahrt in der S-Bahn« in den Rang einer Titelgeschichte einer früheren Erzählsammlung erhoben hat.¹³

Wie also breitet sich das komplexe Textsystem Kleists im Schreiben Kunerts aus und mit welchem Ergebnis? »Ein ganz Anderer sein kann man nur in einer anderen Landschaft (...).« (Ku)¹⁴ Der Satz ruft einen Begriff von »Landschaft« und eine Geschichte der Landschaftserfahrung und der bildnerischen wie literarischen Landschaftsdarstellung auf, um beides abzuwehren: Landschaft als ästhetische Naturerfahrung, das heißt als Erfahrung der Einheit von arbeitendem, vernünftig tätigen Subjekt und Natur als

Objekt, als Gegenstand der Bearbeitung und Nutzung.¹⁵ Es ist dies eine sentimentalische Erfahrung¹⁶; denn sie setzt die Spaltung von Mensch und Natur, die Entseelung, Verdinglichung der Natur im Prozeß fortschreitender Arbeitsteilung voraus und erinnert auf einem Feld, das den Bereich eben dieser Arbeit systematisch ausblendet, die Einheit des Gespaltenen, läßt sie neu zur Erfahrung werden. Seit dem 18. Jahrhundert wird »Landschaft« als Feld solcher Ganzheitserfahrung bildnerisch wie literarisch entdeckt und geschaffen. Kunerts Text »Leben in Bildern« erinnert diesen Gehalt als »glückbringenden Umgang mit der Natur« bzw. als »zum Bestandteil des Ganzen Werden«. »Landschaft« als ästhetische Naturerfahrung hat mit diesem Gehalt wiedererlangter Ganzheit, Einheit des Physischen und Moralischen, des Sinnlichen und der Vernunft von jeher eine besondere Nähe zu dem, was Schiller als »ästhetischen Zustand« beschrieben hat. Daher gibt es seit Entdeckung des Phänomens »Landschaft« eine Tendenz, ästhetische Erfahrung der Natur hinüberzuspielen in Erfahrung des Ästhetischen als Stellvertretung und Verweisung wiedererlangter ganzer Natur. Die Landschaftsbilder C.D. Friedrichs jedoch sind von solcher Zweideutigkeit nicht betroffen, und auch Brentano/Kleist als Interpreten von C.D. Friedrichs Bild »Mönch am Meer« nicht.¹⁷ Sie gehen von der Erfahrung der unendlichen Größe der Natur aus und stellen daher die Struktur des Erhabenen (im Sinne von Kants »Kritik der Urteilskraft«) ins Zentrum. Gegenüber der »Natur in ihrer Unermeßlichkeit«, so Kant¹⁸, erfährt sich der Mensch als ohnmächtig, andererseits aber wird er sich gerade in dieser Erfahrung seiner selbst als Vernunftwesen inne, das sich, um »höchster Grundsätze« willen (KdU 108), keiner noch so gewaltigen Natur-Macht beugt. Der Abbruch, den die unermeßliche Natur dem Betrachter, der sie auf ein Ganzes beziehen will, tut, scheint diesen zu vernichten, um ihn dann um so strahlender in seiner Begabung zur Vernunft wieder auferstehen zu lassen. Dieser Umschwung macht für Kant die Erfahrung des Erhabenen aus. Zustande kommt sie angesichts der Natur, sei es in ihrer unermeßlichen Größe, sei es in der Manifestation ihrer Gewalt (Gewitter, Erdbeben, »der grenzenlose Ozean in Erregung«). Brentano/Kleist vollziehen in ihrem Notat zu Friedrichs Bild »Mönch am Meer« diesen Umschwung exakt nach. Sie erinnern (wie Kunert) zu Beginn die Landschaftserfahrung als Hinausgehen in die Natur (außerhalb des Feldes der Arbeit) und Erwartung des Einswerdens mit ihr: »Herrlich ist es, in einer unermeßlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte (...).« (Kl); aber die Transzendierung ist versagt, und doch wird die Stimme des Lebens, des Ganzen vernommen: »(...) daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt. Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht und ein Abbruch, (...) den einem die Natur tut« (Kl).

Ist aber solche Erfahrung des Erhabenen, die die Natur durch den Abbruch hindurch vermittelt, den sie dem Betrachter antut, auch angesichts eines *Bildes* der Natur möglich? Kann sie übertragen werden auf Bilder, die die Erfahrung des Erhabenen vorstellen? Das steht in Kleists Text zu Friedrichs Seelandschaft zur Debatte und bezogen auf diese Frage kommt Kleist zu grundlegenden Änderungen gegenüber dem Brentano-Text. In Kunerts Text ist schon selbstverständlich, was sich bei Kleist erst herauskristallisiert hat, daß die Natur selbst die gesuchte Erfahrung nicht (mehr) vermitteln kann: Sie ist uns fremd geworden, wir haben den glückbringenden Umgang mit ihr immer mehr eingeschränkt, »in ihrer realen Gegenständlichkeit beunruhigt uns der Umstand, daß wir sie nicht berühren können. Wo wir uns ihr hingeben möchten, ist sie nicht mehr. Irgendetwas zerkrümelt unter unseren Fingern, was sie nicht sein kann und darf« (Ku). Was bei Kleist noch Frage ist, wird bei Kunert schon lapidar festgestellt: »Um sie (die Natur) zu erleben, denken wir uns um ihren Anblick einen Goldrahmen, (...) bloß noch ihre Abbilder eignen sich« (Ku); die »andere Landschaft«, das heißt statt der ästhetischen, die erhabene Natur muß »zweidimensional« sein, damit sie uns die Erfahrung vermittele, »ein ganz Anderer zu sein«, wieder »ein Bestandteil des Ganzen geworden zu sein« (Ku). Kleists Frage, ob Bilder solcher Natur die Erfahrung des Erhabenen vermitteln können, ist zur Feststellung verschoben, daß wir uns an die Bilder zu halten haben. Kleists Frage ist damit aber nicht verabschiedet, sondern kehrt verwandelt wieder: Was können uns die Bilder, an die wir uns, statt an die Natur zu halten haben, vermitteln? Der Text »Leben in Bildern« gibt hierauf eine allgemeine Antwort, was also das Leben in Bildern überhaupt vermittele, speziell dann und ausführlich wird er zu C.D. Friedrichs Bildern mit ihrer Eigenart, den »stets wichtigeren Teil« hinter dem dargestellten Horizont zu verbergen, das heißt die Struktur von Anspruch des Herzens und Abbruch der Natur schon zum Gegenstand der Darstellung zu machen.

Die Auskunft, was uns die Bilder überhaupt vermitteln können, bleibt vage (Erfüllung der Fluchtsehnsucht, ein ganz Anderer zu sein), eine Leerstelle, die jedoch auf eine Fülle anderer Texte Kunerts verweist, die eben dieses Thema immer neu entfalten. Kunert unterscheidet drei Modi solcher Bilderfahrung mit jeweils ganz unterschiedlichem Gehalt:

1. Das Bild öffnet sich als eine Vision, als Wunsch-, Ziel-, Erfüllungsbild, bleibt aber prinzipiell im Status der Unerreichbarkeit. Als Paradigma dieser Struktur kann Kunerts Text »Fahrt mit der S-Bahn«¹⁹ gelten. Im Unterschied zu einem simplifizierenden Symbolverständnis, wozu auch der späte Lukács und die ihm abgewonnene »Theorie« des Sozialistischen Realismus zu rechnen ist, insistiert Kunert im Vorstellen solchen Bildbezugs immer auf der Nicht-Vermittelbarkeit von geschichtlich-gesellschaftlicher Wirklichkeit und Idee.

2. Ein zweiter von Kunert häufig gestalteter Typus von Bilderfahrungen stellt den Übergang in das Bild doch als möglich bzw. verwirklicht vor. Die Position des ersten Texttypus ist darum nicht aufgegeben, der zweite

Erzähltypus erweist sich vielmehr als Inversform des ersten; denn stets sind diese Übergänge im Rückgriff auf phantastische oder parabelhafte Erzählformen gestaltet. Die mit dem Eintreten in das Bild verknüpfte Erwartung einer »Erlösung« von Ich und Welt (»Einmal im richtigen Moment eintreten, und ich wäre erlöst. Und die ganze Stadt dazu«, schließt »Fahrt mit der S-Bahn«), wird jetzt widerrufen. Eine Verwandlung findet statt, die das Ich reduziert: Es versteinert (»Traum des Sisyphos«²⁰, »Medusa«²¹) es wird zweidimensional (»Camera obscura«, »Fotografie II«), fixiert (»Pygmalion 78«), dem Betrachter ohnmächtig ausgeliefert, bleibt ohne Hoffnung im Bild gefangen (»Piranesi«²²), gebannt in den immer gleichen Vorgang (»Der berühmte Augenblick«, »Tagträume«²³), umstellt von Doppelgängern (»Ich und ich«²⁴, »Konjunktiver Doppelgänger«²⁵).

3. In einem dritten Typus von Texten Kunerts wird die bisher berufene Dyade von Ich und Bild (sei dies ein Verhältnis der Nichtvereinbarkeit oder eines des Übergangs von einem zum anderen bzw. der Verschmelzung) aufgebrochen, indem ein Dritter in die Beziehung eintritt. Das Bild ist jetzt nicht mehr Spiegel-Brechung der eigenen Rede, Bestätigung wiederzuerlangender Ganzheit, »Grazie« verheißendes Gegenüber, sondern Rede eines Anderen, deren Gehalt »Nein« ist, Aufbrechen der vorgestellten dyadischen Konstellation von Ich und Bild. Die Erzählung »Die Waage«²⁶ kann hierfür als Paradigma genommen werden, aber auch das Hörspiel »Ein anderer K.«²⁷, in dem die bedrohende Einheit von Forschendem und Kleist-Bild, das bestätigt werden soll, von den Zeugen des Forschungsobjektes, so indirekt von diesem, das heißt Kleist selbst, aufgebrochen wird, bis das »Bild« sein vernichtendes Urteil über seinen vermeintlichen Schöpfer spricht.

Zu diesem Typus von Bilderfahrung aber geben Kleists »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« und der hierauf sich beziehende Text Kunerts eine Invers-Form derart, daß dies »Nein«, dieser »Abbruch« nicht von einer Instanz außerhalb des Bezugs von Ich und Bild formuliert, sondern im Bild schon gestaltet ist. Kann die Erfahrung des Erhabenen, die eine unermesslich große oder eine Gewalt-Natur vermitteln, auch durch Bilder solcher Natur hervorgerufen werden? Brentano/Kleist haben an Friedrichs Seelandschaft herausgestellt, daß dort nicht diese Natur selbst, sondern ihre Erfahrung durch einen Betrachter das Thema ist. Der *im* Bild dargestellten Figur wird die Erfahrung des Erhabenen zugestanden (Anspruch, den das Herz macht, Abbruch, den die Natur tut, gleichwohl Vernehmen der Stimme des Lebens, das heißt Erfahrung der Teilhabe am umfassenden Ganzen). Damit das Bild dieselbe Erfahrung vermittele, muß es die dargestellte Beziehung zwischen Betrachter und Natur in der Konstellation »Betrachter – Bild« reproduzieren: »(...) und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz« (Kl).

An dieser Stelle trennen sich Brentanos und Kleists Entwurf der Bild-

erfahrung. Brentano bleibt auf der Linie einer glückenden Erfahrung des Erhabenen. Die Empfindung angesichts der Leerstelle ist ihm »wunderbar«, der Abbruch, den das Bild tut, wird bewältigt im Hören auf die Kommentare, die die Betrachter zum Bild abgeben. Kleist dagegen ist die Leerstelle, die der Abbruch der Bilder eröffnet, nicht »wunderbar«, sondern in nicht zu überbietender Weise »traurig« und »unbehaglich«. Das setzt eine neue Überlegung in Gang. Wenn der begrenzte Raum, von dem auf das Unendliche geblickt wird (im Bild: die Düne), in der Relation Bild – Betrachter das Bild als ganzes ist, so fehlt, worauf mit Sehnsucht geblickt wird, nicht schlechthin, es ist vielmehr jenseits des Bildes, hinter dem Bild. Der Blick aber, der dies »Jenseits« zu fassen sucht, stößt auf das Materielle des Bildes. Entsprechend vermerkt Kleist, daß das Bild »nichts, als den Rahm(en) zum Vordergrund hat«. Die Leerstelle, der Abbruch, den das Bild tut, drängt dessen Materialität auf, negiert derart die Kantische Wende des Blicks nach innen (als ein Schließen der Augen, um für die zusammenbrechende Einbildungskraft Hilfe bei den Vernunftideen zu suchen) und damit die Erfahrung des Erhabenen. Das faßt Kleist in die Vorstellung, daß es in dieser Position für den Betrachter sei, »als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären«.

Auch Kunert setzt damit ein, daß bei C.D. Friedrich schon im Bild die Relation von Anspruch und Abbruch gestaltet sei: »In einem Bild von C.D. Friedrich zum Beispiel sind wir allein (Kleist: »der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis«), schauen weit hinaus bis zum Horizont, hinter dem, soviel haben wir schon erfahren, der stets wichtigere Teil verborgen liegt, der aber gänzlich unzugänglich ist. Kein Lufthauch rührt uns hier an. (Kleist: »Der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes«)« (Ku).

Der Abbruch, den das Bild tut, der bei Kleist ein Verweigern der Erfahrung des Erhabenen für den Bildbetrachter ist, erscheint bei Kunert entschärft. Das Bild verweigert die dargestellte Erfahrung dem Betrachter nur, weil es ihn nicht in seine Welt eintreten läßt, während Kleist die Vorstellung entwickelt hatte, daß das Bild das, was es darstelle, in der Relation Bild – Betrachter doch vermittele, allerdings in charakteristischer Verschiebung. Kunert verharret im Irrealis (»gelänge es uns faktisch«, in die Bilder einzutreten) und betont, daß das Herausgefallen-Sein aus der Ganzheitserfahrung irreversibel ist. Hat der Text damit nur den ohnmächtigen Gestus dessen zu bieten, der der verlorenen Ganzheit nachtrauert? Warum greift er, bei seiner entschiedenen Nähe zu Kleists Text, dessen Gedanken nicht auf, daß das im Bild Dargestellte außerhalb des Bildes erfahrbar werde in der Relation Bild – Betrachter, sei dies auch in eigenartiger Verschiebung? Die Frage richtet sich nicht an den Autor, sondern an den Text. Und betrachten wir diesen nicht isoliert, sondern im Kontext des Bandes »Camera obscura«, so ergibt sich eine Antwort aus der Theorie des Schreibens, die dieser Band aufstellt. Denn in dessen letztem und derart herausgehobenen Stück, »Das immer ungeschriebene Buch«, wird eben die Struktur aufgenommen, die Kleist in seinem C.D. Friedrich-Text im Fortgang seiner Argumentation

vorstellt, und wird diese Struktur als Unmöglichkeit verworfen, während das mögliche Schreiben, mithin die Texte dieses Bandes, wenn nicht noch weiter verallgemeinerbar die Texte Kunerts überhaupt, sich dieser Struktur bewußt verweigern würden.

Kleist gibt zur Frage, ob die im Bild C.D. Friedrichs dargestellte Erfahrung des Erhabenen auch außerhalb des Bildes, das heißt in der Relation Bild – Betrachter erfahrbar werde, eigenartigerweise zwei Antworten. Die erste wurde schon erörtert: In der Relation Bild – Betrachter wird die Struktur von Anspruch (des Herzens) und Abbruch (der Natur / des Bildes) wiederholt, das Bild verweigert aber den Umschlag vom »Abbruch« zur (inneren) Erhebung. Verweigert wird der Anspruch, vom erfahrbaren Sinnlichen (der unermesslichen Natur, der Bilder des Erhabenen) zur Idee (die wiedererlangte Ganzheit, Aufhebung aller Trennung zwischen Natur – Mensch und Gott) zu gelangen, was zeichentheoretisch hieß, die Unterscheidung von Signifikant und Signifikat einzuziehen. Das aber, so hat sich gezeigt, lenkt den Blick auf die Materialität des Bildes (das gesuchte und verweigernde »Jenseits« des Bildes ist nicht nichts, sondern dessen Materialität, der Rahmen, die Leinwand, die Farben). Auf diesem Feld bereitet Kleist dann eine zweite Antwort vor. Er bringt die Materie ins Spiel, aus dem das Bild gemacht wird, wenn er das Gedankenexperiment anstellt: »Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte (...).« (Kl)

Die im Erhabenen gesuchte Einheit von Signifikantem und Signifikat wird damit materialisiert, das heißt hinübergespielt zur Einheit von Signifikantem und materiellem Substrat des Signifikats. Eine Vermittlung des Signifikats (der Idee) scheint damit möglich, aber eigenartig verschoben, ent-menschend, denn Kleist fährt fort: »so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann« (Kl).

Die Erfahrung des Erhabenen, bei Kant an der Natur entwickelt und von Kleist in den Raum der Kunst gewendet (mit der Frage, ob auch Kunstwerke, die die Erfahrung des Erhabenen darstellen, diese vermitteln können), führt nicht wie bei Kant von der physischen Ohnmacht des Menschen zu dessen strahlendem Aufstieg in seiner sittlichen Größe, sondern zur Ent-Menschung.

Eben diese Struktur aber, die am Kunstwerk versagte Erfahrung des Erhabenen – die nicht gelingende Einheit von Signifikantem und Signifikat – hinüberzuspielen und damit verschoben zu gewinnen als Einheit von Signifikantem und materiellem Substrat des Signifikats, entwickelt Kunert als die problematische Struktur des »immer ungeschriebenen Buches«. Dies Buch würde – als »utopischer Roman«²⁸ – nicht nur auf einen Zustand verwirklichten »Zu-sich-selber-Kommens« der Menschen verweisen, es bliebe Buch (wir würden also nicht in dessen Wirklichkeit übertreten), zugleich wäre es aber aus dem Material gemacht, auf das es verweist; allen Örtlichkeiten, allen Personen würde darin »Gerechtigkeit« erwiesen: Sie

erhielten ihren »angestammten Platz«, ihr »unverwechselbares Wesen«, jeder würde »seinem eigenen Bilde von sich gemäß erscheinen«, woraus dann auch folgt, daß dargestellte Personen und Leser eins wären.²⁹ Am Punkt aber, da der Signifikant »utopischer Roman« und das materielle Substrat des Signifikats (das umfassend praktizierte Zu-sich-selber-Kommen als Textpraxis) sich berührten, da Erscheinung und Idee eins, so der Nicht-Ort (U-Topos) erreicht würde, entstünde eine »schauderhafte Leer-Stelle«, ein »unseliges, umsichgreifendes Vakuum«, das, so das sprechende Ich des Textes: »auch die Personen wie Leser meines Buches ergriffe, um sie ihres durch das Buch erreichten Glückes zu berauben (...), so daß sie am Schluß, (...) vor lauter Wut und Enttäuschung über sich selber und die ihnen entwendete Hoffnung das Buch in lauter Stücke zerrissen (...).«³⁰

So gibt dieses letzte Textstück aus »Camera obscura« ein Wissen ganz im Sinne des Kleist-Textes zu erkennen, daß das gesuchte Zu-sich-selber-Kommen, die Einheit von Erscheinung und Idee in der Struktur des Erhabenen, aus der Natur in den Raum der Kunst gewendet und dort verschoben praktiziert, von der Kunst nur entstellend, ent-menschend, zerstörend vermittelt werden kann. Kleist hat diesen Umschlag von der versagten Erfahrung des Erhabenen zu verschobenen, ver-rückten Verwirklichungen immer neu gestaltet und in »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« die Bedingung ihrer Möglichkeit theoretisch formuliert. Das sprechende Ich in »Camera obscura« beschließt den Band mit dem Hinweis, daß es um diese nur entstellt zu erreichende Verwirklichung des immer Ersehnten weiß und sich in seinen Texten in diese »schauderhafte Leerstelle« nicht gebe, vielmehr davor innehalte, um weiter auf die Utopie, das ersehnte Zusammenfallen von Erscheinung und Idee, Signifikant und Signifikat verweisen zu können; allerdings nur in absichtlich fragmentarischen, ausschnitthaften Texten³¹, da mehr zu geben unweigerlich auf die entstellende, im Kleistschen Sinne entmenschende Vereinigung von Signifikantem und materiellem Substrat des Signifikats führen würde.

Das mag texttheoretisch, vor aller gesellschaftsbezogenen Deutung, den Ton der Trauer, der Elegie, der Vergeblichkeit, des Schreibens auf Hoffnung im Wissen, das Erhoffte im Status des Entzogen-Seins belassen zu müssen, bei Kunert erklären, verdeutlicht in jedem Fall dessen Bezug zu Kleist. Kleists Text hat sich in dem Kunerts ausgebreitet, zugleich ist dieser – bewußt – vor dem radikalen Umschlag, den Kleists Text bereit hält, ausgewichen. So bleibt Kleist eine »Wunde« im Text Kunerts, ein Fenster, das Blicke in einen Bereich eröffnet, dem der Text ausweicht, wofür das sprechende Ich in Kunerts »Fahrt mit der S-Bahn« das Bild gefunden hat: »Es hat sich ein Fenster aufgetan als eine Wunde. Und wartet. Und auf mich«.

1 Erstveröffentlichung in »Sinn und Form«, 1975, H. 5, S. 1091–1097. – 2 Abgedruckt in: Günter Kunert: »Diesseits des Erinnerns«, München 1982. – 3 Text und Kommentar in: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): »Die Expressionismus-Debatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption«, Frankfurt/M. 1973. – 4 »Camera obscura«, München 1978. – 5 »Tagträume in Berlin und andernorts«, Frankfurt/M. 1974. – 6 »Camera obscura«, a.a.O. – 7 »Die Beerdigung findet in aller Stille statt«, München 1968. – 8 Ebd. – 9 Peter Goldammer hatte, worauf Kunert in seinem »Pamphlet für K« eingeht, Kunerts Beitrag für einen Sammelband zum Kleist-Gedenkjahr zurückgewiesen. – 10 Im Sinne der Metaphern-Definition von Harald Weinrich: »Semantik der Metapher«, in: »Folia Linguistica« 1, 1967. – 11 Zum gegenwärtigen Stand der Diskussion um Konzepte der Intertextualität: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hg.): »Intertextualität«, Tübingen 1985: dort ausführliche Literaturhinweise; Renate Lachmann (Hg.): »Dialogizität«, München 1983. – 12 Ausführlicher über diese Zusammenhänge: Verf.: »Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant«, in: »Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«, 1990, H. 1. – 13 In: »Kramen in Fächern«, Berlin, DDR, Weimar 1968; zur Metamorphose, dem Übertritt ins Bild: Walter Schönau: »Günter Kunerts »Tagträume«; zum Motiv der Versteinerung und zum Mechanismus der Umkehrung«, in: »Freiburger Literaturpsychologische Gespräche«, hg. von J. Cremerius u.a., Bd. 1, Frankfurt/M. 1981; Verf.: »Texte des Erstarrens; Bilder des Buchstabierens: Grenzüberschreitung in Poesie und Malerei der DDR am Beispiel von Günter Kunert und Bernhard Heisig«, in: Verf.: »Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen«, Frankfurt/M. 1986. – 14 Nachfolgende Zitate aus dem Text »Leben in Bildern« werden ohne weitere Seitenangabe (nur Sigel Ku) nach folgender Ausgabe zitiert: Günter Kunert: »Camera obscura«, München 1978, S. 17–18. – 15 Hierzu: Joachim Ritter: »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: Ders.: »Subjektivität. Sechs Aufsätze«, Frankfurt/M. 1974. – 16 Im Sinne z.B. von Schillers Gedicht »Der Spaziergang« und generell der Schrift »Über naive und sentimentalische Dichtung«. – 17 Zitate aus Kleists Deutung des Bildes »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft« werden nachfolgend ohne Stellenangabe (nur Sigel Kl) zitiert, wobei folgende Ausgabe zugrunde gelegt wird: Heinrich von Kleist: »Sämtliche Werke und Briefe«, hg. von Helmut Sembdner, Bd. 2, München 1983, S. 327–328. Der Text von Brentano/Arnim, den Kleist für die Veröffentlichung umgearbeitet hat, ist z.B. abgedruckt in: Clemens Brentano: »Werke«, hg. von Friedhelm Kemp, Bd. 2, München 1963. – 18 Immanuel Kant: »Kritik der Urteilskraft«, hg. von Karl Vorländer, Hamburg 1974 (Meiner Philosophische Bibliothek Bd. 39 a), nachfolgend abgekürzt KdU, S. 107 f. – 19 A.a.O., s. Anm. 13. – 20 In: »Tagträume«, a.a.O. – 21 In: »Unruhiger Schlaf. Gedichte«, München 1979. – 22 Sämtlich in: »Camera obscura«, a.a.O. – 23 Beide in: »Die Schreie der Fledermäuse«, Frankfurt/M. 1981. – 24 In: »Camera obscura«, a.a.O. – 25 In: »Unruhiger Schlaf«, a.a.O., 1979. – 26 In: »Die Beerdigung findet in aller Stille statt«, a.a.O. – 27 Stuttgart 1977. – 28 »Camera obscura«, a.a.O., S. 126. – 29 Ebd., S. 124 ff. – 30 Ebd., S. 126. – 31 Ebd., S. 127.