

Kleist und Schiller

Das verlorene Paradies

Dissertation

zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie

am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Phyllis Roesch

Berlin 2020

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Friederike Günther
Tag der Disputation: 11. Januar 2021

INHALT

INHALT	1
ABSTRACT.....	3
VORWORT	4
I. EINLEITUNG	5
1. Forschungsstand	5
2. Überbietung	19
3. Aufbau der Arbeit.....	21
II. KLEISTS BRIEFE: PARADIESISCHE LANDSCHAFTEN	23
1. Das verlorene Paradies der Jugend.....	23
2. Sonnenaufgänge	47
III. KLEISTS KANT-LEKTÜRE	58
IV. DER SÜNDEFALL IN GESCHICHTSPHILOSOPHIE UND ÄSTHETIK	67
1. Der Sündenfall als Beginn der Geschichte.....	67
1.1 Das historische Selbstverständnis der Zeitgenossen Schiller und Kleist	67
1.2 Aufklärung und Mythologie.....	87
1.3 Schiller und Kant über die erste Menschengesellschaft.....	91
1.4 Geschichtsphilosophie.....	100
2. Über Anmut und Würde	109
3. Über das Marionettentheater	126
4. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.....	151
V. GRAZIEN UND AMAZONEN	162
1. Der Sündenfall im Debüt drama Schillers und Kleists	162
2. Die Jungfrau von Orleans.....	167
3. Penthesilea.....	186
4. Das Käthchen von Heilbronn	196
VI. SCHLUSSBETRACHTUNG	203
VII. BIBLIOGRAPHIE	206
1. Werkausgaben	206
2. Quellen	207
ANHANG.....	215
1. Lebenslauf	215

2.	Publikationen (nicht aus der Dissertation)	215
3.	Selbstständigkeitserklärung.....	217

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit behandelt Kleists Verhältnis zu Schiller im Licht des ästhetischen Begriffs der Grazie. Der kunstphilosophische Text *Über das Marionettentheater* steht hier im Vordergrund, wobei Kleist sich darin Inhalte von Schillers ästhetischen Schriften – vor allem *Über Anmut und Würde* – kritisch, aber als Folie seines eigenen ästhetischen Entwurfs aneignet. Beiden Schriftstellern gemeinsam ist dabei die Verwendung des biblischen Sündenfallmotivs als Ausgangspunkt für geschichtsphilosophische, anthropologische und damit verbundene zivilisatorische Fragen. Das Verhältnis zu Schiller bestimmt ein dezidiertes Überbietungsgestus im Sinne der antiken *aemulatio*. Bei der Abgrenzung zu Schiller verliert Kleist jedoch nie die Achtung für sein Werk und bleibt ihm – gerade durch die enge Auseinandersetzung und parodistisch angelegte Unterscheidung – eng verbunden. Somit lässt sich erkennen, dass Kleist zwischen Orientierung und Kritik an Schiller seine künstlerische Identität entwickelt. Mit dieser Voraussetzung kann die Idealismuskritik Kleists erneut in den Blick genommen werden, die sich nicht nur, wie bislang angenommen, an einer ungenauen Kenntnis der Kantischen Philosophie entfacht, sondern – wie hier vermutet wird – gerade an Schiller als genauem Vermittler Kants. Am Beispiel der Dramen *Die Jungfrau von Orleans* (Schiller) und *Penthesilea* sowie *Das Käthchen von Heilbronn* (Kleist) können die beiden Konzepte der Grazie abschließend am dramatischen Werk verglichen werden, unter Berücksichtigung der Unterschiede zwischen Theorie und dramatischer Praxis.

The issue of this work is a comparison of Schiller's and Kleist's works with regard to the aesthetic concept of grace. Priority lies therefore on the short aesthetic text *Über das Marionettentheater* in which Kleist refers to Schiller's aesthetic essays and especially to *Über Anmut und Würde* – critical, yet at the same time taken as backdrop of his own aesthetic work. Both lean onto the biblical motif of the Fall of Man when it comes to questions of philosophy of history, anthropology and civilization. The relation to Schiller can be characterized as a firm expression of surpassing the other author in the meaning of the antique concept of *aemulatio*. Yet Kleist never loses respect for Schiller's work. He stays close to Schiller, especially in his often parodistic way of distinction. On one side, his admiration of Schiller's work can be seen as a form of orientation. On the other side, Kleist finds his own creative identity also through his critical analysis of Schiller's work. In addition to that, his critical view on idealistic philosophy seems not only to refer to Kant whom he knew only vague, but in the first place – as it is very likely – to Schiller who gave an accurate comment on Kant's philosophy. Finally, *Die Jungfrau von Orleans* (Schiller) and *Penthesilea*, as well as *Das Käthchen von Heilbronn* (Kleist) can be compared with regard to the two concepts of grace, noticing the differences between theory and dramatic practice.

VORWORT

Mit der Wahl dieses Themas sollte die Konstellation Kleist-Schiller wieder ins Licht der Aufmerksamkeit gerückt werden. Dabei zeigte sich, dass die Initiative zur erneuten Bearbeitung des Themas in dieser Arbeit, die im März 2014 vom Promotionsausschuss der Freien Universität Berlin angenommen wurde, auch anderen Germanisten als Inspiration diente, sich mit dem Thema zu beschäftigen. Wie mit fast absoluter Mehrheit gewählt, fand die Kleist-Tagung 2018 somit unter dem – aus dem Vorstand der Heinrich von Kleist Gesellschaft e. V. vorgeschlagenen – Titel *Kleist und Schiller: Auftritt der Moderne* an der Freien Universität Berlin statt, mit der Darbietung eines breitgefächerten Programms zu Dramatik, Ästhetik, Publizistik, Dramaturgie unter dem epochengeschichtlichen Aspekt der Modernität beider Autoren.¹

Die Betreuung der Arbeit durch meinen Doktorvater Herrn Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher war fachlich und persönlich von unschätzbarem Wert. Ich möchte ihm meinen herzlichsten Dank aussprechen. Er ermöglichte und begleitete mit seiner außerordentlich umfangreichen Kenntnis der Literatur Kleists und Schillers, mit Herz und Geduld diese Arbeit. Er erfüllt für mich eine Vorbildrolle als herausragender Germanist und zeigt mit seiner Forschung, was erstrebenswert ist: Lesenswerte philologische Prosa.

Berlin, im Juni 2020

¹ Vgl. dazu das Sitzungsprotokoll (06.03.2017) über die thematische Gestaltung der Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft vom 15.-17.11.2018. Die Einsicht ist für Mitglieder der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft möglich. Die Konferenzbeiträge lassen sich im Kleist-Jahrbuch 2019 nachlesen.

I. EINLEITUNG

1. Forschungsstand

Die Konstellation Kleist-Schiller wurde seit dem frühen 20. Jahrhundert in der Forschung immer wieder diskutiert. In den bisher erschienenen Aufsätzen und vereinzelt, älteren Monographien deutet sich stets der Wunsch nach einem umfassenden Vergleich an. Im größeren Zusammenhang der Kunstphilosophie des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts bewegen sich Kleist und Schiller – als Schriftsteller und politische Zeitgenossen – als Konstrukteure einer literarischen und gesellschaftlichen Epochenschwelle. Als Referenz zu Heinrich von Kleist wurde Friedrich Schiller, einer der bedeutendsten Autoren der Weimarer Klassik, dabei neben Goethe bislang nur als zweitrangig betrachtet. Neben der Aufgabe, Belege für den Einfluss eines weiteren bedeutenden Autors für das dichterische Schaffen Kleists zu sammeln, ist es vielleicht noch interessanter, die Methode Kleists zu eruieren, mit der er sich Schillers Werk zu eigen machte. Denn dass das Verhältnis zu Schiller über bloße textuelle Anlehnungen und Zitate hinausgeht, zeigt nicht nur die Dichte und vor allem die Qualität der direkten und insbesondere indirekten Zitate mit ihrem teils bewundernden, teils parodistischen Gestus, sondern auch die Inszenierung der Kleistschen Ästhetik. Das Desiderat, diesen zu großen Teilen noch »weißen Fleck auf der literaturwissenschaftlichen Landkarte« immerhin um ein Stück weiter auszufüllen, wird hier unter der Hypothese einer produktiven Anverwandlung und Überbietung Schillers durch Kleist vorgenommen.² Den thematischen Hintergrund dieser Betrachtung bildet dabei der Motivkomplex Paradies und Sündenfall im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Mythenrezeption.

Bei Kleist sind explizite Erwähnungen von Autoren oder Werken nur spärlich vorhanden.³ Anders als Schiller, der etwa Kritiken zum Werk Friedrich von Matthissons oder Gottfried August Bürgers verfasste, gibt es von Kleist keine eindeutig als solche zu identifizierende Kritik zu Schillers Werk. Daher bedeutet das Lesen von Kleists Werken vor dem Hintergrund des Schaffens seines Zeitgenossen Schiller vor allem eine Spurensuche. Von beiden Autoren ist, soweit möglich, ein höchst detailliertes Gesamtbild nachgezeichnet worden und für Fragestellungen wie diese eine große Anzahl an aussagekräftigen Forschungsbeiträgen

² Helmut Koopmann: Schiller und Kleist. In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 50 (1990). S. 127-143. Hier S. 129.

³ Helmut J. Schneider: *Deutsche Aufklärung*. In: *Kleist-Handbuch*. Hg. v. I. Breuer. Stuttgart 2013. S. 203-206. Hier S. 204.

verfügbar. Einige Aspekte sind jedoch nur durch ein erneutes und vergleichendes Quellenstudium zu erhellen. Kleist übernahm – das zeigen alle bisherigen Gegenüberstellungen – Unmengen an Motiven, Zitaten und strukturellen Elementen von Schiller. Als Basis für die Erforschung dieser Konstellation dienen in dieser Arbeit also hauptsächlich die Ergebnisse des empirischen Vergleichs der literarischen Texte und Briefe. Das quantitative Übergewicht der Schillerschen Schriften in dieser Analyse ist dabei allein auf dessen weit ausführlichere Argumentation im Gegensatz zu Kleist zurückzuführen, wenngleich auch die kurzen Texte Kleists oft genug Anlass zu ausgiebigen Interpretationen bieten.

Nicht zuletzt aufgrund der Komplexität und Vielfalt der Bezüge sollte man sich jedoch nicht erhoffen, einen Generalschlüssel zum Verhältnis Kleist-Schiller zu finden. Gerade die Widersprüchlichkeit in Kleists Person und Kunst macht dies unwahrscheinlich. Diese Analyse steht daher vor der Herausforderung, mit dem nötigen »Gespür für die Differenz im Ähnlichen«, ein Verhältnis zu ergründen, das von der Bewunderung für Schillers Ästhetik bis zur versuchten Demontage derselben sehr viele Facetten kennt und von Spannung viel stärker als von Übereinstimmung geprägt ist.⁴ Zwischen bewundernder Orientierung an Schiller und kritischer Auseinandersetzung mit ihm entwickelt Kleist seine künstlerische Identität.

Mit seiner Wiederentdeckung um 1900 wurde auch der Mythos »Kleist« geboren und die Bewertung als Antagonist der Weimarer Klassik sowie Avantgardist der einsetzenden Moderne festgesetzt. Hoffmann, Heine, Fontane, Storm erhielten zwar das Interesse an Kleist aufrecht, jedoch prägten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert vor allem die patriotischen Bekundungen das Kleist-Bild. Ansonsten hielt sich eine als moralisch und ästhetisch anstößig empfundene Wirkung des Dichters auf die Leser im 19. Jahrhundert.⁵ Diese Einschätzung wich um die folgende Jahrhundertwende einer Neuorientierung, die »das Rätselhafte, Unerklärliche und Unerklärbare« gerade als das Zeitgemäße und Moderne hervorhob.⁶

Dabei wurde Schiller als Nationalautor aufgefasst, ein Rang, den er im 19. Jahrhundert sogar noch vor Goethe einnahm, und Kleist als verkannter Autor, dessen Werk nun eine verspätete Anerkennung erfahren sollte. Günter Blamberger weist in seiner Kleist-Biographie darauf hin, dass Kleists Œuvre gerade deshalb eine starke Beachtung erlebte, da man

⁴ Peter-André Alt: Kleist und Kafka. Eine Nachprüfung. In: Kleist-Jahrbuch 1995. S. 97-120. Hier S. 97.

⁵ Vgl. Louis Gerrekens: Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur. 1.1 1811-1880. In: Kleist-Handbuch. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 410-413. Hier. S. 411f.

⁶ Anett Lütteken: Heinrich von Kleist. Eine Dichterrenaissance. Tübingen 2004. S. 190.

ihn als »Goethe-Antipoden« identifizierte und Nietzsche mit dem Dionysischen und Apollinischen die Begrifflichkeiten für eine erneute, revidierte Kleist-Lektüre geschaffen hatte.⁷

Die spärlichen biographischen Zeugnisse und die indirekte, unkritische Gleichstellung von Goethes Urteil mit dem nach wie vor unbekanntem Schillerschen Urteil über Kleist, dürften dazu beigetragen haben, dass sich die Konstellation Kleist-Schiller für manche Forscher zu einem unüberbückbaren Gegensatz verhärtete. Wenngleich von einer gewissen Übereinstimmung Schillers und Goethes in ihrer Einschätzung Kleists auszugehen ist, sind von Schiller, im Gegensatz zu Goethe, keinerlei Auskünfte zu Kleist überliefert. Aufgrund dieser Quellenlage bleibt Goethe für das Urteil der Weimarer Klassik über Kleist die entscheidende Referenz, wenn auch unter Vorbehalt. Schiller und Goethe waren – wie hinreichend bekannt ist – mitnichten immer einer Meinung. Auch für ein persönliches Treffen Kleists mit Schiller in Weimar oder Jena fehlen eindeutige Belege. Die in der Kleist-Biographie Eduard von Bülow von 1848 geschilderte Begegnung mit Schiller ist nicht durch Nachweise gesichert und heute höchst umstritten.⁸ Das Gleiche gilt für die Behauptungen Sigismund Rahmers, der in seiner Studie *Das Kleist-Problem* von 1903 schrieb:

Kleist ist persönlich nur einmal in seinem Leben und zwar im Anfange des Winters 1802 mit Goethe und Schiller zusammengetroffen, während seines Aufenthaltes in Weimar und Oßmannstedt vom November 1802 bis Februar 1803. In den Briefen beider Dichter wird ihr Zusammentreffen mit Kleist nicht erwähnt und auch in den sorgsam geführten Tagebüchern Goethes aus jener Zeit findet sich keine Notiz hierüber. Es spricht also alles dafür, daß Kleist sich weder Goethe noch Schiller als Dichter oder gar mit seinem eigenen Namen zu erkennen gegeben hat [...].⁹

Im Frühjahr 1803, also nach besagtem, angeblichen Treffen, erschien anonym *Die Familie Schroffenstein*. Die Geheimhaltung des Namens Kleist unter einem Alias, wie etwa auf der Würzburger Reise als »Klingstedt«, wäre also denkbar, allerdings kann Rahmer keinen positiven Beleg für das Treffen anführen. Wegen der Nähe zu Christoph Martin Wieland, mit dessen Sohn Ludwig Wieland Kleist befreundet war, fand dies vermutlich gar nicht statt. Wieland hatte, so lautet der Erklärungsversuch Blambergers, den Zenit seiner literarischen Laufbahn bereits überschritten und vergrößerte wohl eher die Distanz zu Schiller und Goethe, was Kleist die für seine Karriere wichtigen Beziehungen versagt habe.¹⁰ Sollte dennoch ein Treffen mit Goethe und Schiller stattgefunden haben, dürfte es entweder keinen beson-

⁷ Vgl. Günter Blamberger: Heinrich von Kleist. Biographie. Frankfurt a. M. 2012. S. 475f.

⁸ Eduard von Bülow: Heinrich von Kleist's Leben und Briefe. Berlin 1848. S. 29.

⁹ Sigismund Rahmer: Das Kleist-Problem auf Grund neuer Forschungen zur Charakteristik und Biographie Heinrich von Kleists. Berlin 1903. S. 24f.

¹⁰ Vgl. Blamberger: Heinrich von Kleist. S. 207f.

deren Einfluss auf Kleists literarische Arbeit gehabt haben oder aus Mangel an gemeinsamem und gegenseitigem Interesse in der Folge bedeutungslos gewesen sein. Möglicherweise hätte Kleist aus dem Gefühl der Differenz zu Schiller und Goethe Überarbeitungsvorschläge von sich gewiesen. Die Frage, was gewesen wäre, wenn Kleist Schiller oder Goethe getroffen und in ihnen wohlmeinende Förderer gefunden hätte, gehört jedoch ohnehin wie die damit einhergehende Vermutung, dass sein Werk dann vermutlich ganz anders aussehen würde, in den Bereich der kontrafaktischen Literaturgeschichtsschreibung.

Zu Schiller gibt es in Kleists Briefen nur wenige Stellen des direkten Bezuges. Die große Rolle, die etwa Schillers *Wallenstein*-Trilogie in Kleists Werk spielt, reicht über die Grenzen der Fiktion seiner Dramen hinaus bis ins Selbstbildnis und ins persönliche Erleben. Darin ließe sich ein Beleg finden für die »Tendenz Kleists, sein Leben selbst zu fiktionalisieren«.¹¹ Im Brief an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge am 16. August 1800 über Schillers *Wallenstein* heißt es:

Ließ ihn, liebes Mädchen, ich werde ihn auch lesen. So werden sich unsre Seelen auch in dem dritten Gegenstande zusammentreffen. Laß ihn nach Deiner Willkür auf meine Kosten binden u schreibe auf der innern Seite des Bandes die bekannte Formel: H. v. K. an W. v. Z. Träume Dir so mit schönen Vorstellungen die Zeit unsrer Trennung hinweg. Alles was Max Piccolomini sagt, möge, wenn es einige Ähnlichkeit hat, für mich gelten, alles was Thekla sagt, soll, wenn es einige Ähnlichkeit hat, für Dich gelten.¹²

Hier nutzt Kleist den Bezug auf Schillers Drama als Inszenierung der eigenen Biographie, indem er mit der Identifikation seiner selbst und der Verlobten mit den tragischen Dramenfiguren ihre Liebe ins Poetische erhöht. Die Formulierung »wenn es einige Ähnlichkeit hat« ist einigermmaßen rätselhaft. Sollte es bedeuteten, dass Heinrich und Wilhelmine wie Max und Thekla ein tragisches Schicksal, in ihrem Fall also das Scheitern der Verlobung, bereits vorgezeichnet wäre? Eine Poetisierung des eigenen Lebens lässt sich möglicherweise ausgehend von der *Wallenstein*-Trilogie beleuchten, woraus sich auch Kleists Leben als künstlerische Inszenierung und der mögliche Entschluss erklären ließe, eine tragische Figur zu sein, da er des Glücks trotz aller Anstrengungen nicht teilhaftig werden konnte.

An seine Schwester Ulrike gibt Kleist im Brief vom 21.08.1800 eine Leseempfehlung für Schillers *Wallenstein*:

¹¹ Günter Blumberger: Heinrich von Kleist. S. 120.

¹² Kleist, DKV 4, 71.

Du kannst das Buch als ein Geschenk von mir betrachten, denn sein Inhalt muß nicht gelesen, sondern gelernt werden. Ich bin begierig, ob Wall. den Carlos bei Dir verdrängen wird. Ich bin unentschieden.¹³

Zweierlei Interessantes ist diesen Zeilen zu entnehmen: Kleist verlangt, Schillers *Wallenstein* solle verinnerlicht werden, also in Fleisch und Blut übergehen, darin äußert sich ohne Frage große Wertschätzung und Bewunderung sowie ein Schüler-Lehrer-Verhältnis, wie es auch Hartmut Reinhart betrachtet: »Wenn wir Kleist beim Wort nehmen, dann scheint sein Verhältnis zu Schiller – den er wohl nie von Angesicht zu Angesicht gesehen hat – als dasjenige eines Lehrlings im Hinaufblick zu einem anerkannten dramatischen Meister zu beginnen.«¹⁴ Zudem nennt er *Don Karlos* in Konkurrenz zum *Wallenstein*, stellt also zwei Stücke aus Schillers vorklassischer und klassischer Phase nebeneinander. Ein Brief von der Würzburger Reise erhellt schließlich den Rang, den Schiller für Kleist unter den deutschen Schriftstellern einnahm. Er nutzte die Gelegenheit des Briefes vom 14. September 1800 an Wilhelmine von Zenge zur Bestätigung seiner Zugehörigkeit zu einer protestantisch geprägten Elite von Schriftstellern. Die Probe machte er in der Buchhandlung: »Nirgends kann man den Grad der Cultur einer Stadt u überhaupt den Geist ihres herrschenden Geschmacks schneller u doch zugleich richtiger kennen lernen, als – in den Lesebibliotheken.« Auf die Frage nach den Werken Wielands, Schillers und Goethes verneinte der Buchhändler, wie es Kleist vermutlich erwartet hatte, die literarischen Genüsse in dem Städtchen seien gänzlich auf Rittergeschichten beschränkt - »lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit Gespenstern, links ohne Gespenster, nach Belieben.«¹⁵ Kleist offenbarte nicht dem Buchhändler, da er inkognito nach Würzburg reiste, wohl aber dem Leser seiner Briefe darin sein offensichtliches Überlegenheitsgefühl, das er in Form antikatholischer Ressentiments mit Schiller teilt. Hier zeigt sich Kleist als Kenner der hohen Literatur seiner Zeit und stellt damit bereits zur Schau, diesen Kreisen einmal angehören zu wollen. Es lässt sich also festhalten, dass die wenigen Auskünfte, die direkt über Schiller erhalten sind, einige Dinge verraten, denen im Folgenden nachgegangen werden soll. Eigene Größenphantasien, der Traum von Anerkennung und Bedeutung schwingen im Zusammenhang mit dem Namen Schillers darin mit.

¹³ Kleist, DKV 4, 80f.

¹⁴ Hartmut Reinhardt: Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 1988. S. 198-218. Hier S. 200.

¹⁵ Kleist, DKV 4, 121.

Für die Bewertung der Konstellation Kleist-Schiller wurden diese Aussagen jedoch kaum herangezogen. Vielmehr leitete man aus der Abneigung Goethes gegen Kleist eine Abneigung Kleists gegen die Klassik ab, was ab 1900 dem Selbstverständnis vieler Schriftsteller gelegen kam. Am bekanntesten ist wohl das späte, geradezu vernichtende Urteil Goethes von 1826, das hier nicht vorenthalten werden soll: »Mir erregte dieser Dichter, bey dem besten Vorsatz immer Schauer und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre.«¹⁶ Aus der überlieferten, kurzen Korrespondenz zwischen Kleist und Goethe lassen sich auch wohlmeinende Worte vernehmen, insgesamt gibt sich dieser Kleist gegenüber aber unnahbar und desinteressiert. Im Brief vom 28. August 1807 an Adam Müller lobte Goethe immerhin das Talent Kleists, das sich ihm in dessen Stück *Der zerbrochne Krug* offenbarte:

Der zerbrochene Krug hat außerordentliche Verdienste, und die ganze Darstellung dringt sich mit gewaltsamer Gegenwart auf. Nur schade, daß das Stück auch wieder dem unsichtbaren Theater angehört. Das Talent des Verfassers, so lebendig er auch darzustellen vermag, neigt sich doch mehr gegen das Dialektische hin; wie es sich denn selbst in dieser stationären Proceßform auf das wunderbarste manifestirt hat. Könnte er mit eben dem Naturell und Geschick eine wirklich dramatische Aufgabe lösen und eine Handlung vor unsern Augen und Sinnen sich entfalten lassen, wie er hier eine vergangene sich nach und nach enthüllen läßt, so würde es für das deutsche Theater ein großes Geschenk sein.¹⁷

Goethe schrieb diese Zeilen im Vorfeld seiner Inszenierung, die unter seiner Intendanz am 2. März 1808 am Weimarer Theater ein grandioser Misserfolg wurde. Ob es am Stück, der Besetzung der Hauptrolle lag oder an Goethes Bearbeitung, sei dahingestellt. Auch zur *Penthesilea* wollte Kleist Goethes Urteil einholen. Der Brief vom 24. Januar 1808, mit dem Kleist das erste Stück des Phöbus und das *Penthesilea*-Fragment an Goethe übersendete, enthält eines der bekanntesten Zitate, in dem Kleist mit großer Hochachtung, die an Devotion grenzt, gegenüber Goethe sein Innerstes offenlegt: »Es ist auf den »Knieen meines Herzens« daß ich damit vor Ihnen erscheine; mögte das Gefühl, das meine Hände ungewiß macht, den Werth dessen ersetzen, was sie darbringen.«¹⁸ Für die *Penthesilea* konnte sich Goethe jedoch nicht erwärmen. Seine Antwort vom 1. Februar 1808, worunter das gegenseitige Interesse schwer gelitten haben dürfte, lautet:

Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beyde zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen (denn wenn man nicht aufrichtig seyn sollte, so wäre es besser man schwiege gar) daß es mich immer betrübt und bekümmert,

¹⁶ MA 13/1, 574.

¹⁷ WA IV/19, 402f.

¹⁸ Kleist, DKV 4, 407.

wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll.¹⁹

Goethe verwies Kleists Werk damit in eine ungewisse Zukunft. Die Geschichte sollte ihm dennoch zu einem Teil recht geben, da Kleist einhundert Jahre später wiederentdeckt wurde und erst dann den Ruhm erhielt, den er sich zu Lebzeiten so sehnlich gewünscht hatte.

Emil Mauerhofs Studie *Schiller und Heinrich von Kleist* (1903) zufolge liegt eine »unüberbrückbare See« zwischen beiden Autoren.²⁰ Es wirkt der Eindruck nach, dass diese knappen Andeutungen eher einer Aufwertung Kleists und einer Umwertung Schillers geschuldet waren, als einer werkorientierten Auseinandersetzung. Mit der Neuordnung der nationalen Dichterhierarchie wurde der Weg für eine vergleichende Perspektive erneut versperrt, unter anderem auch durch die scharfe Trennung von Klassik und Romantik in der Literaturgeschichtsschreibung.²¹ Diese Gegenüberstellung Kleists und Schillers mag in der Folgezeit dazu geführt haben, dass Leser und Forscher, bis auf wenige Ausnahmen (Brittnacher, Müller-Seidel u. a.), bis heute meist auf einen Autor konzentriert bleiben, auf den ›Klassiker‹ oder auf den ›Unangepassten‹. Aus diesem Grund lässt sich gerade in Bezug auf Schiller geradezu ein Ressentiment im Selbstverständnis mancher Kleist-Leser feststellen, das sich seit seiner Entstehung bis heute hält und letztlich auch aus einer Einteilung des Werks resultiert:

Den Namen Kleists als synonym für eine fortschrittliche bzw. avantgardistische Geisteshaltung zu begreifen, implizierte zudem bestimmte, im Prinzip sogar bis heute wirksame Textpräferenzen (etwa für ›Penthesilea‹ oder ›Über das Marionettentheater‹) und zugleich eine Tendenz zur Ausblendung anderer Werkteile (wie etwa der patriotischen Schriften im weitesten Sinne).²²

Eine nachdrückliche Wirkung Schillers auf Kleists dürfte heute jedoch niemand mehr ernstlich bezweifeln: »Kleist [...] hat Schiller intensiv studiert; seine Spuren haben sich seinem Werk wie auch in seinen Briefen tief eingedrückt«, konstatiert etwa Helmut Koopmann.²³ Dem ist der Vollständigkeit halber anzufügen, dass Kleist vermutlich fast alles von Schiller kannte.

¹⁹ Kleist, DKV 4, 410.

²⁰ Emil Mauerhof: *Schiller und Heinrich von Kleist*. Zürich, Leipzig o. J. 2. Aufl. 1903. S. 168.

²¹ Vgl. Reinhardt: *Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie*. S. 217.

²² Anett Lütteken: *Rezeption und Wirkung in der deutschen Literatur. 1.3 1911-1933*. In: *Kleist-Handbuch*. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 418-424. Hier: S. 419.

²³ Helmut Koopmann: *Schiller und Kleist*. S. 130.

Kleists Schaffen wurde – vielleicht als Nachwirkung dieser Neuordnung – eine »gegenklassische« Verfahrensweise« bescheinigt.²⁴ Dabei ist dieses durchaus zum »literarhistorische[n] Klischee von Kleist als dem Antipoden der Klassiker« geronnene Bild in der letzten Zeit zum Teil revidiert und die Gleichstellung des »Vorbild[s] Schillers« mit der Bedeutung Kants, Rousseaus und Goethes in Arbeit genommen worden.²⁵ Mit Publikationen wie dem von Walter Hinderer herausgegebenen Sammelband *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne* (2007) wurde auch Schillers Modernität untersucht, aber der Anschluss an Kleist ergibt sich daraus, wie es scheint, nicht selbstverständlich. Dabei ist eine eindeutige Zuordnung in literarhistorische Epochen bei beiden für das Gesamtwerk nicht ohne Verluste möglich.

Donald H. Crosby schrieb in seinem bekannten und dem wohl umfassendsten Vergleich überhaupt, *The Creative Kinship of Schiller and Kleist*, 1961: »Neither poet was able to remain aloof from ›Romantic‹ currents of thought, any more than could Goethe. Yet neither Schiller nor Kleist abandoned the strictness of form and the striving for spiritual elevation which marks the ›Classic‹ poet.«²⁶ In diesem Sinne lässt sich dafür plädieren, in der Konstellation Kleist-Schiller als Ganzem und ihrer literarhistorischen Situierung in der Sattelzeit um 1800 eine der bedeutendsten Markierungen des Übergangs zwischen Klassik und Moderne zu sehen. Wie Kleist Schiller gelesen hat, ist damit eine doppelte Fragestellung, die einerseits zur historischen Konstellation zurückführt und andererseits einen kritischen Blick auf den Mythos ›Kleist‹ seit der Renaissance seines Werks fordert. Kleist – vor allem für Radikalität und Experiment bekannt – orientierte sich mit Schiller an einem Autor, dessen Werk selbst schon von der Klassik in die Moderne weist und damit die Zeitenwende markiert. Schillers Dramen stellen zum Teil selbst »Versuche« dar, die »politisches Experimentalwissen« verhandeln.²⁷ Das Schöpfen aus dem Schillerschen Vorbild ist durchaus als Merkmal von Kleists Modernität zu verstehen.²⁸ Die Konsequenz dieser Betrachtungsweise ist, dass Kleists Werk einen Endpunkt langer Entwicklungen der Ästhetik des 18. Jahrhunderts darstellt: »In den Schriften Kleists gelangt die von Aufklärung und Romantik entfaltete

²⁴ Volker Nölle: Eine ›gegenklassische‹ Verfahrensweise. Kleists Penthesilea und Schillers Jungfrau von Orleans. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 13. Hg. v. W. Barthel u. H.-J. Marquardt. Frankfurt (Oder) 1999. S.158-175. Hier S. 171.

²⁵ Reinhardt: Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. S. 217f.

²⁶ Donald H. Crosby: *The Creative Kinship of Schiller and Kleist*. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur LIII (1961). S. 255-264. Hier S. 263.

²⁷ Vgl. Gerhard Neumann: Schillers dramatische Fragmente. Ein Projekt der Moderne. In: Walter Hinderer (Hg.): *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*. S. 33-46. Hier S. 44 u. 48.

²⁸ Vgl. Dieter Heimböckel: Vorwort. In: Kleist. Vom Schreiben in der Moderne. Hg. v. D. Heimböckel. Bielefeld: 2013. S. 7-10. Hier S. 9.

Ästhetik der ›Bewegung‹ auf ihren vorläufigen Höhepunkt, der erst durch die Bewegungskonzepte der Klassischen Moderne, die nicht zufällig diesen im 19. Jahrhundert weithin vergessenen Autor wiederentdeckt hat, überboten werden wird.«²⁹ Daraus ergibt sich unter anderem, dass Kleist nicht der »Berserker« sein wollte, als den ihn die Schriftsteller des angehenden 20. Jahrhunderts ins Licht rückten.³⁰ Gerade, dass er sich erklärtermaßen an den Großen seiner Zeit, Schiller und Goethe, messen wollte, spricht zumindest teilweise gegen dieses Bild. Hinter einem an Kleist neu definierten Genie-Begriff des Rauschhaften und Expressiven, wird leicht übersehen, dass das Neue nicht nur in der Zerstörung des Alten gründet, sondern in großen Teilen davon lebt.

Nicht zuletzt durch die Betrachtungsweise der Zeit um 1800 als Epochenschwelle scheint sich ein Interesse daran herausgebildet zu haben, zu ergründen, wo genau sich Tendenzen des Zeiten- und Ideenwechsels zwischen Weimarer Klassik und deutscher Romantik andeuten und wo das Alte in das Neue eingeht. Auf eben dieser Schwelle scheint sich Schiller als Wegbereiter zu zeigen und Kleist als Überwinder, der über das kommende 19. Jahrhundert hinaus bis weit ins 20. Jahrhundert weist. Die Autorenkonstellation leitet sich also nicht aus dem Bedarf ab, Kleist neben Goethe auch noch mit einem anderen großen Klassiker zu vergleichen, sondern liefert mit dem besonderen Augenmerk auf die umfassenden ästhetischen und philosophischen Fragen der Zeit die Beleuchtung eines Verhältnisses – höchstwahrscheinlich einseitiger Bezugnahme –, das als paradigmatisch gelten kann. Schiller und Kleist sind nicht nur Autoren, die auf die wissenschafts- und philosophiegeschichtlichen Entwicklungen reagieren, sondern beide zeigen einen starken schöpferischen Drang zu konstruktiven Lösungen für das Individuum in der Welt seiner konfliktären Selbstwahrnehmung. Richtungsweisend hierfür ist in beiden Fällen die Auseinandersetzung mit der Philosophie Immanuel Kants, dessen sog. ›kopernikanische Wende‹ in der Philosophie ebenso einen Wendepunkt von entscheidender Bedeutung hin zum deutschen Idealismus darstellt. Mit Kant tritt nicht nur ein vielseitiger Philosoph auf, sondern auch ein Wissenschaftsbegriff, der angesichts der umfangreichen Fortschritte der Naturwissenschaften, der Technik und Medizin die Philosophie als wissenschaftliche Disziplin gestalten und verstanden wissen will. Von neuen wissenschaftlichen Interessensgebieten und Erkenntnissen profitieren auch Schiller und Kleist in der Entwicklung ihres jeweils eigenen ästhetischen Programms nachhaltig, sei es durch Elektrizitätslehre, Medizin oder Vorformen der modernen Psychiatrie. Schillers

²⁹ Dirk Oschmann: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist.* München 2007. S. 12ff.

³⁰ Blamberger: *Heinrich von Kleist.* S. 476.

Weltzugang bezieht mit universalistischem Bestreben Wissenschaft, Philosophie und Kunst gleichermaßen ein, aber wie die Hinwendung zur Philosophie (ca. 1790-1795) und die anschließende, umso stärkere Rückbesinnung auf die Kunst zeigt, ist die Literatur als Kunstform seine geistige Heimat und der Raum für Lösungen gesellschaftlicher Probleme. Kleists Weg mündet – nach verschiedenen Anläufen, im Staatsdienst oder in der Wissenschaft Fuß zu fassen – bekanntermaßen ebenfalls unter der anhaltenden Faszination für wissenschaftliche Erkenntnisse in die Dichtkunst. Vielleicht liegt für Kleist darin eher ein letztes Experimentierfeld, anders als für Schiller, der in seiner Jugend anfängt zu schreiben, sich als Philosoph versucht und sich bewusst als Dichter wiederfindet. Beide vollziehen jedoch diesen Übergang vom philosophischen Problem der Wahrnehmung, des Bewusstseins und der Erkenntnis in einer als problematisch-subjektivistisch verstandenen Situation des Menschen zu einer literarischen und zugleich politischen Ästhetik. Genauer gesagt erfordert dies, vor allem den Wahrheits-, Erkenntnis-, und Subjektbegriff zu klären. Die Verwandtschaft dieser Überlegungen ist gerade wegen des fortlaufend zu beobachtenden Abgleichs mit Schiller so frappierend, dass sich die Annahme aufdrängt, Kleist habe wie Schiller eine Lösung für sein »kantisches Problem« gesucht, dies aber über bzw. mit Schiller versucht. Denn den Werken Kants schenkte Kleist offenbar nur einen flüchtigen Blick und verließ sich in großen Teilen auf eine Vermittlung durch Dritte.

Die Konzentration auf Schiller lässt demnach nur den Schluss zu, dass die Bedeutung Schillers »dem Range nach, wenn auch nicht der Erscheinungsform nach, mit der Kant-Krise zu vergleichen ist und ähnlich tief reicht, langfristig wirkt und ein wichtiges Moment im Selbstverständnis und in der Bekundung der eigenen Position darstellt.«³¹ Endres stellt die Kant-Krise gar als Symptom von Kleists Idealismus-Kritik heraus, die sich an Schiller vollzieht:

Die Ansicht, bei Kleist sei nun einmal alles anders als bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen, wird sich nicht halten lassen. Vielmehr zeigt bereits der Blick auf Kleists und Schillers Jugendphilosophien, daß grundlegende Übereinstimmungen bestehen, die über bildungsgeschichtliches Gemeingut hinausreichen. Hinsichtlich der jeweiligen Weichenstellungen für ihre spätere Entwicklung sind es aber gerade auch wieder die Abweichungen, die von interpretatorischem Interesse sind. Hierzu gehört in erster Linie Kleists ambivalentes Verhältnis zum Welt- und Menschenbild des »Idealismus«. Dessen evidentere Sinnschwund bei Kleist wird in der Forschung allenthalben mit dem Schlagwort der »Kant-Krise« abgekürzt. Damit wird jedoch eine wesentliche Dimension des Problems zugedeckt. Denn die Idealismuskritik hört, insbesondere in Kleists dramatischer Dichtung, noch auf einen anderen Namen. Die Tatsache, daß sich in dieser Frage eine Dominanz philosophischer Interpreten eingespielt

³¹ Koopmann: Schiller und Kleist. S. 139.

hat, ist wohl nicht ganz unschuldig daran, daß man die in und neben der ›Kant-Krise‹ mitlaufende Schiller-Krise bei Kleist so gut wie übersehen hat.³²

Die Entwicklung der Schillerschen Schriften zwischen 1790 und 1795 zeigt selbst den Versuch der Überbietung Kants mit einer Definition von Anmut, der zufolge der Dualismus von Vernunft und Sinnlichkeit in der »schönen Seele« aufgeht. Auch den Begriff der Schönheit propagiert Schiller im bewussten Gegensatz zu Kant als objektiv. Bei Kleist führte die verstörende Erkenntnis von der Subjektivität der Wahrnehmung und der Begrenztheit des Verstandes, nicht die Dinge an sich erkennen zu können, als ob »alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten« (an Wilhelmine von Zenge am 22. März 1801), bekanntermaßen in eine Krise, er entwickelte seine Ästhetik des Erhabenen und der Gewalt als Konsequenz dieser Erfahrung. Dies manifestiert sich in der Entdeckung von Paradoxien und Abgründen, die seiner Meinung nach hinter dem hohen Ideal klassizistischer Prägung verborgen liegen und die Kleist ins Extreme überführt. Insbesondere *Über das Marionettentheater* ist demnach »keine fiktional verkleidete Aussage, auch nicht [...] ein lediglich selbstbezügliches Sprachspiel, sondern [...] eine sehr gezielte poetisch-rhetorische Auseinandersetzung, eine veritable Auseinandernahme von Grundannahmen der zeitgenössischen Ästhetik, deren Paradoxien so hervorgetrieben werden«. Dabei geht es besonders um die Entlarvung des »versteckten theatralischen Charakter[s]«, hinter dem der Widerspruch und auch eine gewisse lebensweltliche Ferne des klassischen Ideals liegen.³³ Insbesondere anhand der Form der Werke, lässt sich die Positionierung Kleists gegenüber Schiller deutlich erkennen. Den klassischen Traktaten Schillers begegnet Kleist in Form des kurzen *Marionettentheater*-Aufsatzes konfrontativ. Kleist »stellt beide Welten in klarem und scharfem Umriss gegeneinander, um darin freilich ihre Unvereinbarkeit und Unversöhnlichkeit umso tiefer und leidvoller zu empfinden«. ³⁴ Die »Tötung der schönen Seele« im Zuge der gewaltsamen Ermächtigung des Erhabenen bei Kleist zeigt deutlich die Aufnahme der Schillerschen Konzeption von Anmut und Würde und ihre Fortschreibung, indem Kleist das in der Widersprüchlichkeit des letztlich doch erzwungenen Gefüges von Neigung und Pflicht angelegte Gewaltpotential nach

³² Johannes Endres: Das »depotenzierte« Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist. Würzburg 1996. S. 11.

³³ Helmut J. Schneider: Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: Kleist-Jahrbuch 1998. S.153-175. Hier S. 156f.

³⁴ Cassirer, Ernst: Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie. Berlin 1919. S. 27.

außen kehrt und voll entfaltet.³⁵ Die Kritik, die man dabei mit Beil an einer bloßen Gegenüberstellung von Schillers idealistischer Ästhetik und Kleists Formzerstörung äußern muss, zielt auf die Betonung der »Herausforderung«, die Schillers Werk für Kleist vielmehr bedeutet. Dass es sich dabei um den »einzigen Versuch einer Theorie der Ästhetik« handle, ist aber nicht zuzustimmen, denn auch sein Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* von 1805/06 gehört zweifelsfrei zum kunstphilosophischen Teil des Werks, der sich mit dem Verhältnis von Gedanken und Ausdrucksfähigkeit der Sprache auseinandersetzt.³⁶ Daneben gilt, wie bei allen Dramatikern, dass sich Abwandlungen oder Erweiterungen ästhetischer Ideen im literarischen Werk selbst finden lassen. Das gilt insbesondere für den Begriff der Grazie, wie ihn Kleist etabliert. Dennoch hat sich »noch kaum jemand ernsthaft die Mühe gemacht, den Kleistschen Begriff der Grazie vor der Matrix des Schillerschen zu lesen«.³⁷

Auf den bereits genannten Vergleich Crosbys wird in der Regel auch in der jüngeren Forschungsliteratur hingewiesen. Der Aufsatz verschafft einen Überblick der Bezüge der Dramen untereinander und situiert beide Autoren gleichermaßen am Übergang vom Ende der Klassik zum Beginn der Romantik. Weder Schiller noch Kleist ist für Crosby ein romantischer Schriftsteller, sehr wohl sind beide aber beeinflusst durch die aufkommende neue Epoche. Auch rückwirkend sei keine Analyse romantischer Dichtung ohne Schiller und Kleist denkbar.³⁸ Kleist erscheint hier als Dichter, der in Schiller einen Gleichgesinnten hinsichtlich verschiedener Themenkomplexe findet: »Both poets were consistently attracted to the same type of material, and it is striking that for almost every work by Kleist there is a pendant somewhere in the works of Schiller.«³⁹ Hier wird nahegelegt, dass es sich um eine Wahlverwandtschaft handelt, die sich durch eine starke Präsenz von Schillers Werk in seinem eigenen manifestiert. Neben den Bezügen der Dramen Kleists zu fast allen Dramen Schillers, hebt Crosby die konstitutive Bedeutung der Musik für beider Ästhetik, Poetik und Formgestaltung hervor, außerdem auch die Themen Freiheit und Patriotismus. Das Verhältnis erscheint hier ebenfalls als Doppelspitze. »Moreover, it is not merely the reappearance

³⁵ Brittnacher, Hans Richard: Das Opfer der Anmut. Die Schöne Seele und das Erhabene in Kleists »Die Verlobung in St. Domingo«. In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 54 (1994). S. 167-189. Hier S.183.

³⁶ Beil, Ulrich Johannes: »Kenosis« der idealistischen Ästhetik. Kleists »Über das Marionettentheater« als Schiller-réécriture. In: *Kleist-Jahrbuch 2006*. S. 75-99. Hier S. 77.

³⁷ Urs Strässle: *Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft*. Würzburg 2002. S. 181.

³⁸ Vgl. Crosby: *The Creative Kinship of Schiller and Kleist*. S. 255.

³⁹ Ebd. S. 255.

of similar motifs that establishes the kinship of Schiller and Kleist; but rather the comprehensive similarity of their highly individual contributions to German letters and thought.« Crosbys Konklusion lautet: »Verbal and thematic reminiscences of Schiller abound throughout Kleist's dramas, and their existence is evidence of the impact that Schiller's work had on the mind and memory of Kleist.«⁴⁰ Klaus Müller-Salget kommt zu einem ähnlichen Ergebnis in der Bewertung von Kleists Verhältnis zu seiner Zeit:

Zum einen blieb er seinen aufklärerischen Wurzeln verhaftet und insofern ein Mensch des 18. Jahrhunderts; zum anderen und vor allem war er über das Harmoniestreben der Klassik wieder hinaus; geradezu lustvoll zerstörte er das Menschenbild, das Goethe in seiner ›Iphigenie auf Tauris‹ vor Augen gestellt hatte, indem er diesem, nach Goethes eigenem Urteil, ›verteufelt humanen‹ Schauspiel seine rasende Penthesilea entgegenstellte. Dem ästhetischen Programm der Frühromantik wiederum, das er als ästhetizistisch empfand, konnte er nichts abgewinnen, weil er darauf beharrte, die Kunst als ein Instrument der Wahrheitsfindung zu verstehen, der Wahrheitsfindung, an deren Möglichkeit seine radikale Erkenntnis-kritik ihn gleichzeitig zweifeln, zuweilen verzweifeln ließ.⁴¹

Die Wahrheitsfindung verläuft bei Kleist dabei auf anderen Wegen: »Der wesentliche Unterschied zu Schillers Thesen liegt darin, dass Kleist dem Unbewussten bzw. dem Vorbewussten eine entscheidende Rolle zuweist.«⁴² Darauf begründet sich unter anderem die Provokation im Umgang mit Schillers Werk. Dessen systematisches Denken, an Kant geschult, spiegelt sich in den Begriffen wider, an denen sich das Handeln seiner Dramenfiguren orientiert. Nicht selten führt gerade das Festhalten an diesen Begriffen die Konsequenz bzw. Katastrophe herbei, wie sie Kleist vorführt.

Die intensive *Wallenstein*-Rezeption und ihre Übernahmen charakterisiert Hartmut Reinhardt 1988 als eine Entwicklung vom Verhältnis der Lehre zu einem Ablösungsbestreben Kleists, der im ersten Drama *Die Familie Schroffenstein* noch Orientierung bei Schiller sucht, in Anlehnung an *Wallenstein* eine ähnliche Rechtsproblematik im *Michael Kohlhaas* verhandelt und schließlich im Fragment *Robert Guiskard* die Überbietung im »literarischen Wettkampf« sucht.⁴³ Für Schiller und Kleist ist dabei das Thema von Vertrauen, Verdacht und Verrat gleichermaßen von Interesse, erfährt aber bei letzterem eine »Dynamisierung«.⁴⁴ Reinhardt beschränkt sich dabei ganz auf die Resonanz von Schillers *Wallenstein* in dieser Anregung, als die der Aufsatz verstanden werden will, vor allem auf der Ebene des Zitats als strukturbildendem Element. Aber auch das moralische Dilemma und der Schuldkomplex Wallensteins dienen als klares Konstruktionsvorbild für Kleist. Die Betonung liegt hier auf

⁴⁰ Ebd. S. 263.

⁴¹ Klaus Müller-Salget: Heinrich von Kleist. Stuttgart 2002. (=RUB Nr. 17635). S. 8.

⁴² Ebd. S. 126.

⁴³ Ebd. S. 215.

⁴⁴ Ebd. S. 208.

der Übermacht des Schillerschen Protagonisten Wallenstein und dem Aufbau des Dramas. »Hier erweist sich die Zitat-Präsenz des Schillerschen Vorbilds als so massiv, daß man den Autor gelegentlich in einer wahren Zwangsfixierung glaubt, zumindest aber den klaren Fall einer inneren Abhängigkeit zu konstatieren hat.«⁴⁵

Volker Nölles Aufsatz *Eine ›gegenklassische‹ Verfahrensweise. Kleists Penthesilea und Schillers »Jungfrau von Orleans«* bietet eine Analyse des dramatischen Monologs bei Schiller, in dem Johanna ihren inneren Konflikt in einer grundlegenden Selbstreflexion als Richter und Angeklagte zugleich erörtert und zu einem wirkungskräftigen Urteil gelangt. Für das Drama Kleists bedeutet der Vergleich die Frage nach dem Ersatz für den Konfliktmonolog der Hauptfigur, an dessen Stelle in der *Penthesilea* »der unmerkliche und nicht-markierte Übergang des Dialogs in ein Selbstgespräch« steht.⁴⁶ Diese Formgestaltung unterscheidet sich bei Kleist in ihrem »psychologischen Realismus«,⁴⁷ der an die Stelle der Selbsterkenntnis Johannas die »Selbsttäuschung« und den Wahnsinn Penthesileas setzt.⁴⁸

Die Schlussfolgerung Nölles, Kleist habe, um nicht als Epigone Schillers zu wirken, einen anderen Weg als den der Selbstprüfung seiner Figur eingeschlagen, greift zu kurz, zumal die Studie lediglich eine Schlüsselstelle der fortgeschrittenen dramatischen Entwicklung analysiert und die zahlreichen weiteren Verweise und Analogien außer Acht lässt. Denn der Unterschied zum Drama Schillers liegt nicht erst im zweiten Drittel des Stücks, sondern beginnt mit der ersten Szene, in der Odysseus von der ersten Begegnung mit Penthesilea und ihrer Reaktion auf den Anblick Achills berichtet.

Die 2009 erschienene Studie *Bewegliche Dichtung. Lessing – Schiller – Kleist* Dirk Oschmanns geht ebenfalls von einer bedeutsamen Konstellation aus und befasst sich mit dem ästhetischen Programm der Bewegung und der Poetik der Beweglichkeit in einer vergleichenden Darstellung. Das Forschungsdesiderat eines systematischen Vergleichs bzw. einer Untersuchung der Konstellation Kleist-Schiller wurde von Claudia Benthien 2009 im Kleist-Handbuch auf der Grundlage eines Überblicks der bisher vorhandenen Forschungsbeiträge verfasst.⁴⁹ Wiederholt wurde auch von anderen Autoren in den letzten Jahrzehnten eine Bearbeitung des Themas angeregt und zugleich auf die Lücke hingewiesen, die sich zwischen den beiden Forschungsfeldern ›Kleist‹ und ›Schiller‹ in beinahe zwei Jahrhunderten Rezep-

⁴⁵ Reinhardt: Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. S. 204.

⁴⁶ Vgl. Nölle: Eine ›gegenklassische‹ Verfahrensweise. S. 171.

⁴⁷ Ebd. S. 170.

⁴⁸ Ebd. S. 168.

⁴⁹ Claudia Benthien: Schiller. In: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2009 S. 219-227. Hier S. 219.

tionsgeschichte ergeben hat. Benthien verweist auf die zwei möglichen Ansätze der »kulturtheoretischen und philologischen Analyse«. ⁵⁰ Die festgestellte Aufnahme des Schillerschen Werkes durch Kleist lässt sich anhand philologischer und historisch-kritischer Arbeit herausstellen. Verweise auf Schillers Werk können als literarische Bezugspunkte Aufschluss bringen. In diesem Sinne versteht sich auch die hier gelegentlich gebrauchte Bezeichnung »intertextuell«.

2. Überbietung

Die zahlreichen Einzelnachweise der Schiller-Rezeption im gesamten Werk Kleists lassen sich aufgrund ihrer Vielfalt nur auf eine Weise bündeln: im Zusammenhang mit der literarischen Ästhetik ist von einem besonderen intertextuellen Verhältnis auszugehen, das sich anhand des Grazie-Begriffs nachvollziehen lässt. Zu diesem Ergebnis kommt auch Reinhardt in seinem Aufsatz *Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie*, demzufolge in Kleists erstem Drama *Die Familie Schroffenstein* die »Übermacht des Vorbilds« zu erkennen ist, die dann im *Guiskard* einer »Überbietungs-Ambition« weicht. ⁵¹

Die teilweise sehr engen Textbezüge Kleists sind das wohl augenscheinlichste Indiz für eine genaue Auseinandersetzung mit Schiller. Man könnte bspw. die unübersehbare Nähe zum Frühwerk Schillers daher als »Sentimentalität« abtun, allerdings liegt doch gerade in der Bewunderung der Schlüssel zum genauen Lesen eines Dichters – Wort für Wort. ⁵²

Dies führt vorerst auf die antike Tradition zurück: Der lateinische Begriff *imitatio*, unter dem seit der Antike das Entstehen von Kunst unter Rückbezug auf vorbildhafte Künstler und Dichter begriffen wird, beschreibt eine »pädagogische Technik, die klassische Autoren als Vorbild und Übungsobjekt für die eigene Schreibpraxis empfiehlt«, und auch »als Verfahren künstlerischer Textherstellung, das sich fremde Werke mehr oder weniger vollständig aneignet«. ⁵³ Das Konzept der *Aemulatio* enthält dagegen den Gedanken der Überbietung als Maßstab für Innovation. ⁵⁴ Kleist, der sich in Bezug auf Schiller im Spannungsfeld zwischen *Imitatio* und *Aemulatio* bewegt, gibt auf sein Verfahren selbst einen Hinweis: In seinem

⁵⁰ Ebd. S. 226.

⁵¹ Reinhardt: *Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie*. S. 204 u. 211.

⁵² Vgl. Ebd. S. 220.

⁵³ Vgl. Heinz Entner: *Imitatio*. In: *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. II, H-O. Hg. v. Harald Fricke. Berlin, New York 2000. S. 133-135. Hier S. 133. Vgl. auch: Heinrich Anz: *Aneignung*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. v. Klaus Weimar, Berlin und New York 1997ff. Bd.1. S.86f.

⁵⁴ Barbara Bauer: *Aemulatio*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 1. Tübingen 1992. Sp. 141–187.

Brief vom 19.-23. September 1800 an Wilhelmine von Zenge zitiert er das bei mehreren antiken Autoren wie Lukrez, Horaz, und Seneca zu findende Bienengleichnis, demzufolge der Dichter wie die Biene in jeder Blüte der Dichtkunst Inspiration und Vorbild für sein eigenes und eigenständiges Werk finde:⁵⁵ »Honig wohnt in jeder Blume, Freude an jedem Orte, man muß nur, wie die Biene, sie zu finden wissen.«⁵⁶ Abgewandelt erscheint das Zitat auch im *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört – auch unter den größten Drangsalen des Lebens, ihn zu genießen!*, wo es heißt:

Ja, es ist im richtigen Sinne sogar möglich, das Schicksal selbst zu leiten, und wenn uns dann auch das große allgewaltige Rad einmal mit sich fortreißt, so verlieren wir doch nie das Gefühl unsrer selbst, nie das Bewußtsein unseres Wertes. Selbst auf diesem Wege kann der Weise, wie jener Dichter sagt, Honig aus jeder Blume saugen. Er kennt den großen Kreislauf der Dinge, und freut sich daher der Vernichtung wie dem Segen, weil er weiß, daß in ihr wieder der Keim zu neuen und schöneren Bildungen liegt.⁵⁷

Kleist überträgt hier die Schaffenskraft des selbständigen Geistes auf die Weisheit. Wie der Künstler das Vorangegangene aufnimmt, versteht, abwandelt und sich zu eigen macht, wenn er etwas Neues schafft, kann der Weise auf jede erdenkliche Situation gedanklich reagieren und ist damit zugleich über alles Übel erhaben. Damit äußert Kleist einen Überlegenheitsgedanken, in dem gedankliche und künstlerische Individualität und Unabhängigkeit ein Ideal bilden.

In der Antike versteht man also unter *Aemulatio* bzw. *Imitatio* eine spezifische »künstlerische Haltung«. Ein Blick auf sozial- und kulturgeschichtliche Betrachtungsmöglichkeiten erweitert die Bedeutung: Wie Jutta Stalfort in ihrer Studie *Die Erfindung der Gefühle* analysiert, handelt es sich im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts auch um eine Gefühlsbezeichnung, die sich dem heutigen Verstehen nicht mehr ohne Weiteres erschließt. Sie verweist auf die interessante Bedeutungserweiterung der *Aemulatio*, wie sie zu Kleists Zeit erscheint, denn nun lässt sich unter dem Begriff auch ein »emotionales Geschehen« verstehen: »Charakteristisch für das emotionale Konzept der ›Aemulatio‹ sind die Konkurrenzsituation und das scheinbar widersprüchliche Empfinden der Protagonisten.«⁵⁸ Das Bedeutungsfeld lässt sich um Affekte wie »Eifersucht und Missgunst« ausweiten. Wichtig ist der Hinweis, dass es sich bei *aemulatio* um ein veraltetes Konzept handelt, wofür aufgrund des gesellschaftlichen Wandels der Gefühlskultur heute keine Bezeichnung mehr zur Verfügung steht.

⁵⁵ Vgl. Entner: *Imitatio*. S. 134.

⁵⁶ DKV IV, 137. Die DKV-Ausgabe verweist im Zusammenhang mit der Paraphrase des Bienengleichnisses im Glücks-Aufsatz auch auf Titus Lucretius Carus als Quelle, der Kleist in zeitgenössischer Übersetzung vorlag. Vgl. DKV III, 1115f.

⁵⁷ Kleist, DKV 3, 525.

⁵⁸ Jutta Stalfort: *Die Erfindung der Gefühle. Eine Studie über den historischen Wandel menschlicher Emotionalität (1750-1850)*. Bielefeld 2013. S. 238.

Somit sei auch nicht mehr geläufig, dass es sich dereinst auch um ein Bildungskonzept handelte, das das Streben nach Bildung und Erkenntnis durch Wettstreit belebte.⁵⁹ Kleists Werk wird selbst durch eine Wechselwirkung von klassischer Tradition und Erneuerungswillen bestimmt. Diese Betrachtung erhellt zwischen den Texten Schillers und Kleists eine Dialogizität, die durchaus an eine Vorstellung aus der Romantik erinnert: das Kunstgespräch der Bücher untereinander. Im Zusammenhang mit dem Entstehen der Neuphilologien im 18. Jahrhundert lässt sich auch für das Verhältnis Kleists zu Schiller festhalten:

Dieses Wissen von anderen Texten gilt Werken, die als herausragende, wenn nicht als un-nachahmlich gelten. Es setzt also ein hohes Maß von Verehrung voraus, was für die Philologie bedeutet, in einer existentiellen Spannung zu existieren. Sie bewundert, indem sie zerstört, und sie zerstört, indem sie bewundert.⁶⁰

3. Aufbau der Arbeit

Das philosophische und anthropologische Theorem des Naturzustandes, der im religiösen und literarischen Kontext oft als Paradies verstanden wird, soll zusammen mit dem Sündenfall als Vertreibung aus dem Paradies bzw. positiv aufgefasst als Überwindung des unzivilisierten und unfreien Lebens den motivisch-bildlichen Leitgedanken des Vergleichs von Kleist und Schiller bilden. Sowohl bei Schiller, als auch bei Kleist ist der Gedanke an das verlorene und an ein fernes, wiederzugewinnendes Paradies stets als bildlicher Hintergrund der Sinnsuche und der ästhetischen Theorie präsent. Es handelt sich dabei nicht um ein spezifisches Merkmal dieser beiden Autoren, sondern vielmehr um ein mögliches *tertium comparationis*, das viele Aspekte vereint: Krise und Erneuerung, Verlust der Unsterblichkeit und Gewinn der Freiheit, Unendlichkeit und historische Zeit, Wahrheit und Lüge, sowie den Blick in eine ästhetisch geformte Zukunft und die Suche nach neuen Erkenntnismöglichkeiten. Schließlich ergibt sich daraus ein Verständnis von Schreibbarkeit und Machbarkeit der Geschichte in kunstvoller Historiographie oder im dramatischen und erzählenden Werk.

Zunächst gilt die Aufmerksamkeit den opulenten, noch vom barocken Geschmack beeinflussten Landschaftsgemälden, die beider Autoren Vorstellungen vom Schönen und Erhabenen als zentrale ästhetische Kategorien illustrieren. Das dargestellte Arkadien symbolisiert den paradiesischen Zustand der Welt als vollkommene Erinnerung. Die Integrität des Gefühls wird durch das erwachte Bewusstsein jedoch gestört und in zuweilen schmerzhaft

⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 239.

⁶⁰ Thomas Steinfeld: General Stumm betritt die Bibliothek. Über Wissenschaft, Theorie und Methode in der Philologie. In: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken 5/2014. S. 387-399. Hier S. 391f.

Sehnsucht gewandelt. In seinen Briefen schildert Kleist – mit dem Blick auf Schillers frühe Lyrik als Vorbild – jenes verlorene Paradies mit einem deutlich biographischen Zug. Schillers Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* dient hier und auch im weiteren Verlauf zusammen mit *Über die ästhetische Erziehung* und anderen kunstphilosophischen Schriften als geistiger Hintergrund und prominente Darstellung dieses zeitgenössischen Empfindens.

Die zentrale Frage bezieht sich schließlich auf den Begriff der Grazie bei Kleist, der 1810 in seiner Schrift *Über das Marionettentheater* im Sinne eines bewussten, produktiven Gegenlesens dem Vorbild des Schillerschen Anmut-Begriffs in *Über Anmut und Würde* (1793) gegenübersteht. Hier liegt der Mittelpunkt des Vergleichs der Ästhetik Schillers und Kleists, denn beiden gilt die Grazie als schöne und unbewusste Bewegung. Anders als Schiller, der letztlich Ethik und Ästhetik in der Anmut als Ausdruck der Sittlichkeit in der äußeren Erscheinung miteinander verbindet, verlegt Kleist den Ursprung der Grazie jedoch in eine physikalische Quelle des Schwerpunkts der leblosen Glieder der Marionette und löst sie damit von ihrer Bindung an die Moral.⁶¹ Die einst graziöse Bewegung wird nach mathematischer Formel berechenbar, der Puppenspieler hinter der Marionette überflüssig.

An den Erzählungen Kleists lassen sich im Zusammenhang mit der Grazie verschiedene Inszenierungen des Sündenfalls, Paradiesverlusts und kurze Momente der Rückkehr ins Paradies aufzeigen. Vor allem *Michael Kohlhaas* und *Das Erdbeben in Chili*, aber auch andere, wie *Die Marquise von O...*, *Die Verlobung in St. Domingo*, *Der Findling* und *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* gehören in diesen Kontext.

Crosby teilt drei Schaffensphasen bei Kleist ein, die sich auf jeweils ein großes Schiller-Drama oder Thema beziehen: 1. *Die Familie Schroffenstein*, *Amphytrion*, *Robert Guiskard* und Schillers *Wallenstein*; 2. *Penthesilea* und *Das Käthchen von Heilbronn* und Schillers *Die Jungfrau von Orleans*; 3. Der Freiheitsdichter: »a poet of freedom and national liberation« mit den Werken *Die Hermannsschlacht* und *Prinz Friedrich von Homburg*.⁶² Die zweite Phase soll hier zum Abgleich der gewonnenen Einsichten am dramatischen Werk herangezogen werden. *Penthesilea* und *Das Käthchen von Heilbronn* werden unter Berücksichtigung der Ergebnisse des ästhetischen Vergleichs mit der *Jungfrau von Orleans* gelesen.

⁶¹ Vgl. Strässle: Die keilförmige Vernunft. S. 181.

⁶² Crosby: The Creative Kinship of Schiller and Kleist. S. 265, 258 u. 261.

II. KLEISTS BRIEFE: PARADIESISCHE LANDSCHAFTEN

1. Das verlorene Paradies der Jugend

Kleist's Briefe sind sein poetisches Experimentierfeld und Ideenmagazin. An ihnen lassen sich die Vorbereitung für die literarischen Werke durch biographisch eingefärbtes Erleben, theoretische und motivische Einfälle ablesen. Sie geben Zeugnis von intimen Gedanken bis hin zu weltanschaulichen Fragen und können dabei stark fiktional sein. Seine vielschichtigen und kunstvollen Briefe sind seine ersten schriftstellerischen Versuche, sie sind eine »Vorschule der Dichtung«.⁶³ Ähnlich Kleist's späterem Wahlverwandten Kafka und seinen Tagebüchern, dienen sie zuweilen auch als Ersatz einer nur teilweise separat ausformulierten Poetik. Kleist's literarisches Schaffen spielte sich hauptsächlich in den Jahren 1801-1811 ab, aber bereits davor legte er einige der konstitutiven Sujets fest, nachvollziehbar an seinen frühen Briefen. Dazu gehört die Frage nach der *conditio humana* und dem Sinn von Geschichte und Politik vor dem Hintergrund der Vertreibung aus dem Paradies, die Kleist anhand seiner eigenen Biographie rekapituliert. Seine intellektuelle Disposition richtet sich damit auf nichts weniger als das große Ganze der Welt. Um vor diesem Hintergrund die Anfänge seiner Ästhetik in Bezug auf Schiller herauszustellen, ist ein Blick auf seine vielbeachteten Briefe äußerst aufschlussreich. Die Kenntnis einer Auswahl an Gedichten und Schriften Schillers, die in ihrer spontanen Verfügbarkeit für Kleist auf eine umfassende Lektüre derselben hindeuten, tritt deutlich als Referenz hervor. Zwei Briefe können dabei exemplarisch gelesen werden, der frühe Versuch über das Glück an seinen Freund Rühle von Lilienstern und seine Bekenntnisse an Adolphine von Werdeck.

Die Vermittlung von philosophischen Ansichten über das Leben und die Welt in Form von Briefen machte Schiller bereits vor. Sein früh entwickeltes Konzept der Liebe, das auch in seiner Ästhetik zum Tragen kommt, bindet er in einen fragmentarischen Briefroman ein. Für eine aufschlussreiche Lektüre ist auch bei diesem Entwurf sowohl auf biographische, als auch auf historische Aspekte Rücksicht zu nehmen. Persönliche Fragen und ein medizinisches, psychologisches und philosophisches Interesse sind darin miteinander verwoben.⁶⁴

⁶³ Blamberger: Heinrich von Kleist. S. 34.

⁶⁴ Vgl. Schiller, DKV 8, 1269.

Diese *Philosophischen Briefe* wurden bereits 1786 in der *Thalia* veröffentlicht und wiederholt 1792 im ersten Band der *Kleineren prosaischen Schriften* gedruckt, waren also in zweifacher Ausgabe zugänglich.⁶⁵

Bei Schiller ist der Anlass des Schreibens »die unvermeidliche intellektuelle Krise eines Jünglings«. ⁶⁶ Die Zeit vor der Krise ist von ursprünglicher, kindlicher Einfalt geprägt: »Selige paradiesische Zeit, da ich noch mit verbundenen Augen durch das Leben taumelte, wie ein Trunkener – Da all mein Fürwitz und alle meine Wünsche an den Grenzen meines väterlichen Horizonts wieder umkehrten – da mich ein heitrer Sonnenuntergang nichts höhres ahnden ließ, als einen schönen morgenden Tag [...]«. ⁶⁷ Den Ausweg aus dieser Krise versucht nun sein Freund Raphael mit dem Gebrauch der Vernunft aufzuzeigen, scheitert damit aber am Zweifel seines Freundes über die Fähigkeit des Menschen, Weisheit zu erlangen: »Er war so glücklich bis er anfang zu fragen, wohin er gehen müsse, und woher er gekommen sei. Die Vernunft ist eine Fackel in einem Kerker. [...] Wenn du voraus wußtest, daß der Weg zu der Weisheit durch den schrecklichen Abgrund der Zweifel führt, warum wagtest du die ruhige Unschuld deines Julius auf diesen bedenklichen Wurf?«. ⁶⁸ In der Folge fällt Julius in Melancholie. ⁶⁹ Auch Kleist ereilt offenbar ein Gefühl der Ernüchterung, da er sich nach nur drei Semestern des Studiums dazu entschließt, den eingeschlagenen Weg der Wissenschaft nicht weiter zu verfolgen, »wie im Zeitraffer auch schon wieder ans Ende des aufklärerischen Erkenntnis-Optimismus zu gelangen«. ⁷⁰ Blamberger zieht nach einem überzeugenden Vergleich von Kleists Selbstbild in dieser Zeit mit Dürers Kupferstich *Melancholia I* (1514) den Schluss einer psychologischen Krise durch die Selbsteinschätzung, »hinter seinen Entfaltungsmöglichkeiten schuldhaft zurückgeblieben« zu sein. »Er stilisiert sich deshalb zum melancholischen Intellektuellen, dessen Welt aus den Fugen geraten ist, weil die Wissenschaft ihm nicht zu ewigen Wahrheiten verhelfen kann.« Es ist auch davon auszugehen, dass Kleist mit dieser Inszenierung auf Verständnis für seine folgende Flucht aus allen drohenden Verpflichtungen eines geregelten Lebens abzielt. ⁷¹

⁶⁵ Vgl. Schiller, DKV 8, 1266.

⁶⁶ Schiller, DKV 8, 1267.

⁶⁷ Schiller, DKV 8, 211.

⁶⁸ Schiller, DKV 8, 214.

⁶⁹ Vgl. Schiller, DKV 8, 1268.

⁷⁰ Wolfgang Schneider: Ein Kompendium der Kleist-Kenntnis. https://www.deutschlandfunk.de/ein-kompendium-der-kleist-kenntnis.700.de.html?dram:article_id=85310. Zugriff 14.02.2020. S. 3.

⁷¹ Vgl. Blamberger: Heinrich von Kleist. S. 71.

Kleist's Brief an seinen Freund Rühle von Lilienstern, der erst 1885 in der Form des heute bekannten Aufsatzes gedruckt wurde, markiert den Übergang vom Militärdienst zum Universitätsstudium.⁷² Er ist somit zugleich »Abschlussmanifest« und »Gründungsmanifest«.⁷³ Die Datierung lässt sich nur ungefähr durch den Abgleich ähnlich lautender Passagen eines Briefs an Christian Ernst Martini (18./19. März 1799) vornehmen.⁷⁴ Welcher Brief zuerst geschrieben wurde, scheint nicht restlos geklärt zu sein.⁷⁵ Möglich ist es, dass der Brief an Martini dem an Rühle von Lilienstern nachfolgte, da er deutlich flüssiger geschrieben ist und mehr Sicherheit in der Formulierung zeigt. Die im Wortlaut recht ähnlichen Briefe – der eine pikanterweise an seinen ehemaligen Hauslehrer gerichtet – zeigen beide, wie Kleist sich hier selbst als Lehrer hervortut. Der pädagogische Tonfall der Briefe aus dieser Zeit und sein Auftreten als Erzieher seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge bleiben jedoch eine Episode seiner Jugendjahre. Kleist fehlt nicht nur ein eigenes pädagogisches Konzept, abgesehen von der anfänglichen, unscharfen Vorstellung vom Fortschritt durch Bildung, sondern überhaupt ein Konzept für einen einheitlichen Bildungsweg. Er probiert sein Wissen daher eher an anderen aus, als sie aus Überzeugung etwas lehren zu wollen. Die Briefform stellt dabei *per se* eine dialogische Form dar, und Kleist bezieht seinen Adressaten nach platonischem Vorbild bewusst als Gesprächspartner ein, um seiner Argumentation durch die Beantwortung von fingierten Reaktionen Nachdruck zu verleihen. Wie auch in den Briefen an Wilhelmine von Zenge dient der Dialog jedoch nur dazu, eine Stimme einzuflechten, deren Gegenrede Kleist umso geschickter entgegnet. So hat der Brief an Rühle von Lilienstern den Charakter einer moralphilosophischen Etüde.

Der hier gewagte philosophische Versuch schließt sich an die alte Frage nach dem Streben des Einzelnen nach Glückseligkeit an, führt aber über das individuelle hinaus zum universellen Glücksstreben und damit in die gesellschaftspolitische Dimension. Wie Gesa Dane in ihrer Besprechung des Glücks-Aufsatzes eingangs kurz referiert, befindet sich Kleist mit diesen philosophischen Überlegungen in bester Gesellschaft, denn in der Nachfolge der Französischen Revolution zeigte sich die Aktualität der alten Frage nach dem Glück des Einzelnen in Verbindung mit dem Glück aller.⁷⁶ Als »entscheidende Referenz« nennt Dane Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, mit der Betonung auf dem

⁷² Vgl. Kleist, DKV 3, 1109.

⁷³ Blamberger: Heinrich von Kleist. S. 44.

⁷⁴ Vgl. dazu Kleist, DKV 3, 1110.

⁷⁵ Vgl. Gesa Dane: Versuche zum Glück bei Heinrich von Kleist. In: Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleist's radikale Poetik. Hg. v. Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe. Göttingen 2013. S. 329-344. Hier. S. 331.

⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 332f.

Ziel der Wiedererlangung moralischer Vollkommenheit, da die Reflexion unaufhörlich das Denken des Menschen bestimmt und die Rückkehr in die Idylle verhindert.⁷⁷

Aus einer zunächst philosophischen Annäherung an den Tugendbegriff wird eine universelle Theorie, die die Sinnhaftigkeit des Glücksstrebens auch in einem philanthropisch motivierten Bildungsideal begründet, mit zahlreichen belehrenden Beispielen belegt und auf die Bedeutung der Geschichtsschreibung als Lehrbuch des tugendhaften Lebens ausgreift. Weshalb sich Kleist überhaupt über den Tugendbegriff eingehend Gedanken machte, erhellt wiederum nur der Brief an Martini. Im Militär befand sich Kleist als Mensch und in seinem Rang als Offizier im Zwiespalt zwischen Mitleid und Gehorsam, einem moralischen Dilemma, das ihn quälte und zu weiterführender Reflexion veranlasste:

Ich war oft gezwungen zu strafen, wo ich gern verziehen hätte, oder verzieh, wo ich hätte strafen sollen; und in beiden Fällen hielt ich mich selbst für strafbar. [...] Und doch hielt ich meine moralische Ausbildung für eine meiner heiligsten Pflichten, eben weil sie, wie ich eben gezeigt habe, mein Glück gründen sollte, und so knüpft sich an meine natürliche Abneigung gegen den Soldatenstand noch die Pflicht, ihn zu verlassen.⁷⁸

Die preußische Armee wurde durch einen unbarmherzigen Strafenkatalog diszipliniert. Die Heeresreformen, in deren Folge auch besonders brutale Bestrafungen, wie etwa der sogenannte Speißbrutenlauf, abgeschafft wurden, kamen für Kleist zu spät. Erst 1808 wurde die Armee als Reaktion auf die 1806 erlittene, katastrophale Niederlage in der Schlacht bei Jena und Auerstedt im Zuge eines »Wertewandels« modernisiert, Patriotismus und Beförderung nach Verdienst sollten dabei die intrinsische Motivation der Soldaten und somit die Armee – neben taktischen Veränderungen – stärken.⁷⁹

Kleist setzt an Rühle von Lilienstern mit der Beobachtung ein, dass in den Gesichtern der »Großen dieser Erde«, obwohl sie mit Reichtum und Herrlichkeit gesegnet seien, dennoch »Unmut«, »Schmerz« und »Kummer« geschrieben stehe. Dagegen strahle der »Tagelöhner«, der sich durch harte Arbeit verdingt und von ständiger Sorge ums Überleben geplagt wird, »Zufriedenheit« aus. Gemeint ist damit auch der Vorzug des pietistischen, frommen Lebens und sein innerer Reichtum.⁸⁰ Diese Phänomenologie der äußeren Lebensumstände, zwar im Volksmund oft »Glück« bzw. »Unglück« genannt, bietet aber in ihrer Widersprüchlichkeit – der Inkongruenz von äußeren Umständen und Grad der Glückseligkeit – keine

⁷⁷ Ebd. S. 333f.

⁷⁸ Kleist, DKV 4, 27.

⁷⁹ Vgl. Christopher Clark: Preußen - Aufstieg und Niedergang. 1600-1947. Aus dem Englischen von Richard Barth, Norbert Juraschitz und Thomas Pfeiffer. München 2007. S. 379f.

⁸⁰ Vgl. Kleist, DKV 3, 1111.

zuverlässige Erkenntnis über das tatsächliche Wesen des Glücks und damit auch keine Möglichkeit, eine Ethik daraus abzuleiten. In einer pantheistisch geprägten Annahme von der göttlichen Urheberschaft der Welt und ihrem Abbild in allen ihr innewohnenden individuellen Erscheinungen wird im Folgenden der Einzelne und seine innere Bedingung der Möglichkeit zum Glück in den Mittelpunkt gerückt. Da im Gegensatz zur ungleichen Verteilung der materiellen Güter die »Sehnsucht nach Glück« allen Menschen in gleichem Maße innewohnt,⁸¹ muss diesem »erste[n] aller unsrer Wünsche« auch notwendigerweise eine prinzipielle Erfüllung für jeden »in gleichem Grade« möglich sein.⁸² Kleist Grundlage für diese These ist die Annahme, Gott sei ursächlich für das Glücksstreben des Menschen und darin liege kein eitler Fehlglaube. Damit lehnt er sich an die cartesische Begründung von der Notwendigkeit der Annahme eines gütigen Gottes an, der nicht täuscht. »Nein, mein Freund, so ungerecht kann Gott nicht sein, es muß ein Glück geben, das sich von den äußeren Umständen trennen läßt, alle Menschen haben ja gleiche Ansprüche darauf, für alle muß es also in gleichem Grade möglich sein.« Prinzipiell unterscheidet Kleist also zwei Formen des Glücks, die an die antiken Konzepte der εὐτυχία und εὐδαιμονία erinnern. Günstige äußere Lebensumstände wie Reichtum, und zu einem gewissen Teil Freundschaft und Gesundheit, sind vom glücklichen Zufall der εὐτυχία, also einem guten Schicksal abhängig, der guten Seite der launischen Schicksalsgöttin Tyche. Unter εὐδαιμονία ist die Vorstellung von einem guten inneren Geist zu verstehen, dem Gewissen etwa. Kleist distanziert sich von der reinen, zwecklosen Tugendhaftigkeit: »Es ist möglich, daß es das Eigentum einiger wenigen schönern Seelen ist, die Tugend allein um der Tugend selbst willen zu lieben, und zu üben. Aber mein Herz sagt mir, daß die Erwartung und Hoffnung auf ein menschliches Glück, und die Aussicht auf tugendhafte, wenn freilich nicht mehr ganz so reine Freuden, dennoch nicht strafbar und verbrecherisch sei.«⁸³ Damit spielt er auf Kants Tugendbegriff an, dem er jedoch, im Gegensatz zu Shaftesbury, nicht zu folgen gewillt ist.⁸⁴ Die Lektüre von Shaftesburys *Inquiry Concerning Virtue and Merit* festigte nachweislich »die Verbindung von Wissen, Tugend und Glück«.⁸⁵ Kleist weist für sich auf einen weniger strengen Weg, auf dem es möglich ist Glück und Tugend, als Motivation »nebeneinander und ineinander zu denken«.⁸⁶ Der Tugendbegriff, dem eine Art Pflichtbefolgung zugrunde zu liegen scheint, bleibt im gesamten Aufsatz vage. Kleist gibt keine eindeutige Definition an. Er, der angehende

⁸¹ Kleist, DKV 3, 515.

⁸² Kleist, DKV 3, 516.

⁸³ Kleist, DKV 3, 517.

⁸⁴ Vgl. Kleist, DKV 3, 1112.

⁸⁵ Schneider: Deutsche Aufklärung. S. 204.

⁸⁶ Kleist, DKV 3, 517.

Student, gibt vor, mehr von diesen philosophischen Fragen zu verstehen, als es diese wenigen Versatzstücke der Philosophiegeschichte erkennen lassen. Was er hier überspielt, hatte er im Brief an Martini sogar offen zugegeben: »Lieber! ich schäme mich nicht zu gestehen, was Sie befürchten: daß ich nicht deutlich weiß, wovon ich rede, und tröste mich mit unsern Philistern, die unter eben diesen Umständen von Gott reden.«⁸⁷ Kleist hat, das geht aus diesem Eingeständnis auch hervor, noch keine genaue Vorstellung davon, wonach er eigentlich sucht. Auch der gekünstelt und zuweilen hochtrabend wirkende Stil des Aufsatzes lässt die Vermutung zu, dass sich Kleist hier nicht auf sicherem Terrain bewegt. Darüber täuscht die »Attitüde eines der Aufklärung verpflichteten Moralphilosophen«, die er später ablegen wird, nur schlecht hinweg.⁸⁸

Mit seinem Freund unternimmt Kleist in diesem Brief eine »entworfne«, also imaginierte Reise.⁸⁹ Ihr Zweck ist es, den »dunklen Sinn« der Tugend in einem Prozess stetiger Enthüllung zu erhellen, dem er mit der »innigsten Innigkeit«⁹⁰ zustrebt. Er sucht das Glück nicht nur über den Tugendbegriff, sondern zugleich auch mit dem Herzen, mit dem Gefühl: »Und wo, mein Freund, kann dieser Wunsch erfüllt werden, wo kann das Glück besser sich gründen, als da, wo auch die Werkzeuge seines Genusses, unsre Sinne liegen, wohin die ganze Schöpfung sich bezieht, wo die Welt mit ihren unermesslichen Reizungen im kleinen sich wiederholt?«⁹¹ Hier deutet sich bereits an, dass jenes höchste, erstrebenswerte Glück für Kleist nur heißen kann, die Welt eher über die Sinne als durch die Philosophie zu verstehen. Die Antwort erscheint ihm als »Hohes, Erhabenes, Unnennbares«, wofür auch alle Umschreibungen nicht ausreichen und die sprachlichen Mittel sich erschöpfen. Für ein unaussprechliches Glück fehlt somit »das bedeutungsvolle Wort der Auflösung«, man könnte auch sagen ein philosophischer Begriff oder ein Glaubensbekenntnis. Kleist konkretisiert seine Glückssuche als Weg der Bildung im Sinne des humanistischen Ideals und veranschaulicht dies »im Bilde eines Weisen«, der sich idealiter durch eine Kultivierung »des Edelmutts, der Gerechtigkeit, der Menschenliebe, der Standhaftigkeit, der Bescheidenheit, der Duldung, der Mäßigkeit, der Genügsamkeit« auszeichnet.⁹²

Ich nenne nämlich Glück nur die vollen und überschwenglichen Genüsse, die, – um es mit einem Zuge Ihnen darzustellen, – in dem erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens liegen. Diese Genüsse, die Zufriedenheit unsrer selbst, das Bewußtsein guter Handlungen, das Gefühl unsrer durch alle Augenblicke unsers Lebens vielleicht

⁸⁷ Kleist, DKV 4, 23.

⁸⁸ Adam Soboczynski: *Moralistik*. In: *Kleist-Handbuch*. S. 260-262. Hier S. 262.

⁸⁹ Kleist, DKV 3, 530.

⁹⁰ Kleist, DKV 3, 518.

⁹¹ Kleist, DKV 3, 516.

⁹² Kleist, DKV 3, 518.

gegen tausend Anfechtungen und Verführungen standhaft behaupteten Würde, sind fähig, unter allen äußern Umständen des Lebens, selbst unter den scheinbar traurigsten, ein sicheres tiefgefühltes und unzerstörbares Glück zu gründen.⁹³

In der »moralischen Schönheit« und »Würde«, die diese Weisheit auszeichnen, klingt ein Schiller-Bezug an.⁹⁴ In *Über Anmut und Würde* heißt es: »Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist Geistesfreiheit, und Würde heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung.«⁹⁵ Im Leiden und der gleichzeitigen »Freiheit des Gemüts« liegt die Würde und ist somit »ein Ausdruck des Widerstandes«.⁹⁶ Schillers Schrift konzentriert sich mehr auf Freiheit und weniger auf das Glück, aber Kleists Schiller-Zitat lässt erkennen, dass ihm Glück durchaus als Freiheit von Zwängen bzw. als gefühlte Freiheit trotz Zwangs erscheint. Kleist streift diese Definitionen hier nur, jedoch zeigt sich hier, wie auch im Folgenden sein Bildungseifer, sein Wissen sowie seine Kenntnis einer der bedeutendsten ästhetischen Abhandlungen seiner Zeit. Die überschwängliche Euphorie über die Entdeckung der Wissenschaften spricht ebenfalls aus diesem Brief. Man mag diesen »Habitus des Gelehrten und Forschers« vielleicht als anmaßend empfinden.⁹⁷ Dennoch liegen hier einige seiner späteren Ideen zur Ästhetik und Wahrheitsfindung im Keim bereits vor.

Das vollendete innere Glück des Leidenden hebt Kleist im Verweis auf historische Persönlichkeiten beispielhaft hervor: »Ja, mein Freund, selbst in Ketten und Banden, in die Nacht des finstersten Kerkers gewiesen, – glauben und fühlen Sie nicht, daß es da auch überschwänglich entzückende Gefühle für den tugendhaften Weisen gibt?«⁹⁸ Auch diese Vorstellung konnte Kleist in der Praxis nicht zufriedenstellen, da er sich seiner eigenen »Ketten und Banden der Militärzeit« entledigen musste.⁹⁹ In diesem Wunsch nach innerer Freiheit lässt sich einerseits die Erfahrung von Drill und strengem Reglement erkennen, andererseits auch der noch unbestimmte Wunsch nach etwas Größerem, Bedeutungsvollen. Es ist ein Heilsversprechen, das der junge Kleist sich und seinem Freund hier gibt. Das Ende Boethius', dessen *Consolatio philosophiae* eine der bekanntesten Trostschriften der Spätantike darstellt, in der der zum Tode Verurteilte sich mit dem Streben nach dem Guten auseinandersetzt, lässt sich hinter dieser Andeutung vermuten. Ebenso gilt Sokrates, vornehmlich durch Platons *Apologie des Sokrates*, als moralisch überlegener Gefangener, der bekanntlich

⁹³ Kleist, DKV 3, 518.

⁹⁴ Vgl. Blamberger: Heinrich von Kleist. Biographie. S. 44.

⁹⁵ Schiller, DKV 8, 378.

⁹⁶ Schiller, DKV 8, 382.

⁹⁷ Blamberger: Heinrich von Kleist. S. 53.

⁹⁸ Kleist, DKV 3, 520.

⁹⁹ Blamberger: Heinrich von Kleist. S. 45.

den Freunden angesichts seiner eigenen Hinrichtung Trost spendete. Als Inbegriff vollkommener Tugend nennt Kleist in Übereinstimmung mit dem aufklärerischen Verständnis auch Jesus und seine Zuwendung an die moralisch unterlegenen Menschen mit ihrem dementsprechenden Handeln. »In seiner Brust muß ein ganzer Himmel von Empfindungen gewohnt haben, denn ›Unrecht leiden schmeichelt große Seelen.«¹⁰⁰ Dies ist auch die Rede des Marquis Posa in Schillers *Don Karlos*, der im zweiten Akt angesichts der Intrige der Prinzessin von Eboli den Kronprinzen tröstet, aber auch wegen seiner Eigenliebe tadelt. Die Auswahl der Textstelle verweist auch auf den vom Marquis zuvor betonten Unterschied zwischen dem bewusst erzeugten, äußerlichen Anschein von Tugendhaftigkeit der Eboli gegenüber der natürlich-unbewussten Tugend Elisabeths, die »von eigenem Beifall nie geträumt«. Denn »mit festem Heldenschritte wandelt sie // Die schmale Mittelbahn des Schicklichen«,¹⁰¹ heißt es dort, und auch Kleists Aufsatz geht in ein Lob der *temperantia* über. »Diese Lehre ist, von den Wegen die zwischen dem höchsten äußern Glück und Unglück liegen, gerade nur auf der Mittelstraße zu wandern, und unsre Wünsche nie auf die schwindlichen Höhen zu richten.« Das Prinzip der Mäßigung erscheint ihm jedoch als rein vernünftiger Ansatz der Lebensführung, seinem jungendlichen Empfinden sei dieses Gebot jedoch zuwider, »weil ein natürlich heftiger Trieb im Innern mich verführt.«¹⁰² Seine Biographie und auch sein Werk sollten auch zeigen, dass die *temperantia* für ihn keineswegs an erster Stelle stehen, sondern vielmehr das Extreme und Außergewöhnliche. In diesem Brief überwiegen noch das befangene Gewissen des Ex-Offiziers und sein Wunsch nach einem moralischen Konzept.

Die räumliche Verbildlichung des Übermaßes als »schwindliche[...] Höhe« bringt Kleist in die Beschreibung der Harzlandschaft ein, worin eigenes Erleben und imaginierte Reise einander überlagern. Als »wenig beglückend« beschreibt Kleist die Umgebung der Gipfel von Brocken und Blocksberg, wobei beide Berge stellvertretend gedacht werden (der Blocksberg etwa als Hintergrund der orgiastischen Walpurgisnacht in Goethes *Faust*): »Lächeln Sie nicht, mein Freund, es waltet ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt.«¹⁰³ Über diese in Kleists Werk wiederkehrende Formulierung, so in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* und im *Allerneuesten Erziehungsplan* ist anzumerken, dass mit ›moralisch‹ nicht wie in der idealistischen Philosophie ›vernünftig‹, sondern ›seelisch‹, oder im heutigen Sprachgebrauch ›psychisch‹ gemeint ist. Jene

¹⁰⁰ Kleist, DKV 3, 521.

¹⁰¹ Schiller, DKV 3, 278.

¹⁰² Kleist, DKV 3, 522.

¹⁰³ Kleist, DKV 3, 523.

landschaftlichen bzw. psychischen Abgründe und Höhen, die hier noch zugunsten der gemäßigten Mitte abgelehnt werden, stellen jedoch die Sphären dar, in denen Kleist seine charakterliche und künstlerische Vervollkommnung suchen wird.¹⁰⁴

Das Landschaftsbild dient hier jedoch noch weiterhin der Illustration des idealen Mittelweges. »Mit weit mehrerem Vergnügen gedenke ich dagegen der Aussicht auf der mittleren und mäßigen Höhe des Regensteins, wo kein trüber Schleier die Landschaft verdeckte, und der schöne Teppich im ganzen, wie das unendlich Mannigfaltige desselben im einzelnen klar vor meinen Augen lag.«¹⁰⁵ Schillers Elegie *Der Spaziergang* klingt hier an: »Frei empfängt mich die Wiese mit weithin verbreitetem Teppich«. Bemerkenswert ist die dezidiert ästhetische Betrachtung der Natur bei Schiller, und auch bei Kleist: »Dieser impliziten Literarität, die sich in der Verwendung konventioneller literarischer Schablonen der Naturschilderungen äußert, entspricht die explizit erfolgende Ästhetisierung der Natur – die Wiese ist eben nicht nur Wiese, sie wird als ‚weithin verbreitete[r] Teppich‘ (V.13.) und somit als Kunstprodukt geschrieben.«¹⁰⁶

Mit zunehmender Höhe gewinnt der Wanderer mehr Aussicht. Bei Schiller heißt es:

Aber plötzlich zerreißt der Flor. Der geöffnete Wald gibt
Überraschend des Tags blendendem Glanz mich zurück.
Unabsehbar ergießt sich vor meinen Blicken die Ferne,
Und ein blaues Gebirg endigt im Dufte die Welt.

Zwischen unendlicher Tiefe und Höhe – »Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schauern hinab«¹⁰⁷ vermittelt »ein geländerter Steig« ein harmonisches Maß des Raumes und ein Gefühl des Erhabenen beim Betrachter.¹⁰⁸ Schillers Wanderer überwindet die mittlere Höhe und dringt »schaudernd« ins unwirtliche Hochgebirge vor, um schließlich eine Huldigung an die schaffende und erhaltende, ewige Natur zu richten.¹⁰⁹

Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz [...].
[...]
Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.¹¹⁰

¹⁰⁴ Vgl. Kleist, DKV 3, 1114.

¹⁰⁵ Kleist, DKV 3, 523. Als »Teppich« liegen Kleist in mehreren Landschaftsbeschreibungen die Täler zu Füßen. Vgl. auch den Brief an Wilhelmine von Zenge (10./11. Oktober 1800): »Hügel u Thäler u Wasser, u Städte u Dörfer, alles durcheinander wie ein gewirkter Fußteppich!« Kleist, DKV 4, 145.

¹⁰⁶ Jörg Schuster: „Ein Fremdling in der Sinnenwelt?“ Schillers Elegie. In: Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800. Hg. v. Caroline Welsh, Christina Donowski u. Susanna Lulé. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. S. 53- 70. Hier S. 61.

¹⁰⁷ Schiller, DKV 1, 35.

¹⁰⁸ Schiller, DKV 1, 36.

¹⁰⁹ Schiller, DKV 1, 41.

¹¹⁰ Schiller, DKV 1, 42.

Anderegg fasst den Wechsel von der ästhetisch empfundenen Landschaft ins Metaphysische der Vernunft zusammen:

Damit aber haben wir den Kreis unseres scheinbaren Umwegs geschlossen, denn genau das, was wir an dieser Stelle erwarten, sehen wir vollzogen: den Umschlag des realen Spaziergangs in einen innerlichen, die Abwendung von der physischen Wirklichkeit und die Entfaltung der Freiheit der Vernunft. Mit der Freiheit der Vernunft schwingt sich der Dichter hinauf in das Reich der Ideen, in das Reich des Ideals.¹¹¹

Der »geländerte Steig« oder andere Brücken wie im dienen Schiller stets als »metaphorische Brücke zum Transzendenten«.¹¹² Schließlich endet der Spaziergang im Zeitalter Homers, also der klassischen Dichtung der Antike, Schiller zufolge bekanntlich das glückliche, naive Zeitalter der Menschheit. Kleist bezieht sich ebenfalls auf Homer, findet jedoch in der Schilderung des Vorhofs des Olymp »mit zwei großen Behältnisse[n], das eine mit Genuß, das andere mit Entbehrung gefüllt«, ein Bild der gleichmäßigen Verteilung von Glück und Unglück, ansatzweise also einen Ausgleichsgedanken. »Wem die Götter, so spricht Homer, aus beiden Fässern mit gleichem Maße messen, der ist der Glücklichste [...]«.¹¹³ Daran anschließend formuliert er einen Hoffnungsgedanken der ausgleichenden Gerechtigkeit.¹¹⁴ Wer darüber waltet, bleibt aber unklar.

Polykrates, der Tyrann von Samos, dient ihm dabei nicht als abschreckendes Beispiel, sondern als Figur, an der sich dieser Ausgleich von Glück und Unglück erkennen lässt.¹¹⁵ Schillers Ballade *Der Ring des Polykrates* (erschieden im Musen-Almanach für das Jahr 1798) dürfte hier eingegangen sein, wenngleich jener die von Herodot überlieferte Ermordung des Polykrates nicht aufnahm. Die Popularität des Stoffes und Kleists Interesse für herausragende historische Persönlichkeiten lässt davon ausgehen, dass er den historischen Polykrates ohnehin kannte. Schillers Darstellung, die auf die Katastrophe verzichtet und diese nur in der überstürzten Abreise des ägyptischen Königs antizipiert, könnte auf Kleist eine gewisse Faszination ausgeübt haben. Eine anhaltende Glückssträhne ist in höchstem Maße verdächtig – »Des Lebens ungemischte Freude // Ward keinem Irdischen zu Theil« –¹¹⁶ und so schwebt, je länger sie dauert, umso drohender ihr notwendiges Ende über dem

¹¹¹ Johannes M. Anderegg: Friedrich Schiller: Der Spaziergang. Eine Interpretation. St. Gallen 1964. S. 44f.

¹¹² Martin Dyck: Die Gedichte Schillers. Figuren der Dynamik des Bildes. Bern: Francke 1967. S. 77. Zu den Dichtungen mit Brückenmotiv gehören unter anderem das *Berglied* (»der schwindlichte Steg«), die vierte der *Parabeln und Rätsel* (»Von Perlen baut sich eine Brücke«), *Die Gunst des Augenblicks* (»Und auf ihrer bunten Brücke / Iris durch den Himmel schwebt«). SW I, 416, 443, 428.

¹¹³ Kleist, DKV 3, 523.

¹¹⁴ Vgl. Kleist, DKV 3, 523.

¹¹⁵ Vgl. Kleist, DKV 3, 524.

¹¹⁶ Schiller, DKV 1, 86.

Menschen. Während Schillers Gedicht auf die Katastrophe hindeutet, bleibt Kleist ganz theoretisch: »So hatte die Schale seines Glücks sich tief gesenkt; aber das Schicksal setzte es dafür auch mit einem Schlage wieder ins Gleichgewicht und ließ ihn am Galgen sterben.«¹¹⁷ Als ginge es lediglich um eine mathematische Aufrechnung, soll Polykrates hier in der Summe als glücklicher Mensch vorgestellt werden. Darin offenbart sich vielmehr Kleists Bereitschaft, in Extremen zu denken. Schillers Version gibt klar zu erkennen, dass ein gewaltsamer Tod unter keinen Umständen von einem glücklichen Leben aufgewogen werden kann. Da er seine eigene Waagschale des Glücks als nahezu leer beschreibt, ergibt sich im Umkehrschluss für Kleist nur die Hoffnung auf ein späteres Glück. Schiller veröffentlichte im Musen-Almanach für das Jahr 1799 das Gedicht *Das Glück*. Darin findet sich die Vorstellung, das Glück sei abhängig von der Gunst der Götter, vor allem gegenüber dem jungen Menschen.

Alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab.
Wie die Geliebte dich liebt, so kommen die himmlischen Gaben,
Oben in Jupiters Reich herrscht wie in Amors die Gunst.
Neigungen haben die Götter, sie lieben der grünenden Jugend
Lockigte Scheitel, es zieht Freude die Fröhlichen an.¹¹⁸

Vor diesem Hintergrund erscheint eine frühe Begünstigung durch die Götter als Hoffnung, die spätere Glückseligkeit jedoch als machbar. Dass der Gedanke des Bildungsstrebens, dem Erkenntnis und Glück als Verdienst folgen sollen, einer Schicksalsgläubigkeit von der gerechten Verteilung des Glücks durch die Götter widerspricht, bleibt an dieser Stelle paradox. Interessant ist an dieser Stelle, dass der Gedanke ans Glück mit Gerechtigkeit einhergeht. In der späteren Novelle *Michael Kohlhaas* wird dies noch deutlicher zum Vorschein kommen. Denn Kohlhaas sieht in der Gerechtigkeit – in seinem Fall Gleichheit vor dem Gesetz – eine Garantie für sein persönliches Glück im Schutz der Gesetze.

Durch Bildung erhofft sich Kleist, einst zum Weltbürger zu werden: »Dann, mein Freund, wird die Erde unser Vaterland, und alle Menschen unsre Landsleute sein. [...] Ja wir werden unser Glück zum Teil in der Gründung des Glücks anderer finden, und andere bilden, wie wir bisher selbst gebildet worden sind.«¹¹⁹ Durch Bildung zum besseren Menschen zu werden, kann ebenfalls als Anlehnung an Schiller verstanden werden, der zu diesem Zeitpunkt längst zum prominentesten Begründer und Vertreter einer ästhetischen Erziehung auf humanistischer Grundlage avanciert war.

¹¹⁷ Kleist, DKV 3, 524.

¹¹⁸ Schiller, DKV 1, 18f.

¹¹⁹ Kleist, DKV 3, 525.

Der Geschichte als *magistra vitae*, Lehrmeisterin des Lebens, fällt im letzten Teil eine besondere Rolle zu. Ihre »getreue Darstellung« erscheint Kleist hier als vertrauenswürdige Quelle und objektives Zeugnis vom Leben tugendhafter Menschen.¹²⁰ »Da hat keiner etwas hinzugesetzt, keiner etwas weggelassen, es finden sich keine phantastische Ideale, keine Dichtung, nichts als wahre, trockne Geschichte. Und dennoch, mein Freund, finden sich darin schöne herrliche Charaktergemälde großer erhabner Menschen [...].«¹²¹ Diese idealisierte Betrachtungsweise der Geschichtsschreibung weicht später einem Spiel zwischen Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, Historie und Fiktion.

Eine frappierende Ähnlichkeit mit dem zum *Kallias*-Fragment gehörenden Brief Schillers an Körner vom 18. Februar 1793 zeigt sich im Schluss des *Glücks*-Aufsatzes. Jener Schiller-Brief wurde erst 1847 publiziert.¹²² Somit ist es unwahrscheinlich, dass Kleist ihn lesen konnte, allerdings sind strukturelle Ähnlichkeiten auch ohne einen direkten Zugang zu Schillers Schriften möglich. Schiller veranschaulicht seinen Begriff »moralische Schönheit« anhand des biblischen Gleichnisses vom barmherzigen Samariter: »Ein Mensch ist unter Räuber gefallen, die ihn nackt ausgezogen, und bei einer strengen Kälte auf die Straße geworfen haben.«¹²³ Insgesamt werden fünf Hilfsangebote diskutiert: man sieht das Elend, bietet erstens Geld zur Selbsthilfe, was aber nur »gutherzig aus Affekt« ist. Man verlangt zweitens Geld für die Hilfe, mit der Begründung »Zeit ist Geld«, das wiederum ist »bloß nützlich«. ¹²⁴ Drittens kann man dem Hilflosen, nachdem dieser wiederholt seine Lage geschildert hat, »rein moralisch« gegenübertreten und helfen, weil ein Moralgesetz bzw. »die Pflicht« es »gebietet«. ¹²⁵ Beim vierten Angebot will der Reisende, der dem Verwundeten aus Rache auf den Fersen war, auf diese verzichten und helfen, wird aber aus Stolz abgelehnt. ¹²⁶ Allein der fünfte handelt »schön«, da er, wie Schiller im Folgebrief das Rätsel auflöst, »unaufgefordert und ohne mit sich zu Rat zu gehen geholfen«. Obwohl auch der Dritte »aus dem reinsten moralischen Antrieb« handelte, übertrifft ihn der Fünfte, da er »seine Pflicht mit Leichtigkeit erfüllt, als wenn bloß der Instinkt aus ihm gehandelt hätte«. ¹²⁷ Nur

¹²⁰ Kleist, DKV 3, 528.

¹²¹ Kleist, DKV 3, 529.

¹²² Vgl. Schiller, DKV 8, 1306.

¹²³ Schiller, DKV 8, 292f.

¹²⁴ Schiller, DKV 8, 293.

¹²⁵ Schiller, DKV 8, 294.

¹²⁶ Vgl. Schiller, DKV 8, 294.

¹²⁷ Schiller, DKV 8, 295.

der letzte Helfer verbindet die strenge Pflicht mit der Neigung des Herzens«, und darin liegt die Schönheit der Handlung.¹²⁸ In der Konklusion heißt dies:

Also wäre eine moralische Handlung alsdann erst eine schöne Handlung, wenn sie aussieht wie eine, sich von selbst ergebende, Wirkung der Natur. Mit einem Worte: eine freie Handlung ist eine schöne Handlung wenn die Autonomie des Gemüts und Autonomie in der Erscheinung koinzidieren.¹²⁹

Hier wird die stilistische Differenz noch deutlicher, was im Aufsatz über das Glück und den Schiller-Referenzen bereits sichtbar wurde: In Schiller wird ein strenger Kantianer erkennbar, der die ideale Hilfestellung in der Situation existentieller Not analysiert. Seine Deduktion des Begriffs »moralisch schön« ist logisch und Schritt für Schritt ausgeführt, plausibel und klar nachvollziehbar. Kleist hingegen bleibt in seinem Brief in einem lockeren Gesprächston und beschreibt die Situation des Reisenden bzw. des Wanderers viel unschärfer als Möglichkeit, in den Genuss selbstloser Hilfe und damit einer besonderen Begegnung mit anderen Menschen zu kommen: »Die Art unsrer Reise verschafft uns ein glückliches Verhältnis mit den Menschen. Sie erfüllen nur nicht gern, was man laut von ihnen verlangt, aber leisten desto lieber was man schweigend von ihnen erhofft.« Er erinnert seinen Freund an die gemeinsamen Erfahrungen ihrer Harzreise im Jahr 1797, in denen ihnen die Landbevölkerung, die hier als Symbol des Naturzustandes sicherlich als besonders hilfsbereit erscheint, ohne Aufhebens entgegenkam:

Wie oft, wenn wir ermüdet und erschöpft von der Reise in ein Haus traten, und den Nächsten um einen Trunk Wasser baten, wie oft reichten die ehrlichen Leute uns Bier oder Milch und weigerten sich Bezahlung anzunehmen. Oder sie ließen freiwillig Arbeit und Geschäfte im Stiche, um uns Verirrte oft auf entfernte rechte Wege zu führen. Solche stillen Wünsche werden oft empfunden, und ohne Geräusch und Anspruch erfüllt, und mit Händedrücker bezahlt, weil die geselligen Tugenden gerade diejenigen sind, deren jeder in Zeit der Not bedarf.¹³⁰

Die Erfüllung »stillen Wünsche«, denen mit der Selbstverständlichkeit echter Gastfreundschaft – mit Schillers Wort »unaufgefordert« – nachgekommen wird, wird auch hier, am Ende des Versuchs über die Tugend als moralisch vollkommen empfunden. Kleist wählt als

¹²⁸ Hannah Dingeldein: *Die Ästhetik des Schönen und Erhabenen*. Friedrich Schiller und Uwe Johnson. Göttingen 2014. S. 84. Dingeldein verweist auf die Ähnlichkeit der Formulierung in Schillers *Philosophischen Briefen* (Vgl. Ebd. S. 84f.): »Du warst gut aus Instinkt, aus unentweihter sittlicher Grazie.« (Schiller, DKV 8, 216). Dabei darf nicht vergessen werden, dass in Übereinstimmung mit Kant, der Zustand der Wechselwirkung zwischen Vernunft und Sinnlichkeit auch vom Schiller der späteren ästhetischen Schriften dem bloß instinktiven Handeln im Paradies vorgezogen wird. Ein moralisches Gefühl kann nur aus der Erkenntnis von Gut und Böse entstehen. Allerdings soll die Harmonie des mit sich selbst versöhnten Menschen instinktiv erscheinen.

¹²⁹ Schiller, DKV 8, 295f.

¹³⁰ Kleist, DKV 3, 530.

Gleichnis die persönliche Erfahrung beispielhafter, wortloser Gastfreundschaft und bleibt damit deutlich unschärfer.

Kleist's Brief vom 28./29. Juli 1801 an seine Freundin Adolphine von Werdeck wurde auch unter dem Titel »Bekenntnisbrief« bekannt, dem Rudolf Loch, erster Direktor der Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte in Frankfurt an der Oder, eine Einzelausgabe widmete.¹³¹ Unter den überlieferten Briefaufsätzen wäre an prominenter Stelle etwa sein bereits erwähnter Aufsatz über Tugend und Glück an Rühle von Lilienstern zu nennen, die pädagogisch geprägten Brautbriefe an Wilhelmine von Zenge sowie auch seine Korrespondenz mit dieser Briefpartnerin. Man geht davon aus, dass auch Adolphine von Werdeck philosophische Briefaufsätze erhielt,¹³² sicher erschließen lässt sich jedoch heute nur noch ihre Antwort auf den »Bekenntnisbrief«, auf die Kleist seinerseits wiederum am 29. November 1801 nachweislich reagierte.¹³³ Obwohl einige Monate zwischen diesen Fragmenten ihrer Kommunikation liegen und Kleist nicht nur in diesem Brief weltanschauliche Bekümmernis und Fragen nach dem Sinn des Lebens äußerte, spricht aus diesem die Sehnsucht nach einem im Ganzen erfüllten Leben, auch im Zusammenhang mit dem Tätigsein in einem Beruf und einer Rolle in der Gesellschaft. Loch vermutet die Wahl seiner Adressatin in deren unangepasster Haltung zur Gesellschaft und auch dem Altersunterschied von fünf Jahren.¹³⁴ Ihr gegenüber konnte sich Kleist offenbar besonders gut über gewisse Dinge ausdrücken, wie es bei ihm auch mit anderen Menschen der Fall war, denkt man an seine Schwester, die im Essay *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* in ihrer bloßen Anwesenheit als hilfreich beschrieben wird, da sie den Redefluss des (stotternden) Bruders anregt.¹³⁵ Adolphine von Werdeck ist also die richtige Adressatin für weltanschauliche Reflexionen, als Kleist sich nach dem Abbruch des Studiums und bereits mitten in seiner persönlichen Kant-Krise befand, auf einer Art Weltflucht aus Frankfurt an der Oder befindet.¹³⁶

¹³¹ Vgl. dazu u. a. den Titel der faksimilierten Ausgabe des Briefs mit dem Vorwort von Rudolf Loch, der zugleich Initiator des Ankaufs der Originalhandschrift ist: Heinrich von Kleist. Der große Bekenntnisbrief an Adolphine von Werdeck. Hg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte in Frankfurt (Oder). Berlin 1993.

¹³² Vgl. Kleist. Der große Bekenntnisbrief: S. 10.

¹³³ Vgl. Ebd. S. 14. Es handelt sich um einen über längere Zeit ergänzten Brief, der in der DKV-Ausgabe mit der Angabe «zwischen Ende September und Mitte November sowie 29.11.1801» versehen ist. Kleist, DKV 4, 774.

¹³⁴ Vgl. Kleist. Der große Bekenntnisbrief: S. 9.

¹³⁵ Vgl. Kleist, DKV 3, 535.

¹³⁶ Vgl. Blamberger: Kleist. S. 80.

In diesem Brief geht es um ein verlorenes Paradies, denn das reiche Empfinden und unbedarfte Erleben seiner frühen Jugend – »die üppigste Secunde in der Minute meines Lebens« – scheint in unerreichbare Ferne gerückt zu sein.¹³⁷ Überhaupt ist dies die erste überlieferte Paradieserzählung Kleists, die wegweisend für alle späteren sein wird, denn die Vorstellung vom unwiederbringlichen Verlust wird hier bereits vorformuliert. Die Rückkehr ins Paradies scheint dann in seinen Werken lediglich als Chimäre auf, erzeugt oder zerstört durch die Macht des Zufalls. Daher besinnt sich Kleist auf die Möglichkeit, in einer Fiktion von der Erinnerung »die Trümmern der Vergangenheit besuchen« zu gehen.¹³⁸ Erst mit dem Vergessen ist also die Hoffnung auf das Paradies endgültig verloren. In den Säulen und Monumenten klingt die Architektur der Antike als Sehnsuchtsort an, aber auch eine Inspiration durch die mittelalterlichen Ruinen am Rhein ist möglich.

[...] wenn wir dann zuweilen, flüchtig, mit ermatteter Seele, die geliebten Ruinen besteigen, das Blümchen der Erinnerung zu pflücken, und dann auch hier Alles leer und öde finden, die schönsten Blöcke in Staub u Asche gesunken, die letzten Säulen dem Sturz nah, bis zuletzt das ganze Monument matt u flach ist, wie die Ebene, die es trägt, dann erst verwelkt das Leben, dann bleicht es aus, dann verliert es alle seine bunten Farben – [...]¹³⁹

Der wehmütige Abgesang auf eine versunkene, glücklichere Zeit ist in jedem Fall auch ein Bezug auf Schillers elegische Dichtung und seine Unterscheidung von Gegenwart und Vergangenheit in der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Darin heißt es im Kapitel über *Elegische Dichtung*:

Der Inhalt der dichterischen Klage kann also niemals ein äußerer, jederzeit nur ein innerer idealischer Gegenstand sein; selbst wenn sie einen Verlust in der Wirklichkeit betrauert, muß sie ihn erst zu einem idealischen umschaffen. In dieser Reduktion des Beschränkten auf ein Unendliches besteht eigentlich die poetische Behandlung. [...] Der elegische Dichter sucht die Natur aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, wenn er sie gleich als etwas da gewesenes und nun verlorenes beweint.¹⁴⁰

»Ja, es ist kein Unglück, das Glück verloren zu haben, das erst ist ein Unglück, sich seiner nicht mehr zu erinnern.«, lautet Kleist Schlussfolgerung über das Vergessen von Gefühlen und Gedanken, die sich in unendlicher Reihenfolge im Leben abwechseln.¹⁴¹ Das Gemüt des Sechzehnjährigen kannte nur »einen einzigen« Gedanken und »ein einziges« Gefühl, eine Andeutung der verlorenen Unteilbarkeit des Menschen und der Welt.¹⁴² Kleist hält die Idylle der Rheinlandschaft hier in der Schilderung einer fernen Erinnerung fest, um sie vor dem

¹³⁷ Kleist, DKV 4, 250.

¹³⁸ Kleist, DKV 4, 249.

¹³⁹ Kleist, DKV 4, 249.

¹⁴⁰ Schiller, DKV 8, 750.

¹⁴¹ Vgl. Kleist, DKV 4, 249.

¹⁴² Kleist, DKV 4, 249.

Vergessen zu bewahren und kennzeichnet sie als eine so weit zurückliegende Vergangenheit, dass sie als sentimentalisches Zeitalter seiner Biographie erscheint. Die Ernüchterung durch das gegenwärtige, frustrierend ziellose Leben – aus der »Urne des Schicksals« zieht er nur »ein Loos, wie es Tausende schon getroffen hat, u Millionen noch treffen wird« – wird begleitet von dem Bewusstsein, dass jenes Lebensalter für immer vergangen ist.¹⁴³ Auch hier klingt Karl Moor aus Schillers Räufern nach: »dieses bunte Lotto des Lebens, [...] Nullen sind der Auszug – am Ende war kein Treffer darin«. Kleist wandelt das Zitat leicht ab, für ihn ist nicht die Niete das Problem, sondern die Mittelmäßigkeit und Unsichtbarkeit des unbedeutenden Lebens.

Die poetische Überformung dieser Gedanken macht für Schiller den Dichter aus. In *Über naive und sentimentalische Dichtung* heißt es im Kapitel über die *Idylle*:

Alle Völker, die eine Geschichte haben, haben ein Paradies, einen Stand der Unschuld, ein goldnes Alter; ja jeder einzelne Mensch hat sein Paradies, sein goldnes Alter, dessen er sich, je nachdem er mehr oder weniger poetisches in seiner Natur hat, mit mehr oder weniger Begeisterung erinnert. Die Erfahrung selbst bietet also Züge genug zu dem Gemälde dar, welches die Hirten-Idylle behandelt. Deswegen bleibt aber diese immer eine schöne, eine erhebende Fiktion, und die Dichtungskraft hat in Darstellung derselben wirklich für das Ideal gearbeitet. Denn für den Menschen, der von der Einfalt der Natur einmal abgewichen und der gefährlichen Führung seiner Vernunft überliefert worden ist, ist es von unendlicher Wichtigkeit, die Gesetzgebung der Natur in einem reinen Exemplar wieder anzuschauen und sich von den Verderbnissen der Kunst in diesem treuen Spiegel wieder reinigen zu können.¹⁴⁴

Jene »Einfalt der Natur«, die den Paradieszustand des Menschen bei Schiller kennzeichnet, kehrt in Kleists Formulierung vom »einzigem« Gedanken und Gefühl wieder. Die Rede von den »Verderbnissen der Kunst«, gemeint sind Erziehung und Zivilisation, ist auch bei Schiller von Rousseau inspiriert, aber Schiller hebt schon im Abschnitt über *Elegische Dichtung* heraus, dass es sich bei Rousseau, wie auch bei Albrecht von Haller, Ewald von Kleist und Friedrich Klopstock um die »sentimentalischen« Dichter handle. Aus deren Werk spreche nur eine »Idee«, aber nicht die »sinnliche Wahrheit«. Dabei handelt es sich um die Auszeichnung der naiven vor der sentimentalischen Dichtung, »mit ruhigem, einfältigem und leichtem Sinn zu empfangen und das Empfangene eben so wieder darzustellen«.¹⁴⁵ Kleists Brief kommt dieser Forderung an mehreren Stellen nach, er stellt das Paradies seiner Jugend unmittelbar vor die Sinne des Sehens und des Hörens. Damit orientiert er sich an der sinnlichen Erfahrbarkeit der bildenden Kunst. Die Ekphrasis der Landschaft als Kunstwerk Gottes gibt dieses Ideal der Landschaft, zum *locus amoenus* gesteigert, wieder.

¹⁴³ Kleist, DKV 4, 250.

¹⁴⁴ Schiller, DKV 8, 771.

¹⁴⁵ Schiller, DKV 8, 752.

Vor mir blühte der Lustgarten der Natur – eine concave Wölbung, wie von der Hand der Gottheit eingedrückt. Durch ihre Mitte fließt der Rhein, zwei Paradiese aus einem zu machen. In der Tiefe liegt Mainz, wie der Schauplatz in der Mitte eines Amphitheaters. Der Krieg war aus dieser Gegend geflohen, der Friede spielte sein allegorisches Stück. Die Terrassen der umschließenden Berge dienten statt der Logen, Wesen aller Art blickten als Zuschauer voll Freude herab, u sangen und sprachen Beifall – Oben in der Himmelsloge stand Gott.¹⁴⁶

Dem Landschaftsbild ist der Gedanke einer Synthese zu entnehmen, das durch die Beschreibung horizontal und vertikal gegensätzlich angelegter Elemente eine Harmonie entwirft, die mit dem Verweis auf die Imagination – oder auch Erinnerung – des Dichters auf das Ideal abzielt. »Das Tal ist somit der Prototyp einer universalen Synthese; es ist überdies die äußere Entsprechung verschiedener innerer Synthesen, die in ihrem Funktionieren verwandt sind mit der dichterischen Imaginatio und die alle Vorformen der einen, vom Menschen zu erreichenden Synthese von ›Mind‹ und ›Nature‹ sind.« Nicht die Heraushebung, sondern die »Bejahung von Gegensätzlichem« stellt die »Vorbedingung für die Synthese« dar.¹⁴⁷ Schiller dagegen setzt auf starken Kontrast, um das Schöne und Erhabene im Landschaftsbild zu inszenieren. So lässt sich als Konklusion festhalten: Schiller deutet über die Landschaftsästhetik hinaus ins Ideal und nutzt die Synthese aus Natur und Kunst als Übergang, Kleist dagegen sieht in der Synthese das Ideal bereits aufscheinen – gemäß seinem Diktum, es herrschten die gleichen Gesetze über die physische und moralische Welt.¹⁴⁸

Wie die Metapher des Naturtheaters nahelegt, bietet sich Kleist hier das synästhetische Erleben eines musikalisch begleiteten Schauspiels. Seine Worte vermitteln den Eindruck einer Art Natur-Musik, die sich im Empfinden des Zuhörers vom Rauschen der Flusslandschaft zu Orchesterklängen verwandelt.

Ach, ich entsinne mich, daß ich in meiner Entzückung zuweilen, wenn ich die Augen schloß, besonders einmal, als ich an dem Rhein spazieren gieng, u so zugleich die Wellen der Luft und des Stromes mich umtönten, eine ganze vollständige Sinfonie gehört habe, die Melodie und alle begleitenden Accorde, von der zärtlichen Flöte bis zu dem rauschenden Contra-Violon. Das klang mir wie eine Kirchenmusik, u ich glaube, daß Alles, was uns die Dichter von der Sphärenmusik erzählen, nichts Reizenderes gewesen ist, als diese seltsame Trümelei.¹⁴⁹

Am 6. Februar 1851 dirigierte Robert Schumann die Uraufführung seines posthum mit »Rheinische Symphonie« betitelten op. 97. Er teilt die tragische Wendung, die der Rhein in

¹⁴⁶ Kleist, DKV 4, 251.

¹⁴⁷ Dorothea Steiner: William Wordsworth und die romantische Paradieseskonzeption. Salzburg 1973. S. 65. Die Interpretation von Wordsworths Gedicht *Home at Grasmere* lässt sich hier auf Kleist übertragen.

¹⁴⁸ Vgl. Kleist, DKV 3, 523.

¹⁴⁹ Kleist, DKV 4, 251.

Kleists Verbindung von Leben und Werk nahm; die Komposition ist eine Hommage an den Rhein und seine Schönheit, aber ihr folgt ein misslungener Selbstmordversuch, bei dem sich Schumann von einer Brücke hineinstürzte.

Kleists Natur-Symphonie ist allerdings keine spontane Erinnerung, die sich in diesem Brief versinnbildlicht, sondern bereits in einem früheren Brief in poetische Form gegossen. Er praktiziert diese Technik des Zusammensetzens aus vorformulierten Elementen nicht selten und verfügt so über eine Auswahl disponibler Elemente. Auch wird die Fiktionalität des Geschriebenen, die Verwandlung von Erlebnis in Literatur sichtbar, was natürlich den Empfängern weniger deutlich geworden sein dürfte, als dem Leser des gesamten, überlieferten Briefkonvoluts in einer Ausgabe. An Wilhelmine von Zenge hatte er bereits im Sammelbrief vom 19.-23. September 1800 die Geräusche von Wind und Wasser der Rheinlandschaft als »schmelzendes Adagio« beschrieben und dieses »Concert [...] ohne Capelle« als »Harmonie der Sphären«, wie bei den Griechen besungen, interpretiert. Die paradiesische Ganzheit der Welt ist bei Kleist ein einziges Gefühl, das jedoch durch das Bewusstsein in Form jeglicher Vernunftregung empfindlich gestört wird: »aber sobald ein Gedanke daran sich regt, gleich ist alles fort, wie weggezaubert durch das magische: disparois! [...]«¹⁵⁰

Schillers frühes Gedicht mit dem Titel *Die Herrlichkeit der Schöpfung. Eine Phantasie* von 1776/77 beschreibt das Erscheinen eines Regenbogens nach einem Gewitter. Die Landschaft wird darin aus der Perspektive des Gottes betrachtet: »Da schweb ich nun in den saphirnen Höhen«. Schließlich verbindet sich der Blick von oben mit einer Bewegung von unten, und es entsteht eine Synästhesie, die unübersehbar als Vorbild von Kleists Natursymphonie am Rhein gedient hat:

[...] Und welche Melodien
Dringen herauf? welch unaussprechlicher Klang
Schlägt mein entzücktes Ohr? . . Der große Lobgesang
Tönt auf der Laute der Natur! . . In Harmonien,
Wie einen süßen Tod verloren, preist
Den Herrn des Alls mein Geist!¹⁵¹

In der Beschreibung des prächtigen Naturtheaters paart sich mit der göttlichen Schöpfung auch das harmonische Wechselspiel männlicher und weiblicher Kräfte, in denen sich die Natur auch personifiziert.¹⁵² Würzburg am Main beschreibt er am 10./11. Oktober 1800 Wilhelmine von Zenge als »in der Mitte eines Amphitheaters« liegend.¹⁵³

¹⁵⁰ Kleist, DKV 4, 132.

¹⁵¹ Schiller, DKV 1, 506.

¹⁵² Auch diese Beschreibung des seine Ufer küssenden Flusses wiederholt sich in verschiedenen Paraphrasen. Sh. Brief vom 10./11. Oktober 1800. Kleist, DKV 4, 144f.

¹⁵³ Kleist, DKV 4, 144.

Ach, das ist eine Gegend, wie ein Dichtertraum [...]. Pfeilschnell strömt der Rhein heran von Mainz, als hätte er sein Ziel schon im Auge, als sollte ihn nichts abhalten, es zu erreichen, als wollte er es, ungeduldig, auf dem kürzesten Wege ereilen. Aber ein Rebenhügel (der Rheingau) beugt seinen stürmischen Lauf, sanft aber mit festem Sinn, wie eine Gattin den stürmischen Willen ihres Mannes, und zeigt ihm mit stiller Standhaftigkeit den Weg, der ihn ins Meer führen wird – Und er ehrt die edle Warnung und giebt sein voreiliges Ziel auf, und durchbricht, der freundlichen Weisung folgend, den Rebenhügel nicht, sondern umgeht ihn, mit beruhigtem Laufe seine blumigen Füße ihm küssend – ¹⁵⁴

Kleist's spätere Erzählung *Das Erdbeben in Chili* enthält eine Naturbeschreibung, die dieser hier stark ähnelt. Den Überlebenden erscheint das Tal, in dem sie sich nach dem furchtbaren Erdbeben sammeln, »als ob es das Tal von Eden gewesen wäre«. Jeronimo, Josephe und ihr Kind finden darin »Seligkeit«. Mit dem Ende des Tages wird es paradiesisch-friedlich: »Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag. [...] Sie fanden einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige, voll duftender Früchte, weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied.«¹⁵⁵ Der Granatapfelbaum in diesem Garten Eden ist zugleich Symbol des sinnlichen Glücks der Verführung, damit verbunden aber auch des Todes.¹⁵⁶ Zudem sing die Nachtigall ein »wollüstiges Lied« - darin lässt Kleist die bevorstehende Vertreibung aus jenem temporären Paradies anklingen. Im implizierten Vergleich des Gartens mit einem Dichtertraum wird die Synthese des Ideals dabei mitgedacht. Die Anordnung der Paradiesszene als »Synthese« ist in der Mitte der Erzählung platziert. Das Paradies ist hier nicht das Ziel, sondern die Zerstörung bildet den eigentlichen Fluchtpunkt der Erzählung und damit die Entlarvung eines illusorischen Wunschdenkens.

Im Licht des nächsten Tages wird diese Idylle dann auch jäh zerstört, da Jeronimo und Josephe in der – bis auf einen unheilvollen Riss heilgebliebenen – Kirche von St. Jago als jene Sünder ausgemacht werden, die die schreckliche Strafe Gottes über die ganze Stadt gebracht haben sollen. Das mittelalterliche Mainz am Rhein schildert Kleist in der Erinnerung als Paradies und die Wiederholung in *Das Erdbeben in Chili* lässt darauf schließen, dass Kleist es tatsächlich als so beglückend erlebt hat und den Verlust dieses Paradieses schmerzlich empfindet. In seiner Dichtung lässt er es für einen kurzen Moment wieder aufleben, um es dann umso leidvoller zu zerbrechen. Die deutliche Anlehnung an Schiller lässt die Frage aufkommen, welche Bewertung Kleist's Prosa im Sinne Schillers erfahren hätte.

¹⁵⁴ Kleist, DKV 4, 252.

¹⁵⁵ Kleist, DKV 3, 201.

¹⁵⁶ Vgl. Dane: Versuche zum Glück bei Heinrich von Kleist. S. 342.

Dane bewertet Kleists Erzählung demnach als »Versuch einer reflexiv gebrochenen und damit sentimentalischen Idylle«. ¹⁵⁷

Das beschriebene Tal wurde zu einem der Schlachtfelder des Ersten Koalitionskrieges 1792-1797, während dessen Kleist mit seinem Garderegiment an der Belagerung von Mainz beteiligt war. Sein Brief ist jedoch vorrangig die Schilderung einer zerstörten Seelenlandschaft, in der die alte Schöpfungsordnung vom Chaos verdrängt wurde. Er schreibt, den Gegensatz zwischen dem Damals und dem Heute heraushebend:

Und hier in diesem Thale, wo der Geist des Friedens u der Liebe zu dem Menschen spricht, wo Alles, was Schönes u Gutes in unsrer Seele schlummert, lebendig wird, u Alles, was niedrig ist, schweigt, wo jeder Luftzug u jede Welle, freundlich-geschwätzig, unsere Leidenschaften beruhigt, u die ganze Natur gleichsam den ganzen Menschen einladet, vortrefflich zu sein – o war es möglich, daß dieses Thal ein Schauplatz werden konnte für den Krieg? Zerstörte Felder, zertretene Weinberge, ganze Dörfer in Asche, Festen, die unüberwindlich schienen, in den Rhein gestürzt – [...].¹⁵⁸

Damit einhergehende politische und patriotische Gedanken werden hier antizipiert, die sich später noch zu größeren Anliegen in Kleists Lyrik und Dramatik sowie in seiner Publizistik entwickeln sollten: »Gleim in Halberstadt nahm mir das Versprechen ab, als ein Deutscher zurückzukehren in mein Vaterland. Es wird mir nicht schwer werden, dieses Versprechen zu halten.« ¹⁵⁹

In der Beschreibung des mittelrheinischen Koblenz klingen indirekt einige von Schillers Gedichten und Epigrammen an. Im Epigramm *Macht des Weibes* heißt es: »Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er, // Aber durch Anmut allein herrschet und herrsche das Weib.« ¹⁶⁰ Ebenfalls veröffentlicht im *Musen-Almanach* 1797 wurde das Gedicht *Tugend des Weibes*. ¹⁶¹ »Tugenden brauchet der Mann, er stürzt sich wagend ins Leben, // Tritt mit dem stärkeren Glück in den bedenklichen Kampf. // Eine Tugend genüget dem Weib, sie ist, da sie erscheinet, // Lieblich dem Herzen, dem Aug' lieblich erscheine sie stets.« ¹⁶² Die Reihe lässt sich unter anderem mit *Das Lied von der Glocke*, veröffentlicht im *Musen-Almanach für das Jahr 1800*, fortsetzen, es ist ein weiteres Beispiel für die von Schiller häufiger geschilderte Harmonie im Zusammenwirken der Geschlechter, die im Wesentlichen das Streben als männliche, das Mäßigen als weibliche Eigenschaft herausstellt. ¹⁶³ Aus

¹⁵⁷ Ebd. S. 343.

¹⁵⁸ Kleist, DKV 4, 253.

¹⁵⁹ Kleist, DKV 4, 253.

¹⁶⁰ Schiller, DKV 1, 113.

¹⁶¹ Vgl. Schiller, DKV 1, 1211.

¹⁶² Schiller, DKV 1, 554.

¹⁶³ Vgl. Schiller, DKV I, 919. Hier wird ebenfalls auf den »Vergleich männlicher und weiblicher Naturen« in vielen Gedichten Schillers hingewiesen.

zwei Prinzipien wird so eine höhere Ganzheit. Recht sonderbar erscheint Kleist vor diesem Schema seine Halbschwester Ulrike, über die er in diesem Brief ebenfalls schreibt. Sie ist in seinen Augen »eine Heldenseele in einem Weiberkörper«, sogar von einem »Mißgriff« der Natur spricht Kleist und betont, sie sei geradezu »wie eine Amphibie zwischen zwei Gattungen«. ¹⁶⁴ Dabei meint er sowohl ihren Körperbau und ihren starken Willen, die den Eindruck von Männlichkeit erzeugten. »Kälte u Besonnenheit«, »[u]nerschütterte Ruhe« sind ihre Eigenschaften, die Kleist neben ihrer für Frauen scheinbar untypischen Art, die Dinge zu hinterfragen, als dezidiert männlich aufzählt. ¹⁶⁵ Interessant ist, dass Kleist vor diesem Hintergrund der auf ihn männlich wirkenden Schwester, offenbar an sich selbst die Geschlechtergrenzen als changierend empfindet:

In Cassel spielte ein steinerner Satyr durch die Bewegung des Wassers die Flöte. Es war ein angenehmes Lied, ich schwieg u horchte. Sie fragte: wie geht das zu? – Einst sagte sie, sie könne nicht begreifen, wie üppige Gedichte, oder Mahlereien reizen könnten –?¹⁶⁶

Lust- und genussvoll Musik und Kunst zu rezipieren, sind offenbar vielmehr Fähigkeiten, die er selbst besitzt, und Kleist probiert hier das für seine Dichtung so reizvolle Spiel mit der Identität; seine eigene Sonderstellung kann er damit zusätzlich betonen. Gleichzeitig deutet sich in dieser Beobachtung auch an, dass die Welt offensichtlich aus den Fugen geraten ist und die alte Ordnung an Verbindlichkeit verloren hat.

Der halbherzige Versuch, diese Ordnung der Geschlechter unter der Berücksichtigung eines Pflichtbegriffs festzulegen, lässt sich in den Briefen an Wilhelmine von Zenge nachlesen. An sie ist auch der kleine, vermutlich unvollständig gebliebene Versuch *Über die Aufklärung des Weibes* in Form eines Briefes vom 16.9.1800 aus Würzburg gerichtet. In dieser Schrift stellt Kleist die Frage nach der »Bestimmung unseres irdischen Daseins« und erinnert dabei in seiner Vorgehensweise durchaus an die bekannten Kantischen Fragen nach der Erkenntnis, der Moral, dem Glauben und dem Wesen des Menschen. ¹⁶⁷ Kant selbst wird von Kleist jedoch nur als Vertreter einer »trocknen« Pflichtethik erwähnt. ¹⁶⁸ Von einer Bemühung um eine genaue Lektüre der Kantischen Philosophie kann also hier wiederum nicht die Rede sein. Im Folgenden erinnern Kleists Ausführungen jedoch unter anderem an Kants Religionsschrift *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1793), denn dessen Kritik an der statutarischen Religion, also der menschengemachten Religionspraxis, die

¹⁶⁴ Kleist, DKV 4, 253.

¹⁶⁵ Kleist, DKV 4, 254.

¹⁶⁶ Kleist, DKV 4, 254.

¹⁶⁷ Kleist, DKV 3, 531.

¹⁶⁸ Kleist, DKV 3, 531.

für sich genommen keine letzte moralische Instanz darstellen kann, so wie die Idee von Gott, klingt in diesen Worten an:

Ich will Dich dadurch nur aufmerksam machen, daß alle diese religiösen Gebräuche nichts sind, als menschliche Vorschriften, die zu allen Zeiten verschieden waren und noch in diesem Augenblicke an allen Orten der Erde verschieden sind. Darin kann also das Wesen der Religion nicht liegen, weil es ja sonst höchst schwankend und ungewiß wäre. Wer steht uns dafür, daß nicht in Kurzem ein zweiter Luther unter uns aufsteht, und umwirft, was jener baute. Aber in uns flammt eine Vorschrift – und die muß göttlich sein, weil sie ewig und allgemein ist; sie heißt: erfülle Deine Pflicht; und dieser Satz enthält die Lehren aller Religionen.¹⁶⁹

Die Pflichterfüllung erlaubt, an »eine frohe Ewigkeit« zu denken.¹⁷⁰ Dabei stimmen Herz und Verstand überein.¹⁷¹ Der Antrieb für die Rechtmäßigkeit des Handelns liegt dabei nicht in der Ausrichtung auf ein jenseitiges Leben: »Ich fürchte nicht die Höllenstrafe der Zukunft, weil ich mein eignes Gewissen fürchte, und rechne nicht auf einen Lohn jenseits des Grabes, weil ich ihn mir diesseits desselben schon erwerben kann.«¹⁷² Von Gott ist es dabei durchaus zugelassen und erwünscht, so Kleist, dass der Mensch selbsttätig und nach freiem Willen sein Leben gestalte. Dem *Beschluß* von Kants *Kritik der praktischen Vernunft* ähnelt diese Vorstellung in gewisser Hinsicht. Dort heißt es: »Zwei Dinge erfüllen das Gemüth mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir.«¹⁷³ Kleist spricht vom »großen, ewigen Plan der Natur«, in dem der Mensch – zumindest in der Zeit, über die er selbst verfügt, seinen »Platz« habe: »Nicht umsonst hat sie mir diesen gegenwärtigen Wirkungskreis angewiesen und gesetzt ich verträumte diesen und forschte dem zukünftigen nach – ist denn nicht die Zukunft eine kommende Gegenwart, und soll ich denn auch diese Gegenwart wieder verträumen?«¹⁷⁴ Die angekündigte Definition der »Bestimmung unseres irdischen Lebens«, über die »vernünftig« nachzudenken, Teil der Pflicht ist, ist der von Gott gegebene »Zweck«, den jeder Einzelne in sich trägt. Für Wilhelmine, so schließt Kleist, lautet dieser schließlich in dem für die Brautbriefe typisch bevormundenden Ton, »Mutter zu werden, und der Erde tugendhafte Menschen zu erziehen.«¹⁷⁵

¹⁶⁹ Kleist, DKV 3, 532.

¹⁷⁰ Kleist, DKV 3, 533.

¹⁷¹ Vgl. Kleist, DKV 3, 533.

¹⁷² Kleist, DKV 3, 533.

¹⁷³ AA V, 161.

¹⁷⁴ Kleist, DKV 3, 533.

¹⁷⁵ Kleist, DKV 3, 534.

Die verschiedenen Themen des Briefs erscheinen erst auf den zweiten Blick als zusammenhängend. Sie deuten in ihrer Verschiedenheit jedoch auf eine für Kleist drängende Problemstellung, die in diesem Brief – noch reichlich diffus – formuliert wird. Referenz ist dafür die bekannte Frage von Goethes Faust: »Daß ich erkenne was die Welt // Im Innersten zusammenhält.«¹⁷⁶ Kleist formuliert sein ›Kleistsches‹ Erkenntnisproblem in Anlehnung an die Figur Fausts etwas abgewandelt zu einer dezidiert innerlichen, rein subjektiven Angelegenheit: »Wer die Welt in seinem Innern kennlernen will, der darf nur flüchtig die Dinge außer ihm mustern. Ach, es ist meine angebohrne Unart, nie den Augenblick ergreifen zu können, u immer an einem Orte zu leben, an welchem ich nicht bin, u in einer Zeit, die vorbei, oder noch nicht da ist.«¹⁷⁷ Auch im zweiten Satz zitiert Kleist Faust, der sich zu sterben bereit erklärt, sobald er auch nur einen Moment vollkommener Glückseligkeit erleben sollte:

Kannst du mich mit Genuß betrügen:
Das sei für mich der letzte Tag!
[...]
Und Schlag auf Schlag!
Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst Du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!¹⁷⁸

Die Erlösung vom Gefühl der Unrast und der Unzeitgemäßheit, ist auch für Kleist eine Sehnsucht, und wie Faust wünscht er sich unbedarfte Lebensfreude und Sinnerfüllung. »Wo genießen wir?«, fragt Kleist daher.¹⁷⁹ Die »cyklopische Einseitigkeit« des Wissenschaftlers verspottet er inzwischen mit einer Karikatur des pedantischen Naturforschers: »Bei den Küssen seines Weibes denkt ein ächter Chemiker nichts, als daß ihr Athem Stickgas u Kohlenstoffgas ist.«¹⁸⁰ Kleist will nichts weniger als das Weltganze erfassen und erkennen. Er sucht seinen Beruf und seine Bestimmung und ist sich zugleich bewusst, dass sich in jeder Einschränkung die Gefahr verbirgt, eben jenes Ganze aus den Augen zu verlieren.

In diesem Zusammenhang steht auch die Beschreibung von Paris, wo er den zweiten Teil des Briefes verfasst und einen zweiten Abgesang auf die Antike anschließt:

Zuweilen gehe ich, mit offenen Augen durch die Stadt, und sehe — viel Lächerliches, noch mehr Abscheuliches, u hin u wieder etwas Schönes. Ich gehe durch die langen, krummen,

¹⁷⁶ Johann Wolfgang Goethe: Faust. Texte. Hg. v. Albrecht Schöne. Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch. Berlin 2017. Bd. 52. S. 34.

¹⁷⁷ Kleist, DKV 4, 255.

¹⁷⁸ Goethe, MA 6/1, 581.

¹⁷⁹ Kleist, DKV 4, 256.

¹⁸⁰ Kleist, DKV 4, 257.

engen, mit Koth oder Staub überdeckten, von tausend widerlichen Gerüchen duftenden Straßen, an den schmalen, aber hohen Häusern entlang, die sechsfache Stockwerke tragen, gleichsam den Ort zu vervielfachen, ich winde mich durch einen Haufen von Menschen, welche schreien, laufen, keuchen, einander schieben, stoßen u umdrehen, ohne es übelzunehmen [...].¹⁸¹

Kurz zuvor, am 18. Juli 1801 schrieb Kleist in seinem Brief an Karoline von Schlieben, ebenfalls aus Paris über Dresden. In Paris sieht er mit »offenen Augen« nicht viel Schönes, im Gegensatz zur Erinnerung: »Darum schließe ich zuweilen die Augen und denke an Dreßden – Ach, ich zähle diesen Aufenthalt zu den frohsten Stunden meines Lebens. Die schöne, große edle, erhabene Natur, die Schätze von Kunstwerken, die Frühlingssonne, und so viel Wohlwollen – [...].«¹⁸² Die Vertreibung aus dem Paradies öffnet die Augen für den reflektierenden Blick; die Rückbesinnung geschieht, so wie der Urzustand selbst war, mit geschlossenen Augen. Allein die Kunstaussstellungen des Louvre mit ihren Antiken bieten einen Zufluchtsort vor der Oberflächlichkeit, dem Gestank und den Ausschweifungen des modernen Stadtlabyrinths: »Geschwind gehe ich nach dem Louvre u erwärme mich an dem Marmor, an dem Apoll vom Belvedere, an der mediceischen Venus [...].« Die Relikte des griechischen Altertums erquicken und beflügeln seine Seele ebenso wie Schiller, der beide Kunstwerke, ausführlich eben jenen Apoll, schon in seinem *Briefe eines reisenden Dänen* von 1785 behandelte und visuell »Schönheit« und emotional »Wahrheit« durch sie vermittelt sah.¹⁸³ Hier ist es die Stadt Mannheim, die, an sich prächtig und beeindruckend auf den Besucher wirkt, auf den zweiten Blick des Mediziners Schillers jedoch zur Illusion zerfällt:

Eine hohläugige Hungerfigur, die mich in den blumigten Promenaden eines fürstlichen Lustgartens anbettelt – eine sturzdrohende Schindelhütte, die einem prahlerischen Palast gegenüber steht – wie schnell schlägt sie meinen auffliegenden Stolz zu Boden! [...] Ich sehe jetzt die Flüche von Tausenden gleich einer gefräßigen Würmerwelt in dieser großsprechenden Verwesung wimmeln – Das große und reizende wird mir abscheulich.

Die Stadt ist wie ein sterbenskranker Organismus: »Ich entdecke nichts mehr, als einen siechen hinschwindenden Menschenkörper, dessen Augen und Wangen von fiebrischer Röte brennen, und blühendes Leben heucheln, während daß Brand und Fäulung in den röchelnden Lungen wüten.«¹⁸⁴ Auch hier wird das Treiben der Stadt durch den Besuch des Antikensaals kontrastiert. Man betritt damit zugleich einen »Tempel der Kunst«, also ein Heiligtum, in dessen Innern eine besondere Magie waltet: »[...] zwei Jahrtausende versinken vor deinem Fußtritt, du stehst auf einmal mitten im schönen lachenden Griechenland [...].«¹⁸⁵ Schiller

¹⁸¹ Kleist, DKV 4, 255.

¹⁸² Kleist, DKV 4, 238.

¹⁸³ Schiller, DKV 8, 204.

¹⁸⁴ Schiller, DKV 8, 201.

¹⁸⁵ Schiller, DKV 8, 202.

verleiht seiner Ergriffenheit angesichts der Schönheit griechischer Kunst mit leuchtenden Farben Ausdruck und schildert zugleich mit Bedauern den Untergang dieser antiken Welt. Man denke in diesem Zusammenhang noch einmal an Kleists Beschreibung der im Krieg mit Frankreich zerstörten Rheinlandschaft, wenn Schiller abschließend festhält:

Der milde Himmelstrich des Peloponnes entartete mit seinen Bewohnern – wo einst die Grazien hüpfen, die Anakreon scherzten, und Sokrates für seine Weisheit starb, weiden jetzt Ottomannen – und doch, Freund, lebt jene goldene Zeit noch in diesem Apoll, dieser Niobe, diesem Antinous, und dieser Rumpf liegt da – unerreicht – unvertilgbar – eine unwidersprechliche ewige Urkunde des göttlichen Griechenlands, eine Ausforderung dieses Volks an alle Völker der Erde.¹⁸⁶

Jener Apoll dient Schiller in seiner gereiften Ästhetik wiederholt als Zeugnis vollkommener menschlicher Schönheit, da sich Anmut und Würde im Ausdruck dieser Marmorskulptur miteinander verbinden: »Mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in dem sanftbelebten Blick, der heitern Stirne die Vernunftfreiheit auf, und mit erhabenem Abschied geht die Naturnotwendigkeit in der edeln Majestät des Angesichts unter.«¹⁸⁷

In den Schilderungen Kleists und Schillers wird die heile Welt des antiken Arkadien den Dekadenzerscheinungen der zeitgenössischen Stadt gegenübergestellt. Dort begegnet die Verfallsform der Zivilisation: Lebensfeindlichkeit und Verlorenheit des Einzelnen in der Masse. Die Metapher von der Krankheit der zeitgenössischen Stadt und ihren Menschen spielt dabei ins Monströse hinein. Rousseaus Einfluss ist eine Grundlage für die Hinwendung zur Natur und für die Abwendung von den Erscheinungen des modernen Lebens im Vorfeld des beginnenden Industriezeitalters. Mit dem Moloch der Stadt verbindet man im 19. Jahrhundert zunehmend Tod, Elend, Verwesung, Verarmung, Verbrechen. Schiller und Kleist deuten diese Richtung mit ihrer Abneigung gegen die Stadt bereits an.

2. Sonnenaufgänge

Sonnenaufgänge spielen eine besondere Rolle in Kleists emphatischem Naturerleben. Seine Korrespondenzen geben davon Zeugnis. Die erste bekannte Beschreibung eines Sonnenaufgangs findet sich im überlieferten Briefkorpus in den Landschaftsbeschreibungen vom 13.-18. März 1793 an Auguste Helene von Massow, seine Tante mütterlicherseits. Kleist war gerade zum Unteroffizier befördert worden und bezog in Frankfurt am Main mit

¹⁸⁶ Schiller, DKV 8, 207.

¹⁸⁷ Schiller, DKV 8, 386.

seinem Garde-Regiment das Quartier an der Frontlinie des ersten Koalitionskrieges gegen Frankreich.¹⁸⁸ Der Brief datiert von Mitte März, entstand also nur wenige Wochen nach dem Tod seiner Mutter. 1788 musste Kleist in seinem elften Lebensjahr bereits den Tod seines Vaters erleben. Mit den Eltern als Kern der Familie war für Kleist auch das Heimatgefühl verbunden, da Frankfurt »seitdem ich keine Mutter besitze, kein Aufenthalt der Freude mehr sey«. ¹⁸⁹ Das geht ebenso aus dem o. g. Brief an Auguste Helene von Massow hervor. Auf der Durchreise sieht er die Wartburg und schildert die Aussicht von dort:

Hier sieht man über alle beschneyte Gebürge weg; hundertjährige Tannen u Eichen verschönern es. In der Ferne sehen Sie eine meilenlange Wiese, in dessen Mitte das Postamt Berka liegt, u in noch weiterer Ferne bemerken Sie Berge die Sie aber gleichsam nur wie durch einen blauen Flor sehen. Ueber sie gieng eben die Sonne auf! – (Sonderbar ist es was ein solcher Anblick bei mir für Wirkungen zeigt. Tausend andere heitert er auf; ich dachte an meine Mutter u an Ihre Wohltaten. Mehr darf ich nicht sagen. –)¹⁹⁰

Die Zurückhaltung an dieser Stelle mag auf das hinter der Etikette verborgene Gefühlsleben oder auf die Distanz zwischen Eltern und Kindern adeliger Häuser hinweisen. Letzteres entspräche dem Klischee von der Unterkühlung durch aristokratische Sitten. Dies mag dennoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Verlust der Eltern im Kindesalter unmittelbar ein Gefühl der Weltverlorenheit in ihm erzeugt haben muss.¹⁹¹ Die Bedeutung der Familie, ihrer Struktur und ihrer Machtverhältnisse ist – verschiedentlich abgewandelt – konstitutiv für einen Großteil von Kleists Werk.

So kurz die Erwähnung der Mutter auch sein mag, Kleist markiert sie mit dem für sein Werk wohl bedeutungsvollsten Satzzeichen, dem Gedankenstrich, ein Zeichen bedröhten Schweigens, des Unaussprechlichen oder schwerwiegender Ereignisse wie der Vergewaltigung in der *Marquise von O...* Auf diese Weise abgetrennt vom Sichtbaren der Landschaft, durch die Klammern wie leise oder beiseite gesprochen und durch einen weiteren Gedankenstrich nach dem selbsterteilten Sprechverbot »Mehr darf ich nicht sagen.« ins Verborgene deutend, gewinnt die Stelle eine besondere Tiefe. Die emotionale Verfassung des verwaisten Jungen, der in den Krieg zieht, kann man nur erahnen. Aus Gründen der Durchlässigkeit des Briefgeheimnisses und der Präsentation soldatischer Disziplin vermeidet er weitere Gefühlsbekundungen. Mehr als die Etikette erstaunt schon in diesem Brief das Selbst-

¹⁸⁸ Vgl. Blamberger: Heinrich von Kleist. S. 32.

¹⁸⁹ Kleist, DKV 4, 13.

¹⁹⁰ Kleist, DKV 4, 12.

¹⁹¹ Vgl. Blamberger: Heinrich von Kleist. S. 27.

bewusstsein, mit dem er der Tante die Landschaft ausführlich schildert, da man sie sich »unmöglich denken« kann.¹⁹² Er wird aber angesichts der Naturbetrachtung vom eigenen Gefühl überrascht und prägt an dieser Stelle die besondere Bedeutung des Sonnenaufgangs für sein Werk. Zwar variiert Kleist die Bedeutung des Sonnenaufgangs im Brief vom Frühjahr 1800 (eine genauere Datierung ist nicht mehr zu erschließen) an Wilhelmine von Zenge als »das neue Morgenlicht meines Herzens« und meint damit das von ihrer Familie längst bemerkte Interesse an einer intimen Beziehung mit ihr.¹⁹³ Im Vordergrund steht jedoch das Erhabene dieses Naturschauspiels und seine Symbolkraft als Erinnerung ans Paradies inmitten einer entzauberten Welt. Kleist schöpft dabei aus der üppigen Tradition der Idyllendichtung seiner Zeit, konzentriert sich in seinen Darstellungen und Schilderungen des Sonnenaufgangs jedoch vornehmlich auf das Große und Majestätische, also Spielarten der erhabenen Gesinnung, der Würde, wie sie Schiller definiert.¹⁹⁴

Insofern diese Schilderungen überdies im Medium von Reise und Bewegung realisiert werden – Landschaft wahrzunehmen heißt stets, heraus zu treten aus dem Gewohnten und emphatisch zu sehen –, eignet ihnen (entgegen der dem deskriptiven Modus unterstellten Vorstellung von Statik) eine zeitliche Dimension, die sie – siehe Schiller – für geschichtsphilosophische Figuren anschließbar machte.¹⁹⁵

Schon Herder stellt im Gedicht *Die Schöpfung. Ein Morgengesang* von 1773 die Idee von der immer wiederkehrenden Lichtwerdung im Naturschauspiel des Sonnenaufgangs dar. Dazu lässt sich nachlesen:

Das Gedicht führt die in der ›Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts‹ dargelegte Überzeugung, die Stationen der biblischen Schöpfungsgeschichte wiederholten sich allmorgendlich, in actu vor; in unterschiedlich langen Partien werden aus dem Dunkel der Nacht hervortretend und ins Auge fallend, Licht, Himmel, Erde und Pflanzen, Sonne, Vögel und Fische, Erdtiere und Mensch, schließlich Christus als ›Mittelpunkt in Gottes Ruh‹ entdeckt und besungen.¹⁹⁶

In den ersten drei Versen wird der Vergleich mit dem ersten Schöpfungstag gezogen, wie er in der Bibel steht (Gen 1, 3):

Auf ihr Sinnen und erwacht
aus des Schlafes Mitternacht
Auf zu jener Gotteshöh
daß ich seine Schöpfung seh!

Nacht und Grausen ist um mich
Nacht und Grausen regte sich

¹⁹² Kleist, DKV 4, 12.

¹⁹³ Kleist, DKV 4, 52.

¹⁹⁴ Vgl. Schiller, DKV 8, 390f.

¹⁹⁵ Helmut J. Schneider: Einführende Bemerkungen zu Kleists Natur. In: Kleist-Jahrbuch 2013. S. 175-184. Hier S. 180.

¹⁹⁶ Herder, DKV 3, 1475f.

Dort auf wüstem, dunkeln Meer
da webt Gottes Geist daher

Und er sprach: sei Licht! Das Licht
strahlt' aus Gottes Angesicht
in die dunkle Mitternacht
wie es dort im Ost' erwacht! –¹⁹⁷

Vorbildhaft für solche Schilderungen war vor allem John Miltons *Paradise Lost* von 1667, das sich erst spät in der deutschen Literatur niederschlug, sowie Klopstocks *Messias* von 1748.¹⁹⁸ Als Anregung diente Herder wahrscheinlich insbesondere Abels Huldigung der Morgenröte in Salomon Geßners *Der Tod Abels* von 1758.¹⁹⁹ Geßners beliebte Idyllen – sie dienten dem »Fortleben« der Schilderungen Miltons – wurden in der Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielfach als vorbildhaft angesehen und nachgeahmt.²⁰⁰ Auch Schiller ließ sich höchstwahrscheinlich von diesem Epos Geßners inspirieren, denn es lässt sich ein deutlicher Bezug in seiner Elegie *Der Spaziergang* von 1795 erkennen. Darin finden sich zahlreiche Parallelen zum Morgengesang Abels, was vor allem die *epitheta ornantia* betrifft, die trotz ihrer Verwendung in zahlreichen anderen Dichtungen der Zeit hier auffallend ähnlich gestaltet sind. Besonderes Gewicht erhalten diese Übernahmen jedoch nicht nur als schmückendes, antikisierendes Beiwerk, sondern in ihrer offensichtlichen Parallelität der Licht-Dunkel-Metaphorik als Hinweis auf die poetische Bedeutung des Sonnenaufgangs im aufgeklärten Zeitalter.²⁰¹ »Sey uns gegrysst, du liebliche Sonne hinter den Cedern herauf!« (Geßner) – »Sei mir, begrüßt, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel // Sei mir, Sonne, begrüßt, die ihn so lieblich bescheint« (Schiller). Mit »Farb' und Anmuth« erstrahlt die Welt bei Geßner im Sonnenlicht. Schiller macht daraus ein Distichon: »Kräftig auf blühender Au erglänzen die wechselnden Farben, // Aber der reizende Streit löset in Anmut sich auf«. »Wo sind sie, die Schatten der Nacht? Ins Dunkel der Haine und in die Felsen-Klyfte sind sie gewichen, und erwarten uns da, oder in dicht verwachsenen Lauben mit erquickender Kyhlung am heissen Mittag.« (Geßner) – »Glühend trifft mich der Sonne Pfeil«. Den Wanderer »umfängt ambrosische Nacht« im Wald, dessen »duftende Kühlung« und ein »prächtiges Dach schattender Buchen« (Schiller). Aus dem Wald tritt sodann der Löwe und huldigt bei Geßner der Natur, wie der Adler ist er ein Symboltier: »Die Natur feyert den Morgen,

¹⁹⁷ Herder, DKV 3, 805f.

¹⁹⁸ Vgl. Enrico Pizzo: *Miltons Verlorne Paradies im deutschen Urtheile des 18. Jahrhunderts*. Berlin 1914. S. 39.

¹⁹⁹ Herder, DKV V, 1364. Kleist war Geßners Epos bekannt, er notierte in der Rubrik *Bulletin der öffentlichen Blätter* in den *Berliner Abendblättern* die Erscheinung der Übertragung von Teilen des Epos ins Französische durch Jacques Lablée. Vgl. Kleist DKV 3, 1174.

²⁰⁰ Pizzo: *Miltons Verlorne Paradies*. S. 44.

²⁰¹ Vgl. Herder, DKV 5, 1363f.

und opfert dem Herren der Schöpfung Dank. [...] ihm zum Lobe geht der Löw aus seiner Höle hervor, und brüllet sein Entzyken furchterlich durch die Wildniss aus.«²⁰² Auch bei Herder treten der Adler als »Fürst«, der »die Luft durchzückt« und der Löwe als »Fürst im Walde« auf,²⁰³ ebenso bei Schiller als Symbole der freiheitsstrebenden Natur des Menschen, die dem Elend der städtischen Zivilisation gewaltsam zu entkommen sucht: »Einer Tigerin gleich, die das eiserne Gitter durchbrochen // Und des numidischen Walds plötzlich und schrecklich gedenkt«. Der Adler »knüpft an das Gewölke die Welt« und verbindet sinnbildlich Himmel und Erde in barockem Gegensatz von Höhe und Tiefe. Schillers Wanderer ist inzwischen in diese Höhe vorgedrungen und findet sich in einsamer Stille am »reinen Altare« der Natur wieder. »Aber jugendlich immer, in veränderter Schöne // Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz«. ²⁰⁴ In der Natur vollzieht sich also ein göttlicher Wille, dem Menschen bietet sich in ihrer Schönheit und Wildnis eine Versinnlichung des ewigen, göttlichen Gesetzes. Die Sonne, die jeden Tag wieder Licht auf die Erde bringt, ist dem Menschen immerwährendes Symbol, das auf ein Gesetz jenseits der Zeit, die am menschlichen Fortschritt gemessen wird, verweist. Im Gedicht *Der Genius*, erschienen in den Horen 1795 findet sich die dementsprechende Formulierung vom »große[n] Gesetz, das oben im Sonnenlauf waltet«. ²⁰⁵

Für Kleist sind diese Gedanken durch Schiller vermittelt, denn er bezieht sich im Wesentlichen auf dessen Variationen der Thematik in Schillers jährlichen Gedichtsammlungen. Vor allem die frühen Gedichte Schillers dürften eine wesentliche Rolle für Kleists Poetik und Ästhetik des Sonnenaufgangs spielen. Das Gedicht *An die Sonne* veröffentlichte Schiller in der *Anthologie auf das Jahr 1782*. Das dunkle, nächtliche Gewölk und die wie bedrohliche Riesen wirkenden Wolkengebilde werden durch das Licht der aufgehenden Sonne verdrängt:

Preis dir, die du dorten heraufstrahlst, Tochter des Himmels!
Preis dem lieblichen Glanz
Deines Lächelns, der alles begrüßet und alles erfreuet!
Trüb in Schauern und Nacht
Stand begraben die prächtige Schöpfung: tot war die Schönheit
Lang dem lechzenden Blick:
Aber liebevoll stiegst du früh aus dem rosigen Schoße
Deiner Wolken empor,
Wecktest uns auf die Morgenröte; und freundlich
Schimmert diese herfür,
Über die Berg' und verkündete deine süße Hervorkunft.
Schnell begann nun das Graun

²⁰² Salomon Geßner: Sämtliche Schriften in drei Bänden. Hg. v. Martin Bircher. Zürich 1972. Bd. I, S. 7f.

²⁰³ Herder: Werke. Bd. 3, 811.

²⁰⁴ Schiller, DKV 1, 34-42.

²⁰⁵ Schiller, DKV 1, 21.

Sich zu wälzen dahin in ungeheuern Gebürgen.
Dann erschienest du selbst,
Herrliche du, und verschwunden waren die neblichte Riesen!
Ach! wie Liebende nun
Lange getrennt liebäugelt der Himmel zur Erden, und diese
Lächelt zum Lieblich empör;
Und es küssen die Wolken am Saume der Höhe die Hügel;²⁰⁶

Bei Schiller »küssen« bzw. berühren sich sich Wolken und Hügel, es verbinden sich also Himmel und Erde. Kleist lässt die Flüsse die Ufer küssen (vgl. Kap. II.1), damit berühren sich Erde und Wasser in einer leichten Abwandlung von Schillers Vorbild.

Viele von Kleists Naturbetrachtungen und Landschaftsbeschreibungen stehen ebenfalls im Zeichen des »Heroischen und Erhabenen«. An seine Verlobte schrieb er am 29. und 30. November 1800 über die Synästhesie von Sonnenaufgang und Musik: »Was ist erhebend? Ein Sonnenaufgang; ein Choral am Morgen (ich denke an die schönen Morgen, wenn ich in unsrem Garten arbeitete, u der Choral der Hautboisten aus dem eurigen zu mir herüberscholl)«. Im Brief vom 19.-23. September 1800 an Wilhelmine von Zenge schildert Kleist eine zum Zeitpunkt seines Schreibens bereits drei Jahre zurückliegende Beobachtung eines Sonnenaufgangs:

Hast Du noch nie die Sonne aufgehen sehen über eine Gegend, zu welcher Du gekommen warst im Dunkel der Nacht? – Ich aber habe es. Es war vor 3 Jahren im Harze. Ich erstieg um Mitternacht den Stufenberg hinter Gernrode. Da stand ich, schauernd, unter den Nachtgestalten wie zwischen Leichensteinen, u kalt wehte mich die Nacht an, wie ein Geist, u öde schien mir der Berg, wie ein Kirchhof. Aber ich irrte nur, so lange die Finsterniß über mich waltete. Denn als die Sonne hinter den Bergen heraufstieg, u ihr Licht ausgoß über die freundlichen Fluren, u ihre Strahlen senkte in die grünenden Thäler, u ihren Schimmer heftete um die Häupter der Berge, u ihre Farben malte an die Blätter und Blumen u an die Blüten der Bäume – ja, da hob sich das Herz mir unter dem Busen, den(n) da sah ich u hörte, u fühlte, und empfand nun mit allen meinen Sinnen, daß ich ein Paradies vor mir hatte.²⁰⁷

Hier schließt sich der Kreis zu Schillers Geßner-Rezeption. Die »freundlichen Fluren« und »grünenden Thäler« wiederholt auch Kleist in seinen poetisch geformten Briefen. Das Sonnenlicht lässt die »Farben« an der Blätter- und Blütenpracht entstehen und diese dadurch lebendig werden wie durch den göttlichen Odem.

Geschult ist dieser Blick auf die Natur an der populären Idyllen- und Hymnendichtung, damit verbunden ist auch die transzendente Deutung der Natur als Gotteserfahrung. Zwar kann man bei Kleist stellenweise auch eine Hinwendung zu romantischer Naturbeschreibung finden, allerdings scheint er in manchen dieser Fälle eher den Versuch unternommen zu haben, »Anschluß an die Erfahrung seiner Generation finden zu wollen«, wie Friedmar Apel

²⁰⁶ Schiller, DKV 1, 504.

²⁰⁷ Kleist, DKV 4, 131.

herausstellt.²⁰⁸ Auch die mit Schiller gemeinsame, kunstgeschichtliche Vorliebe für die Bilder Claude Lorrains verweist auf eine barocke, idealtypische Landschaftsästhetik. Die Konstruktion der Landschaftsbilder folgt bei Kleist somit oft genug einer symmetrischen Anordnung mit einem starken Gegensatz von Höhe und Tiefe (eine Voraussetzung für die Extreme des Erhabenen), der Fluss im Tal und die Sonne wie ein Gott weit oben am Himmel.

Die Hymne gilt den deutschen Dichtern des 18. Jahrhunderts neben der Ode als unmittelbare Ausdrucksform des Gefühls. Damit verbunden ist auch der inhaltliche Bezug zum Mythos, dessen Bedeutung für eine zeitgenössische Poesie mit einem hohen Humanitätsideal neu entdeckt wurde. »Im Mittelpunkt der geschichtsphilosophischen Thematik stand also eine Situationsbestimmung der Gegenwart, die Herder die Frage stellen läßt, welche Bedeutung die Geschichten der alten Mythologie in seiner Zeit noch hätten. Anstelle des rationalistischen Wahrheitsbegriffs tritt die geschichtsphilosophisch begründete poetische Evidenz als neuer Bezugsfaktor des Mythos.« Angesichts der »Dominanz des Allgemeinen und Abstrakten« strenger Regelpoetik wird der Verlust der »Unmittelbarkeit der Sprache« beklagt.²⁰⁹ Herders Äußerung lautet dazu: »Unser bürgerliches Volk, die Antipoden der Menschheit, hat seine Muttersprache verlernt, da es aus dem Garten Gottes verstoßen wurde, um hinter dem Pfluge auf dem Bauch zu kriechen, und Erde zu essen sein Leben lang: und es zeugt Söhne nach seinem Bilde.«²¹⁰ Herders Äußerung steht im Zusammenhang mit der Sammlung von Volkliedern auf der Suche nach authentischer Dichtung:

Herder war in Lessings Gefolge mit der Forderung hervorgetreten, Zeugnisse und Lieder alter Völker überhaupt und deutsche Volklieder im besonderen zu sammeln. Volk im Singular galt ihm als relativ naturnaher Zustand der Menschen, dessen Äußerungen als Urkunden der Menschheit vor dem rasanten Untergang im Fortgang der Zivilisation gerettet werden müßten. Zugleich verschloß Herder die Augen nicht vor der Tatsache, daß Poesie, nach Hamann Muttersprache des menschlichen Geschlechts, als Naturgewächs aus der Gegenwart so gut wie verschwunden war.²¹¹

Die Hymne sollte somit »sprachliche Grundlage der neuen bürgerlichen Identitätsfindung« werden. Der Ton der Hymne ist das Gefühl des Erhabenen:²¹²

Er verweist auf ein außerhalb der Verstandeskräfte stehendes Empfindungsvermögen, das einen unmittelbaren Bezug zum Höheren, Absoluten hat. [...] Durch die Erfahrung der Fran-

²⁰⁸ Friedmar Apel: *Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie*. München 1998. S. 104.

²⁰⁹ Jörg Ennen: *Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists*. Münster 1998. S. 33.

²¹⁰ Herder, *DKV I*, 31.

²¹¹ Ulrich Gaier: *Ein unseliges Mittelding zwischen Hofstadt und Dorf. Herder und Weimar*. In: *Herder-Jahrbuch 6* (2002). S. 43-82. Hier S. 52.

²¹² Vgl. Ennen: *Götter im poetischen Gebrauch*. S. 42.

zösischen Revolution und ihrer politischen Folgen wurde die Hymne aufgrund des offenbaren Tons der Sprache zum zentralen Medium des Dichters, um utopische Perspektiven zu proklamieren. In ihrer Verkündung bestand die bedeutende Aufgabe des Dichterberufs.²¹³

Vor diesem Hintergrund erscheint Kleists produktive Hymnenlektüre in neuem Licht. Schillers *Hymne an den Unendlichen* wurde in die *Anthologie auf das Jahr 1782* aufgenommen.²¹⁴ Dieses Jugendwerk Schillers – Kleists Geburtsjahr fällt mit seiner Entstehung zwischen 1776 und 1777 ungefähr zusammen – durchdringt noch ein an Klopstock geschultes »empfindsam-erhabenes Pathos«.²¹⁵ Kleists Variante *Hymne an die Sonne* entsteht im Jahr 1799 angesichts des beeindruckenden Riesengebirgspanoramas, das sich dem Wanderer und seinen Geschwistern darbietet, wie auch die Unterschrift im Gästebuch der Hampelbaude belegt.²¹⁶ »d. 13. Juli 99 am Morgen als ich von der Schneekoppe kam«.²¹⁷ Seine Aneignung des Gedichts markiert einen der frühesten Bezugspunkte zu Schillers Werk.²¹⁸ Das bedeutet zum einen, dass auch Schillers Frühwerk vor seinem eigentlichen Durchbruch mit den *Räubern* 1782 Kleist zu genauester Lektüre und als Rezitationsfundus diente, zum anderen ist es ein Hinweis darauf, dass sich die Auseinandersetzung mit Schiller auf dessen ganzes Werk erstreckt. Schließlich sollte Schillers Bild vom »Griffel des Blitzes« aus eben jener Hymne zum »Griffel Gottes« gewandelt, als eines der eindrucksvollsten und meistdiskutierten Symbole in Kleists Werk eingehen.²¹⁹ Jene Zeichen, die der Gott in die Natur einschreibt, stellen eine Verbindung von göttlicher und menschlicher Sphäre dar. In der Elegie *Der Spaziergang* von 1795 stellt Schiller die göttliche Inschrift in der Natur im Landbau dar: die symmetrische Einteilung der Felder lässt Demeters »Freundliche Schrift des Gesetzes, des menschenhaltenden Gottes« erkennen.²²⁰ Hier schreibt die Göttin ihre Gesetze in das Landschaftsbild, sie werden in den Spuren der menschlichen Kultivierung des Landes sichtbar.

Eine direkte Gegenüberstellung zeigt, dass es sich hier nicht um ein eigenständiges Gedicht mit Anklängen handelt, sondern eine gezielte Umwandlung, die sich sogar in der Gestaltung des einzelnen Verses an Schillers Vorlage orientiert:

²¹³ Ebd. S. 42.

²¹⁴ Vgl. SW 1, 874.

²¹⁵ Schiller, DKV 1, 781f.

²¹⁶ Kleist, DKV 3, 962.

²¹⁷ Kleist, DKV 3, 403.

²¹⁸ Die Umformung von Schillers Gedicht konnte ich an anderer Stelle unter dem Aspekt der Bewegung bereits aufzeigen: Vgl. Phyllis Roesch: Kleists »Hymne an die Sonne« und Schillers Konzept von Sprachbewegung und Landschaftsdichtung. In: Kleist-Jahrbuch 2013. S. 198-206. In diesem Aufsatz geht es vor allem um sprachphilosophische Überlegungen der Bewegung und Landschaftswahrnehmung im Sinne dieser Bewegung.

²¹⁹ Vgl. Helmut Sembdner: Hymne an die Sonne. Kommentar. In: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Helmut Sembdner. Darmstadt. Zweite Auflage 1962. Bd. I. S. 916.

²²⁰ SW 1, 229.

Hymne an den Unendlichen

Zwischen Himmel und Erd, hoch in der Lüfte Meer,
In der Wiege des Sturms trägt mich ein Zackenfels,
Wolken türmen
Unter mir sich zu Stürmen
Schwindelnd gaukelt der Blick umher
Und ich denke dich, Ewiger.

Deinen schauernden Pomp borge dem Endlichen
Ungeheure Natur! Du der Unendlichkeit
Riesentochter!
Sei mir Spiegel Jehovas!
Seinen Gott dem vernünftigen Wurm
Orgle prächtig, Gewittersturm!

Horch! er orgelt – Den Fels wie er herunterdröhnt!
Brüllend spricht der Orkan Zebaoths Namen aus.
Hingeschrieben
Mit dem Griffel des Blitzes:
Kreaturen, erkennt ihr mich?
Schone, Herr! wir erkennen dich.²²¹

Hymne an die Sonne

Über die Häupter der Riesen, hoch in der Lüfte Meer,
Trägt mich, Vater der Riesen, dein dreigezackigter Fels.
Nebel walten
Wie Nachtgestalten,
Um die Scheitel der Riesen her,
Und ich erwarte Dich, Leuchtender!

Deinen prächtigen Glanz borge der Finsternis,
Allerleuchtender Stern! Du der unendlichen Welt
Ewiger Herrscher,
Du des Lebens
Unversiegbarer Quell, gieße die Strahlen herauf,
Helios! wälze Dein Flammenrad!

Sieh! er wälzt es herauf! Die Nächte, wie sie entfliehn – Leuchtend
schreibet der Gott seinen Namen dahin,
Hingeschrieben
Mit dem Griffel des Strahles,
»Kreaturen, huldigt ihr mir?«
– Leuchte, Herrscher! wir huldigen Dir!²²²

Mit dieser wortgenauen Umbildung schafft Kleist eine Parodie als besondere Form intertextueller Bezugnahme. Dröhnender Donner und greller Blitz, einschüchternde Wolkengebilde erzeugen in Schillers Hymne einen Eindruck erhabener Naturgewalt. Kleist entwirft

²²¹ Schiller, DKV 1, 524f.

²²² Kleist, DKV 3, 402f.

ein ähnlich überwältigendes Szenario, wandelt den Sturm allerdings zu einem Sonnenaufgang ab. Der Einfall zu dem Gedicht kam Kleist auf dem Gipfel des Berges, unter ihm am frühen Morgen vermutlich dichter Nebel und ein sich langsam aufklärendes Bild der Landschaft. Der Entstehungsrahmen lässt deshalb Rückschlüsse auf die mit dem Gedicht einhergehenden, beginnenden Größenphantasien zu, Schiller zu überflügeln. Diese Annahme ergibt sich nicht zuletzt aus der populären Hymnendichtung, die von vielen Autoren vertreten wurde. Für Gotthold Friedrich Stäudlins *Die Gletscher bei Grindelwald* (ca. 1782) kann Erik Schilling dabei eine gewisse inhaltliche Wandlungsfähigkeit nachweisen. Die Huldigung Gottes geht in eine prometheische Selbstpreisung über, die sich durch die Gottesebenbildlichkeit des Menschen rechtfertigt.²²³ Ähnliches gilt auch für Kleists *Hymne an die Sonne*. Schiller kann in der Betonung der Perspektive von oben nach unten mit dem eine Unterwerfungsgeste implizierenden Vers »Kreaturen, huldigt ihr mir?«, überboten werden. Zugleich bleibt Schiller als Vorbild freirhythmischer Hymnendichtung erkennbar:

Hymnisch-erhabenes Sprechen eines enthusiastischen Dichters behauptet gegenüber der funktionalen Ausdifferenzierung und der damit einhergehenden Kontingenzerfahrung die Ganzheit einer zweiten Welt außerhalb der hiesigen, das Problem der Endlichkeit wird durch Beschwörung dichterischer Unsterblichkeit im hohen Sang gemildert, selbstbewusst tritt der hymnische Dichter der Religion, der Philosophie und der Wissenschaft als Stifter von Sinn und Bedeutsamkeit entgegen.²²⁴

Im Brief vom 11. Oktober 1800 an Wilhelmine von Zenge verbindet Kleist wiederholt die Naturerscheinungen in seinem und Schillers Gedicht. In der Schilderung des den Donner übertreffenden Sonnenaufgangs, lässt sich ein Überbietungsgestus und ein nachträglicher Kommentar zu seiner Hymnendichtung erkennen:

Aber keine Erscheinung in der Natur kann mir eine so wehmüthige Freude abgewinnen, als ein Gewitter am Morgen, besonders wenn es ausgedonnert hat. Wir hatten hier vor einigen Tagen dies Schauspiel – o es war eine prächtige Scene! Im Westen stand das nächtliche Gewitter und wüthete, wie ein Tyrann, u von Osten her stieg die Sonne herauf, ruhig u schweigend, wie ein Held. Und seine Blitze warf ihm das Ungewitter zischend zu u schalt ihn laut mit der Stimme des Donners – er aber schwieg der göttliche Stern, u stieg herauf, u blickte mit Hoheit herab auf den unruhigen Nebel unter seinen Füßen, u sah sich tröstend um nach den andern Sonnen, die ihn umgaben, als ob er seine Freunde beruhigen wollte [...] – und blaß, wie vor Schreck, entfärbte sich die Nacht des Gewölks, u zerstob wie dünner Rauch [...].²²⁵

Die Sonne wird von Kleist wiederholt als männlicher Held personifiziert. Er orientiert sich dabei am Sonnengott der griechischen Mythologie, die neben dem geläufigeren Namen

²²³ Vgl. Erik Schilling: *Liminale Lyrik. Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2018. S. 63.

²²⁴ Dirk Werle: *Klopstocks Probleme. Der doppelte Anfang der deutschen Hymne*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 131 (2012). S. 481–511. Hier S. 485.

²²⁵ Kleist, DKV 4, 145f.

Helios auch Phoibos Apollon kennt. Kleist zielt auch auf die Bedeutung Apollons als Gott des Lichts und der Kunst ab, als er seiner von Januar bis Dezember 1808 erscheinenden Literaturzeitschrift den Namen *Phöbus – Ein Journal für die Kunst* gibt. Als Titelbild wurde ein Holzschnitt Ferdinand von Hartmanns gewählt, der die lichtumstrahlte Quadriga des Sonnengottes über der Stadt Dresden zeigt. Angesichts dieser Beschreibungen der Sonne lässt sich von einer »Metaphorik der Ekstase, des Stoizismus und des Kampfes« sprechen, etwa, wenn es heißt: »und hinten starb die Sonne, aber hochroth glühend vor Entzücken, wie ein Held, und das blasse Zodiakal-licht umschimmerte sie, wie eine Glorie das Haupt eines Heiligen – –«. ²²⁶ Kleist lässt sich hier durch Schillers *Räuber* inspirieren: ²²⁷

Schwarz: Wie herrlich die Sonne dort untergeht!

Moor (*in den Augenblick verschwemmt*): So stirbt ein Held! – Anbetungswürdig! ²²⁸

Der Auftritt Achills, des großen Helden des Trojanischen Krieges, den Kleist im dritten Auftritt der *Penthesilea* inszeniert, ist ebenfalls der eines Sonnengottes. Die Griechen und Myrmidonen stimmen bei seinem Anblick geradezu huldigende Worte an. Sein Erscheinen bedeutet Erleichterung für die Truppen, da sein Verbleib in der vor ihren Augen tobenden Schlacht mit Penthesilea bis eben ungewiss war:

Seht! Steigt dort über jenes Berges Rücken,
Ein Haupt nicht, ein bewaffnetes, empor?
Ein Helm, von Federbüschen überschattet?
Der Nacken schon, der mächt'ge, der es trägt?
Die Schultern auch, die Arme, stahlumglänzt?
Das ganze Brustgebild, o seht doch, Freunde,
Bis wo den Leib der goldne Gurt umschließt?
[...]
Die Häupter sieht man schon, geschmückt mit Blessen,
Des Rossgespanns! Nur noch die Schenkel sind,
Die Hufen, von der Höhe Rand bedeckt!
Jetzt, auf dem Horizonte, steht das ganze
Kriegsfahrzeug da! So geht die Sonne prachtvoll
An einem heitern Frühlingstage auf! ²²⁹

Stück für Stück, beim Helmbusch beginnend, steigt der strahlende Held Achilles wie die aufgehende Sonne ins Blickfeld seiner Beobachter.

²²⁶ Kleist, DKV 4, 144.

²²⁷ Vgl. Kleist, DKV 4, 678.

²²⁸ SW 1, 561.

²²⁹ Kleist, DKV 2, 155f.

III. KLEISTS KANT-LEKTÜRE

Über Kleists Schwierigkeiten mit der Philosophie Immanuel Kants wurde – meist unter dem Begriff der ›Kant-Krise‹ im Jahr 1801 – bereits viel Interessantes geschrieben, weshalb eine Wiederholung der Ergebnisse an dieser Stelle nicht erfolgt. Die Kant-Krise wird hier vielmehr als Movens ästhetischer und geschichtsphilosophischer Überlegungen im Hintergrund der Konstellation Kleist-Schiller verstanden.

Die Phase der ersten philosophisch-literarischen Versuche Kleists durchzieht noch, wie die Briefe es bezeugen, ein Glaube an die Entwicklung durch Tugend und Rechtschaffenheit. Vereinzelt Spuren der aufklärerischen Moralphilosophie lassen sich darin durchaus erkennen. Im Hymnen-Vergleich wird dann bereits eine Andeutung des künstlerischen Emanzipationsbestrebens Kleists nachvollziehbar, das einen entscheidenden Impuls, nicht aber seine allererste Ursache durch den Philosophen erhält, dem auch Schiller große Fortschritte verdankt. Im Brief vom Mai 1799 an seine Schwester Ulrike formuliert Kleist unter Verwendung der Marionettenmetapher ein Gefühl von Unfreiheit, da ihm ohne einen selbst gewählten »Lebensplan« drohe, »ohne feste Bestimmung, immer schwankend zwischen unsicheren Wünschen, immer im Widerspruch mit meinen Pflichten, ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksaals« zu sein. Er bezeichnet eine solche, willenlose Existenz als »unwürdige[n] Zustand«.²³⁰ Dem folgt ein Lob des vernunftgemäßen Lebens und die Annahme eines höchsten Gutes – umso verwunderlicher ist in der Folge die Art seiner Auseinandersetzung mit Kant. An die Schwester schreibt er im Mai 1799 daher:

Etwas muß dem Menschen heilig sein. Uns beide, denen es die Ceremonien der Religion u die Vorschriften des conventionellen Wohlstandes nicht sind, müssen um so mehr die Gesetze der Vernunft heilig sein. [...] Wer gebietet uns aber die Tugenden der Menschenliebe, der Duldung, der Bescheidenheit, der Sittsamkeit zu üben, wenn es nicht die Vernunft thut?²³¹

Diesen Zeilen lässt sich durchaus entnehmen, dass Kleist die Idee einer Ausrichtung nach Vernunftgesetzen nicht gänzlich ablehnt, sofern sich ein zuverlässiges Glücksversprechen daraus ableiten lässt. In den Äußerungen vor der Krise ließe sich, zumindest in Fragen der Moral, noch ein potentieller Kant-Leser erkennen. »Bildung schien mir das einzige Ziel, [...] Wahrheit der einzige Reichthum«, so lautet im Brief vom 22. März 1801 an Wilhelmine von Zenge die Zusammenfassung im Rückblick und unmittelbar vor den berühmten Worten, in

²³⁰ Kleist, DKV 4, 40.

²³¹ Kleist, DKV 4, 41.

denen die Kant-Krise in der Forschung ihren Beleg gefunden hat. Kleist reduziert Kants Erkenntnistheorie – vermutlich trotz erheblicher Zweifel – auf ein Gleichnis und entlehnt die Worte dafür von Johann Gottlieb Fichte, wahrscheinlich aus dessen Abhandlung *Gerichtliche Verantwortungsschrift gegen die Anklage des Atheismus* aus dem Jahr 1799:²³²

Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urtheilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzuthut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so ist die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nicht mehr – u alles Bestreben, ein Eigenthum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich –²³³

Mit der jenem Briefabsatz vorangehenden Einleitung setzt sich Kleist überdies selbst dem Verdacht aus, nicht mehr zu wissen bzw. wissen zu wollen, da er Wilhelmine vorgibt, er fasse sich der Einfachheit halber, ihr zuliebe, besonders klar.²³⁴ Am darauffolgenden Tag wiederholt Kleist im Brief an seine Schwester diese Worte, ersetzt jedoch die Analogie der »grünen Gläser« durch eine explizite Nennung Kants: »Es scheint, als ob ich eines von den Opfern der Thorheit werden würde, deren die Kantische Philosophie so viele auf das Gewissen hat. Mich eckelt vor dieser Gesellschaft u doch kann ich mich nicht losringen aus ihren Banden.«²³⁵ In diesen Zeilen lässt sich zumindest vermuten, wo das Krisenerlebnis seinen Ursprung nimmt: Kleist fühlt eine starke Ablehnung, aber vermag sich selbst keine Antworten auf seine philosophischen Fragen zu geben.

An diesem bekannten Abschnitt des Briefes an Wilhelmine von Zenge wird deutlich, dass wir es mit einem sehr eigenwilligen und genau deshalb problematischen Verständnis der Kantischen Philosophie zu tun haben. »In der Tat ist es klar an dem illustrierenden Beispiel der Augen mit den grünen Gläsern, daß Kleist in der metaphysischen Welt nicht beheimatet war, daß er die Unterscheidung zwischen Kants ›Ding an sich‹ und der ›Erscheinung‹ nicht begrifflich sondern sachlich machte.«²³⁶ Kleist, der sich als Student so wissensdurstig zeigte, wollte ganz offensichtlich dieser neuen Philosophie nicht weiter nachgehen, obwohl nicht zuletzt schon allein angesichts des Umfangs des Kantischen Werks eine Lösung für das

²³² Michael Mandelartz: *Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800*. Berlin 2011. S. 57. Mandelartz führt das Bild der farbigen, hier speziell grünen Gläser auf verschiedene, dem Zeitgenossen geläufige Vergleiche aus der Farbenlehre und Wissenschaft zurück. Vgl. Ebd. S. 56ff.

²³³ Kleist, DKV 4, 205.

²³⁴ Vgl. Kleist, DKV 4, 205.

²³⁵ Kleist, DKV 4, 207.

²³⁶ Walter Gausewitz: *Kleist und der Kulturidealismus der Weimarer Klassik*. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* LIII (1961). S. 239-254. Hier. S. 241.

Problem der »grünen Gläser« zu erwarten gewesen wäre. Gerade bei Kant, der zu den fortschrittlichsten Denkern seiner Zeit gehörte und wie kein anderer die Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte prägte, verließ Kleist also erstaunlicherweise sein wissenschaftlicher Eifer. Noch verwunderlicher ist es, da Kant es wie kaum ein anderer geschafft hatte, das Problem der Vereinbarkeit von Naturdeterminismus und Willens- bzw. Handlungsfreiheit des Menschen in seiner Philosophie überzeugend zu bearbeiten und aus diesem Grund auch nicht dem absoluten, sondern dem kritischen Idealismus zugeordnet wird.

Kleists Scheinargument der fehlenden absoluten Erkenntnis gegen Kants Philosophie offenbart vielmehr allgemeine Schwierigkeiten auf dem Gebiet der Erkenntnistheorie, es scheint, als lote er die Grenzen der Philosophie in diesen Fragen aus. Er sucht nach fertigen Antworten, ohne sich die Zeit für die richtige Fragestellung zu nehmen. Cassirer legt dar, dass Kleists oberflächliche Kritik an Kant vorbeizieht, denn weder ist »eine Relativierung des Wahrheitsbegriffs«, noch eine reine Vernunftkenntnis im Kantischen System denkbar, ganz im Gegenteil handelt es sich um die Grenzen der Erkenntnis, die Kant mit seiner Philosophie in Angriff nimmt.²³⁷

Kleist besaß ausgezeichnete Kenntnisse auf dem Gebiet der Mathematik, was ihn neben dem betonten Pflichtbegriff ebenfalls für die Kantische Philosophie hätte erwärmen können, da dieser in der *Kritik der reinen Vernunft* über die *Axiomen der Anschauung* immerhin für die Welt der Erscheinungen mathematisch fundierte Erkenntnismöglichkeiten zusichert.

Erscheinungen sind keine Dinge an sich selbst. Die empirische Anschauung ist nur durch die reine (des Raumes und der Zeit) möglich; was also die Geometrie von dieser sagt, gilt auch ohne Widerrede von jener, und die Ausflüchte, als wenn Gegenstände der Sinne nicht den Regeln der Konstruktion im Raume (z. E. der unendlichen Teilbarkeit der Linien oder Winkel) gemäß sein dürfen, müssen wegfallen. Denn dadurch spricht man dem Raume und mit ihm zugleich aller Mathematik objektive Gültigkeit ab, und ich weiß nicht mehr, warum und wie weit sie auf Erscheinungen anzuwenden sei. Die Synthesis der Räume und Zeiten, als der wesentlichen Form aller Anschauung, ist das, was zugleich die Apprehension der Erscheinung, mithin jede äußere Erfahrung, folglich auch alle Erkenntnis der Gegenstände derselben, möglich macht, und was die Mathematik im reinen Gebrauch von jener beweiset, das gilt auch notwendig von dieser.²³⁸

Kleists übersteigerte seinen Wahrheitsanspruch ins Absolute, das allein erklärt, warum Kants mathematische Begründung seiner Philosophie ihn nicht überzeugen konnte. Zu diesem Schluss kommt auch Cassirer:

²³⁷ Cassirer: Kleist und die Kantische Philosophie. S. 9f.

²³⁸ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe herausgegeben von Jens Timmermann. Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1998. 264.

Aber konnte er übersehen, daß die Mathematik in der »Kritik der reinen Vernunft« überall als der »Stolz der Vernunft« bezeichnet und gerühmt war, und daß gerade der Anteil an ihr es ist, der im kritischen System auch den Wahrheits- und Wissenschaftswert aller anderen theoretischen Disziplinen begründet? Mußte Kleist, der sich selber damals um die Physik und ihr wissenschaftliches Verständnis bemühte, nicht die gewaltige theoretische Arbeit begreifen und würdigen, die Kant daran gesetzt hatte, die ersten »apriorischen« Gründe dieser Wissenschaft zu finden und ihr erst dadurch die Festigkeit eines geschlossenen Systems zu geben?²³⁹

Daher sei es wichtiger, den »geistigen Prozeß« Kleists in seiner Kant-Krise nachzuvollziehen, doch dabei »häufen sich die Rätsel und Schwierigkeiten«.²⁴⁰ Sein Verweis auf die »neuere[...] sogenannte Kantische Philosophie« hat Anlass dazu gegeben, im Umfeld der Schüler Kants nach einem Namen zu suchen. Es ist somit einleuchtend, dass Ernst Cassirer in seinem Vortrag *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie* von 1918 für Fichtes populärphilosophische Schrift *Die Bestimmung des Menschen* von 1800 als eigentlichen Auslöser der Krise plädiert. Die durch Fichte erklärte Fortführung der Kantischen Philosophie erschien Kleist möglicherweise in diesen letzten Fragen der Erkenntnismöglichkeit als eigentlich beunruhigend. Allerdings ist der Genauigkeit halber daran zu denken, dass die gänzlich subjektzentrierte Philosophie Fichtes, in der auch das Ding an sich aufzulösen versucht werden sollte, von Kant nicht gutgeheißen wurde.

Fichtes Schrift wirkt auf Kleists Wissens- und Freiheitsbegriff. Cassirer schreibt: »Wenn wirklich das Wissen als solches absolut leer, wenn es ein ›System bloßer Bilder ohne alle Realität, Bedeutung und Zweck‹ war, so hatte es für ihn jeglichen, auch nur relativen und mittelbaren Wert, mit dem sich ein weniger aufs Unbedingte gestellter Geist hätte begnügen und trösten können, verloren.«²⁴¹ Auch die Freiheit des Menschen erscheint Kleist bei der Fichte-Lektüre durch die höhere Macht des Zufalls als »leere Illusion«.²⁴² Dabei hätte Kleist Fichtes Philosophie mit Kant kritisch sehen können. Konkret lässt sich das am Begriff der Marionette zeigen, die seit jeher als Symbol der Abhängigkeit, Unselbständigkeit und Willenlosigkeit des Menschen in philosophischen und politischen Zusammenhängen gilt. Kleists Marionettentheater ist dafür ein besonderes Beispiel. Mit der Wahl des Symbols verweist er auf Schiller und auch auf Kant.

Schiller führt Kants Marionette, das Gegenbeispiel zur lebendigen Moralität, erst gar nicht ein, weil er die Ergebnisse der ›Kritik der praktischen Vernunft‹ als selbstverständlich akzeptiert. Ihn interessiert die Anwendung der Moral auf die Kunst, nicht die Diskussion der Grundlagen von Kants praktischer Philosophie. Kleist dagegen greift Schillers Begriff der

²³⁹ Cassirer: Kleist und die Kantische Philosophie. S. 10f.

²⁴⁰ Ebd. S. 11.

²⁴¹ Ebd. S. 22.

²⁴² Ebd. S. 25.

Anmut von den kantischen Grundlagen her an und exemplifiziert seine Überlegungen daher erneut an der Marionette.²⁴³

Kant definiert in seiner *Kritik der praktischen Vernunft* im Kapitel *Kritische Beleuchtung der Analytik der reinen praktischen Vernunft* nicht eigentlich die Marionette, sondern verweist auf sie im Bezug auf das Problem der Freiheit des Menschen, der als Sinnenwesen dem »Naturmechanismus« unterworfen ist.²⁴⁴ Kant argumentiert, selbst wenn man dem handelnden Subjekt seine Freiheit zugestehen würde, es aber in seiner Naturbedingtheit als »mechanisch«, also unfrei begreift, müsste darunter auch die Handlungsfreiheit leiden. Dieser Schluss kann nicht anders gezogen werden, sofern Gott als »die Ursache auch der Existenz der Substanz« angenommen wird. Wenn das menschliche Dasein von Gott als gegeben abhängt, ist es auch seiner Kausalität unterworfen.²⁴⁵

In der That: wären die Handlungen des Menschen, so wie sie zu seinen Bestimmungen in der Zeit gehören, nicht bloße Bestimmungen desselben als Erscheinung, sondern als Dinges an sich selbst, so würde die Freiheit nicht zu retten sein. Der Mensch wäre Marionette, oder ein Vaucansonsches Automat, gezimmert und aufgezogen von dem obersten Meister aller Kunstwerke, und das Selbstbewußtsein würde es zwar zu einem denkenden Automate machen, in welchem aber das Bewußtsein seiner Spontaneität, wenn sie für Freiheit gehalten wird, bloße Täuschung wäre, indem sie nur comparativ so genannt zu werden verdient, weil die nächsten bestimmenden Ursachen seiner Bewegung und eine lange Reihe derselben zu ihren bestimmenden Ursachen hinauf zwar innerlich sind, die letzte und höchste aber doch gänzlich in einer fremden Hand angetroffen wird.²⁴⁶

Der Fehler bisheriger philosophischer Versuche liegt, Kant zufolge, in der Annahme, Zeit und Raum seien auch Bestimmungen der Dinge an sich. So betrachtet, könne der handelnde Mensch nicht anders als fremdbestimmt angesehen werden. Die Freiheit wäre also nur Einbildung. Die Unterscheidung der Dinge an sich und in der Erscheinung ist für die Lösung des Problems ausschlaggebend. Die Existenz des Menschen ist eine »Existenz in der Zeit« und so sind es auch die menschlichen Handlungen. Raum und Zeit sind Formen der Anschauung und betreffen als »eine bloße sinnliche Vorstellungsart der denkenden Wesen in der Welt« nur die Erscheinungen oder – den Kategorien gemäß – Phänomene, wie Kant sie auch nennt. Die Dinge an sich haben keine solche Existenz, sie sind bloß Grundlagen, Möglichkeiten des Denkens. Damit löst sich auch das Problem der Kausalität. Kant spricht »Schöpfung«, d. h. das Erschaffenwerden, nur den »Noumenen« zu.²⁴⁷ Noumena sind allein

²⁴³ Mandelartz: Goethe, Kleist. S. 79.

²⁴⁴ Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft* [1788]. Vollständiger, durchgesehener Neusatz bearbeitet und eingerichtet von Michael Holzinger. Berlin 2016. S. 179.

²⁴⁵ Ebd. S. 180.

²⁴⁶ Ebd. S. 180f.

²⁴⁷ Ebd. S. 183.

Gegenstände des Verstandes, damit unterliegen die Erscheinungen nicht der Kausalität Gottes. Die Schöpfung eines »denkenden Wesen[...]«, also eine sinnliche Vorstellung des Menschen, ist selbst eine Schöpfung des Dings an sich.²⁴⁸ Indem wir also etwas mit dem Verstand begreifen, abstrahieren wir zum Ding an sich, da eine Erscheinung immer eine Erscheinung von etwas sein muss. »So wie es also ein Widerspruch wäre, zu sagen, Gott sei ein Schöpfer von Erscheinungen, so ist es auch ein Widerspruch, zu sagen, er sei als Schöpfer Ursache der Handlungen in der Sinnenwelt [...].«²⁴⁹ Da also »die Schöpfung ihre intelligibele, aber nicht sensible Existenz betrifft und also nicht als Bestimmungsgrund der Erscheinungen angesehen werden kann«, ist dem Menschen grundsätzlich Handlungsfreiheit gegeben.²⁵⁰ Bei Cassirer lässt sich nachlesen, dass eben diese Unterscheidung als Grundzug der Kantischen Philosophie auch einem nachlässigen Leser ersichtlich sein müsste: »Die Lehre Kants vom Intelligiblen, vom ›Noumenon‹ der Freiheit bleibt unverständlich, ohne ihr notwendiges, methodisches Korrelat – ohne die Lehre von der Phänomenalität der sinnlich-empirischen Wirklichkeit.«²⁵¹

Kleist gehört mit seinem Geburtsjahrgang 1777 zu den Zeitgenossen, deren philosophische Ansichten die Kantische Philosophie – die Kritik der reinen Vernunft erschien 1781 (Ausgabe A) und in ergänzter, zweiter Ausgabe 1787 (Ausgabe B) – eigentlich nicht mehr überraschend getroffen hat.²⁵² Zwar setzt bei Kleist mit dem Universitätsstudium vermutlich überhaupt erst eine philosophische Lektüre ein, allerdings weist vieles daraufhin, dass er sich selbst ein künstliches Problem geschaffen hatte: »daß *die* Wahrheit nicht zu finden ist und der metaphysisch begründete Zusammenhang alles Seienden vielleicht nur ein Gedankenkonstrukt darstellt, daß also der Glaube an die Möglichkeit einer unendlichen Vervollkommnung ›hier‹ und ›auf anderen Sternen‹ nichts weiter war als eben ein Glaube.«²⁵³ Die Absage an die absolute Erkenntnis wirkt dabei gerade so zurechtgezimmert, als könnte man in der Konsequenz mit umso größerer Selbstverständlichkeit jeden philosophischen Versuch vom Tisch fegen. Eine philosophische Spurensuche wird in Bezug auf Kleist daher immer unbefriedigend sein. Seine Haltung lässt überdies nicht gerade auf einen philosophischen Kopf, als vielmehr einen desillusionierten Menschen schließen. Auch die Realität der Lebenserfahrung, eine Jugend im Militär und eine Zeit Jahrhundert voller Kriege lässt ihn an der

²⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 183.

²⁴⁹ Ebd. S. 183.

²⁵⁰ Ebd. S. 184.

²⁵¹ Cassirer: Kleist und die Kantische Philosophie. S. 11.

²⁵² Vgl. Ebd. S. 9.

²⁵³ Kleist, DKV 4, 550.

Erfüllung dieses Wunsches zweifeln. Freiheit und Glück werden mangels letzter Gewissheiten zu Wunschvorstellungen, deren Eintreten und Fortbestehen höchst unsicher ist. Im Folgenden lässt sich daher ein deutlicher »Ton existentieller Betroffenheit« vernehmen.²⁵⁴ Dennoch bleibt, neben dem Versuch, das Gefühl als authentische Auskunft über den Menschen und die Welt zu befragen, im häufig tragischen Scheitern der Kommunikation seiner literarischen Figuren, ein stets unterschwelliges Interesse an der Erkenntnissuche bestehen. Das Gefühl des Studenten Kleist, die Welt durch die Vernunft gänzlich erfassen zu können, sich das Glück durch eine tugendhaftes und pflichtbewusstes Leben erfüllen zu können, wurde also durch die Kantische Philosophie empfindlich gestört:

Der transzendente Idealismus bildet auch an diesem Punkte die Grenzscheide der Zeiten und die Grenzscheide der Geister. Wie er in theoretischer Hinsicht eine »Revolution der Denkart« in sich schließt, so entzieht er auch dem praktisch-metaphysischen Begriff der »Vollkommenheit«, der bisher die gemeinsame Grundlage der philosophischen Systeme gebildet hatte, den Boden. Beide Leistungen gehören in ihrer allgemeinen geistesgeschichtlichen Tendenz zusammen.²⁵⁵

Kleist scheint den radikalen Schnitt hinter dieser Berührung mit der Kantischen Philosophie mit Fichte jedoch bewusst gemacht zu haben, da er damit das größtmögliche Leiden erreicht hatte, das er in seiner Kreativität bündeln konnte – er bezeichnete sich als »tief in seinem heiligsten Innern davon verwundet«. ²⁵⁶ Blamberger macht auf das produktive Missverständnis aufmerksam, das Kleist aus dieser in Einzelheiten ungeklärten Begegnung mit der Philosophie Kants entstanden ist: »Aus der melancholischen Umdeutung der Philosophie Kants, aus der Ignoranz gegenüber der notwendigen Analyse der Bedingungen des Erkennens, macht Kleist eine grandiose semiotische Krise, die zum generativen Kern seiner Werke wird.«²⁵⁷

Auch Cassirer schließt seinen Aufsatz mit einem Verweis auf die unterschiedlichen Sphären der künstlerischen und philosophischen Weltanschauung:

Auch wenn man versucht hat, das Ganze von Kleists Dichtung aus dem »metaphysischen« Lebensgefühl, das in ihm wirksam war, zu begreifen und abzuleiten, so ist doch das Gefühl, auf das man hier hinzielt, so eigener Art und gehört so rein und völlig der Sphäre des Künstlers an, daß es sich sofort zu verdunkeln und zu verwirren scheint, wenn man versucht, es in die abstrakte Begriffssprache, in die Kategorien und Termini der systematischen Philosophie zu übersetzen. Aber gerade weil Kleist in dieser Weise abseits steht, empfindet man um so stärker die Beziehungen, die nichtsdestoweniger zwischen ihm und der großen intellektuellen Bewegung der Zeit bestehen. Für die tiefe Wirkung, die insbesondere die Kantische Lehre in allen geistigen Lebenskreisen geübt hat, ist gerade die Kraft, mit der sie auch in das

²⁵⁴ Kleist, DKV 4, 549.

²⁵⁵ Cassirer: Kleist und die Kantische Philosophie. S. 31.

²⁵⁶ Kleist, DKV 4, 205.

²⁵⁷ Blamberger: Kleist. S. 77.

Leben und Schaffen dieses Einsamen eingegriffen hat, der ihr eher zu widerstreben, als sie zu suchen schien, ein überzeugender Beweis.²⁵⁸

Mit Schillers ästhetischen und historischen Abhandlungen lag Kleist überdies ein hervorragender Kommentar vor, der aus Schillers »unbedingtem Eifer« und »eingehendem methodischen Studium« resultierte.²⁵⁹ Die fruchtbare Auseinandersetzung mit Kant gehört zu den wichtigsten Fortschritten in Schillers literarischem Leben. Norbert Oellers vergleicht dieses Studium mit großen, für das Werk fruchtbaren Ereignissen wie Goethes Italienreise, die Niederschrift von Kafkas Erzählung *Das Urteil* in einer einzigen Nacht und auch Kleists Kant-Krise.²⁶⁰ Der Wirkung nach zu urteilen – so unterschiedlich sie sein mag –, hat die Begegnung mit der Kantischen Philosophie, bei allen gravierenden Unterschieden, für Schiller wie Kleist einen entscheidenden Einfluss auf das nachfolgende ästhetische und literarische Werk. Kleists Verhältnis zu Schiller wird maßgeblich davon beeinflusst. Gemäß eingangs aufgestellter Hypothese der Idealismus-Kritik Kleists in der Kontroverse mit Schiller, spielte sich ein bislang vernachlässigter Teil der Kant-Krise vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit Schiller ab, ohne in jenem bloß den Vermittler zu sehen. Die folgende Analyse der Ästhetik und der Geschichtsphilosophie zeigt deshalb die Auseinandersetzung mit Schiller, durch dessen Werk hindurch Kleist immer auch Kant im Blick behält. Daraus lässt sich – bei aller gebotenen Zurückhaltung vor Verallgemeinerungen und ohne die Eigenständigkeit der Wirkung Schillers auf Kleist anzuzweifeln – der Schluss ziehen, die unerschöpfliche Auseinandersetzung mit Schiller sei zu einem Teil der Kant-Krise zu verdanken.

Das Erlebnis der Schaffenskrise teilen Kleist wie Schiller mit vielen anderen Literaten, sodass sich daraus kein Alleinstellungsmerkmal des Verhältnisses ableiten lässt. Der Umgang mit solchen Krisen ist jedoch individuell verschieden: Kleist scheint im Leiden zu verharren, da er darin die höchste Schaffenskraft findet. Schiller dagegen wartet auf den Moment, indem die Talsohle durchschritten ist. Auch ihm waren Probleme mit der Stoffbewältigung und Schreibblockaden nur allzu gut bekannt. Am 1. Mai 1786 klagt er etwa gegenüber seinem guten Freund Ludwig Ferdinand Huber (1764-1804) in einem kurzen Absatz über die Arbeit am *Don Karlos*:

Ich bin jetzt fast unthätig. Warum? wird mir schwer zu sagen. Ich bin mürrisch, und sehr unzufrieden. Kein Pulsschlag der vorigen Begeisterung. Mein Herz ist zusammengezogen, und die Lichter meiner Phantasie sind ausgelöscht. Sonderbar, fast jedes Erwachen und jedes Niederlegen nähert mich einer Revolution einem Entschlusse um einen Schritt mehr, den ich

²⁵⁸ Cassirer: Kleist und die Kantische Philosophie. S. 55f.

²⁵⁹ Ebd. S. 4f.

²⁶⁰ Vgl. Norbert Oellers: Schillers Kunstspiele nach dem Studium Kants. In: JbDSG (57) 2013. S. 122-139. Hier. S. 123.

beinahe als ausgemacht vorher sehe. Ich bedarf einer Krisis – die Natur bereitet eine Zerstörung, um neu zu gebären. Kann wohl seyn, daß Du mich nicht verstehst, aber ich verstehe mich schon. Ich könnte des Lebens müde seyn, wenn es der Mühe verlohnte zu sterben. ²⁶¹

Die Krise durchlebt Schiller geradezu körperlich, er beschreibt Stimmungsschwankungen und seine Lebenskräfte als geschwächt. Er harrt der Veränderung, die sich einstellen wird. Mit dem Satz »Ich bedarf einer Krisis.«, betont er die neben ›Zwiespalt‹ und ›Streit‹ geläufige Bedeutung ›Entscheidung‹ des altgriechischen κρίσις. Beide brauchen als Künstler die Krise als Wendepunkt und bejahen sie bewusst in Hinblick auf ihr kreatives Potenzial. Schiller erstrebt die Bewältigung, Kleist entfacht sein Leiden an der Krise jedoch immer wieder neu.

²⁶¹ NA 24, 51f.

IV. DER SÜNDFALL IN GESCHICHTSPHILOSOPHIE UND ÄSTHETIK

1. Der Sündenfall als Beginn der Geschichte

1.1 Das historische Selbstverständnis der Zeitgenossen Schiller und Kleist

»Das Nachdenken über Geschichte wurzelt im Unbehagen an der Gegenwart und sucht dessen Gründe in der Vergangenheit.«, schreibt der Althistoriker Alexander Demandt.²⁶² Auch Schiller und Kleist reflektieren als Zeitgenossen die politisch instabilen Zeiten, in denen sie leben. Denn die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war wie die erste von einer beinahe ununterbrochenen Reihe von Kriegen bestimmt, in denen die europäischen Staaten sowohl Aufstieg als auch Niedergang erlebten. Der Siebenjährige Krieg (1756-1763), in dem Frankreich und England in einem Kampf um die koloniale Vorherrschaft in der Welt standen, wird heute von Historikern als erster Krieg globalen Ausmaßes, als ein »Weltkrieg im 18. Jahrhundert« bezeichnet.²⁶³ Militärische Konflikte in Europa, Nordamerika, in der Karibik und in Indien waren Teil dieses Konfliktes zwischen mehreren Großmächten. Am Ende hatte England die unangefochtene Vormachtstellung in der Welt errungen, die bis ins 19. Jahrhundert reichte, während für Frankreich ein machtpolitischer Abstieg einsetzte, der aufgrund der hohen Kriegsausgaben in den Staatsbankrott und schließlich in die Unruhen der Französischen Revolution führte. Um sich für die Niederlage zu revanchieren, unterstützte Ludwig XVI. die Aufständischen in den amerikanischen Kolonien gegen die britische Krone, wodurch die amerikanischen Siedler ihre Unabhängigkeit gewinnen konnten.

Schiller widmet diesen Ereignissen großes Interesse und verhandelt in seinen Dramen die machtpolitischen Auseinandersetzungen der europäischen Großmächte, meist im historischen Gewand ähnlich gelagerter Konflikte in früheren Epochen. So stellt in der *Jungfrau von Orleans* ein Teil des Hundertjährigen Krieges (1337-1453) – der Konflikt zwischen Burgund, England und Frankreich – eine Parallele zum Siebenjährigen Krieg dar, in dem sich England und Frankreich in der Mitte des 18. Jahrhunderts in einer großen Auseinandersetzung mit weitreichenden Folgen wiederfinden.

²⁶² Alexander Demandt: Dekadenz als Mythos, Modell und Metapher. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken (8/9) 2007. S. 709-719. Hier S. 709.

²⁶³ Vgl. den Titel der Studie von Marian Füssel: Der Siebenjährige Krieg: Ein Weltkrieg im 18. Jahrhundert. München 2013.

Schillers protestantische Herkunft hatte dabei maßgeblichen Einfluss auf sein Geschichtsd Denken. Deshalb ergriff er in seinen Dramen auch Partei für die aus seiner Perspektive fortschrittlichen, protestantischen Staaten, die sich im Kampf gegen die römisch-katholische Kirche und die Habsburger Monarchie befanden. Der Aufstand der Niederlande gegen die spanische Krone im 16. Jahrhundert ist ein Beispiel dafür. Das militärisch hochgerüstete spanische Königreich, welches unter Philipp II. eine zunehmende Zentralisierung des Staatswesens im Sinne der absoluten Monarchie erlebte, stand den ständisch-partikularistisch angelegten Niederlanden gegenüber.²⁶⁴ Insbesondere die brutale Besatzungspolitik von Herzog Alba, der die Niederländer ausplündern ließ und die Ermordung zahlreicher Bürger durch die spanische Soldateska veranlasste, nährten antikatholische Ressentiments. Diese Ereignisse verfestigten das bestehende, düstere Bild von der spanischen Monarchie, das sich in der sogenannten *Leyenda negra* (Schwarze Legende) verdichtete und Schillers Deutung der Geschichte etwa in seinem *Don Karlos* maßgeblich beeinflusste. Entgegen Schillers dramatischer Darstellung des unter seinem despotischen Vater leidenden Infanten war dieser, wie aus neueren historischen Erkenntnissen hervorgeht, jedoch selbst »ein zu Wutausbrüchen und Gewaltexzessen neigender Neurotiker.«²⁶⁵ Im Schluss des Dramas wird das Bild Philipps II. durch Schillers Lektüre moderater Quellen vom »finsternen Tyrannen« zum »einsamen Herrscher« etwas revidiert, mit der Auslieferung seines Sohnes an die Inquisition bleibt die Figur des Königs in ihrer Charakteristik jedoch eisern und erbarmungslos.²⁶⁶ Die Abwertung katholischer Herrscherfiguren und Institutionen ist vor allem im Zusammenhang mit machtpolitischen Interessen des 18. Jahrhunderts zu verstehen und geschieht im Rahmen einer politischen Positionierung und Arbeit an der europäischen Geschichtsschreibung seit dem Dreißigjährigen Krieg. Crosby schreibt dazu: »Kleist, like Schiller, apparently went through an anti-Catholic phase before turning to favorable portrayal of this religion later in his career.«²⁶⁷ Die Sinnlichkeit des katholischen Gottesdienstes und der prächtigen Kirchengenausstattung ist im Gegensatz zur protestantischen Nüchternheit für den Künstler Kleist jedoch interessanter. An Wilhelmine von Zenge schreibt er am 21. Mai 1801:

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

²⁶⁴ Vgl. dazu auch: Christian Moser: Der Fall der Niederlande: Szenarien rechtlicher und politisch-theologischer Kasuistik bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist. In: Friedrich Schiller und die Niederlande. Historische, kulturelle und ästhetische Kontexte. Hg. v. Christian Moser, Eric Moesker und Joachim Umlauf. Bielefeld 2012. S. 97-124.

²⁶⁵ SW II, 1093.

²⁶⁶ SW II, 1096.

²⁶⁷ Crosby: The Creative Kinship of Schiller and Kleist. S. 260.

Herz gewaltsam zu bewegen. Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande, aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest.²⁶⁸

Seine späte Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* von 1810 über die Bilderstürmer ist ein Beispiel dafür.²⁶⁹

Kulturelle Rückständigkeit, Unmenschlichkeit und Fortschrittsfeindlichkeit sind nur Teile eines Klischees, das aus der katholischen Konfessionszugehörigkeit in Abgrenzung zur protestantischen abgeleitet wurde. Der Anlass für Kleist, wie auch für Schiller, das Klischee zu bedienen, liegt in der Frage der konfessionellen Zugehörigkeit der europäischen Staaten als kulturellem Faktor gesellschaftlichen und technischen Fortschritts. Die Niederlande wie die Schweiz sind die einzigen größeren republikanisch verfassten Staaten in der Frühen Neuzeit und gelten Schiller und Kleist daher als besonders vorbildlich, da sich in Europa im Laufe des 17. Jahrhunderts die Herrschaftsform des absolutistischen Fürstenstaates durchgesetzt hatte. Im *Wallenstein* wird das Thema fürstlicher Zentralgewalt in Gestalt des habsburgischen Kaisers gegenüber der ständischen Freiheit der übrigen deutschen Staaten in Szene gesetzt. In seinem Erfolgsstück *Wilhelm Tell* stellte Schiller schließlich eine gelungene Revolution dar, wozu ihn auch das Eingreifen Napoleons in die 1798 gegründete Republik veranlasste. Darin befürwortet Schiller – und wendet sich dabei gegen Kants äußerste Zurückhaltung in Fragen des Aufbegehrens – den Volksaufstand, wenn er »Humanität und Gewaltfreiheit« bewahrt.²⁷⁰

Schiller wird in seinen ästhetischen Schriften, und so auch in *Über Anmut und Würde*, selten politisch so deutlich, wie in den wenigen Passagen, in denen er seine theoretischen Überlegungen durch »bildliche Vorstellung« illustriert:

Wenn ein monarchischer Staat auf eine solche Art verwaltet wird, daß, obgleich alles nach eines Einzigen Willen geht, der einzelne Bürger sich doch überreden kann, daß er nach seinem eigenen Sinne lebe, und bloß seiner Neigung gehorche. So nennt man dies eine liberale Regierung. Man würde aber große Bedenken tragen, ihr diesen Namen zu geben, wenn entweder der Regent seinen Willen gegen die Neigung des Bürgers, oder der Bürger seine Neigung gegen den Willen des Regenten behauptete; denn in dem ersten Fall wäre die Regierung nicht liberal, in dem zweiten wäre sie gar nicht Regierung.²⁷¹

Diese Passage begegnet in der Forschungsliteratur zu *Über Anmut und Würde* recht häufig, da man aus ihr Schillers realpolitische Ausrichtung zu lesen versucht. Schiller verfolgte

²⁶⁸ Kleist, DKV 4, 225.

²⁶⁹ Vgl. Crosby: *The Creative Kinship of Schiller and Kleist*. S. 260f. Die Bedeutung der Musik im Drama wäre eine noch separat zu untersuchende Parallele zu Schiller.

²⁷⁰ SW II, 1286.

²⁷¹ Schiller, DKV 8, 361.

– hinsichtlich politischer Stellungnahmen – eine »Strategie des Indirekten«. ²⁷² Bis auf die geplante Verteidigungsschrift für Ludwig XVI. ist für Schiller im Gegensatz zu Kleist festzuhalten, er habe sich allen Aufforderungen, sich politisch zu äußern »konsequent entzogen«. ²⁷³ In der Konsequenz wurden auch Schillers im Verborgenen liegende politische Stellungnahmen zur Person Napoleons oft übersehen. Dieser ist eine »Hintergrundfigur«, die weniger in Charakterzügen des Dramenpersonals auflebt, sondern vielmehr »Themen wie Frieden, Vaterland oder Fremdherrschaft« ins Interesse des Zeitgenossen Schillers rückt und dessen »Gegnerschaft« erkennen lassen. ²⁷⁴ Den Grund für Schillers Verschwiegenheit liegt zwar nicht in der Befürchtung von schweren Strafen, aber durchaus von »Unannehmlichkeiten« für seine berufliche und künstlerische Laufbahn. ²⁷⁵

Oft genug wurde jene Stelle über den monarchischen Staat jedenfalls als Beleg für eine zumindest in mancher Hinsicht liberale Gesinnung gewertet. Im Schiller-Handbuch von 2011 lässt sich nachlesen, an diesen politischen Äußerungen sei Widersprüchliches festzustellen. ²⁷⁶ Und: »Die Versuche jedoch, die neu gewonnenen Erkenntnisse auf die Staatsform zu übertragen, verraten ein Denken, das die herrschende Ideologie gerade nicht überwunden hat.« ²⁷⁷ »Ideologie« stellt für die frühe Neuzeit eine ahistorische Bezeichnung dar und zieht eine ebensolche Betrachtung nach sich. Genaugenommen ist das Zeitalter der Ideologien das 20. Jahrhundert mit den Systemgegensätzen Sozialismus und Kapitalismus. Als historische Grundbegriffe sind nach aktuellem Forschungsstand »Ancien Régime« und »Ständegesellschaft« besser geeignet, auch das Absolutismus-Paradigma ist inzwischen der vorsichtigeren Bewertung »Barockzeitalter« gewichen, da es keinen *legibus solutus* gab, sondern der Souverän durchaus auf den Konsens der Stände angewiesen war.

Seine Schrift ist überdies eine ästhetische Theorie und kein Traktat über Verfassungen, daher in dieser Hinsicht vorsichtig zu befragen. *Über Anmut und Würde* verhandelt aber einen »politischen Freiheitsbegriff«, der drei Aspekte vereint: »moralisch orientiert, anthropologisch erweitert und ästhetisch vermittelt«. Dabei entzieht sich Schiller absichtlich einer eindeutigen politischen Stellungnahme: »Eben die Reinigung von politischen Partikularinteressen, so die Pointe von Schillers Überlegungen, erobert der Kunst als einem sinnfälligen

²⁷² Peter-André Alt: Ästhetische Revolution, schwieriger Staat, ferne Nation. Schiller und die Politik. In: Würzburger Schiller-Vorträge 2005. Hg. von Jörg Robert. Würzburg 2007. S. 34.

²⁷³ Ebd. S. 33

²⁷⁴ Walter Müller-Seidel: Friedrich Schiller und die Politik. München 2009. S. 213.

²⁷⁵ Ebd. S. 220.

²⁷⁶ Vgl. Diana Schilling: »Über Anmut und Würde«. In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart 2011. S. 388-398. Hier S. 393.

²⁷⁷ Ebd. S. 389.

Paradigma von Freiheit wieder eine eminente politische Bedeutung.«²⁷⁸ Die Stelle ist einerseits ein Bekenntnis zum freien, mündigen Bürger, andererseits bleibt Schiller hier ungenau, denn Monarch und Bürger berühren sich in diesem Idealfall überhaupt nicht, da nur ein einziger Wille überhaupt als richtig anerkannt wird und somit die Rolle des Monarchen ohnehin sehr zurückgenommen erscheint. Zu überlegen ist auch, ob nicht hinter »eines Einzigen Willen« auch die Idee eines verbindlichen, im Interesse aller zu befolgenden Zwanges, der auch über dem Monarchen steht, wie z. B. das Gemeinwohl.²⁷⁹

In den Utopien des späten 18. Jahrhunderts, die sich Rousseaus Diskurs über die Ungleichheit zum Vorbild nahmen, findet sich die Tendenz zur Unterscheidung zwischen »natürlichen« Ungleichheiten, denen eine gewisse Sonderstellung eingeräumt wird, und künstlichen Ungleichheiten, die auf der »Zivilisation« beruhen; krasse Ungleichheit wird jedoch nicht geduldet. Allemal herrscht zumindest der Geist der allgemeinen Gleichheit, der jedes Überhandnehmen oder Monopol eines einzelnen ausschließt. Der aufgeklärte Despot oder Philosophenkönig, der in »natürlicher« Weise auf dem Gipfel der Gesellschaft steht, stört die allgemeine egalitäre Stimmung nicht.²⁸⁰

Schiller vergleicht die einseitige Verlagerung des Gewichts auf die sinnlichen Triebe oder auf eine Unterdrückung derselben durch den Geist mit politischen Herrschaftsformen, wobei sich seiner Meinung nach bei einer liberalen Regierung unter einem Monarchen die erstrebenswerte Mitte einer gewaltlosen, freiheitlichen Ordnung befindet, in der der Bürger durch Neigung im Einklang mit dem Gesetz steht. Entscheidend ist der Gedanke der Selbstbestimmung des Einzelnen, der als mündiger Bürger auch zu einem stabilen Gemeinwesen beiträgt. Ob dazu nun ein Monarch nötig ist oder nicht, war wohl nicht Schillers größtes Anliegen. Er erlebte jedoch die mögliche Fürstenwillkür und Zensur am eigenen Leib und die Französische Revolution aus der Ferne als Zeitgenosse. Seine Kritik an der Feudalherrschaft ist in seinem Werk stets präsent. Die Entwicklungen in der Folge der Französischen Revolution mussten ihn folglich ebenso abstoßen, da er erkannte, dass auch eine reine Massenbewegung nur durch Gewalt geführt werden kann bzw. selbst Gewalt ausübt, die sich mit einem aufgeklärten Individualitätsbegriff nicht verträgt.

Für Schiller war die aufgeklärte Fürstenherrschaft, wie für die meisten seiner Zeitgenossen, das Vorbild der Staatsführung, verkörpert etwa durch Friedrich den Großen und seine

²⁷⁸ Hans Richard Brittnacher: Über Anmut und Würde: In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. H. Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. Stuttgart 1998. S. 587-609. Hier S. 588.

²⁷⁹ Schiller, DKV 8, 361.

²⁸⁰ Frank E. Manuel: Zur psychologischen Geschichte der Utopien. In: Ders. (Hg.): Wunschtraum und Experiment. Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens. Freiburg 1970. S. 80-114. Hier S. 86.

Selbstinszenierung als aufgeklärter Monarch. Freilich eine Selbstinszenierung, da auch der aufgeklärte Monarch keine Verfassung und Menschenrechte im modernen Sinne kannte, wohl aber z. B. mit der Aufhebung der Folter zumindest einige Schritte in dieser Richtung unternahm.

Das erste dieser Verhältnisse zwischen beiden Naturen im Menschen erinnert an eine Monarchie, wo die strenge Aufsicht des Herrschers jede freie Regung im Zaum hält; das zweite an eine wilde Ochlokratie, wo der Bürger durch Aufkündigung des Gehorsams gegen den rechtmäßigen Oberherrn so wenig frei, als die menschliche Bildung durch Unterdrückung der moralischen Selbsttätigkeit schön wird, vielmehr nur dem brutaleren Despotismus der untersten Klassen, wie hier die Form der Masse, anheimfällt.²⁸¹

Der Staat ähnelt in diesem Vergleich dem organischen Ganzen des Menschen und gerät durch Tyrannei oder Revolten in einen Zustand des Ungleichgewichts. Auch für das menschliche Ideal gilt, dass Freiheit des Geistes oder der Sinnlichkeit nie genommen sein darf, sondern stets gegeben sein muss. Freiheit ist für Schiller nie ohne Gesetzmäßigkeit zu denken, denn Anarchie lehnt er kategorisch ab. Die Beschreibung der bloß künstlich hergestellten Schönheit wird aufgrund der beschriebenen, teuren Kosmetika meist als Adelskritik gedeutet. Im Zuge dieser oft wiederholten Lesart, die sicherlich stimmt, wird allerdings oft der zweite Teil dieser Kritik unterschlagen. Im Gegensatz zur Unterdrückung des Sinnlichen durch einen rigoros durchgesetzten Moralbegriff, wird das uneingeschränkte Wirken der ungezügelten Naturkräfte und des Triebhaften als Verfall des Körpers geschildert. Es gibt also auch eine Kritik an der Ochlokratie, der Herrschaft »der untersten Klassen«, da sie eine Zerstörung des Gleichgewichts darstellt. Zu den Augustenburger Briefen Schillers, den Vorarbeiten zur Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* schreibt Riedel, dass sowohl die Ober- als auch die Unterschicht sich in Schillers Augen als unreif für ihre Befreiung vom gegenwärtigen Staat erwiesen hätten. Statt zielgerichteten Kampfes für Menschenrechte und Freiheit zeigten sich in der Revolution Dekadenz und Verrohung, woraus Schiller den Schluss zieht, es müsse eine Charakterbildung geben, um dem Menschen zu wahrer Bürgerlichkeit und Freiheit zu verhelfen. Damit verbunden ist auch eine Kritik an der Aufklärung, die sich über theoretische Errungenschaften noch nicht hinausbewegt hat.²⁸² An anderer Stelle heißt es bei Riedel: »Auf das Fiasko der Revolution antwortet Schiller zum einen mit seinem Konzept der ›ästhetischen Erziehung‹. Es war die

²⁸¹ Schiller, DKV 8, 364.

²⁸² Vgl. Wolfgang Riedel: Philosophie des Schönen als politische Anthropologie. Schillers Augustenburger Briefe und die Briefe über die ästhetische Erziehung. In: Wolfgang Riedel – Um Schiller. Studien zur Literatur- und Ideengeschichte der Sattelzeit. Hg. v. Markus Hien, Michael Storch, Franziska Stürmer. Würzburg 2017. S. 225-278. Hier. S. 238.

bloße Aufklärung des Verstandes, des Kopfes, also eine halbe Aufklärung, die zu verantworten hatte, dass der Mensch im Namen der Vernunft zur Bestie wurde.«²⁸³

Schiller schreibt:

Ehe diese Ereignisse eintraten, gnädigster Prinz, konnte man sich allenfalls mit dem lieblichen Wahne schmeicheln, daß der unmerkliche aber ununterbrochene Einfluß denkender Köpfe, die seit Jahrhunderten ausgestreuten Keime der Wahrheit, der aufgehäufte Schatz von Erfahrung die Gemüter allmählich zum Empfang des Bessern gestimmt und so eine Epoche vorbereitet haben müßten, wo die Philosophie den moralischen Weltbau übernehmen, und das Licht über die Finsternis siegen könnte. So weit war man in der theoretischen Kultur vorgedrungen, daß auch die ehrwürdigsten Säulen des Aberglaubens zu wanken anfangen, und der Thron tausendjähriger Vorurteile schon erschüttert ward. Nichts schien mehr zu fehlen, als das Signal zur großen Veränderung, und eine Vereinigung der Gemüter. Beides ist nun gegeben – aber wie ist es ausgeschlagen? [...] Der Versuch des Französischen Volks, sich in seine heiligen Menschenrechte einzusetzen, und eine politische Freiheit zu erringen, hat bloß das Unvermögen und die Unwürdigkeit desselben an den Tag gebracht, und nicht nur dieses unglückliche Volk, sondern mit ihm auch einen beträchtlichen Teil Europens, und ein ganzes Jahrhundert, in Barbarei und Knechtschaft zurückgeschleudert.²⁸⁴

In diesen Abschnitten des Briefs vom 13. Juli 1793 legt Schiller die Gründe für das Scheitern der Revolution dar und rechtfertigt damit zugleich sein Konzept der ästhetischen Erziehung, das im Folgenden den gesellschaftlichen Fortschritt im Sinne der Aufklärung, mit der Garantie tatsächlicher Wirksamkeit, befördern soll.

Parallel zu Schiller ist auch Kleists Geschichtsdenken von konfessionellen und ständischen Konflikten geprägt.

Michael Kohlhaas wendet sich gegen Ungerechtigkeit und Nepotismus. Neben dem adligen Ehrgefühl, das sich aus der Zugehörigkeit zum adligen Stand ergab, etabliert sich im 18. Jahrhundert mit der Aufklärung auch ein bürgerlicher Begriff von Ehre. Diesen vertritt auch Kleists Figur des Rosshändlers: »Grundlage dieser ›vernünftigen‹ Ehre war eine bewusste, an Moralität und Christlichkeit orientierte Lebensführung.«²⁸⁵ Der Prüfstein für das Ehrgefühl liegt nun in der Vernunft bzw. in dem Gewissen des Bürgers.²⁸⁶

Kleist rekurriert in seiner Erzählung auf den deutschen Bauernkrieg 1524-1526, in denen die Bauern die Abschaffung der Leibeigenschaft forderten und sich gegen eine selbstherrliche Obrigkeit auflehnten. Die Leibeigenschaft hatte auch zu Kleists Lebzeiten noch Bestand und wurde erst im Zuge der Preußischen Reformen im Oktoberedikt von 1810 abgeschafft. Die erfolglosen Aufstände im 16. Jahrhundert dienten Kleist als historischer Hintergrund, dessen Parallelen er für seine Zeitkritik nutzen konnte. Der historische Martin Luther konnte

²⁸³ Wolfgang Riedel: Die anthropologische Wende: Schillers Modernität. In: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2006. S. 143-164. Hier S. 162

²⁸⁴ Schiller, DKV 8, 501.

²⁸⁵ Stalfort: Die Erfindung der Gefühle. S. 132.

²⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 132.

den Forderungen nach Freiheit und der Klage über die hohe Abgabenlast zunächst zustimmen, die Bauern verloren jedoch zunehmend seine Sympathien. Die »Weinsberger Bluttat« von 1525, die auch im fünften Akt von Goethes *Götz von Berlichingen* vorkommt, ließ ihn eindeutig Partei für die Fürsten ergreifen. Daher rührt auch die ambivalente Darstellung Luthers in der Erzählung *Michael Kohlhaas*, da die protestantische Kirche sich letztlich auf die Seiten der Obrigkeit schlug.

Kleists Interesse rührt vom Gegensatz seiner Herkunft und dem davon abgekehrten Leben, da er nach wie vor über ein gewisses Standesbewusstsein verfügte und zugleich Interesse an einer bürgerlichen Gesellschaft hatte. Dies äußert sich in der Forderung nach fortschrittlicher Rechtsgleichheit im Gegensatz zu den Privilegien von Adel und Klerus, denen Kleist selbst entsagt hatte und damit zur persona non grata in seiner Familie geworden war.

In der Zeit von Schillers und Goethes Jugend erwarb sich Friedrich II. von Preußen (1712-1786) den Beinamen »der Große«. Er stand als protestantischer Reichsfürst aus der Perspektive vieler Zeitgenossen in starkem Kontrast zum katholischen Despoten und befand sich selbst in einem regen geistigen Austausch mit einem der wichtigsten Aufklärer, François-Marie Arouet, genannt Voltaire (1694-1778). Unter die Herrschaft Friedrichs II. fällt unter anderem die Aufhebung der Folter bis auf wenige Ausnahmen, ebenso der Verzicht auf die Geißelung des Verurteilten in Vorbereitung auf das Jenseits. Das Ende jenes aufgeklärten Absolutismus markiert die Nachfolge durch seinen Neffen Friedrich Wilhelm II. Dieser erließ 1788 ein Religions- sowie ein Zensuredikt, verfasst vom preußischen Staatsminister Johann Christoph Woellner, Vorstand des geistlichen Departements für Kirchen- und Schulsachen und Mitglied des Geheimbundes der »Rosenkreuzer«.²⁸⁷ Woellner galt es, die christliche Lehre anstelle des rationalistischen Skeptizismus wieder zu stärken und die Opferung des Glaubens auf dem »Altar der Modeerscheinung« namens »Aufklärung« zurückzudrängen. Friedrich II. hatte Rationalisten in Kirchenämter berufen, Woellner sah diese Praxis als Untergrabung der herkömmlichen Überzeugungen. Ins Visier der Zensur gerieten etwa Äußerungen wie »Jesus sei ein Mensch wie jeder Andere« und »nie auferstanden«.²⁸⁸ Auch Kants Schrift *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* wurde zunächst das

²⁸⁷ Der Geheimbund der »Rosenkreuzer« ist eine seit 1760 neu gegründete, protestantische Gegenbewegung zur Aufklärung und Ableger der Freimaurer, der gegen die Entfremdung zwischen Wissenschaft und Christentum einen mystischen Irrationalismus propagiert.

²⁸⁸ Clark: Preußen. S. 318.

Imprimatur verweigert. Laut Christopher Clark ist das Edikt jedoch nicht einfach als »reaktionärer Schlag« gegen die preußische Aufklärung zu verstehen, wie es Kritiker seinerzeit darstellten:²⁸⁹

Die Auseinandersetzung verlief eigentlich zwischen unterschiedlichen Strömungen der Aufklärung. [...] Von einem Blickwinkel aus waren die ererbten konfessionellen Identitäten Parzellen der Religionsfreiheit, die vor dem anarchischen Individualismus der radikalen Kritiker geschützt werden mussten; andere sahen darin ein drückendes Vermächtnis der Vergangenheit, dessen Weiterbestand eine Bürde für das individuelle Gewissen war. In Wahrheit ging es bei der ganzen Diskussion um den Ort rationaler Handlungsweisen. Eignete der Staat sich besser dafür, eine rationale, öffentliche Ordnung zu wahren, die sich auf die Prinzipien des Naturrechts stützte, oder sollte man dies den zunehmend dynamischen, politischen Kräften innerhalb einer aufkommenden Zivilgesellschaft überlassen?²⁹⁰

Inmitten dieser gesellschaftspolitischen Debatten ist auch die Konstellation Kleist-Schiller angesiedelt. Die Gedanken beider Zeitgenossen spiegeln sich in der Charakteristik ihrer Ästhetik und den Charakterzügen der Dramenfiguren wider.

Kleist übt ebenfalls Zeitkritik im Zeichen des allgemeinen Dekadenzvorwurfs, angesichts der sich verschiebenden Machtgefüge in Europa. Seine vermutlich schon immer brüchige Identifikation als Offizier endet spätestens mit dem Quittieren seines Dienstes. Tatsächlich folgten verschiedene Lebensentwürfe, die mit dem Militär allesamt nichts zu tun hatten, dennoch versuchte er 1803 noch zweimal, vermutlich aus reiner Verzweiflung, sich ausgerechnet der französischen Armee in Richtung England anzuschließen – »unser aller Verderben lauert über den Meeren, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich-prächtige Grab«. Es ist davon auszugehen, dass es sich angesichts des vorangegangenen, selbsterklärten Scheiterns am Guiskard-Drama um die Sehnsucht nach dem »schönen Tod der Schlachten« handelt, der ihm im Gegensatz zur schriftstellerischen Leistung als sinn- und ruhmvoll erscheint.²⁹¹ Aus der ersten Monatshälfte des Dezember 1805 ist in seinem Brief an Rühle von Lilienstern Kritisches über die preußische Heeresführung zu lesen:

Denn so wie die Dinge stehn, kann man kaum auf viel mehr rechnen, als auf einen schönen Untergang. [...] Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als den Umsturz der alten erleben. Es wird sich aus dem ganzen cultivierten Theil von Europa ein einziges, großes System von Reichen bilden, und die Throne mit neuen, von Frankreich abhängigen, Fürsten-Dynastien besetzt werden.²⁹²

²⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 319.

²⁹⁰ Ebd. S. 320.

²⁹¹ Kleist, DKV 4, 321 u. vgl. 551.

²⁹² Kleist, DKV 4, 351f.

Seine patriotischen und propagandistischen Schriften ab 1808 sind im Tonfall viel zu glühend, um bloße Kommentare zum Zeitgeschehen darzustellen. Kleist unterstützte mit seiner politischen Publizistik aktiv preußische Interessen gegenüber der militärischen Bedrohung durch Napoléon Bonaparte. Er greift also doch noch einmal zu den Waffen, allerdings in Form von Tinte und Feder. In seinem Wunsch nach Ruhm und bis in die Selbstbehauptung in der Inszenierung seines Freitodes blieb Kleist kämpferisch. Schillers Schrift *Über das Erhabene* definiert über den Tod als höchste physische Gewalt, der der Mensch physisch, aber nicht metaphysisch unterlegen ist: »Der moralisch gebildete Mensch, und nur dieser, ist ganz frei. Entweder er ist der Natur als Macht überlegen, oder er ist einstimmig mit derselben. Nichts was sie an ihm ausübt, ist Gewalt, denn eh es bis zu ihm kommt, ist es schon seine eigene Handlung geworden, und die dynamische Natur erreicht ihn selbst nie, weil er sich von allem, was sie erreichen kann, freitätig scheidet.«²⁹³

Die Agitationsabsicht, die hinter Kleists scharfen Formulierungen steckt, dürfte vor allem mit der als träge empfundenen Stimmung seiner Landsleute einschließlich des Königs Friedrich Wilhelm III. zusammenhängen. Er verfasst 1809 einen Kommentar *Zu Ernst Moritz Arndts Geist der Zeit*, dem er einen Abschnitt aus Arndts Werk von 1806 voranstellt, »um seine Landsleute aufzurütteln.«²⁹⁴ Für das Jahr 1808 ist auch die Teilnahme Kleists an einer subversiven Organisation gegen Napoleon überliefert.²⁹⁵

Kleist fordert den österreichischen Schriftsteller Heinrich Joseph von Collin in seinem Brief vom 20.4.1809, elf Tage nach der Kriegserklärung Österreichs an Frankreich, auf, seine politischen Gedichte nur ja einzeln unter die Leute zu bringen. Vermutlich sind damit *Germania an ihre Kinder*, *Kriegslied der Deutschen*, und *An Franz den Ersten* gemeint.²⁹⁶ Er erhoffte sich eine große Wirkung dieser Verse, die sich in seiner Vorstellung vermutlich wie Flugblätter verteilen würden. Kleist freut sich, Collins Namen auf einer Veröffentlichung von Gedichten zu lesen, auch Kleists eigene, handschriftlich überlieferte Gedichte sind mit Namen unterschrieben:²⁹⁷ »Ich auch finde, man muß sich mit seinem ganzen Gewicht, so schwer oder leicht es sein mag, in die Waage der Zeit werfen; Sie werden inliegend mein Scherflein dazu finden. [...] ich wollte, ich hätte eine Stimme von Erz, und könnte sie, vom Harz herab, den Deutschen absingen.«²⁹⁸ Im gleichen Brief bittet Kleist auch um die

²⁹³ Schiller, DKV 8, 824.

²⁹⁴ Vgl. Kleist, DKV 3, 1081.

²⁹⁵ Vgl. Kleist, DKV 4, 1140.

²⁹⁶ Vgl. Kleist, DKV 4, 1141.

²⁹⁷ Vgl. Kleist, DKV 3, 1000.

²⁹⁸ Kleist, DKV 4, 431.

Aufführung der Hermannsschlacht, die im Geist dieses Patriotismus entstanden ist: »Schreiben Sie mir bald: es wird gegeben; jede Bedingung ist mir gleichgültig, ich schenke es den Deutschen; machen Sie nur, daß es gegeben wird.«²⁹⁹ So lässt sich festhalten: Kleist gilt heute zwar als Unverständener zu seinen Lebzeiten, allerdings leitet sich dieses Urteil von seiner ungewöhnlichen Ästhetik ab, in seiner politischen Stellungnahme ist seine Stimme eine von vielen gleichklingenden.

Die politische Rezeptionsgeschichte beider Autoren, Schillers wie Kleists, ist lang und hat, je nach Lesart und Instrumentalisierung, wodurch das Werk zum Teil der Entstellung anheimfiel, mit mehr oder weniger Gewalt die Gestalt aller einander widerstreitenden politischen Systeme, Ideologien oder Geschmacksdiktate angenommen, die die letzten zweihundert Jahre nach ihrem Entstehen in Deutschland und Europa geherrscht haben. Vor allem patriotische und nationale Werkpassagen sind in der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart ein ständiges, künstlich evoziertes Reizthema, das weitestgehend gemieden wird. Die Reaktionen vieler Forscher und Schriftsteller auf jegliche patriotische Äußerungen Kleists und Schillers sind fast ausnahmslos von Distanzierung geprägt, einem vermeintlichen Zeitgeist geschuldet. Eigentlich ergibt sich dadurch ein widersprüchliches Bild von Kleist: Der Inbegriff des modernen Dichters und des modernen Menschen, der eine Vorbildfunktion für Generationen von Literaten hat und dennoch einen dunklen Fleck auf der weißen Weste seiner Biographie zu tragen scheint. Es ist, geht es um den ›ganzen‹ Kleist, ein Schwanken zu beobachten zwischen einer großen Faszination und einem geringeren, wenn auch nicht zu überhörenden Entsetzen. Besonders seine Ode *Germania an ihre Kinder* von 1809 gibt vielen Kleist-Forschern und auch Historikern Anlass dazu, die vorgeblich abschreckende Wirkung, die dieses Gedicht erklärtermaßen vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus in Deutschland auf sie hat, herauszustellen. Dabei war das Gedicht wie auch der *Katechismus der Deutschen* von 1809 ein Aufruf an die Deutschen zum Kampf gegen die französischen Besatzer. Ein Beispiel dafür findet sich im Kommentar der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlages:

Die gleichwohl jedes humane Maß sprengenden Parolen sind (wenigstens teilweise) einerseits aus Kleists Hang zur Übertreibung, andererseits aus jenem gewaltsamen Drang nach Eindeutigkeit zu erklären, der ihn zu höchst fragwürdigen Alles-oder-Nichts-Deklarationen verführte, die in der Tat erschreckende Parallelen zu nationalsozialistischen Götterdämmerungs-Phantasien aufweisen.³⁰⁰

²⁹⁹ Kleist, DKV 4, 432.

³⁰⁰ Kleist, DKV 3, 1003.

Kleist als Verführer, der einen »Hang zur Übertreibung« aufweist; das klingt wie die Bescheinigung von Unzurechnungsfähigkeit, die man ihm hier attestieren muss und die zum rebellischen und expressionistischen Gestus nicht passt. Hier liegt offensichtlich eine ahistorische und widersprüchliche Bewertung Kleists vor, die zu keiner Zeit eine Berechtigung für patriotische Gedanken zulassen will, da sie als strukturell ähnlich, parallel oder als vorausdenkend-kontinuierlich zum Nationalsozialismus gedacht werden. Dem patriotischen Widerstand in Deutschland fehlte 1809 die notwendige Stoßkraft, da Preußen und Russland nicht eingriffen. Die Niederlage der Grande Armée auf ihrem Russlandfeldzug erlebte Kleist nicht mehr, erst 1813 wurde der unaufhaltsam erscheinende Kaiser der Franzosen zurückgeworfen. Kleist gehörte zu der intellektuellen Schicht adeliger oder wohlhabend-bürgerlicher Kreise, die (mehr oder weniger) abgehoben von existentiellen Nöten, wie der Sorge um Lebensmittel und einem stabilen Dach über dem Kopf, besser zu wissen glaubte, was für das Volk gut sei, als das Volk selbst, das in den Elendszeiten von Krieg und Zerstörung, Hunger und Leid nicht nach der Metaphysik des Staates fragt, sondern nach Frieden und einem irgendwie geregelten Auskommen. So zeigt es das Beispiel der linksrheinischen Gebiete:

Während es der Bevölkerungsmehrheit ziemlich egal ist, ob sie französisch oder anders regiert wird, Hauptsache, man hat genug zu essen, haben die Intellektuellen eine Kehrtwende vollzogen. Viele sind ursprünglich glühende Anhänger der Revolution gewesen, jetzt erklären sie den Kampf gegen das Ursprungsland der Revolution zur Bürgerpflicht.³⁰¹

Jene Rheinlandstaaten profitierten von der Modernisierung unter Napoleon, im Gegensatz zur darauffolgenden preußischen Herrschaft. Dass dies eine Ausnahme darstellt, versteht sich, beleuchtet aber durchaus die Ambivalenz der Situation.³⁰² In der historischen Forschung heißt es heute, dass Napoleon als Hegemon *nolens volens* das Erstarken liberaler und nationaler Kräfte in Europa förderte.³⁰³ Wenn also von antifranzösischen Ressentiments allein im Sinne fremdenfeindlicher oder gar vor-nationalsozialistischer Gesinnung die Rede ist, dann beleuchtet das wohl eher das reflexhafte Empfinden gegen militärische Verteidigungsszenarien, die von der vorherrschenden gesellschaftspolitischen Richtung des 21. Jahrhunderts nach langen Friedensjahrzehnten mit Aggressivität verwechselt werden oder in den Bereich des Unmoralischen verbannt wurden. Es kommt jedoch wiederum einem Zurechtbiegen Kleists gleich, nicht bei der empirischen Darstellung zu bleiben, seine Aussagen in ihrer Unmissverständlichkeit zu akzeptieren und objektiv in den historischen Zusammenhang einzuordnen. Die französische Besetzung Preußens ging überdies mit einer strengen

³⁰¹ Günter Mühler: Napoleon – Revolutionär auf dem Kaiserthron. Darmstadt 2019. S. 392.

³⁰² Vgl. Ebd. S. 582f.

³⁰³ Vgl. Ebd. S. 583f.

Verfolgung subversiver Kräfte einher – standrechtliche Erschießung riskierte, wer sich allzu weit in seiner Kritik vorwagte.

Bis dato verfügten die breiten Bevölkerungsschichten über einen immer noch mittelalterlichen Standard, die meisten Bauern lebten in ärmlichen Verhältnissen, Handwerker waren im Zunftwesen eingebunden, hatten also durch die Monopolisierung und gemeinschaftlichen Regelung der Tätigkeit keinen Zugang zu freiem Wettbewerb, Handel und daraus resultierender technischer Innovation. Vorbild für alle revolutionären Gedanken in Europa und deren für den Einzelnen fortschrittlichen Auswirkungen war die gelungene amerikanische Revolution mit der darauffolgenden Unabhängigkeitserklärung der amerikanischen Kolonien im Jahr 1776. Sie wirkte in Europa unter anderem auch auf die patriotischen Aufstände von 1784-1787 in Holland und auf die Französische Revolution von 1789, in Deutschland machten sich die Auswirkungen auf die politischen Entwicklungen erst mit größeren Verzögerungen von fast 60 Jahren in der Paulskirchenverfassung von 1848 bemerkbar. Die Ideen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit waren auch in den deutschen Ländern zunächst auf fruchtbaren Boden gefallen: »Gneisenau ist begeistert von der aus dem Westen gekommenen Idee vom freien Volk, das sich in der Nation organisiert.«³⁰⁴ Seine Beweggründe für die preußische Heeresreform liegen daneben auch in jener Wahrnehmung vom »großen Krieg« Napoleons, womit der reine Eroberungskrieg gemeint ist, der Mensch und Material in gigantischen Ausmaßen verschleißt. Gneisenau war bereits als Freiwilliger in Amerika gegen England in den Krieg gezogen.³⁰⁵ Patriotische Gefühle sollen spätestens nach der Niederlage bei Jena und Auerstedt im Jahr 1806 die preußische Truppenmoral stärken, um sich wirkungsvoll gegen die Expansionsabsichten Frankreichs zu formieren. Dabei darf nicht übersehen werden, dass die antifranzösische Propaganda im Habsburgerreich, Russland, England u. a. stark war und sich darin ein gesamt-europäisches Empfinden ausdrückte.

Kleists missglücktes Ansinnen, 1807 den *Code Civile* zu verlegen, zeigt wie bei anderen auch ein vorrangiges Interesse an der Entwicklung eines selbstbestimmten Bürgertums, das seine Freiheit als hohes Gut gegen fremde Besatzung, die einen Verlust dieser Freiheit bedeuten würde, zu verteidigen bereit ist. An seinen Dienstherrn des Berliner Finanzdepartements, Karl von Stein zum Altenstein, schrieb Kleist am 10. Februar 1806, während seiner Fortbildungszeit aus Königsberg, sichtlich erfreut über die reformpolitischen Veränderungen:³⁰⁶

³⁰⁴ Ebd. S. 393.

³⁰⁵ Ernst Schulin: Die Französische Revolution. München 1988. S. 179f.

³⁰⁶ Kleist, DKV 4, 1133f.

Wenn es mir vergönnt wird, noch diese Zeit über bei der hiesigen Kammer zu arbeiten, so werde ich das Befreiungs-Geschäft der Zünfte (mein Lieblings-Gegenstand) völlig auslernen. Bisher ist man nur mit der Hinwegschaffung der Misbräuche, und Befreiung der Gewerbe innerhalb der Zunft-Schranken, beschäftigt gewesen; vor wenig Tagen ist aber ein Rescript eingegangen, das die völlige Auskaufung der Zunft-Gerechtsame, und gänzliche Wiederherstellung der natürlichen Gewerbsfreiheit eingeleitet hat.³⁰⁷

Auch Kleists Gedanke an den Nationalstaat ist zu diesem Zeitpunkt noch ein Traum von Rechtstaatlichkeit, Sicherheit und Freiheit des Einzelnen. Der Protagonist seiner gleichnamigen Novelle *Michael Kohlhaas* wird aus eben jener »Gewerbsfreiheit« durch ungezügelter Willkür und feudale Erpressung vertrieben. Kohlhaas verlangt nach einem Staat, der Rechtsschutz garantiert und daneben eine freie Wirtschaftsordnung vorsieht, die es ihm ermöglicht, »im Schutz der Gesetze Handel zu treiben«. Kohlhaas bezeichnet seine Vertreibung aus diesem Schutz als Vertreibung aus dem Paradies.

Zunächst kann man schwerlich kein Mitgefühl für den Rosshändler empfinden, dem man aus reiner Willkür und Verachtung für den Bauernstand eine Steuer aufgedrückt hat, die sich in ihrer spontanen Verhängung wie Wegelagerung ausnimmt. Der Vogt, der über Kohlhaas und seinesgleichen bezeichnenderweise von »filzigen Geldraffern und nützlichen Aderlässen derselben« spricht, nimmt es mit dem unrechtmäßigen Eintreiben von Steuern dabei genauer als sein Herr.³⁰⁸ Der hält sich hinter dem Wort des Verwalters zurück:

Der Junker antwortete, mit einem verlegnen Gesicht, indem er abging: ja, Kohlhaas, den Paß musst Du lösen.³⁰⁹

Die Verlegenheit bzw. Scham, die hier angedeutet wird, entlarvt in der für Kleist charakteristischen körpersprachlichen Darstellung die Lüge über den Passierschein, von der Kohlhaas aber erst später erfahren wird. Zugleich deutet sich darin an, dass der Junker nicht im Bilde über die Machenschaften seiner Verwalter ist und die Ungerechtigkeit im Staatswesen bereits eine eigene Dynamik entwickelt hat. Im Folgenden ist von der »Tronkenburg« die Rede, es klingt wie eine lautmalerische Andeutung der Vergnügungslust des Junkers: ›Tronkenburg‹.³¹⁰

Es traf sich, dass der Junker eben, mit einigen muntern Freunden, beim Becher saß, und, um eines Schwanks willen, ein unendliches Gelächter unter ihnen erscholl, als Kohlhaas, um seine Beschwerde anzubringen, sich ihm näherte.

³⁰⁷ Kleist, DKV 4, 354.

³⁰⁸ Kleist, DKV 3, 17.

³⁰⁹ Kleist, DKV 3, 19.

³¹⁰ Kleist, DKV 3, 21.

Kohlhaas schallt es wie Hohngelächter entgegen, der Verdorbenen, bereits aus dem Paradies Gefallenen. Ebenso lacht der Erzähler über den Jüngling im Bad im *Marionettentheater*. Das Lachen ist auch hier vor allem ein Ausdruck von Macht und weniger ein Mittel des Disziplinierens.³¹¹

Man stimmt immer noch zu, wenn Kohlhaas sozusagen den Rechtsweg beschreitet und den Fall offiziell zur Anzeige bringt. Der bewaffnete Überfall auf die Tronkenburg markiert die Wende, da hier erstmals Unschuldige gewaltsam zu Tode kommen. Kohlhaas nimmt, während seine Knechte die Ritterburg plündern und abbrennen, den Platz des Junkers unter dem Burgtor ein.³¹² Der Torbogen ist wie auch in *Das Erdbeben von Chili* als Symbol einer funktionierenden, schützenden Ordnung zu sehen, die der göttliche Wille oder der Zufall inmitten des Chaos als Erinnerung ans Paradies aufscheinen lässt. Unter dem Torbogen behauptet Kohlhaas sein Recht.

Der Junker stellt sich Kohlhaas nicht im Kampf entgegen, sondern flieht durch eine Hintertür aus der Burg und entzieht sich feige der Konfrontation mit Kohlhaas. Stattdessen fällt er »aus einer Ohnmacht in die andere«, und man muss ihn mit Riechfläschchen zu Bewusstsein bringen. Zu seiner Sicherheit verbringt man den Junker bezeichnenderweise in ein Gefängnis, und als man ihn beidseitig unterstützt durch die aufgebrachte Menge dorthin führt, verliert er immer wieder den Helm, dem man ihm mehr oder weniger auf den Kopf gestülpt hat und »den ihm ein Ritter von hinten wieder aufsetzte«.³¹³ Die zivilen Opfer, die Kohlhaas in der Folge zu Hunderten in Kauf nimmt, zeigen die Ambivalenz seiner gewaltsamen Selbstjustiz, ins Drastische gesteigert. Kohlhaas wird am Ende jedoch rehabilitiert und seine Söhne werden zu Rittern geschlagen. Hier steht nicht der anarchische Rebell dem Ancien Regime gegenüber und zertrümmert es; die alte Ordnung wird nicht vollends ausgelöscht, sondern in aufgeklärter Form restauriert. Neben der Vergleichsmöglichkeit mit Schillers Verbrecher *aus verlorener Ehre* lässt sich insbesondere hinsichtlich des Sündenfalls eine Parallele von Kleists *Kohlhaas* zu Schillers *Räubern* ziehen. Ähnlich, wie Karl Moor, der sich aus dem Paradies verstoßen fühlt, geht es dem Rosshändler. Kohlhaas, der im Einklang mit seiner Moral und seiner Vorstellung von Rechtschaffenheit lebte und handelte, wird durch den Rechtsbruch des Junkers erstmals überhaupt mit dem Staat und den herrschenden Gesetzen konfrontiert. Er legt in dem Bewusstsein einer funktionierenden, übergeordneten Staatlichkeit, vor der alle Menschen gleich sein sollen, Beschwerde ein. Dies erweist sich

³¹¹ Vgl. Tina-Karin Pusse: Lachen. In Kleist-Handbuch. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 342-344. Hier S. 343.

³¹² Vgl. Kleist, DKV 3, 66.

³¹³ Kleist, DKV 3, 71.

als naiver Glaube, der sich im Prozess der langsam mahelnden Mühlen der Bürokratie zu der Erkenntnis wandelt, dass dieses Ideal nicht existiert. Im Falle Kohlhaas' ist der Staat durch den Zusammenhalt der weitläufigen Verwandtschaft des Ritters ausgehebelt worden: Die Sippe verhindert im eigenen Interesse die Durchsetzung des Rechts.

Dabei zeigt sich, dass nicht nur die Willkür Wenzels von Tronka und seiner korrupten Verwalter Kohlhaas' Rache anfeuert, sondern auch das unerträglich langsame Mahlen der Mühlen der Bürokratie. Als Kohlhaas die Tronkenburg zerstört und plündert, heißt es über sein Wüten: »Der Engel des Gerichts fährt also vom Himmel herab [...]«³¹⁴ Sein Name erinnert an einen Erzengel, seine Taten jedoch vielmehr an den eines Racheengels. Michael Kohlhaas sieht sich aus dem Paradies des schützenden Gesetzes vertrieben, aber da er sich im Recht glaubt, inszeniert er sich selbst als Hüter des Paradieses, als Cherub. Im Rahmen seiner Selbstjustiz herrschen jedoch weiterhin Gesetze wie Befehlsgehorsam, sodass er ohne seine Anordnung plündernde Knechte mit dem Tode bestraft. Bei solchen öffentlichen Auftritten pflegt Kohlhaas sich als Hüter des Paradieses und der Gerechtigkeit zu inszenieren. In einer feierlichen Prozession lässt er das Insigne seiner Macht präsentieren: »Eben kam er, während das Volk von beiden Seiten schüchtern auswich, in dem Aufzuge, der ihm, seit seinem letzten Mandat, gewöhnlich war, von dem Richtplatz zurück: ein großes Cherubenschwert, auf einem rot ledernen Kissen, mit Quasten von Gold verziert, ward ihm vorgetragen, und zwölf Knechte, mit brennenden Fackeln folgten ihm [...]«³¹⁵ Im Morgengrauen – es herrscht nicht mehr Nacht und noch nicht Tag – schreitet Kohlhaas mit seinem Gefolge durch die geteilte Menge, die »schüchtern«, ehrfürchtig, dem Auftritt dieses widersprüchlichen Mannes beiwohnt, und selbst zwischen Grauen und Bewunderung schwankt. Mit dem beginnenden Tag kündigt sich aber auch für Kohlhaas die Stunde der Rechenschaft an, denn er erblickt in diesem Moment das Plakat mit dem an ihn gerichteten Schreiben Martin Luthers. Für Kohlhaas ist Luther bis dato die einzige Instanz, vor der er noch Ehrfurcht empfindet.

Das Gespräch mit Luther ist nach den »Mandaten«, die Kohlhaas zur öffentlichen Kommunikation mit der Obrigkeit und dem Volk auf Plakaten an Pfeilern und Häusern anbringen lässt, die eigentliche Erklärung vor dem geistlichen Oberhaupt seiner protestantischen Kon-

³¹⁴ Kleist, DKV 3, 63.

³¹⁵ Kleist, DKV 3, 76.

fession. Luther ruft angesichts Kohlhaas' wie der Pater gegenüber dem Räuber Karl: »Heil- loser und entsetzlicher Mann!« und steigert sich zu »rasender, unbegreiflicher und entsetz- licher Mensch«. ³¹⁶

Auch Schillers Räuber Karl Moor wird von einem Pater »Entsetzlicher Mensch!« ge- nannt. ³¹⁷ Das Prädikat des Entsetzlichen ist die Kennzeichnung des Abtrünnigen: Moor be- dauert sich, des Paradieses der Kindheit eingedenk, als »heulender Abbadona« in wehmuts- vollen Tönen. ³¹⁸ Dieser Abbadona, ein Halbteufel, wurde von Klopstock in seinem *Messias*, neben einem noch böseren Teufel Andramelech, zu Miltons Satan gesellt. Denn: »Die Mo- tive des Umwandlungsprozesses sind klar: Für einen gegen Gott mit Haß Erfüllten konnte die damalige Zeit kein Mitleid aufbringen; deshalb steigerte Klopstock die bösen Eigen- schaften noch, des Abscheues seiner Leser sicher. Auf der anderen Seite konnte ein völlig Zerknirschter auf die Tränen Tausender in Deutschland rechnen.« ³¹⁹ Die Kumpane sehen darin nur nostalgische Erinnerungen an die »Bubenjahre[...]«, Moor aber formuliert damit seine Sehnsucht nach einem verlorenen Paradies: »die ganze Welt Eine Familie und ein Va- ter dort oben – Mein Vater nicht – Ich allein der Verstoßene, ich allein ausgemustert aus den Reihen der Reinen – mir nicht der süße Name Kind – nimmer mir der Geliebten schmach- tender Blick – nimmer nimmer des Busenfreundes Umarmung«. ³²⁰ Karl Moor zeigt dem Pater erbeutete Ringe, um ihn auf die Falschheit und Korruption hoher Staatsbeamter und Kleriker hinzuweisen: »Diesen Demant zog ich einem Finanzrat ab, der Ehrenstellen und Ämter an die Meistbietenden verkaufte und den traurenden Patrioten von seiner Türe stieß.« ³²¹

Der Zustand der Rechtschaffenheit Michael Kohlhaas', den man in diesem Zusammen- hang als gefallenen Engel bezeichnen könnte, ist zugleich der Zustand seiner Unschuld. Dies gilt in einem doppelten Sinne, da er bisher nichts Unrechtmäßiges getan hatte, aber darum auch nie mit der tatsächlichen Beschaffenheit des Rechtsstaates zu tun hatte, die ihm nun zum Verhängnis wird. Kohlhaas befand sich – so deutet er diesen Zustand gegenüber Luther – quasi im Paradies. Die Vertreibung aus dem Paradies zeitigt das Bewusstsein über die Ma- chenschaften der Obrigkeit. Kohlhaas beruft sich auf die Resolution der Dresdner Staats- kanzlei, die wegen der verwandtschaftlichen Beziehung zu Wenzel von Tronka ebenfalls

³¹⁶ Kleist, DKV 3, 77 u. 79.

³¹⁷ SW I, 551.

³¹⁸ SW I, 562.

³¹⁹ Pizzo: Miltons Verlorne Paradies. S. 33.

³²⁰ SW I, 562.

³²¹ SW I, 552.

sein Gesuch abschmettert und ihn obendrein beschimpft: »er sei, nach dem Bericht des Tribunals zu Dresden, ein unnützer Querulant«. ³²² Die folgende Stelle ist zentral für das Verständnis des Sündenfallmotivs in Bezug auf den Schutz des Bürgers im Rahmen von Gesetz und Staatlichkeit:

Eine Nachricht, die ich aus Dresden erhielt, hat mich getäuscht, mich verführt! Der Krieg, den ich mit der Gemeinheit der Menschen führe, ist eine Missetat, sobald ich aus ihr nicht, wie ihr mir die Versicherung gegeben habt, verstoßen war! Verstoßen! rief Luther, indem er ihn ansah. [...] Wer hätte dich aus der Gemeinschaft des Staats, in welchem du lebst, verstoßen? Ja, wo ist, solange Staaten bestehen, ein Fall, daß jemand, wer es auch sei, daraus verstoßen worden wäre? – Verstoßen, antwortete Kohlhaas, indem er die Hand zusammendrückte, nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist! Denn dieses Schutzes, zum Gedeihen meines friedlichen Gewerbes, bedarf ich; [...] und wer mir ihn versagt, der stößt mich zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir, wie wollt ihr das leugnen, die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand. – ³²³

Er befindet sich nun auf dem freien Feld des Faustrechts bzw. der Selbstjustiz und erkennt daher seine Morde und Verwüstungen nicht als Straftaten an, da er zu ihnen verführt und hingerissen wurde, und sie ihm einzig dazu dienten, sich selbst Recht zu verschaffen. Es beginnt, wie nach der Vertreibung aus dem Paradies, eine Phase der gesellschaftlichen Neuordnung, und Kohlhaas scheint diese mit Waffengewalt zu bestimmen, wodurch er zum handfesten Problem der inneren Sicherheit des Staates wird. Luther verweist ihn auf die Unwissenheit des sächsischen Kurfürsten, den sein Gesuch aufgrund seiner korrupten Diener nie erreichte, aber Kohlhaas lässt sich nicht aufhalten. Dem fassungslosen Luther listet er seine atemberaubenden Forderungen nach Schadensersatz auf, darunter den Verdienstaufschlag wegen ausbleibenden Verkaufs der Pferde und Rehabilitationskosten für seinen Knecht Herse. ³²⁴ Mit der ordentlichen Hinrichtung Kohlhaas' und der Nobilitierung seiner Söhne wird auch das Ergebnis des Rechtsstreits zu einem würdigen Erbe erhoben. Das wiederhergestellte Recht macht den positiven Gründungsmoment des neuen Zeitalters eines wiedererlangten Paradieses der Rechtssicherheit aus, und deshalb darf auch die Familie Kohlhaas in »einige[n] frohe[n] und rüstige[n] Nachkommen« fortleben. ³²⁵

Kleist ist wohl der einzige Autor um 1800, der das Vakuum der bürgerlichen Gesellschaft und die anthropologische Brisanz eines sich selbst entwerfenden und zugleich seiner selbst gewissen Subjekts zu denken wagte: sein Held ist eben keine Lichtgestalt der Aufklärung, die sich sogar noch mit entstellter Physiognomie wie der großmütige Sonnenwirt in Schillers

³²² Kleist, DKV 3, 45.

³²³ Kleist, DKV 3, 78.

³²⁴ Vgl. Kleist, DKV 3, 78f.

³²⁵ Kleist, DKV 3, 141f.

exemplarischer Geschichte vom ‚Verbrecher aus verlorener Ehre‘ dem Sittengesetz ausliefert, sondern eine Gestalt aus Impertinenz und Rechtsgefühl [...].³²⁶

Am Ende steht die Wiederherstellung der alten Ordnung, und der Name Kohlhaas' wird rehabilitiert, nachdem man ihm nach geltendem Recht den Prozess gemacht hat. »Auch eine prononciert sozialrebellisch orientierte Interpretation wird hinnehmen müssen, dass sich Kohlhaas mehr als einen reformierten Feudalstaat kaum erhofft haben kann.«³²⁷ Brittnacher sieht gerade »in der literarischen Akzeptanz solcher Unbegreiflichkeit« Kleists Modernität bestätigt.³²⁸ Im Gegensatz zu Schillers im Ganzen unblutiger, ästhetisch motivierter Vorstellung von Revolution, hinterfragt Kleist mit *Michael Kohlhaas* den Erfolg gewaltsamer Durchsetzung, die die Räuberbande des Sonnenwirtes weit übertrifft.

Kleist sah vermutlich wie Schiller mit Unsicherheit auf die politischen Entwicklungen, anders als der 1805 verstorbene Schiller jedoch erlebt Kleist den endgültigen Untergang der alten, fast achteinhalb Jahrhunderte bestehenden Ordnung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation im Jahre 1806 mit der Unterzeichnung der Rheinbundakte. Eine republikanische oder gar demokratische Staatsform, wie sie mit dem Parlamentarismus im 19. Jahrhundert, bzw. der konstitutionellen, durch eine Verfassung eingeschränkten Monarchie entstanden, waren Entwicklungen, die für die meisten Zeitgenossen außerhalb des Zeithorizontes lagen. Deshalb ist es eine anachronistische Betrachtungsweise, Schiller als Demokraten, Liberalen oder Republikaner darstellen zu wollen, auch eine mit der Gegenwart vergleichende Richtungsangabe muss sich immer an den historischen Gegebenheiten orientieren.³²⁹ Die parlamentarische Demokratie heutiger Prägung kann ohnehin nicht als Maßstab für die Denkweise des späten 18. Jahrhunderts gelten. Erst im 19. Jahrhundert konnte durch die Alphabetisierung breiter Bevölkerungsschichten eine nennenswerte politische Öffentlichkeit entstehen. Auch die Erscheinung des kritischen Intellektuellen ist eine spätere Erscheinung. Erst mit dem Fortschreiten der Industrialisierung im 19. Jahrhundert entwickelt sich ein Massenpublikum für politische Meinungsäußerung und eine höhere Akzeptanz:

Die unpersönliche Anonymität des Marktes, die Kommerzialisierung seiner Werke befreite den Intellektuellen von der persönlichen Abhängigkeit von Fürst und Mäzen. Der Schutz des

³²⁶ Hans Richard Brittnacher: Der Zorn Gottes und das ›Ach‹ der Menschen. In: Kleist-Jahrbuch 2018. S. 31-45. Hier S. 45.

³²⁷ Hans Richard Brittnacher: Das ›Rechtsgefühl einer Goldwaage‹. In: Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik. Hg. v. Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lühe. Göttingen 2013. S. 131-149. Hier: S. 135.

³²⁸ Ebd. S. 147.

³²⁹ Die Kritik an einer politischen Liberalität Schillers ist zum Teil berechtigt, wirkt zuweilen aber auch übertrieben wie etwa bei Jane V. Curran, Christophe Fricke (Hg.): Schiller's ›On Grace and Dignity‹ in its cultural context: essays and a new translation. Rochester 2005.

Eigentums galt auch für das geistige Eigentum (Urheberrecht), die Freiheit der Meinungsäußerung und der Kunst, generell die gesetzlich festgeschriebene und praktizierte Toleranz schützten den Intellektuellen vor den Opfern seiner Kritik und seinen traditionellen Verfolgern, der Kirche und dem Staat (daß Intellektuelle ›kritisch‹ sind, gehört mittlerweile zum Berufsbild wie die weiße Mütze zum Koch – das war früher nicht so, da waren sie eher zum Loben und Preisen ihrer Herren im Himmel wie auf Erden da). ›Einen Voltaire verhaftet man nicht!‹ erklärte de Gaulle im Hinblick auf Sartres politische Umtriebe, – zweihundert Jahre früher hatte man einen Voltaire noch ungestraft von seinen Lakaien verprügeln lassen können.³³⁰

Schiller blickte wie viele seiner Zeitgenossen mit zunehmender Ablehnung auf die politischen Entwicklungen nach der Revolution in Frankreich. Die Figur des Marquis Posa in Don Karlos fordert vom König deshalb auch nicht den Rücktritt, sondern eine fortschrittliche Monarchie, die Bürgerrechte gewährt:

Gehn Sie Europas Königen voran.
Ein Federzug von dieser Hand, und neu
Erschaffen wir die Erde. Geben Sie
Gedankenfreiheit. – (V. 3211ff.)

Nur der selbstbestimmte Bürger ist politisch mündig und entscheidungsfähig – er trägt in Schillers Verständnis den idealen Staat. Alle Egalitätsforderungen, die in Schillers Werk auftauchen, müssen unter dieser Prämisse verstanden werden. Darin liegen ein enormes Machtpotential und zugleich eine Provokation gegenüber jeglicher Form der Bevormundung.

Die patriotischen Aufstandsbewegungen, die sich angesichts der drohenden Konfrontation Frankreichs und Russlands 1809 in Preußen zu etablieren begannen, wurden weniger vom Militär selbst getragen als vielmehr von der »preußischen patriotischen Intelligenz«. Darunter befand sich auch Friedrich Ludwig Jahn, der in dezidiert antimilitaristischer Manier durch Turnsport den Bürger zum fähigen, freiwilligen Verteidiger des Vaterlandes trainierte. Für den Historiker Christopher Clark ist diese Bewegung der »vielleicht seltsamste Ausdruck des Aufstandsgedanken«.³³¹ 1813, das Jahr der Verbündung Preußens mit Russland, stand unter dem Zeichen der herbeigesehnten, großen Mobilmachung gegen Frankreich. Dabei stellten sich besonders viele Freiwillige auf, darunter eine intellektuelle und akademische Vertretung, der auch August Wilhelm Iffland angehörte. Er rüstete sich in Berlin, so wird es überliefert, mit Brustharnisch und Schild der Jungfrau von Orleans, und war

³³⁰ Siegfried Kohlhammer: Der Haß auf die eigene Gesellschaft. Vom Verrat der Intellektuellen. In: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken 61 (8/9 2007). S. 668-680. Die bekannte Fehde mit dem Chevalier de Rohan führte Voltaire zunächst in die Bastille und schließlich – so der Kompromiss mit dem König zur Aussetzung seiner Haft – ins Exil nach England.

³³¹ Clark: Preußen. S. 407.

damit bei Weitem nicht der Einzige, der eine Schillersche Dramenfigur zum Zwecke einer patriotischen Landwehr darstellen wollte.³³²

Das 18. Jahrhundert ist eine Zeit kultureller und wissenschaftlicher Blüte, eine Abwehrhaltung gegenüber französischen Einflüssen auf die Theaterpraxis ist hinreichend bekannt und begründet die Entwicklung der deutschen Literatur seit Lessing. Es ist das größte Anliegen deutscher Dramatiker, ein Theater zu erschaffen, das sich als eigenständig gegenüber den übermächtigen kulturellen Vorbildern Frankreichs und Englands zu behaupten vermag.

Kleists Verachtung der Junkerherrschaft, wie er sie in *Michael Kohlhaas* darstellt, ist als Kritik an Feudalsystem und adliger Willkürherrschaft zu lesen und so auch in der Werkanalyse übereinstimmend aufzufinden. Die Kleist-Rezeption klammert allerdings den zugleich formulierten Wunsch nach einer republikanischen Ordnung aus, da dies dem Bild vom rebellischen, unangepassten Kleist, in der er in einer gesellschaftskritischen Lesart des 20. Jahrhunderts oft erscheint, nicht entspricht. Es ist eine mögliche Rezeption, die jedoch von den historischen Fakten abgehoben ist, die patriotischen Schriften und das politische Engagement Kleists als Publizist als bedauerlichen, politischen Fauxpas in der Analyse weitestgehend übergeht, da die Forderung nach Rechtsgleichheit aller Menschen nur im Nationalstaat, der seine Grenzen gegen die französische Expansion zu sichern versteht, garantiert zu werden versprochen.

1.2 Aufklärung und Mythologie

Das Aufklärungszeitalter und die damit entstandene Geschichtsphilosophie bemühen alte mythologische Erzählungen zur Erkenntnis über das Wesen des Menschen und den Sinn der Geschichte. Der Sündenfall der ersten Menschen aus dem Alten Testament ist auch nach der Ablösung des Geschichtsverständnisses von der theologischen Dogmatik und damit von Gottes Willen und Willkür als letzter Ursache immer wieder Ansatzpunkt für Fragen über das Gute und Böse im Menschen, nach den Bedingungen der Freiheit und der Moral. Zur Überlieferung mythologischer Erzählungen befragt, eröffnet die Bibel zusammen mit der antiken griechischen Religion ein reiches Panorama anthropomorpher Götter und menschlicher Helden, die in ihrem Handeln und ihren Eigenschaften eine künstlerische Bildlichkeit

³³² Vgl. Cobbers: Berlin – Die Geschichte. S. 104.

zu philosophischen Fragen über das Wesen des Menschen bieten. Insbesondere für das Aufklärungszeitalter bedeutet dieses Wissen des Mythos eine fruchtbare Erweiterung, die dabei nicht zwangsweise mit dem Vernunftgebrauch in Missklang geraten muss:

Der Mythos steht vielmehr als das ›Andere‹ der Vernunft gleichberechtigt neben dem Logos. Er erscheint als eine sich vor allem auf das Unterbewußte gründende Denkform und bewirkt eine wichtige Erweiterung des rationalen Denkens, das – für sich genommen – zu kurz greift. Gerade seine Fähigkeit, menschliche Grunderfahrungen auf unmittelbare Weise zu formulieren und dabei der Sprache eine wichtige sinn- und ordnungsstiftende Erkenntnisleistung zuzuweisen, zielt auf eine Funktion, welche in der Epoche der Aufklärung nicht genügend Beachtung gefunden hat.³³³

Herders Urteil über die *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1806) lässt sich in diesem Sinne ebenfalls als Lob der bildlich-unmittelbaren Darstellung des Sündenfalls in der Bibel vernehmen:

In Moses überall der trockne Gesetzgeber, der nicht plan, deutlich und positiv genug reden kann: ‚du sollt nicht! sollt nicht! sollt nicht! [sic!] oder du sollt des Todes sterben!‘ Selbst die zehn auf Stein gegrabne Gesetze nicht anders. Von außen in ihnen kein Zusammenhang! kein Gedächtnisplan! von innen nichts, als das Einzelne, abgezählte, positive Muß! Wie anders in diesem Stücke! In ihm ist gar kein, vielweniger ein harter Positiver Gesetzgeber! Es malt, bildet, zählt, zeigt, benennet, lehrt, hält Vorbild vor, macht stilles Fest, ewige Gewohnheit – und damit wird Alles geordnet. Es ist als ob ein Vater mit Kindern spräche, ja mit ihnen selbst noch nicht sprechen könnte, nur bildete, mitmachte, vorzeigte, lallte und eben dadurch ihnen Aug und Seele, Herz und Sprache weckte.³³⁴

Dass es sich um eine Säkularisierung des christlichen Verständnisses der Welt und des Menschen handelt, zeigt vor allem die Behandlung der Vertreibung aus dem Paradies als Ursprungserzählung der aufgeklärten Gesellschaft. Der biblische Sündenfall wird im 17. und 18. Jahrhundert in einer Vielzahl von Werken künstlerisch bearbeitet. Das prominenteste und einflussreichste Beispiel hierfür ist John Miltons Epos *Paradise Lost* aus dem Jahr 1667, das als Vorbild für Friedrich Gottlieb Klopstocks *Der Messias. Ein Heldengedicht* von 1773 und Johann Caspar Lavaters *Jesus Christus oder Die Zukunft des Herrn* von 1780 diente. Jesus wird als Tugendlehrer auch jenseits des kirchlichen Zusammenhangs anerkannt, und seine als vollkommen verstandene Moralität dient vielen Zeitgenossen als Beispiel, so auch zeitweise Kleist. Das Antikenbild Winckelmanns lässt in der Kunst die Möglichkeit der Vollendung des Menschlichen aufscheinen und damit auch ein säkularisiertes Heilsversprechen. Das Ideal der (griechischen) Kunst wird, z. B. für Schiller, zum Maßstab menschlicher und bürgerlicher Moralität und Verbesserung.

Die Rückbesinnung auf mythische Erzählmuster scheint besonders dann virulent zu werden, wenn die eigene Epoche als Krise oder als Zeit des Umbruchs erfahren wird. Dies gilt für

³³³ Jörg Ennen: Götter im poetischen Gebrauch. S. 15f.

³³⁴ Herder, DKV 5, 307.

den gegenwärtigen Abschied von der Moderne ebenso wie für die Epoche, in der Kleist zum Dichter wurde: Die Frühromantik entwirft – als Reaktion auf den Zusammenbruch der alten Welt – eine »Neue Mythologie« als literarisches Therapeuticum, das die analytische Vernunftkonzeption der Aufklärung überwinden und die Dichtkunst zum Hoffnungsträger einer neuen, poetisch salvierten Welt machen soll.³³⁵

Adam, Prometheus und Faust sind als Vertreter der religiösen und kulturellen Großzusammenhänge des Christentums, der antiken Mythologie und der Moderne, Menschen mit Wünschen und Bedürfnissen, Neugierde und Wissensdrang. Sie verkörpern aus göttlicher Sicht Unvollkommenheit und Fehlerhaftigkeit, aus menschlicher Perspektive ebnet sie den Weg zur Unabhängigkeit vom Göttlichen, zur Emanzipation und Freiheit des Menschengeschlechts. Ziolkowski legt in der Studie *The Sin of Knowledge* dar, dass der Mensch im Gedanken an höheres Wissen und ein besseres Leben bereitwillig ungehorsam ist, betrügt und mit dem Teufel paktiert:

All three mystic heroes violate divine prohibitions against the new knowledge: Adam disobeys God and eats from the Tree of the Knowledge of Good and Evil; Prometheus deceives Zeus and steals the Olympian fire that becomes the source of all civilizing arts and crafts; and Faust rejects God to contract with the devil for access to theological and cosmological secrets that transcend the limits allowed by official church doctrine.³³⁶

Ihre zugleich frevlerischen und fortschrittlichen Taten erscheinen, stellt man sie in einen Zusammenhang, als Wegmarken eines einzigen, fortlaufenden Erzählungsstrangs der Entwicklungsgeschichte zum modernen Menschen:

Adam's newly acquired knowledge of good and evil represents the fall out of a primal innocence into consciousness and conscience. Prometheus's fire symbolizes the next step – from simple consciousness to the rational enlightenment on the basis of which all civilization is built. Faust's forbidden desire, in the context of a culture already conscious and civilized, goes beyond the moral and intellectual knowledge of Adam and Prometheus to a modern lust of power.³³⁷

Sie alle markieren den Anfang einer Geschichte mit ungewissem Ausgang. Sie befreien den Menschen aus göttlicher Vormundschaft und legen damit die Erneuerung des paradiesischen Zustandes gänzlich in Menschenhand – im Falle Prometheus' wird durch die Tat überhaupt erst eine Verbesserung des Lebens erzielt, denn die Menschen froren ohne das olympische Feuer. Damit stellt sich immer wieder die Frage nach dem richtigen Weg und der Interpretation der bereits historischen Ereignisse. Denn: »Was noch nicht gefunden wurde, ist ein irdisches Paradies, in welchem der Mensch leben darf, von dem er aufgrund seiner

³³⁵ Joachim Pfeiffer: Mythos und Mythoskritik bei Heinrich von Kleist. In: KJb 2000. S. 236-241. Hier S. 236f.

³³⁶ Theodore Ziolkowski: *The Sin of Knowledge. Ancient themes and modern variations.* Princeton 2000. S. 69f.

³³⁷ Ziolkowski: *The Sin of Knowledge:* S. 71.

eigenen Erfahrung weiß und das ihm gleichzeitig den antiken ›locus amoenus‹ ersetzt und das Lebensideal der äußeren wie inneren Harmonie bietet.«³³⁸

Das späte 18. Jahrhundert zeigt mit Kants Religionsphilosophie einen Wendepunkt. Insbesondere in seiner Schrift *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1793/94) vollendet Kant den Wandel von der Klärung der Gottesfrage mithilfe der praktischen anstelle der theoretischen Vernunft.³³⁹ Damit vollzieht sich in seinem Denken und auch in der Religionsphilosophie ein »Paradigmenwechsel«. Dieser führt zu einer Moraltheologie, die sich vom Erkennen auf das Hoffen verlagert:

Als erstes verwirft Kant alle Versuche, Gott objektiv zu erkennen, insbesondere das Ansinnen, sein Dasein sei in theoretischer Hinsicht beweisbar. Zweitens tritt an die Stelle von Gott als einer objektiv erkennbaren transzendenten Idee das transzendente Ideal. Als Prinzip der Vollständigkeit von Erkenntnis vollendet es Kants neue Metaphysik der Erfahrung, hat mit einer religiösen Gottesvorstellung aber wenig zu tun. Die erste Kritik bereitet drittens, hier in Übereinstimmung mit der moralischen Deutung der Aufklärungszeit [...] den Boden für eine Moraltheologie: Dem [sic!] primären Ort der legitimen Gottesfrage bildet nicht mehr die theoretische, erkennende, sondern die reine praktische, moralisch motivierende Vernunft.³⁴⁰

Zusammen mit der *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* beantwortet Kant 1784 damit die dritte seiner bekannten Fragen ›Was kann ich wissen?‹, ›Was soll ich tun?‹, ›Was darf ich hoffen?‹.³⁴¹ Er bezieht sich auch auf die christliche Religion, ohne die vernunftgemäße Herleitung seiner Religionsphilosophie mit religiösen Dogmen zu vermischen. Es ist vielmehr eine »raffinierte Erweiterung«, die sich am Bestehenden inspiriert.³⁴² Für die Thematik des Paradieses und des Sündenfalls eröffnen sich durch diese Beachtung der Bibel als Offenbarungsschrift interessante philosophische Sichtweisen:

Die natürliche Theologie wirft einen Blick über ihre Grenzen und läßt sich vom Jenseits der natürlichen Vernunft, der übernatürlichen Offenbarung, über die Frage belehren, mit welchen Themen, und zwar menschlichen Grundthemen, mit welchen anthropologischen Elementen, vielleicht sogar anthropologischen Konstanten, eine rundum sachgerechte, also eine nicht nur der Sache der philosophischen, sondern auch der Sache der Religion gerechte Religionsphilosophie sich sinnvollerweise befaßt. Die Religionsschrift schließt sich also an die Moraltheologie der drei Kritiken nahtlos an und nimmt zugleich eine erhebliche Erweiterung vor. Sie spricht nicht nur von den Postulaten der reinen praktischen Vernunft, also von Gott, der unsterblichen Seele und der Freiheit. Sie setzt sich auch mit dem Gedanken einer übernatürlichen Offenbarung auseinander und geht auf Grundlehren des Christentums ein: auf

³³⁸ Steiner: William Wordsworth und die romantische Paradieseskonzeption. S. 16.

³³⁹ Vgl. Otfried Höffe: Immanuel Kant: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Berlin 2011. S. 4

³⁴⁰ Ebd. S. 4f.

³⁴¹ Vgl. Ebd. S. 6.

³⁴² Ebd. S. 7.

die Erbsünde, auf die Christologie (nicht Sokrates, sondern Christus ist das Ideal der Menschheit), auf die letzten Dinge und auf die Kirche, auch auf die Gnaden- und Rechtfertigungslehre, die Kant teilweise atemberaubend (um-)interpretiert.³⁴³

1.3 Schiller und Kant über die erste Menschengesellschaft

Als gleichsam längeres Motto seien dem folgenden Kapitel ein paar Sätze aus *Über naive und sentimentalische Dichtung* vorangestellt, in denen die Grundzüge von Schillers Theorie des Sündenfalls zusammengefasst sind:

Solange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frei geworden, und haben beides verloren. Daraus entspringt eine doppelte und sehr ungleiche Sehnsucht nach der Natur; eine Sehnsucht nach ihrer Glückseligkeit, eine Sehnsucht nach ihrer Vollkommenheit. Den Verlust der ersten beklagt nur der sinnliche Mensch; um den Verlust der andern kann nur der moralische trauern.³⁴⁴

Schiller veröffentlichte seine Jenaer Geschichtsvorlesung *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde* erstmals 1790 in der Thalia, 1792 folgte der Abdruck in dem Band *Kleinere prosaische Schriften*.³⁴⁵ Die positive Bewertung des Sündenfalls als »Sturz ins Bewußtsein« und Beginn der »Emanzipation« zum freien und mündigen Menschen und Bürger teilt Schiller mit Kant. Im Gegensatz dazu steht Kleist, der den Sündenfall »als Sinnbild eines Verlusts und Ursprung der menschlichen Denaturierung« deutet.³⁴⁶

Im Untertitel lautet Schillers Schrift bezeichnenderweise *Übergang des Menschen zur Freiheit und Humanität*. Der Beginn der Menschheitsgeschichte ist als Ausgang aus der naturbedingten Unmündigkeit zu verstehen, die zugleich als notwendiger Ursprung des selbstbestimmten Lebens vorgestellt wird. Die Natur bringt den Menschen hervor und ist zugleich seine Beschützerin und Bewahrerin. Das Leben in diesem Zustand folgt den notwendigen Abläufen des Selbsterhalts der organischen Natur.³⁴⁷ Kants *Muthmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* (erschienen 1786 in der Berlinischen Monatsschrift) war dabei für Schiller die wichtigste Referenz.³⁴⁸

In seinem ihm typischen, kunstvollen Stil schmückt Schiller die philosophischen Überlegungen Kants jedoch deutlich poetischer aus. Er beginnt, wie Kant, mit dem Übergang von der Tierheit zur Menschheit. »Als Pflanze und Tier war der Mensch also vollendet. Auch

³⁴³ Ebd. S. 7f.

³⁴⁴ Schiller, DKV 8, 722f.

³⁴⁵ Vgl. SW IV, 1057.

³⁴⁶ SW IV, 1057.

³⁴⁷ Vgl. SW IV, 767.

³⁴⁸ AA VIII, 107.

seine Vernunft hatte schon von fern angefangen, sich zu entfalten.«³⁴⁹ In dieser Beschreibung klingt deutlich die biblische Paradieserzählung an: »Mit dem Auge eines Glücklichen sah er jetzt noch herum in der Schöpfung; sein frohes Gemüt faßte alle Erscheinungen uneigennützig und rein auf und legte sie rein und lauter in seinem regen Gedächtnis nieder. Sanft und lachend war also der Anfang des Menschen, und dies mußte sein, wenn er sich dem Kampfe stärken sollte, der ihm bevorstand.« Die Glückseligkeit dieses Naturzustandes wird jedoch von der Glückseligkeit des Zustandes der Freiheit und Moral weit übertroffen, da sie ihn über die »Vormundschaft des Naturtriebs« erhebt. Die Natur selbst hat also einen Keim angelegt, den der Mensch nun weiter entfaltet. Die bildliche Darstellung gibt einen Verlauf wieder, in dem der Mensch etwas verlieren muss, um es in veredelter Form wiederzuerlangen:

Er sollte den Stand der Unschuld, den er jetzt verlor, wieder aufsuchen lernen durch seine Vernunft und als freier vernünftiger Geist dahin zurückkommen, wovon er als Pflanze und als eine Kreatur des Instinkts ausgegangen war; aus einem Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft sollte er sich, wär es auch nach späten Jahrtausenden, zu einem Paradies der Erkenntnis und der Freiheit hinaufarbeiten, zu einem solchen nämlich, wo er dem moralischen Gesetze in seiner Brust ebenso unwandelbar gehorchen würde, als er anfangs dem Instinkte gedient hatte, als die Pflanze und die Tiere diesem noch dienen.³⁵⁰

Vollkommene Unschuld oder vollkommene Freiheit und moralische Vollendung markieren bei Schiller die beiden Paradieszustände, die dem Menschen möglich sind, wobei er letzteren eindeutig präferiert. Die Rückkehr in den Naturzustand wird nicht in Erwägung gezogen. In Anlehnung an Rousseau ist der Ausgang aus dem Naturzustand irreversibel und jenes Zeitalter ein eher fiktiver Sehnsuchtsort. Die »Stimme Gottes in Eden« setzt Schiller mit der »Stimme des Instinktes« gleich, die ihn vom »Ungehorsam« des Essens vom Baum der Erkenntnis abhält.³⁵¹ Vergleichbar ist dieser Instinkt mit dem eingangs beschriebenen »Geschmack«, der ihn in der Auswahl seiner Früchte leitet.³⁵²

Kant nennt dies in seiner Schrift *Muthmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* »das Vermögen der Vorempfindung der Tauglichkeit oder Untauglichkeit einer Speise zum Genuß«. Wie ein Tier entscheidet der Mensch also vorerst nur zwischen genießbar und ungenießbar. Mithilfe der Sehkraft und der Vernunft, also durch die Tätigkeit der Einbildungs-

³⁴⁹ SW IV, 767.

³⁵⁰ SW IV, 768.

³⁵¹ SW IV, 769.

³⁵² SW IV, 767.

kraft, kann der Mensch über dieses reine Instinktverhalten hinaus aber eine Vielfalt »naturwidriger Neigungen« entwickeln.³⁵³ Damit erschafft er sich selbst freie Wahlmöglichkeit.³⁵⁴ Mit der Entdeckung dieses Vermögens ist der erste, irreversible Schritt zur Freiheit getan, denn »aus diesem einmal gekosteten Stande der Freiheit war es ihm gleichwohl jetzt unmöglich, in den der Dienstbarkeit (unter der Herrschaft des Instincts) wieder zurück zu kehren«. ³⁵⁵ Auch Schiller sieht in der bloßen Betrachtung eines Objektes ohne jegliche Begierde oder Lust, in der lediglich geschmacklichen Beurteilung, das erste Zeichen einer ästhetischen und damit zivilisatorischen Leistung.³⁵⁶

Durch dieses Absehen, diese Abstraktion von der Wirklichkeit des Angeschauten, wird die Anschauung aus den Vitalbezügen und Selbsterhaltungsfunktionen, die sie sonst beeinflussen, ausgekoppelt. [...] In dieser Abstraktionsleistung erkennt er ein Humanum erster Ordnung, das über die Sphäre des Ästhetischen weit hinaus greift, tief ins Politische und Moralische hinein. [...] Daher seine einerseits gewagte, aber andererseits auch plausible Intuition, dass die »ästhetische« Wahrnehmungsform, die doch ein spätes, hochkulturelles Phänomen zu sein scheint, in Wirklichkeit am Anfang der Anthropogenese aufgetreten sein, ja ihren eigentlichen Beginn ausgemacht haben muss.³⁵⁷

Das Feigenblatt symbolisiert schließlich diese Überlegenheit der Einbildungskraft, da die Verhüllung »den Gegenstand den Sinnen entzieht«. Damit unterscheiden sich aber auch offensichtliche und vorgestellte Reize, was zur Entwicklung der »Sittsamkeit« verhilft.³⁵⁸ Dazu gesellt sich das Bewusstsein über die Endlichkeit des Lebens.³⁵⁹ Anders als die Tiere haben die Menschen ein Zeitempfinden und sind – mit Nietzsche ausgedrückt – nicht wie diese »kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblicks und deshalb weder schwermüthig noch überdrüssig«. ³⁶⁰

Kants *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* von 1755 gibt Aufschluss über die Vorstellung von einer beständigen Fortentwicklung in der Natur und einen Zeitbegriff, wie er auch für die »Dynamisierung des Lebensgefühls« und als »Grundvoraussetzung

³⁵³ AA VIII, 111.

³⁵⁴ Vgl. AA VIII, 112.

³⁵⁵ AA VIII, 112.

³⁵⁶ Vgl. Wolfgang Riedel: *Philosophie des Schönen als politische Anthropologie*. S. 244.

³⁵⁷ Ebd. S. 244.

³⁵⁸ AA VIII, 113.

³⁵⁹ Vgl. AA VIII, 113.

³⁶⁰ Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Bd. I: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Zweites Stück: »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«. Ed. Karl Schlechta. Darmstadt 1994. S. 209-285. Hier S. 211.

eines sich entwickelnden, aufstrebenden Bürgertums sowie des Aufklärungsgedankens« im 18. Jahrhundert prägend ist.³⁶¹

Weil aber in der That von der Zeitfolge der Ewigkeit der rückständige Theil allemal unendlich und der abgeflossene endlich ist, so ist die Sphäre der ausgebildeten Natur allemal nur ein unendlich kleiner Theil desjenigen Inbegriffs, der den Samen zukünftiger Welten in sich hat. [...]. Die Schöpfung ist niemals vollendet. Sie hat zwar einmal angefangen, aber sie wird niemals aufhören.³⁶²

Schließlich erkennt der Mensch sich selbst als »Zweck der Natur«. Kant erklärt damit die Unterwerfung der Natur »zu Erreichung seiner beliebigen Absichten«. Bildlich gesprochen hängt sich der Mensch das Fell des Tieres um, worin sich auch der Daseinszweck des Tieres erfüllt. Diese Vorrangstellung ist allerdings gegenüber seinesgleichen ausgeschlossen, und Kant macht darauf aufmerksam, dass er im Mitmenschen einen »gleichen Theilnehmer an den Geschenken der Natur« zu sehen habe. Dieses Gebot der gegenseitigen Duldung und Achtung angesichts der »Gleichheit mit allen vernünftigen Wesen« sei noch wichtiger als Liebe und Mitgefühl, wenn es um die Gründung von Gesellschaften geht.³⁶³ Eine Vermeidungshaltung wirkt hier stärker als ein positives Gesetz, etwa in der Art, man solle Seinesgleichen nicht töten. In der Bewusstwerdung seiner Stellung in der Ordnung der Natur liegt zugleich der Paradiesverlust. Die Sehnsucht nach dem Paradies ist zwar ein schöner Traum, der angesichts von Mühsal und Schmerz erstrebenswert scheint, zugleich aber ist er ein Begehren wider die menschliche Natur, deren Vernunftanteil nicht unterdrückt werden kann.

Dieser ist daher zugleich mit der Entlassung desselben aus dem Mutterschooße der Natur verbunden: eine Veränderung, die zwar ehrend, aber zugleich sehr gefährvoll ist, indem sie ihn aus dem harmlosen und sicheren Zustand der Kindespflege, gleichsam aus einem Garten, der ihn ohne seine Mühe versorgte, heraustrrieb und ihn in die weite Welt stieß, wo so viel Sorgen, Mühe und unbekannte Übel auf ihn warten. Künftig wird ihm die Mühseligkeit des Lebens öfter den Wunsch nach einem Paradiese, dem Geschöpfe seiner Einbildungskraft, wo er in ruhiger Unthätigkeit und beständigem Frieden sein Dasein verträumen oder vertändeln könne, ablocken. Aber es lagert sich zwischen ihm und jenem eingebildetem Sitz der Wonne die rastlose und zur Entwicklung der in ihn gelegten Fähigkeiten unwiderstehlich treibende Vernunft und erlaubt es ihm nicht, in den Stand der Rohigkeit und Einfalt zurück zu kehren, aus dem sie ihn gezogen hatte. Sie treibt ihn an, die Mühe, die er haßt, dennoch geduldig über sich zu nehmen, dem Flitterwerk, das er verachtet, nachzulaufen und den Tod selbst, vor dem ihm grauet, über alle jene Kleinigkeiten, deren Verlust er noch mehr scheuet, zu vergessen.³⁶⁴

³⁶¹ Den Hinweis auf Kant gibt Martin Middeke im Zusammenhang mit Theorien der Zeit und ihrer Bedeutung für die Literatur in seiner Studie *Die Kunst der gelebten Zeit. Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Würzburg 2004. S. 39.

³⁶² AA I, 314.

³⁶³ AA VIII, 114.

³⁶⁴ AA VIII, 114f.

An dieser Stelle entfaltet sich nicht nur eine Exegese der biblischen Paradieserzählung, sondern auch ein moderner, christlich geprägter Humanismus, der dem Menschen sein Streben nach Gleichheit und Freiheit als naturgegeben voraussetzt und damit auch jedes politische Streben nach einem Staat, der gleiche Rechte und Sicherheit garantiert, in höchster Instanz legitimiert sieht. Rousseaus Kritik an der bestehenden wirtschaftlichen und sozialen Ungleichheit gibt Kant Recht, verweist aber darauf, dass es sich um einen Verstoß gegen die gesellschaftliche Ordnung handelt, die sich auf dem Vorsatz gründen sollte, die »Freiheit, durch nichts als ihre eigene allgemeine und zwar äußere Gesetzmäßigkeit, welche das bürgerliche Recht heißt, einzuschränken«. ³⁶⁵ An anderer Stelle definiert Kant die »vollkommene bürgerliche Verfassung« als »das äußerste Ziel der Cultur«. ³⁶⁶

Somit besteht im eigentlichen Sinne kein Verlust des Paradieses, da der Mensch »aus der Vormundschaft der Natur in den Stand der Freiheit getreten sei«. In Bezug auf die Sittlichkeit – darin liegt die Neuerung der Kantischen Darstellung – habe es jedoch einen moralischen »Fall« gegeben, da der anfängliche Konflikt zwischen Tierheit und Vernunft – genauer gesagt aufgrund der durch Einbildungskraft entstandenen »Laster« – für einen Verlust der Geborgenheit in der Natur sorgte. »Die Geschichte der Natur fängt also vom Guten an, denn sie ist das Werk Gottes; die Geschichte der Freiheit vom Bösen, denn sie ist Menschenwerk.« ³⁶⁷

Kants Auslegung markiert – wie sich hier zeigt – eine bereits differenziertere, kritische Phase der Moralphilosophie, in der sich eine »dialektische« Sicht der Menschheitsgeschichte andeutet. ³⁶⁸ Zuvor hatte man die Welt jenseits des Paradieses noch als »notwendige Durchgangsphase vorläufiger Unvollkommenheit in Anbetracht der hohen Bestimmung des Menschen« gesehen, der allein mit entsprechender Tugendlehre zur Erfüllung zu verhelfen sei:

Zwar haben wir seine Schrift über den »Mumaßlichen Anfang der Menschengeschichte« als ein Musterbeispiel für eine kulturgeschichtliche Auslegung des Sündenfalls als Fortschritt für die Gattung kennengelernt; aber dem »kulturellen Fortschritt« geht kein entsprechender »moralischer Fortschritt« zur Seite. Kant »wagt« es wieder, von einem »moralischen Fall« zu sprechen. In der Religionsschrift wird noch schärfer differenziert: Der Gang der menschlichen Geschichte steht im Zeichen eines neben den Anlagen zum Guten in der menschlichen Natur eingewurzelten Hangs zum Bösen. Die Menschheit – korrekt angesprochen ist allerdings nur das aufgeklärte Bürgertum West- und Mitteleuropas – befindet sich zwar nicht

³⁶⁵ AA VIII, 118.

³⁶⁶ AA VIII, 117.

³⁶⁷ AA VIII, 115.

³⁶⁸ Rainer Schanne: Sündenfall und Erbsünde in der Spekulativen Theologie. Die Weiterbildung der protestantischen Erbsündenlehre unter dem Einfluß der idealistischen Lehre vom Bösen. Frankfurt a. M., Bern 1976. S. 289.

mehr im primitiven ›rechtlichen Naturzustand‹, wohl aber aller bürgerlichen Wohlanständigkeit zum Trotz immer noch im ›ethischen Naturzustand‹. Der ›moralische Fall‹ macht einen ›moralischen Gesinnungswandel‹ erforderlich, der die subjektive Sphäre übersteigen muß. An die Stelle eines ›naiven Optimismus‹ der Aufklärung tritt ein ›kritischer Optimismus‹, der wohl auf die Unverwüstlichkeit der moralischen Anlage hinweist, der aber zugleich erkennt, wie wenig sie, nachdem sie aus eigener Schuld verkehrt wurde, unter den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen tatsächlich wieder rein zur Geltung kommen kann.³⁶⁹

In Freiheit ist der Mensch auf seine eigene Weise kreativ, da er viele Möglichkeiten denken und seine Vorstellungen begehren kann. Der vom Individuum gefühlte Verlust ist zugleich der erste »Fortschritt zur Vollkommenheit«, die ihm als Gattungswesen Mensch von der Natur vorgezeichnet ist. Sich selbst also zu kultivieren, zu erziehen, der sittlichen Vollkommenheit anzunähern, ist das höchste Ziel des Individuums. Der Ursprung des Begriffs der Individualität, für den Schiller eine besondere Vorliebe hegte, wenn es um den sittlichen Wert der Kunst geht, lässt sich hier finden. Kant schließt:

Aus welchem Widerstreit (da die Cultur nach wahren Principien der Erziehung zum Menschen und Bürger zugleich vielleicht noch nicht recht angefangen, viel weniger vollendet ist) alle wahre Übel entspringen, die das menschliche Leben drücken, und alle Laster, die es verunehren; indessen daß die Anreize zu den letzteren, denen man desfalls Schuld giebt, an sich gut und als Naturanlagen zweckmäßig sind, diese Anlagen aber, da sie auf den bloßen Naturzustand gestellt waren, durch die fortgehende Cultur Abbruch leiden und dieser dagegen Abbruch thun, bis vollkommene Kunst wieder Natur wird: als welches das letzte Ziel der sittlichen Bestimmung der Menschengattung ist.³⁷⁰

Dass der Mensch auf dieser langen Reise wegen der kurzen Lebensspanne an der »Vor-sehung« zweifeln kann und Sehnsüchte wie die nach dem »von Dichtern so gepriesenen goldenen Zeitalter[...]« entwickelt, ist verständlich. Allerdings zeigt sich darin nur der »Überdruß [...] den der denkende Mensch am civilisierten Leben fühlt«.³⁷¹ Schuld daran hat der Mensch selbst – Kant verwirft im gleichen Atemzug auch die Vorstellung von der Erbsünde, denn »willkürliche Handlungen können nichts Anerbendes bei sich führen« –, er kann und darf nicht zurück, muss vorwärts streben, um die Bestimmung seiner Natur im eigenen Interesse zu erfüllen. Er steht damit allein in der Verantwortung für die Übel der Welt, aber auch für die Erlösung davon, ist also sogar unabhängig von der göttlichen Gnade: »So wenig, wie zu Beginn dieser Entwicklung ein wirklicher Sündenfall stattgefunden hat, so wenig bedarf es im Grund einer ›Erlösung‹; Tugendlehre und vor allem das Beispiel einer vorgelebten Tugendhaftigkeit sind ausreichend, um den bildungsfähigen Menschen zur Erlangung wahrer Humanität zu bewegen.«³⁷² Kants Schluss lautet also:

³⁶⁹ Ebd. S. 289f.

³⁷⁰ AA VIII, 117f.

³⁷¹ AA VIII, 122.

³⁷² Schanne: Sündenfall und Erbsünde in der spekulativen Theologie. S. 289.

Und so ist der Ausschlag einer durch Philosophie versuchten ältesten Menschengeschichte: Zufriedenheit mit der Vorsehung und dem Gange menschlicher Dinge im Ganzen, der nicht vom Guten anhebend zum Bösen fortgeht, sondern sich vom Schlechtern zum Besseren allmählig entwickelt; zu welchem Fortschritte denn jeder an seinem Theile, so viel in seinen Kräften steht, beizutragen durch die Natur selbst berufen ist.³⁷³

In Schillers Schrift – weniger differenziert als bei Kant, aber in der Deutung gleichbleibend – ist die erste »Selbsttätigkeit« des Menschen in der Missachtung des göttlichen Gebots ebenfalls der »Abfall von seinem Instinkte«.³⁷⁴ Schiller schreibt in feierlichem Tonfall:

Dieser Abfall vom Instinkte, der das moralische Übel zwar in die Schöpfung brachte, aber nur um das moralische Gute darin möglich zu machen, ist ohne Widerspruch die glücklichste und größte Begebenheit in der Menschengeschichte, von diesem Augenblick her schreibt sich seine Freiheit, hier wurde zu seiner Moralität der erste entfernte Grundstein gelegt.

Mit seinem ersten Ungehorsam schafft sich der Mensch also erstmals die Möglichkeit einer Entscheidung zwischen Gut und Böse. Da er das Böse in die Welt bringt, kann er sich überhaupt erst zu einem moralischen Wesen entwickeln.

Interessant ist hier die Unterscheidung in der Instrumentalisierung dieser »glücklichste[n] und größte[n] Begebenheit in der Menschengeschichte« durch den Volkslehrer, der den »Fall« zwar zu Recht als moralisches Lehrstück behandelt, aber im Gegensatz zum Philosophen steht, der die höhere Bedeutung schätzt, dass »aus einem Automat ein sittliches Wesen« geworden ist.³⁷⁵ Der Weg ins neue Paradies beginnt mit der Notwendigkeit der Selbstversorgung und des Schutzes gegen die Gefahren der Natur. Im Vergleich mit der Bibelstelle, die vor allem von Schmerz, Schweiß und Qual der ersten Menschen handelt, kann Schillers Mensch den Gewinn hervorheben: »Aber hier schon ersetzte ihm die Natur an Freuden des Geistes, was sie ihm an Pflanzengenüssen genommen hatte. Das selbstgepflanzte Kraut überraschte ihn mit einer Schmachhaftigkeit, die er vorher nicht kennengelernt hatte; der Schlaf beschlich ihn nach der ermüdenden Arbeit unter selbstgebautem Dache süßer als in der trägen Ruhe seines Paradieses.«³⁷⁶ Im unterdrückten Bogen B des Erstdrucks der *Räuber* heißt es in der für das Stück typischen, markigen Sprache:

Moor: [...] Wer möchte nicht lieber im Backofen Belials braten mit Borgia und Katilina als mit jedem Alltags-Esel dort droben zu Tische sitzen?

Spiegelberg: Geh mir mit dem Schlaraffenleben – dank du Gott daß der alte Adam den Apfel angebissen hat, sonst wären wir mit samt unsern Talenten und Geisteskraft auf den Polstern des Müßiggangs vermodert.³⁷⁷

³⁷³ AA VIII, 123.

³⁷⁴ Vgl. SW IV, 769.

³⁷⁵ SW IV, 769

³⁷⁶ SW IV, 770.

³⁷⁷ SW I, 957.

Schillers freie Interpretation der Bibelstelle beschreibt die Entstehung und Verfeinerung der Sittlichkeit und Moralität durch die erste Menschenfamilie. Die Formen der ehelichen und geschwisterlichen Liebe zwischen den einzelnen Mitgliedern sind dabei die Entwicklungsgrundlage einer idealen Gesellschaft.³⁷⁸ Durch die Individualität ihrer Mitglieder entsteht eine Mannigfaltigkeit kultureller Ausprägung:

Jetzt wurde der Umlauf der Gedanken lebendig, das moralische Gefühl in Übung gesetzt und durch Übungen entwickelt, die Sprache wurde schon reicher und malte schon bestimmter und wagte sich schon an feinere Gefühle; neue Erfahrungen in der Natur um sie her, neue Anwendungen der schon bekannten.«³⁷⁹

Die Verschiedenheit der Menschen äußert sich auch in der Art ihrer Tätigkeit. Adam bestellt das Feld, wie auch sein Sohn Kain, der andere Sohn, Abel, wird Hirte. Der Mensch erkennt »bei einer aufmerksamen Betrachtung die Ordnung« in der Natur und macht sie sich zu Nutze, wobei ihm sein »Nachahmungstrieb« zu Hilfe kommt.³⁸⁰ Sich das Tier untertan zu machen, gelingt dem Menschen durch Domestizierung und Herdenbildung, das Weideland liegt zur freien Verfügung da. Dabei ergeben sich aus diesen beiden Daseinsformen des Hirten und Bauern bereits weitreichende Unterschiede in der Lebensführung: »Ein gleichförmiger Genuß war das Los des Hirtenstandes, Freiheit und Müßiggang sein Charakter. Ganz anders verhielt es sich mit dem Feldbauer. Sklavisch war dieser an den Boden, den er bepflanzt hatte, gebunden, und mit der Lebensart, die er ergriff, hatte er jede Freiheit seines Aufenthalts aufgegeben.«³⁸¹ Das Bild des idyllischen Hirtenlebens findet in der Bukolik eine lange literarische Tradition. Im Gegensatz dazu ist das harte Bauernleben Anlass zu Neid-gefühlen aus der Erkenntnis der Ungleichheit: »Mit Scheelsucht blickte er jetzt den Segen des Hirten an, der ihm ruhig gegenüber im Schatten weidete, wenn ihn selbst die Sonnenhitze stach und die Arbeit ihm den Schweiß aus der Stirne preßte.«³⁸²

Da der Hirte seine Herde frei schweifen lässt, gerät diese auf das Land des Bauern und führt zur ersten »Kollision« der Menschen untereinander. »Der Haß, den er schon lange Jahre in seiner Brust herumgetragen hatte, wirkte mit, ihn zu erbittern; und ein mörderischer Schlag mit der Keule rächte ihn auf einmal an dem langen Glück seines beneideten Nachbarn.«³⁸³ Das Motiv der feindlichen Brüder Kain und Abel kehrt bei Schillers ebenfalls in den *Räubern* in der Konstellation Franz und Karl Moor wieder, in *Maria Stuart* sind es die

³⁷⁸ Vgl. SW IV, 772.

³⁷⁹ SW IV, 772.

³⁸⁰ SW IV, 773.

³⁸¹ SW IV, 774.

³⁸² SW IV, 775.

³⁸³ SW IV, 776.

Schwestern Elisabeth und Maria, in der *Braut von Messina* oder *Die feindlichen Brüder* die Söhne Don Manuel und Don Cesar. Auch Kleist verwendet dieses Motiv in der Fehde der verfeindeten Zweige Ruperts und Jeronimus' von Schroffenstein und dem Streit zwischen Sohn und Neffen Guiskards, Robert und Abälard.

Die vorbildhafte Lebensweise der Älteren, die zur Regelmäßigkeit erhoben wurde, festigt sich als »Patriarchenregierung«.³⁸⁴ Diese Vermittlung des Wissens und Könnens der Älteren an die Jüngeren wird gestört durch die natürliche Ungleichheit der Menschen, die sich in »Starke und Schwache, Herzhafte und Verzagte, Wohlhabende und Arme« gliedern lassen.³⁸⁵ Daraus entstehen Abhängigkeitsverhältnisse in der Gesellschaft, die sich in der Herausbildung von Ständen manifestieren und den Gegensatz von Reichtum und Armut verschärfen.³⁸⁶ »Das Glück führte den Reichen zum Müßiggang, der Müßiggang führte ihn zur Lüsterheit und endlich zum Laster.«³⁸⁷ Auch Schiller formuliert hier einen Dekadenzgedanken, ausgehend vom Übermaß als Ursache von Verschwendung und Perversionen der Lust, angelehnt an Kants Vorstellung von der Vielfalt der eingebildeten Möglichkeiten, die durch die Einbildungskraft erzeugt werden können. Die Ungleichheit der Menschen hinsichtlich ihres Wohlstandes und die dadurch empfundene Privilegierung gegenüber den Ärmern und Schwächeren bildet die Grundlage für verschiedenste Formen der Unterjochung und Übergriffigkeit.³⁸⁸ »Das Recht des Stärkern kam auf, Macht berechtigte zur Unterdrückung, und zum ersten Mal zeigen sich Tyrannen.«³⁸⁹ Aus diesen Verwerfungen hervorgegangene Menschen, die weder der Familie des Herrn, noch der des Knechts angehören, da ihre Väter die Monogamie nicht einhielten, werden als gesellschaftliche Außenseiter zu Räubern.³⁹⁰ Ursprung der politischen Tyrannei ist das Durchsetzen von Ansprüchen und die Unterwerfung anderer mit den Mitteln der Gewalt. Zwar hätte sich eine Monarchie aus dem Patriarchat entwickeln können, aber die biblische Katastrophe der Sintflut schneidet diese Entwicklung jäh ab.³⁹¹

Wo vor der Sintflut Menschen lebten, vermehren sich nun wilde Tiere. Die heldenhafte Verteidigung gegen diese zitiert Schiller aus der griechischen Mythologie, mit Herakles und Ödipus.³⁹² Die Stärke des Helden sichert ihm Ansehen und Reichtum, und die Gesellschaft

³⁸⁴ Vgl. SW IV, 777.

³⁸⁵ SW IV, 777.

³⁸⁶ Vgl. SW IV, 778.

³⁸⁷ SW IV, 778.

³⁸⁸ Vgl. SW IV, 778f.

³⁸⁹ SW IV, 779.

³⁹⁰ Vgl. SW IV, 779.

³⁹¹ Vgl. SW IV, 1057.

³⁹² SW IV, 780.

dankt es ihm durch Übertragung der Macht: »Er war der allgemeine Wohltäter aller, weil man ihm Ruhe und Sicherheit vor dem gemeinschaftlichen Feind verdankte: Er war schon im Besitz der Gewalt, weil ihm die Mächtigsten zu Gebote standen.«³⁹³ Historische und fiktive Beispiele aus dem Werk Homers bspw. dienen Schiller als Beweis für die Herrschaft des physisch Überlegenen, der durchaus die Rolle des Befreiers einnehmen kann, aber immer nur durch physische Gewalt triumphiert.³⁹⁴

1.4 Geschichtsphilosophie

Schiller orientiert sich über seine gesamte Schrift hinweg, hinsichtlich des Übergangs vom Natur- zum Kulturzustand und der Entwicklung der ersten Menschengesellschaft außerhalb des Paradieses, unübersehbar an Kant. Der ersten Gesellschaftsform des Patriarchats widmet er sich etwas ausführlicher, darin lässt sich sein historisches und politisches Interesse vernehmen. Die menschliche Gesellschaft denken beide als Bürgergesellschaft, die durch jenen Vernunftgebrauch bestimmt und geformt wird.

Im November 1784 erschien dazu in der *Berlinischen Monatsschrift* Kants *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*. Mit der Beantwortung der Frage: *Was ist Aufklärung?* im Dezemberheft 1784 und Rezensionen zu Herders Geschichtsphilosophie ergibt sich, wie Ernst Cassirer formulierte, »das gesamte Fundament für die neue Auffassung [...], die Kant vom Wesen des Staates und vom Wesen der Geschichte entwickelt hat.« Die große Bedeutung für die Geistesgeschichte lässt sich an einem ihrer enthusiastischsten Leser erkennen: »Sie ist die erste Schrift gewesen, die Schiller von Kant gelesen hat und die in ihm den Entschluß zum tieferen Studium der Kantischen Lehre erweckt hat.«³⁹⁵

Die menschliche Natur vereint, Kant zufolge, die Gegensätze eines sozialen und eines asozialen Wesens. Diese Doppelnatur bewirkt ein beständiges Streben nach Organisation und Erneuerung, welches im Idealfall, gepaart mit Aufklärung, also unter der Idee eines moralisch Guten, zu echtem Fortschritt in der Geschichte führen kann. Die Hoffnung liegt im Frieden der Menschen untereinander, auf Ebene der Staatsgebilde in einem Völkerbund, der aus dem ursprünglichen Zustand der Wildheit durch eben jenes Streben hervorgegangen ist.

³⁹³ SW IV, 782.

³⁹⁴ Vgl. SW IV, 782f.

³⁹⁵ Ernst Cassirer: Zur Einführung. In: Immanuel Kant: *Was ist Aufklärung?* Ausgewählte kleine Schriften. Hg. v. Horst D. Brandt. Hamburg 1999. S. IX-XV. Hier S. IX.

Diese anthropologische Konstante in der Geschichte der Menschheit beschreibt Kant wie folgt:

Ich verstehe hier unter dem Antagonismus die ungesellige Geselligkeit des Menschen, d.i. den Hang derselben in Gesellschaft zu treten, der doch mit einem durchgängigen Widerstande, welcher diese Gesellschaft beständig zu trennen droht, verbunden ist. [...] Dieser Widerstand ist es nun, welcher alle Kräfte des Menschen erweckt, ihn dahin bringt, seinen Hang zur Faulheit zu überwinden und, getrieben durch Ehrsucht, Herrschsucht oder Habsucht, sich einen Rang unter seinen Mitgenossen zu verschaffen, die er nicht wohl leiden, von denen er aber auch nicht lassen kann. Da geschehen nun die ersten wahren Schritte aus der Rohigkeit zur Cultur, die eigentlich in dem gesellschaftlichen Werth des Menschen besteht [...].

Die menschliche Natur wird also von einer Widersprüchlichkeit angetrieben, sich selbst aus dem »arkadischen Schäferleben« zu befreien und sich ihrem eigentlichen »Zweck[...], als vernünftige Natur« anzunähern.³⁹⁶ »Der Mensch will Eintracht; aber die Natur weiß besser, was für seine Gattung gut ist: sie will Zwietracht.«³⁹⁷ Cassirer schreibt dazu:

So ist es das Böse selbst, das im Lauf und Fortgang der Geschichte zum Quell des Guten werden muß: so ist es die Zwietracht, aus der allein die wahrhafte, ihrer selbst sichere Eintracht sich herstellen kann. Die eigentliche Idee der sozialen Ordnung besteht darin, die Einzelwillen nicht in einer allgemeinen Nivellierung untergehen zu lassen, sondern sie in ihrer Eigenart und somit in ihrem Gegensatz zu erhalten, zugleich aber die Freiheit jedes Individuums derart zu bestimmen, daß sie an der des anderen ihre Grenze findet.³⁹⁸

Diese höhere Bestimmung des Menschen ist es, in einer »bürgerlichen Gesellschaft« zu leben, denn allein diese Lebensform ermöglicht Freiheit und Sicherheit des Einzelnen unter der Berücksichtigung der Freiheit aller. »In diesen Zustand des Zwanges zu treten, zwingt den sonst für ungebundene Freiheit so sehr eingenommenen Menschen die Noth; und zwar die größte unter allen, nämlich die, welche sich Menschen unter einander selbst zufügen, deren Neigungen es machen, daß sie in wilder Freiheit nicht lange neben einander bestehen können.«³⁹⁹ Allerdings handelt es sich um ein Ideal, Kant weist deshalb auf die Schwierigkeiten in der Ausführung hin: »aus so krummem Holze, als woraus der Mensch gemacht ist, kann nichts ganz Gerades gezimmert werden«.⁴⁰⁰ Sobald der Mensch ein Staatsgebilde als Schutz vor seiner eigenen, wilden Natur, die nur das Recht der Keule kennt, erschaffen hat, steht er jedoch vor dem gleichen Problem in veränderter Form. Auch die Staaten müssten sich zum Schutze ihrer und der Freiheit anderer zu einem »Völkerbunde« zusammenschlie-

³⁹⁶ AA VIII, 20f.

³⁹⁷ AA VIII, 21.

³⁹⁸ Cassirer: Zur Einführung. S. XII.

³⁹⁹ AA VIII, 22.

⁴⁰⁰ AA VIII, 23.

ßen. Kant setzt der ursprünglich »brutale[n] Freiheit« des Menschen eine gesittete, dem Vernunftwesen gemäße Form der bürgerlichen Freiheit entgegen.⁴⁰¹ Desgleichen liegen Staaten in einem ungeordneten, andauernden Zustand des Krieges miteinander, was zu der Frage führt, wie dieser Zustand überwunden werden kann. Die Möglichkeit einer zufällig optimalen Bildung, »die sich in ihrer Form erhalten kann« – entstehend aus dem andauernden Kriegszustand durch Bündnisse und Auflösung –, scheint ebenso unwahrscheinlich wie ein Plan der Natur, den Menschen durch seine kulturellen Errungenschaften selbst »von der unteren Stufe der Thierheit an allmählig bis zur höchsten Stufe der Menschheit« zu führen. Denn die dem Menschen innewohnende »Zwietracht« würde sich wohl in jeder Bildung eines Gemeinwesens bemerkbar machen und müsste immer wieder aufs Neue überwunden werden.⁴⁰² Dabei besteht die Möglichkeit, durch die ständige »Bereitschaft« zum Krieg wieder in den Zustand der Barbarei zu verfallen.⁴⁰³ Kant fragt daher, »ob es wohl vernünftig sei, Zweckmäßigkeit der Naturanstalt in Theilen und doch Zwecklosigkeit im Ganzen anzunehmen«.⁴⁰⁴ Der schwierigste Teil liegt also noch vor der Menschheit. Kant gibt der Zivilisationskritik Rousseaus hier sogar Recht:

Ehe dieser letzte Schritt (nämlich die Staatenverbindung) geschehen, also fast nur auf der Hälfte ihrer Ausbildung, erduldet die menschliche Natur die härtesten Übel unter dem betrüglichen Anschein äußerer Wohlfahrt; und Rousseau hatte so Unrecht nicht, wenn er den Zustand der Wilden vorzog, sobald man nämlich diese letzte Stufe, die unsere Gattung noch zu ersteigen hat, wegläßt.⁴⁰⁵

Rousseaus Position hat in dieser Hinsicht ihre Ähnlichkeit mit Kant, wengleich sie in der Konsequenz dieser Betrachtung in der Resignation stecken bleibt:

Rousseau bestreitet weder die enormen Fortschritte der Wissenschaften noch deren Beitrag zu Arbeitserleichterung, materiellem Wohlstand und Lebensverlängerung. Für das Wohlergehen der Völker komme es aber letztlich auf die Sitten, sprich: die Moral, an, und für sie erweise sich der wissenschaftliche Fortschritt schon wegen seiner Spezialisierung als verderblich. In seiner ›Ersten Abhandlung‹ hebt Rousseau die Folgelasten des Fortschritts hervor und erklärt in einem ›negativen Fortschrittsoptimismus‹, der sich einer säkularisierten Variante des biblischen Sündenfalls annähert: ›Luxus, Ausschweifung und Sklaverei sind die Strafe für die ehrgeizigen Anstrengungen, die uns aus der glücklichen Unwissenheit führen sollten, in die uns die ewige Weisheit verwiesen hatte.‹⁴⁰⁶

Moralisch gut ist der Zustand eines Gemeinwesens also auch für Kant keineswegs bloß durch Kultur und Zivilisation: »Wir sind im hohen Grade durch Kunst und Wissenschaft

⁴⁰¹ AA VIII, 24.

⁴⁰² AA VIII, 25.

⁴⁰³ AA VIII, 26.

⁴⁰⁴ AA VIII, 25.

⁴⁰⁵ AA VIII, 26.

⁴⁰⁶ Otfried Höffe: *Geschichte des politischen Denkens. Zwölf Porträts und acht Miniaturen*. München: 2016. S. 270.

cultivirt. Wir sind civilisirt bis zum Überlätigen zu allerlei gesellschaftlicher Artigkeit und Anständigkeit. Aber uns schon für moralisirt zu halten, daran fehlt noch sehr viel.« Ein bloßes Fortschreiten führt also nur zum »Sittenähnliche[n]«. ⁴⁰⁷

Kant geht daher von einem verborgenen Plan der Natur aus, demzufolge die Menschheit ihre Vervollkommnung nur in einem sowohl äußerlich als auch innerlich vorteilhaften Zustand erreichen könne. Dabei muss dem Bürger im Innern seine ganze Freiheit zugestanden werden, um eine Schwächung des Staates nach außen zu vermeiden. Aufklärung und – damit zusammenhängend – die Förderung der Bildung des Einzelnen (anstelle einer Verschuldung für Rüstungsgüter) ist die oberste Regentenpflicht, um nach außen erfolgreich bestehen zu können und einem friedlichen Weltganzen näher zu kommen. ⁴⁰⁸ Kant schließt seine Schrift daher mit einem optimistischen Blick in die Zukunft, dass »ein allgemeiner weltbürgerlicher Zustand, als der Schooß, worin alle ursprüngliche Anlagen der Menschengattung entwickelt werden, dereinst einmal zu Stande kommen werde«. ⁴⁰⁹ Im bisherigen Verlauf der Geschichte zeichne sich die »Idee einer Weltgeschichte« immerhin bereits ab, da man »einen regelmäßigen Gang der Verbesserung der Staatsverfassung in unserem Welttheile« bemerken könnte. Von jedem Untergang eines Staates sei doch zumindest »ein Keim der Aufklärung« geblieben, der die Verbesserung des nächsten bedingte. ⁴¹⁰ Kants Begriff von Aufklärung als »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit« spielt auch in seiner Idee der Weltgeschichte eine wichtige Rolle, denn der Mensch kann sich nur durch Selbständigkeit und Mündigkeit dem Ideal annähern. ⁴¹¹ Die Natur bedingt das Wesen des Menschen, letzte Instanz ist dennoch nur der freie Wille zum moralisch Guten.

Am 26. und 27. Mai 1789 – noch vor dem Sturm auf die Bastille am 14. Juli 1789 – legte Schiller unter dem Titel *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* sein Verständnis von Geschichtsschreibung dar. Schiller verweist auf die Quellenlage, die dem Historiker nur Bruchstücke der Überlieferung bietet und die er daher selbst zur »Weltgeschichte« zusammenfügen muss: »Jetzt also kommt ihr der philosophische Verstand zu Hülfe, und indem er diese Bruchstücke durch künstliche Bindungsglieder verkettet, erhebt er das Aggregat zum System, zu einem vernunftmäßig zusammenhängenden Ganzen.« ⁴¹²

⁴⁰⁷ AA VIII, 26.

⁴⁰⁸ Vgl. AA VIII, 26.

⁴⁰⁹ AA VIII, 28.

⁴¹⁰ AA VIII, 29f.

⁴¹¹ Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Berlinische Monatsschrift 2 (1794). S. 481-494. Hier S. 481.

⁴¹² SW IV, 763.

Insbesondere das Quellenstudium betreibt Schiller auf fortschrittliche Weise und klassifiziert:⁴¹³ Die Geschichte vor der Entwicklung der Sprache ist verloren, die folgende mündliche Überlieferung unzuverlässig und damit »so gut als verloren«. Als zuverlässig gilt nur die schriftliche Tradition, aber »unzählig viele Denkmäler des Altertums haben Zeit und Zufälle zerstört, und nur wenige Trümmer haben sich aus der Vorwelt in die Zeiten der Buchdruckerkunst gerettet«. ⁴¹⁴ Auch den Geschichtsschreiber nimmt Schiller als Urheber von subjektiver Verfälschung der historischen Ereignisse in den Blick, wobei diese »durch die Leidenschaft, durch den Unverstand und oft selbst durch das Genie ihrer Beschreiber verunstaltet und unkennd gemacht« werden. Aus den verbleibenden, als zuverlässig geltenden Quellen besteht »der Stoff der Geschichte«. Der »Universalhistoriker« konzentriert sich dabei auf eine Auswahl derjenigen Ereignisse, die »auf die heutige Gestalt der Welt« ihre Wirkung hatten. ⁴¹⁵ Dabei führt die wissenschaftliche Anordnung in »[u]nser menschliches Jahrhundert«. ⁴¹⁶ Im Lauf der Geschichte lässt die Arbeit des Historikers also ein System zu Tage treten. ⁴¹⁷

Der Universalhistoriker befreit die geschichtlichen Fakten aus ihrer zufälligen Erscheinungsform, indem er sie in das Bedeutungsgefüge seines Systems integriert. Der innere Sinn dieses Systems liegt im Gedanken der Teleologie begründet: Geschichte gehorcht der Logik des Fortschritts zur Vernunft im Zeichen der Vervollkommnung von Individuum und Menschheit. Geschichtsstudium erweist sich so als Geschichtsauslegung durch Überführung von Kontingenz in Ordnung. ⁴¹⁸

Das Verfassen der Geschichte ist eine schriftstellerische Aufgabe und erfordert sowohl wissenschaftlichen Überblick als auch die Fähigkeit zu erzählen: »Erst die erzählerische Konstruktion des Materials, die Quellenlücken schließt und Zufällig-Ungeordnetes verfügt, macht die Vernunftlogik einer als Fortschrittsgeschichte verstandenen Historie für den Leser einsichtig.« ⁴¹⁹ Reinhart Koselleck weist auf die Geschichtsphilosophie als diejenige »Leistung der Aufklärung«, mit der die Moderne beginnt:

Die Geschichtsphilosophie war ein spezifisch neuzeitliches Produkt. Sie wurde zwar auch noch von theologischen Prämissen her entwickelt, hat sich aber dann verselbständigt. In ihr ging es darum, die Zeit der Geschichte als eine immer neue Zeit zu begreifen, so daß die Neuzeit selbst erst durch die Geschichtsphilosophie auf ihren Begriff gebracht wurde. Die »Geschichte an und für sich«, d.h. eine Geschichte, die zugleich ihr eigenes Subjekt und Objekt sei, ist ein Begriff, der erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts geprägt wurde. Es war ein Begriff, der die alte *historia* als Lehre von den vielen einzelnen Geschichten im Plural

⁴¹³ Vgl. SW IV, 1005.

⁴¹⁴ SW IV, 761.

⁴¹⁵ SW IV, 762.

⁴¹⁶ SW IV, 766.

⁴¹⁷ Vgl. SW IV, 1005.

⁴¹⁸ SW IV, 1056.

⁴¹⁹ SW IV, 1005f.

verdrängte. Statt exemplarisch lehrbar zu sein, rückte die Geschichte selber auf zu einer letzten Instanz, vor der sich der Mensch zu verantworten habe und die er sich planend und arbeitend einverwandeln sollte.⁴²⁰

Kant sah im Motto »*Ars longa, vita brevis.*« einen Beweis für die zweifache Veranlagung des Menschen als Tier und sittliches Wesen. Denn die Dauer eines Lebens genüge gerade einmal, sich höheren Erkenntnissen anzunähern, denn steht der Mensch »am Rande der größten Entdeckungen [...], so tritt das Alter ein«. Die nächste Generation, »die wieder vom ABC anfängt«, setzt die Forschung und Erkenntnissuche fort.⁴²¹ So vermag ein Einzelner einen Beitrag zu leisten, das große Ganze ist jedoch das Werk vieler Menschen. Dabei ist wichtig, dass Schillers Geschichtsschreibung keinen »mechanischen Fortschrittsoptimismus« verfolgt, sondern »approximativen Charakter« hat.⁴²²

Vielen Zeitgenossen mochte es angesichts der Ereignisse in Frankreich schwer fallen, in diesen Jahren den philosophisch distanzierten Blick über die lange Dauer der Menschheitsgeschichte zu wahren und in der zunächst hoffnungsvoll begleiteten Revolution und ihren schließlich in vielerlei Hinsicht enttäuschenden Folgen einen notwendigen Fortschritt zu sehen. Ebenso rücken bei Schiller Misstrauen und Gewalt stärker in den Fokus. Sein Unbehagen an den nachrevolutionären Entwicklungen ist der Ausgangspunkt für eine erneute aufklärerische Arbeit, die sich der Bildung und Erziehung des Menschen widmet und tatsächlich zu jener universalgeschichtlich vorgezeichneten Vervollkommung führen soll.⁴²³

Der Blick des Historikers Schiller erschließt hinter dem politischen Versagen der Protagonisten eine anthropologische Ursache, die im Verlauf des Jahres 1793 auch für die Französische Revolution geltend gemacht wird. Wenn die Pariser Revolte zunächst in die Anarchie der Straße, später in den Staatsterror umschlägt, so enthüllt das Schiller zufolge die Mängel einer einseitig verstandenen »theoretischen« Aufklärung, die das Individuum zur geistigen Autonomie, nicht aber zum Ausgleich der es beherrschenden Kräfte angeleitet habe.⁴²⁴

In der »Kunst«, womit der Zustand der Kultur und Zivilisation als Gegensatz zum Naturzustand gemeint ist, herrsche »moralische Anarchie«. Darin gilt es, »gesetzmäßig« zu handeln und damit sich selbst dem Ideal der Vollkommenheit anzunähern. Schiller drückt in *Über naive und sentimentalische Dichtung* unmissverständlich die Verantwortung und Selbständigkeit des Einzelnen in der Moralität seines Handelns aus. Überhaupt ist nur eine Vor-

⁴²⁰ Reinhart Koselleck: Adam Weishaupt und die Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie in Deutschland. In: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten. Hg. und mit einem Nachwort von Carsten Dutt. Berlin 2013. S. 273-285. Hier S. 273.

⁴²¹ AA VIII, 117.

⁴²² SW IV, 1006.

⁴²³ Vgl. SW IV, 1007.

⁴²⁴ SW IV, 1007.

wärtsbewegung möglich: »Jene Natur, die du dem Vernunftlosen beneidest, ist keiner Achtung, keiner Sehnsucht wert. Sie liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen. Verlassen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir jetzt keine Wahl mehr, als mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz zu ergreifen, oder rettungslos in eine bodenlose Tiefe zu fallen.«⁴²⁵ Die Kunst, hier verstanden als Dichtkunst, blüht in dem Maße auf, wie die Natur aus dem Menschlichen verschwindet: »So wie nach und nach die Natur anfang, aus dem menschlichen Leben als Erfahrung und als das (handelnde und empfindende) Subjekt zu verschwinden, so sehen wir sie in der Dichterwelt als Idee und als Gegenstand aufgehen.«⁴²⁶

Kleist stellt dem Geschichtsoptimismus Kants und Schillers seine deutlich pessimistischeren *Betrachtungen über den Weltlauf* entgegen, wie sich ein äußerst kurzer Text aus den *Berliner Abendblättern* vom 9.10.1810 nennt. Diese Schrift gehört zu den seltener rezipierten Schriften Kleists und kann wegen ihrer Kürze hier in Gänze wiedergegeben werden:

Es gibt Leute, die sich die Epochen, in welchen die Bildung einer Nation fortschreitet, in einer gar wunderlichen Ordnung vorstellen. Sie bilden sich ein, daß ein Volk zuerst in tierischer Roheit und Wildheit daniederläge; daß man nach Verlauf einiger Zeit das Bedürfnis einer Sittenverbesserung empfinden, und somit die Wissenschaft von der Tugend aufstellen müsse; daß man, um den Lehren derselben Eingang zu verschaffen, daran denken würde, sie in schönen Beispielen zu versinnlichen, und daß somit die Ästhetik erfunden werden würde: daß man nunmehr, nach den Vorschriften derselben, schöne Versinnlichungen verfertigen, und somit die Kunst selbst ihren Ursprung nehmen würde: und daß vermittelt der Kunst endlich das Volk auf die höchste Stufe menschlicher Kultur hinaufgeführt werden würde. Diesen Leuten dient zur Nachricht, daß Alles, wenigstens bei den Griechen und Römern, in ganz umgekehrter Ordnung erfolgt ist. Diese Völker machten mit der heroischen Epoche, welche ohne Zweifel die höchste ist, die erschungen werden kann, den Anfang; als sie in keiner menschlichen und bürgerlichen Tugend mehr Helden hatten, dichteten sie welche; als sie keine mehr dichten konnten, erfanden sie dafür die Regeln; als sie sich in den Regeln verirrt, abstrahierten sie die Weltweisheit selbst; und als sie damit fertig waren, wurden sie schlecht.⁴²⁷

Er präsentiert sich hier als *laudator temporis acti*. Auf Horaz' »Lobredner der Vergangenheit« verweist auch Alexander Demandt im Zusammenhang mit dem antiken Dekadenzmythos: »Bei Homer vergleicht der alte Nestor die gegenwärtigen Helden mit den so viel größeren der früheren Zeit, und auch Odysseus wagt sich nicht neben Herakles zu stellen. Der Dichter rühmt die Stärke der Trojakämpfer gegenüber seinen schwächeren Zeitgenossen.«⁴²⁸ So begründet auch Kleist seine Kritik an Schillers Konzept der ästhetischen Erziehung und der damit zusammenhängenden Rolle der Kunst.⁴²⁹ Die Bildung zum freien Bürger durch eine entsprechende Kunstrezeption erklärt er kurzerhand zu einer bizarren Einbildung,

⁴²⁵ Schiller, DKV 8, 723f.

⁴²⁶ Schiller, DKV 8, 727.

⁴²⁷ Kleist, DKV 3, 542.

⁴²⁸ Alexander Demandt: Dekadenz als Mythos, Modell und Metapher. S. 709.

⁴²⁹ Vgl. Kleist, DKV 3, 1126.

die einige »Leute« über die zivilisatorische und gesellschaftliche Entwicklung der Menschheit hätten. Im direkten Widerspruch zu dieser Darstellung, die Kleist in einem spürbar abschätzigen Ton wiedergibt, steht seine anschließende Korrektur dieser kulturgeschichtlichen Chronologie. Die Menschheit sei vielmehr von ihrer höchsten Stufe der »heroischen Epoche« der Griechen und Römer aus betrachtet im stetigen Regress befindlich. Immerhin lässt sich in diesen Zeilen die Anerkennung eines antiken, goldenen Zeitalters vernehmen. Auf dieses sei die Dichtung von Heldenerzählungen gefolgt, da die Geschichte keine mehr zu bieten gehabt hätte, darauf die Regeln für die Dichtung, die Weltweisheit und schließlich der moralische Verfall.

Auch Schiller verfasste zunächst im Geist der Aufklärung positiv gestimmte Geschichtsabhandlungen, nach der Revolution mischen sich zunehmend kritische Gedanken und offene Fragen in seine Schriften. Die 1801 gedruckte Schrift *Über das Erhabene* weicht vom früheren Geschichtsoptimismus ab, betont wird hier das Chaos, das Unberechenbare, Wilde und Große.⁴³⁰

Wer freilich die große Haushaltung der Natur mit der dürftigen Fackel des Verstandes beleuchtet, und immer nur darauf ausgeht, ihre kühne Unordnung in Harmonie aufzulösen, der kann sich in einer Welt nicht gefallen, wo mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint, und bei weitem in den mehresten Fällen Verdienst und Glück mit einander im Widerspruche stehn. [...] Wenn er hingegen gutwillig aufgibt, dieses gesetzlose Chaos von Erscheinungen unter eine Einheit der Erkenntnis bringen zu wollen, so gewinnt er von einer andern Seite reichlich, was er von dieser verloren gibt.⁴³¹

Schiller entwickelt dafür den Begriff der »Independenz«, als Freiheit und Unabhängigkeit der Vernunft, die bei dieser Betrachtungsweise unendlich erscheint. Darüber hinaus liegt im Erhabenen der Stoff großer Kunst: »Die Freiheit in allen ihren moralischen Widersprüchen und physischen Übeln ist für edle Gemüter ein unendlich interessanteres Schauspiel als Wohlstand und Ordnung ohne Freiheit, wo die Schafe geduldig dem Hirten folgen, und der selbtherrschende Wille sich zum dienstbaren Glied eines Uhrwerks herabsetzt.«⁴³² Für den Begriff der Geschichte, der hier vor allem von Bedeutung ist, ergibt sich daraus ein ganz anderes Bild, als die von Kant inspirierte vernünftige, weltbürgerliche Ordnung. Die Weltgeschichte ist für Schiller nun »ein erhabenes Objekt«.⁴³³ Er nimmt damit eine Vorreiterrolle ein: »Mit dieser Revision der Geschichtsphilosophie stand Schiller unter den Intellektuellen

⁴³⁰ Verschiedene Positionen sprechen für eine Entstehung in den Jahren 1793 oder 1801. Letzteres Datum würde, neben anderen Gründen, der Darstellung in Schillers Dramen eher entsprechen. Vgl. dazu: Carsten Zelle: *Über das Erhabene* (1801). In: *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart 2011. S. 479-490. Hier S. 479.

⁴³¹ Schiller, DKV 8, 833f.

⁴³² Schiller, DKV 8, 834.

⁴³³ Schiller, DKV 8, 835.

um 1800, vor allem der jüngeren Generation der ›Idealisten‹ (man denke nur an Hegel und Hölderlin) allein.«⁴³⁴ Deutlich kleiner wirkt die Position des Menschen in dieser Vorstellung – »wo es unendlich ehrenvoller ist, den untersten Platz einzunehmen, als in der physischen Ordnung den Reihen anzuführen.«⁴³⁵ Geradezu desillusioniert wirkt der Satz: »Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anders als der Konflikt der Naturkräfte unter einander selbst und mit der Freiheit des Menschen und den Erfolg dieses Kampfs berichtet uns die Geschichte.« Ein höheres Entwicklungsziel der Menschheit erscheint dabei als unendlich fern, denn die Geschichte hat bisher »von der Natur (zu der alle Affekte im Menschen gezählt werden müssen) weit größere Taten zu erzählen, als von der selbstständigen Vernunft«. Das teleologische Geschichtsdenken wird von Schiller damit ebenfalls verabschiedet, denn die Vernunft setzt sich keineswegs immer durch, es sind vielmehr Widersprüchlichkeit, Zufälligkeit und »Unbegreiflichkeit« – ein Terminus, für den insbesondere Kleist bekannt ist – der einander abwechselnden Ereignisse, die das Bild der Geschichte bestimmen:

Eben der Umstand, daß die Natur im Großen angesehen, aller Regeln, die wir durch unsern Verstand ihr vorschreiben, verspottet, daß sie auf ihren eigenwilligen freien Gang die Schöpfungen der Weisheit und des Zufalls mit gleicher Achtlosigkeit in den Staub tritt, daß sie das Wichtige wie das Geringe, das Edle wie das Gemeine in Einem Untergang mit sich fortreißt, daß sie hier eine Ameisenwelt erhält, dort ihr herrlichstes Geschöpf den Menschen in ihre Riesenarme faßt und zerschmettert, daß sie ihre mühsamsten Erwerbungen oft in einer leichtsinnigen Stunde verschwendet, und an einem Werk der Torheit oft Jahrhunderte lang baut – mit einem Wort – dieser Abfall der Natur im Großen von den Erkenntnisregeln, denen sie in ihren einzelnen Erscheinungen sich unterwirft, macht die absolute Unmöglichkeit sichtbar, durch Naturgesetze die Natur selbst zu erklären, und von ihrem Reiche gelten zu lassen, was in ihrem Reiche gilt, und das Gemüt wird also unwiderstehlich aus der Welt der Erscheinungen heraus in die Ideenwelt, aus dem Bedingte ins Unbedingte getrieben.⁴³⁶

Walter Benjamins später Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte* von 1940 enthält im neunten Abschnitt die Darstellung eines Engels der Geschichte, inspiriert durch Gerhard Scholems Gedicht *Gruß vom Angelus* und der Zeichnung *Angelus Novus* aus Paul Klees Engelszyklus, das sich seit 1920 in Benjamins Besitz befand. Die Ekphrasis ist düster:

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel

⁴³⁴ Riedel: Die anthropologische Wende: Schillers Modernität. S. 162.

⁴³⁵ Schiller, DKV 8, 834.

⁴³⁶ Schiller, DKV 8, 835f.

sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.⁴³⁷

In Bezug auf Schillers Schrift *Über das Erhabene* wurden Parallelen zum Engel der Geschichte gezogen, wie etwa von Carsten Zelle, der dessen Verkörperung der »Wiederkehr des Gleichen« mit Schillers Formulierung vom »furchtbar herrliche[n] Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden, und wieder zerstörenden Veränderung« vergleicht.⁴³⁸ Ohne die Übereinstimmung mit einer aus dem Geist des Historischen Materialismus geborenen Anschauung zu sehr zu strapazieren, kann auch Kleist in diese Runde einbezogen werden. Früh ist bei Kleist vom »Spiel des Zufalls« als Bestimmung des Lebens zu lesen (vgl. den Brief an Ulrike von Kleist im Mai 1799), bis er schließlich selbst ein »virtuose[s] Spiel mit dem Zufall« und der blinden Zerstörung in seinen Erzählungen und Dramen beherrscht.⁴³⁹

2. Über Anmut und Würde

Mit seinen großen kunsttheoretischen Schriften gehört Schiller zu den bedeutendsten Autoren einer Periode ästhetischer Abhandlungen, die mit dem Erscheinen von Kants *Kritik der Urteilskraft* im Jahr 1790 begann und bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dauerte.⁴⁴⁰ Schiller konzentriert sich darin auf die für seine Interessen wichtigen Inhalte der Kantischen Philosophie, im Gegensatz zu Kleist, den insbesondere Kants Erkenntnistheorie zutiefst verunsicherte:

Das transzendentaltheoretische Problem der Möglichkeit der Erkenntnis hat für Schiller kein wirkliches Gewicht. Er trägt ihm Rechnung, aber er orientiert sich nicht an ihm. Es ist die Problematik des menschlichen Wesens, seine sinnlich-vernünftige Doppelnatur, der sittliche Maßstab seines Handelns und die Möglichkeit seiner Vollendung, durch die Schiller in das Philosophieren genötigt ist.⁴⁴¹

⁴³⁷ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I/2. Frankfurt 1974. S. 691-704. Hier S. 697f.

⁴³⁸ Zelle: Über das Erhabene. S. 486. u. Schiller, DKV 8, 837f.

⁴³⁹ Peter Schnyder: Zufall. In: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 379-382. Hier S. 381.

⁴⁴⁰ Vgl. René Wellek: Geschichte der Literaturkritik. Bd. I: Das späte 18. Jahrhundert – Das Zeitalter der Romantik. Berlin, New York 1978. S. 231.

⁴⁴¹ Dieter Henrich: Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 11 (1957). S. 527-547. Hier S. 533.

1793 erscheint mit *Über Anmut und Würde* eine der wichtigsten Abhandlungen Schillers. Sie ist als Fortführung der aus Briefen an Johann Gottfried Körner bestehenden Schrift *Kallias oder Über die Schönheit und Über das Pathetische* aus dem gleichen Jahr zu verstehen.⁴⁴² Im Brief vom 21. Dezember 1792 an Körner verkündet er mit Stolz die Lösung des seiner Meinung nach kantischen Problems der Subjektivität des Schönheitsbegriffs: »Den objektiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objektiven Grundsatz des Geschmacks qualifiziert und an welchem Kant verzweifelt, glaube ich gefunden zu haben.«⁴⁴³ Als unmittelbarer Ausdruck der Seele kann die Anmut bei Schiller kein Gegenstand eines Geschmacksurteils sein, sondern tritt dem Betrachter als objektive Tatsache vor Augen. Daraus ergibt sich als ästhetisches Programm:

Unter Anmut faßt Schiller ästhetische Phänomene, in denen Charakterschönheit, die Freiheit der ›schönen Seele‹, sinnlich anschaulich wird. Daß die Anmut von Naturschönheit zu unterscheiden sei, daß zu ihr Leichtigkeit und Unabsichtlichkeit gehören, haben viele Autoren vor Schiller gesehen. Seine Leistung besteht vor allem darin, solche Beobachtungen in sein anthropologisches Konzept zwangloser Harmonie von Vernunft und Sinnlichkeit zu integrieren und dem Begriff der Anmut so neue ästhetisch-moralische Konturen zu verleihen. [...] Es ist die Freiheit, die in der zwanglosen Übereinstimmung von Vernunft und Sinnlichkeit besteht; frei ist, wer mit sich selbst eins ist.⁴⁴⁴

An dieser Zusammenfassung der Schrift wird ersichtlich, dass sich Kleist in seiner Ästhetik auf einen spezifisch Schillerschen Aspekt der Definition der Anmut konzentrierte. Im Postulat der Leichtigkeit und Unabsichtlichkeit bleibt Kleist bei der Tradition. Das klassizistische Harmonieideal wird von ihm jedoch verworfen und an der Freiheit und dem Einssein mit sich selbst übt er Kritik und Ironie.

Schillers Definition von Anmut lautet zu Beginn der Schrift:

Anmut ist eine bewegliche Schönheit; eine Schönheit nemlich, die an ihrem Subjekte zufällig entstehen und eben so aufhören kann. Dadurch unterscheidet sie sich von der fixen Schönheit, die mit dem Subjekte selbst notwendig gegeben ist.

Anmut ist deshalb beweglich, da sie zusätzlich zur »fixen« Schönheit an einem Gegenstand auftreten kann, sich aber auch wieder verflüchtigt.⁴⁴⁵ Als Vorlage dient Schiller dabei die griechische Schönheitsgöttin, die er bei ihrem römischen Namen nennt. Die Göttin Venus – so referiert Schiller den Mythos – ist im Besitz eines Gürtels, der ihr den außergewöhnlichen Reiz der Anmut verleiht und die Schönheit ihres Körpers adelt. Auch wenn sie den Gürtel ablegt, bleibt sie schön, aber eben ohne Anmut.⁴⁴⁶

⁴⁴² Vgl. Schiller, DKV 8, 1322.

⁴⁴³ SSW V, 1111.

⁴⁴⁴ Schiller, DKV 8, 1322.

⁴⁴⁵ Schiller, DKV 8, 331.

⁴⁴⁶ Schiller, DKV 8, 331.

Die griechische Mythologie stellte Schiller zufolge bildlich anhand ihrer Götterfiguren dar, was ihm zufolge erst seine eigene Zeit rational zu erklären vermag:

Das zarte Gefühl der Griechen unterschied frühe schon, was die Vernunft noch nicht zu verdeutlichen fähig war, und, nach einem Ausdruck strebend, erborgte es von der Einbildungskraft Bilder, da ihm der Verstand noch keine Begriffe darbieten konnte.

Der »reine Natursinn« der Griechen musste sich also mit einem Bild behelfen, das Schiller zur Analyse der Schönheit aus gutem Grund nicht mehr genügt.⁴⁴⁷ Denn die Vorstellung von Schönheit, die eine »persönliche Eigenschaft« ist, das heißt eine Regung der Seele sichtbar macht, kann durch einen an- und ablegbaren Gürtel nur veranschaulicht werden, wenn dieser »magisch« wirkt und die Person verändert. Die Anmut ist aber auch schon im griechischen Mythos »eine objektive Eigenschaft«.⁴⁴⁸ Die Bildlichkeit der alten Vorstellung überführt Schiller also in eine moderne Formel. Dabei bleiben, unter anderen Bestimmungsgründen, die wichtigsten Eigenschaften der Anmut gleich, sie tritt zufällig und nur am menschlichen Körper auf.⁴⁴⁹ Und:

Willkürlichen Bewegungen allein kann also Anmut zukommen, aber auch unter diesen nur denjenigen, die ein Ausdruck moralischer Empfindungen sind.⁴⁵⁰

Die Anmut ist also *per definitionem* an die Sittlichkeit gebunden. Eine Naturerscheinung oder bloße Instinkthandlung kann nicht anmutig sein. Die Begründung entnimmt Schiller wiederum der antiken griechischen Dichtung, in der »Natur und Sittlichkeit, Materie und Geist, Erde und Himmel« in Harmonie zueinander stehen:

Dieser zärtliche Sinn der Griechen nun, der das Materielle immer nur unter der Begleitung des Geistigen duldet, weiß von keiner willkürlichen Bewegung am Menschen, die nur der Sinnlichkeit allein angehörte, ohne zugleich ein Ausdruck des moralisch empfindenden Geistes zu sein.

Sinnlichkeit und Vernunft fließen im Menschenbild der Griechen also in Harmonie zusammen, eine scharfe Trennung beider Sphären gibt es nicht. In dieser Vorstellung liegt für Schiller in jeder willkürlichen Bewegung des Menschen daher notwendig ein »Ausdruck des moralisch empfindenden Geistes«. Eine weitere Definition, die für diese Betrachtung von zentraler Bedeutung ist, lautet demnach:

Wo also Anmut stattfindet, da ist die Seele das bewegende Prinzip, und in ihr ist der Grund von der Schönheit der Bewegung enthalten.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ Schiller, DKV 8, 331.

⁴⁴⁸ Schiller, DKV 8, 332.

⁴⁴⁹ Vgl. Schiller, DKV 8, 333.

⁴⁵⁰ Schiller, DKV 8, 333.

⁴⁵¹ Schiller, DKV 8, 334.

Schiller bringt mit der an Kant geschulten Herangehensweise den philosophischen Nachweis für seine Thesen:

Jetzt sei mir erlaubt zu versuchen, was sich auf dem Weg der philosophischen Untersuchung darüber ausmachen läßt, und ob es auch hier, wie in soviel andern Fällen wahr ist, daß sich die philosophierende Vernunft weniger Entdeckungen rühmen kann, die der Sinn nicht schon dunkel geahndet, und die Poesie nicht geoffenbart hätte.⁴⁵²

Dunkle Vorahnungen kennzeichnen das vorrationale, naive Zeitalter und begegnen auch bei Kleist, der diese Art des Wissens, das zuerst durch das Gefühl aus dem Verborgenen entdeckt wird, besonders stark heraushebt. Die schöne Poesie des naiven Zeitalters der Griechen kannte bereits – ohne es zu wissen – was Schiller nun mithilfe der philosophischen Reflexion in eine theoretische Sprache überführen kann.

Die Bewegungen, die allein aus der Sinnlichkeit entstehen, den Menschen als Teil der *natura naturata* kennzeichnen und mit allen anderen Lebewesen und natürlichen Erscheinungen verbinden, können keine Anmut haben, aus ihnen spricht entweder Notwendigkeit oder Instinkt. Der Mensch ist allen Naturerscheinungen gleichgestellt, eine »Erscheinung unter Erscheinungen«. Die »Schönheit des Baues«, wie die »architektonische« Schönheit auch bezeichnet wird, ist nur der sinnlichen Anschauung unmittelbar zugänglich. »Mit diesem Namen will ich also denjenigen Teil der menschlichen Schönheit bezeichnet haben, der nicht bloß durch Naturkräfte ausgeführt worden (was von jeder Erscheinung gilt), sondern der auch nur allein durch Naturkräfte bestimmt ist.«⁴⁵³

Die Technik der menschlichen Gestalt ist allerdings ein Ausdruck seiner Bestimmung, und als ein solcher darf und soll sie uns mit Achtung erfüllen. Aber diese Technik wird nicht dem Sinn, sondern dem Verstande vorgestellt; sie kann nur gedacht werden, nicht erscheinen.

Dem menschlichen Bau liegt nach den Gesetzmäßigkeiten der Natur ein »System der Zwecke« zugrunde, dessen »technische[...] Vollkommenheit« sich allein dem Verstand erschließt.⁴⁵⁴ Allerdings gesteht Schiller der menschlichen Gestalt doch einen Vorzug vor allen anderen Lebewesen zu, indem er auf die Idee der Menschheit verweist, die ihre Schönheit als »höhere« erscheinen lässt.⁴⁵⁵ Es ist notwendig, sich diese technische Voraussetzung der Schönheit und ihre verstandesmäßige Erfassung gegenüber ihrer sinnlichen Wahrnehmung zu vergegenwärtigen, denn Kleists Definitionen der Marionettengrazie setzten in ironischer Verkehrung mit ihrer mathematisch-technischen Perfektion ein.

⁴⁵² Schiller, DKV 8, 334f.

⁴⁵³ Schiller, DKV 8, 335.

⁴⁵⁴ Schiller, DKV 8, 336.

⁴⁵⁵ Schiller, DKV 8, 337.

Es ist wahr, alle technische Bildungen sind hervorgebracht durch Natur, aber durch Natur sind sie nicht technisch; wenigstens werden sie nicht so beurteilt. Technisch sind sie nur durch den Verstand, und ihre technische Vollkommenheit hat also schon Existenz im Verstande, ehe sie in die Sinnenwelt hinübertritt und zur Erscheinung wird.⁴⁵⁶

Mithilfe des Verstandes wird technische Vollkommenheit erkannt. Sie ist etwas, das erst der menschliche Verstand in die Dinge hineinlegt und mit dem sinnlich Wahrnehmbaren korrespondiert. Für die Schönheit will Schiller jedoch eine Ausnahme erteilen und hebt sich hierin deutlich von seinem Vorbild Kant ab, man kann sogar sagen, dass er hier die Überwindung des bei Kant scheinbar unversöhnlichen Gegensatzes von Sinnlichkeit und Vernunft anstrebt. In Analogie zum »Wohlgefallen [...] ohne alles Interesse« aus Kants *Kritik der Urteilskraft* – meist wiedergegeben als »interesseloses Wohlgefallen«⁴⁵⁷ formuliert Schiller hier den Begriff des »vernünftigen Wohlgefallens«.⁴⁵⁸ Die Schönheit wird als »eine Eigenschaft des Sinnlichen« definiert und der wahrnehmende Sinn als »völlig kompetenter Richter«.⁴⁵⁹ Das Urteil der Vernunft über die Schönheit muss also erst begründet werden, denn offenbar gibt es (abgesehen von der Verknüpfung von Schönheit und Vollkommenheit) ein Interesse der Vernunft an der Schönheit.⁴⁶⁰ Der augenscheinliche Widerspruch wird wie folgt aufgelöst:

Es ist nicht immer nötig, daß die Vernunft diese Ideen aus den Erscheinungen herauszieht, sie kann sie auch in dieselben hineinlegen.⁴⁶¹

Mit diesem argumentativen Kunstgriff leitet Schiller die Begründung der Rolle der Freiheit für die Anmut ein. An sich versteht Schiller das Schöne durchaus als »bloß Sinnliches« und naturgegebene Erscheinung.

Weil aber doch – auf der andern Seite – die Vernunft von diesem Effekt der bloßen Sinnenwelt einen transzendenten Gebrauch macht und ihm dadurch, daß sie ihm eine höhere Bedeutung leiht, gleichsam ihren Stempel aufdrückt, so hat man ebenfalls Recht, das Schöne subjektiv in die intelligible Welt zu versetzen. Die Schönheit ist daher als die Bürgerin zweier Welten anzusehen, deren einer sie durch Geburt, der andern durch Adoption angehört; sie empfängt ihre Existenz in der sinnlichen Natur und erlangt in der Vernunftwelt das Bürgerrecht.

Als Vermittler zwischen diesen Sphären gilt dann das Geschmacksurteil, das »Anschauungen zu Ideen adelt«, also einen schönen Gegenstand so in der Wahrnehmung einordnet, dass sich in der sinnlichen Freude gleichzeitig geistiger Genuss erhebt.⁴⁶² Schiller legt fest,

⁴⁵⁶ Schiller, DKV 8, 338.

⁴⁵⁷ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. v. Karl Vorländer. Leipzig 1922. S. 40.

⁴⁵⁸ Schiller, DKV 8, 339.

⁴⁵⁹ Schiller, DKV 8, 338.

⁴⁶⁰ Vgl. Schiller, DKV 8, 339.

⁴⁶¹ Schiller, DKV 8, 339.

⁴⁶² Schiller, DKV 8, 340.

dass es sich jeweils nur um eine bestimmte Idee handeln könnte, die von einer bestimmten Erscheinung provoziert werde. An dieser Stelle wiederholt sich die Vorstellung von der Vernunft als ordnendem Prinzip der Natur, woraus sich die Zweckmäßigkeit des Körperbaus erschließt, aber auch die Schönheit und insbesondere die höhere menschliche Schönheit. Die Vernunft wirkt also als Konstrukteurin und kreative Schöpferin auf die Erscheinungen der Natur und letztere folgt den Vorgaben der Vernunft aus »Neigung«. ⁴⁶³ Jene höhere Schönheit ist aber nur in einer ihr entsprechenden höheren Vorstellung zu erkennen, d.h. sie ist kein Gegenstand der »bloßen Anschauung«, da sie sich sonst nicht von der architektonischen Schönheit unterscheidet. »Nicht der Gedanke selbst, dessen Ausdruck die menschliche Bildung ist, bloß die Wirkungen desselben in der Erscheinung offenbaren sich dem Sinn.« ⁴⁶⁴ Dies erinnert wieder an den eingangs dargestellten Mythos, in dem durch den Gürtel ebenfalls eine Wirkung verursacht wird.

Der Mensch aber ist zugleich eine Person, ein Wesen also, welches selbst Ursache, und zwar absolut letzte Ursache seiner Zustände sein, welches sich nach Gründen, die es aus sich selbst nimmt, verändern kann. ⁴⁶⁵

Der menschliche Geist wirkt mit »Willkür«, da er ein Ausdruck von Freiheit und Selbstbestimmung ist, und er wirkt dadurch auch als »Zufall« auf den menschlichen Körper und seine natürlich-notwendige Verfasstheit. ⁴⁶⁶ Ohne die Naturgesetze zu verletzen, kann durch die beliebige Bestimmung der Bewegung durch den Geist bzw. den Willen aus verschiedenen Möglichkeiten gewählt werden. Für die Naturerscheinung bedeutet dies, dem Zufall der Entscheidung des Geistes gemäß, eine Bewegung auszuführen.

So schließt dieser komplexe Abschnitt zur Herleitung der Anmut als Ausdruck von Freiheit mit dieser Konklusion:

Die Freiheit regiert also jetzt die Schönheit. Die Natur gab die Schönheit des Baues, die Seele gibt die Schönheit des Spiels. Und nun wissen wir auch, was wir unter Anmut und Grazie zu verstehen haben. Anmut ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit; die Schönheit derjenigen Erscheinungen, die die Person bestimmt. ⁴⁶⁷

Schiller unterscheidet im Folgenden zwei Arten von Bewegungen. Die erste ist »willkürlich« oder »abgezweckt« und eine direkte Folge einer Entscheidung des Willens. Sie zeigt »die Materie des Willens«, das heißt den »Zweck«, und tritt konsekutiv zu einem Entschluss am Körper auf. Im Gegensatz dazu steht die »sympathetische oder begleitende« Bewegung,

⁴⁶³ Schiller, DKV 8, 342.

⁴⁶⁴ Schiller, DKV 8, 341.

⁴⁶⁵ Schiller, DKV 8, 342.

⁴⁶⁶ Schiller, DKV 8, 343.

⁴⁶⁷ Schiller, DKV 8, 344.

die »gleichlaufend«, also synchron mit der Empfindung auftritt, die sie hervorruft. Sie zeigt die »Form des Willens«, also die »Gesinnung«. Schiller nennt das Gegenteil der willkürlichen Bewegung deshalb nicht unwillkürlich, da er den Begriff des Unwillkürlichen auch für eine genauere Definition der willkürlichen Bewegungen benötigt:

Aber auch selbst eine abgezweckte Bewegung kann zugleich als eine sympathetische anzu-
sehen sein, und dies geschieht alsdann, wenn sich etwas Unwillkürliches in das Willkürliche
derselben mit einmischt.⁴⁶⁸

Nur in diesem Unwillkürlichen kann wahre Anmut entstehen. Schiller weist selbst auf ein Problem dieser idealistischen, auf Ehrlichkeit und Authentizität beruhenden Anmut hin, denn die Mimik eines Menschen kann bei guter Beherrschung voll und ganz täuschen. Denn auch scheinbar unwillkürliche Regungen können vorgespielt werden. Hier kann also keine Unschuldsumutung mehr gelten. So betrachtet, muss Anmut auf den schönen Schein reduziert werden:

Grazie hingegen muß jederzeit Natur, d. i. unwillkürlich sein (wenigstens so scheinen), und das Subjekt selbst darf nie so aussehen, als wenn es um seine Anmut wüßte.⁴⁶⁹

In der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags wird zu diesem Satz im Stellenkommentar angegeben, die Nähe zu Kleists *Über das Marionettentheater* sei offensichtlich.⁴⁷⁰ In der Tat ist die Marionette ohne Bewusstsein, allerdings kann in der Zuspitzung Kleists, der den Menschen durch eine Gliederpuppe aus unbelebtem Material ersetzt, auch eine ironische Wendung des Graziebegriffs gelesen werden, mit dem es Schiller voll und ganz ernst meint. In dieser Feststellung scheint der grundlegende Gegensatz von Natur und Kunst auf. Durch vollendete Kunst vermag der Mensch also zu lügen und etwas, das nicht vorhanden ist, darzustellen. Dies ist eine Eigenschaft, die dem Schauspieler größtmögliche Glaubwürdigkeit in verschiedensten Rollen verschafft, dennoch steht sie hinter der natürlichen Anmut zurück, indem diese sich durch vollkommene Makellosigkeit von der künstlichen abhebt.

Jene »nachgeahmte[...]« oder »gelernte[...]« Anmut bezeichnet Schiller auch als »Tanzmeistergrazie«. Sie bedeute einen Verlust von Menschlichkeit in dem Grade wie sie durch Kunst unechte Eindrücke hinzufüge.⁴⁷¹

Die gespielte Anmut des Schauspielers ist also auch nur so lange für den Zuschauer glaubwürdig, wie er selbst sich im anmutigen Spiel »verliert«, also ganz selbst in der Illusion aufgeht, die er schaffen soll. Sowohl unwillkürliche als auch willkürliche Bewegungen können

⁴⁶⁸ Schiller, DKV 8, 347.

⁴⁶⁹ Schiller, DKV 8, 350.

⁴⁷⁰ Vgl. Schiller, DKV 8, 1334.

⁴⁷¹ Schiller, DKV 8, 350.

anmutig sein, sofern sie auf einer moralischen Empfindung basieren oder eine solche unwillkürlich in einer willkürlichen Bewegung mitschwingt.

Anmut aber können nur solche Bewegungen zeigen, die zugleich einer Empfindung entsprechen.⁴⁷²

Auch der Tänzer kann eine anmutige Darbietung seiner Kunst erreichen, indem er ein strenges Regelwerk befolgt, um »Masse« und »Schwerkraft« zu überwinden.⁴⁷³ Während die Darstellung eines Schauspielers, der das Gegenteil seines eigenen Charakters überzeugend auf der Bühne verkörpert, Schillers höchstes Lob erhält, gilt dies gerade nicht für die anmutige Bewegung des Tänzers.

Die »Wahrheit der Darstellung« erreicht der Schauspieler durch das höchste Maß an Kunst, die »Schönheit der Darstellung« durch ein höchstes Maß an Natur.⁴⁷⁴ Anmutige Bewegungen können sich auch zum Habitus verfestigen und als Charakterzüge eine Form der äußerlichen Bildung darstellen. In diesen und allen beweglichen Ausdrücken moralischer Empfindung lässt sich die freiheitliche Bestimmung des Menschen lesen.⁴⁷⁵

Der Tanzmeister kommt der wahren Anmut unstreitig zu Hülfe, indem er dem Willen die Herrschaft über seine Werkzeuge verschafft, und die Hindernisse hinwegräumt, welche die Masse und Schwerkraft dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegensetzen. Er kann dies nicht anders als nach Regeln verrichten, welche den Körper in einer heilsamen Zucht erhalten, und, so lange die Trägheit widerstrebt, steif, d.i. zwingend sein und auch so aussehen dürfen.⁴⁷⁶

Die beiden »Forderungen« an das gelungene Schauspiel sind »Wahrheit der Darstellung« und »Schönheit der Darstellung«. Hinter diesen Ansprüchen verbirgt sich der Gegensatz von Kunst und Natur, sowie ihre ideale Zusammenführung auf der Bühne. Wahrheit wird durch Kunst erzielt, und Schönheit bzw. Anmut durch »freiwilliges Werk der Natur«. Der Schauspieler muss also schon mit einer schönen Seele auftreten, sonst würde die Anmut verfälscht und der Schauspieler würde mit seinem Auftritt gleichsam »lügen«.

Er soll, ist meine Meinung, zuerst dafür sorgen, daß die Menschheit in ihm selbst zur Zeitigung komme, und dann soll er hingehen und (wenn es sonst sein Beruf ist) sie auf der Bühne repräsentieren.⁴⁷⁷

Schiller konzentriert sich also auf den an dieser Stelle interessantesten Zusammenhang zwischen bewusster Handlung und unbewusster körperlicher Begleiterscheinung.

⁴⁷² Schiller, DKV 8, 346.

⁴⁷³ Schiller, DKV 8, 350.

⁴⁷⁴ Schiller, DKV 8, 351.

⁴⁷⁵ Schiller, DKV 8, 345.

⁴⁷⁶ Schiller, DKV 8, 350.

⁴⁷⁷ Schiller, DKV 8, 351.

Wenn also die Anmut eine Eigenschaft ist, die wir von willkürlichen Bewegungen fordern, und wenn auf der andern Seite von der Anmut selbst doch alles Willkürliche verbannt sein muß, so werden wir sie in demjenigen, was bei absichtlichen Bewegungen unabsichtlich, zugleich aber einer moralischen Ursache im Gemüt entsprechend ist, aufzusuchen haben.

Für alle sichtbaren Regungen am Körper führt Schiller die Bezeichnung »sprechend (misch)« ein, beschränkt sich im Weiteren aber auf die der Anmut fähigen Bewegungen des Menschen:

Sprechend im engern Sinn ist nur die menschliche Bildung, und diese auch nur in denjenigen ihrer Erscheinungen, die seinen moralischen Empfindungszustand begleiten und demselben zum Ausdruck dienen.

Damit geht auch der Verweis auf die Kommunikationsfähigkeit der Bewegungen einher, d. h. mit ihrem sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck wird zugleich auch ihre Rezeption bzw. Lesbarkeit gedacht.

Die sympathetische oder begleitende Bewegung ist – wie bereits dargelegt – eine passive Erscheinung. Nur im Handeln zeigt der Mensch aber, dass er im Gegensatz zum Tier den »Ring der Notwendigkeit« zu durchbrechen vermag und frei entscheiden kann. Darin allein begründet sich für Schiller das Menschsein.⁴⁷⁸

Bei dem Tiere und der Pflanze gibt die Natur nicht bloß die Bestimmung an, sondern führt sie auch allein aus. Dem Menschen aber gibt sie bloß die Bestimmung und überläßt ihm selbst die Erfüllung derselben. Dies allein macht ihn zum Menschen.⁴⁷⁹

Die Individualität ist also eine Selbstgestaltung, die sich als »Charakterzug« am Äußeren verfestigt. Die Seele tritt umso mehr in Erscheinung und formt auch die natürlichen Züge an einem Menschen, je stärker ihr »Spiel« ist:

An einem solchen Menschen wird endlich alles Charakterzug, wie wir an manchen Köpfen finden, die ein langes Leben, außerordentliche Schicksale und ein tätiger Geist völlig durchgearbeitet haben. Der plastischen Natur gehört an solchen Formen nur das Generische, die ganze Individualität der Ausführung aber der Person an; daher sagt man sehr richtig, daß an einer solchen Gestalt alles Seele sei.⁴⁸⁰

Das bedeutet auch, dass die Anmut geschaffen und wiederhergestellt werden kann, setzt man Schillers Optimismus bezüglich der Entwicklung und Bildung des Menschen zu seinem besseren Selbst voraus.

Die Einheit des Guten und Schönen ist überdies eine alte Idee, die auf Platon zurückgeht und hier im neuen Gewand des aufgeklärten, selbstbestimmten Menschenbildes wiederkehrt. In dieser erneuerten und erweiterten Form der Kalokagathia stellt der Geist die Bedingung

⁴⁷⁸ Schiller, DKV 8, 353.

⁴⁷⁹ Schiller, DKV 8, 354.

⁴⁸⁰ Schiller, DKV 8, 356.

der Möglichkeit des Schönen dar, die sinnliche Realisierung ist »freie Naturwirkung«. ⁴⁸¹ Begründet wird diese als notwendig bestimmte Relation durch die Vorstellung, dass es sich sowohl um den besten aller möglichen moralischen, als auch den besten aller physischen Zustände handle: »Diejenige Gemütsverfassung des Menschen, wodurch er am fähigsten wird, seine Bestimmung als moralische Person zu erfüllen, muß einen solchen Ausdruck gestatten, der ihm auch, als bloßer Erscheinung, am vorteilhaftesten ist. Mit andern Worten: seine sittliche Fertigkeit muß sich durch Grazie offenbaren.« ⁴⁸²

Wie die Vorstellung von der Durchdringung der Natur durch die Vernunft sind also auch hier Sittlichkeit und Schönheit miteinander verknüpft. In *Kallias oder Über die Schönheit* hatte Schiller diese Relation bereits ausführlich anhand einer Theorie von Stoff und Form dargelegt.

Lediglich an ein gesellschaftliches Leben angepasst sind die »zugestutzten Zöglinge der Regel«, an ihnen kommt keine Individualität und Persönlichkeit zum Ausdruck. ⁴⁸³ Schiller stellt seinem Leser lebhaft vor Augen, wie ausdruckslos jene Menschen sind, an denen höchstens Naturschönheit auftritt. Innerlich verkümmert ein solcher Mensch hinsichtlich seiner Anlagen und verfügt nur über einen »schmalen Gehalt an Glückseligkeit«. Er führt ein ruhiges, stetes, aber unaufgeregtes Leben, in dem der Geist nur »Hausverwalter« der Natur ist. ⁴⁸⁴ Interessant wird ein Mensch – auch für die Literatur – erst dann, wenn er einen ausgebildeten Charakter aufweist, vor allem, wenn man bedenkt, dass für Schiller in seiner Tragödie – als Anpassung des antiken Theaters an die Moderne – wie bei Shakespeare der Charakter an die Stelle des Schicksals getreten ist. ⁴⁸⁵

Bloß organische Wesen sind uns ehrwürdig als Geschöpfe, der Mensch aber kann es uns nur als Schöpfer (d.i. als Selbsturheber seines Zustandes) sein. Er soll nicht bloß, wie die übrigen Sinnenwesen, die Strahlen fremder Vernunft zurückwerfen, wenn es gleich die Göttliche wäre, sondern er soll, gleich einem Sonnenkörper, von seinem eigenen Lichte glänzen. ⁴⁸⁶

Der einzige Frevel an den Gaben der Natur und der Fähigkeit zur Selbstbestimmung liegt für Schiller also in der Untätigkeit. Damit erscheinen auch Dekadenz und falsche Schönheit als Gegenbilder der Anmut. Grazie zeigt sich als »Leichtigkeit«, die schöne Seele strahlt Heiterkeit und Freiheit aus. Dagegen assoziiert Schiller mit dem natürlichen Verfall der architektonischen Schönheit Schwerfälligkeit und Entstellung der Form.

⁴⁸¹ Schiller, DKV 8, 360.

⁴⁸² Schiller, DKV 8, 359f.

⁴⁸³ Schiller, DKV 8, 356.

⁴⁸⁴ Schiller, DKV 8, 356.

⁴⁸⁵ Vgl. René Wellek: Geschichte der Literaturkritik 1750-1950. Band 1: Das späte 18. Jahrhundert. Das Zeitalter der Romantik. S. 337.

⁴⁸⁶ Schiller, DKV 8, 359.

Daher man auch mehrenteils finden wird, daß solche Schönheiten des Baues sich schon im mittlern Alter durch Obesität sehr merklich vergrößern, daß, anstatt jener kaum angedeuteten zarten Lineamente der Haut, sich Gruben einsenken und wurstförmige Falten aufwerfen, daß das Gewicht unvermerkt auf die Form Einfluß bekommt und das reizende mannichfache Spiel schöner Linien auf der Oberfläche sich in einem gleichförmig schwellenden Polster von Fette verliert. Die Natur nimmt wieder, was sie gegeben hat.⁴⁸⁷

Im Gegensatz zur emporstrebenden Leichtigkeit und Schwerelosigkeit der Anmut, scheint sich durch eine geistlose, hedonistische Existenz alles abwärts zu bewegen und in Formlosigkeit zu zerfließen. Hier scheint zum ersten Mal ein irreversibler Vorgang stattzufinden. Obwohl Schiller eingangs auch dem »Minderschönen« und »Nichtschönen« Anmut zugesteht, sieht er in einem so gravierenden Verfall des Körpers wohl auch eine Verkümmernung des Geistes, womit jede Voraussetzung zur Anmut abstirbt.⁴⁸⁸ »Nur die Tierheit redet aus dem schwimmenden, ersterbenden Auge, aus dem lüstern geöffneten Munde, aus der erstickten, bebenden Stimme, aus dem kurzen, geschwinden Atem, aus dem Zittern der Glieder, aus dem ganzen erschlaffenden Bau.«⁴⁸⁹

Die Wahrnehmung eines solchen Menschen »empört« und beleidigt den »ästhetischen Sinn«, der mit »Ekel« und Abwendung reagiert. Daher lautet die abschließende Definition in der Analogie von politischer und persönlicher Autonomie: » So wie die Freiheit zwischen dem gesetzlichen Druck und der Anarchie mitten inne liegt, so werden wir jetzt auch die Schönheit zwischen der Würde, als dem Ausdruck des herrschenden Geistes, und der Wollust, als dem Ausdruck des herrschenden Triebes, in der Mitte finden.«⁴⁹⁰

Zum Ende des ersten Teils über die Theorie der Anmut gibt Schiller einen Kommentar zum Kantischen Pflichtbegriff. Er spricht sich stattdessen für den Begriff der Neigung aus und nimmt der Unterordnung unter den Willen damit die Schärfe und den Zwang. Aus Neigung zu handeln bedeutet, dass die Sinnlichkeit freiwillig die Forderung des Willens ausführt, wobei dieser einem Vernunftgesetz folgt. Es muss also einen Anreiz für die Sinnlichkeit geben, und dieser liegt im Vergnügen, das notwendigerweise eine Begleiterscheinung der Befolgung des Willens ist, »denn nur durch Lust und Schmerz wird der Trieb in Bewegung gesetzt«. Die Kritik am reinen Rationalismus beginnt Schiller mit der Rehabilitation der Sinnlichkeit bzw. der Neigung. Die Moralphilosophie vor Kant habe die Neigung in Opposition zum Willen gesetzt, um die »Reinheit des Willens« zu bewahren. Darin erkennt Schiller aber eine widernatürliche Spaltung des Menschen in seinem innersten Wesen. Die

⁴⁸⁷ Schiller, DKV 8, 357.

⁴⁸⁸ Schiller, DKV 8, 332.

⁴⁸⁹ Schiller, DKV 8, 363.

⁴⁹⁰ Schiller, DKV 8, 364.

natürliche Anlage besteht aus einem sinnlichen und einem vernünftigen Anteil, die erst im Zusammenspiel überhaupt das Wesen eines lebendigen Menschen ausmachen. Nicht also in Erwartung einer Belohnung durch ein Glückseligkeitsgefühl handle der Mensch vernünftig, was wiederum ein rein zweckmäßiges Handeln darstellte, sondern immer dann, wenn er auch eine sinnliche Freude beim Handeln empfinde. So kann der Begriff der Neigung als »Vernügen« am vernunftgemäßen Handeln umschrieben werden.⁴⁹¹

Die Erscheinung der Anmut als Ausdrucksform der Neigung »verbürgt« aber nicht den sittlichen Wert der Handlung, da sie nur Erscheinung ist. Allerdings zeigt sie den Grad der »sittlichen Vollkommenheit« im »Anteil seiner Neigung«. Der Mensch bestimmt sich aus der Form seines Daseins und nicht allein aus der Art und Weise seiner Handlung. Er wird nicht an der Summe und dem Grad der sittlichen Handlungen gemessen, sondern durch das bestimmt, was Schiller »Wesen« nennt. Darin vereinigen sich Neigung und Pflicht. Der Mensch nemlich ist nicht dazu bestimmt, einzelne, sittliche Handlungen zu verrichten, sondern ein sittliches Wesen zu sein.«⁴⁹²

Sittliches Handeln und sinnliches Empfinden sind für sich Bestandteile des »höhern Selbst«. Diese Verbindung ist eine Bestimmung der Natur, damit notwendig gegeben und nur unter Hingeben wahren Menschseins zu trennen.

Schiller findet mit dem Konzept der Anmut ein poetischeres Gewand für moralphilosophische Erkenntnisse, die eigentlich auf Kant zurückgehen. An dessen Darstellung kritisiert er die Konzentration auf den Pflicht-Begriff – »mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückschreckt« –, wodurch zwangsläufig der Eindruck eines strengen Moralisten entstände.⁴⁹³ Die separate Behandlung der sinnlichen und vernünftigen Natur des Menschen ist aber der Gründlichkeit der Analyse wegen notwendig, wie Schiller betont.

Was man beim Philosophieren notwendig voneinander trennen muß, ist darum nicht immer auch in der Wirklichkeit getrennt.⁴⁹⁴

Im Wesentlichen handelt es sich bei dem Absatz über die Kantische Philosophie also um eine Stilkritik, der Schiller seine »Zauberkräft der schönen Diktion« in *Über Anmut und Würde* entgegensetzt.⁴⁹⁵ Das Konzept der in seinen Augen angemessenen Vermittlung philosophischer Schriften legt Schiller in *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schö-*

⁴⁹¹ Schiller, DKV 8, 365.

⁴⁹² Schiller, DKV 8, 366.

⁴⁹³ Schiller, DKV 8, 367.

⁴⁹⁴ Schiller, DKV 8, 347.

⁴⁹⁵ Schiller, DKV 8, 684.

ner Formen (1795) dar. Die Rolle der Einbildungskraft solle nicht nur »reproduktiv (empfangene Vorstellungen erneuernd)«, sondern »produktiv (ihre selbstbildende Kraft beweisend)« sein. Ein Vortrag gestalte sich demnach am Besten nicht »bloß didaktisch«, sondern zeige »Sinnlichkeit im Ausdruck und Freiheit in der Bewegung«. ⁴⁹⁶ Nicht bloß rhetorisch, sondern didaktisch versteht sich dieses Vorgehen. Das sinnliche Moment gerade auch in einer Abhandlung über Anmut hervorzuheben, bedeutet für Schiller, sein Schönheits- und Harmoniestreben sowohl auf der Ebene des Inhalts als auch der Form geltend zu machen. Sachlichkeit und schöne Darstellung gehen darin Hand in Hand und sollen vernünftiges und sinnliches Vermögen zugleich ansprechen und somit die Vorstellung vom Menschen als Ganzem auch in einer philosophisch-poetischen Ganzheit präsentieren.

Wie sehr sich auch der große Weltweise gegen diese Mißdeutung zu verwahren suchte, die seinem heitern und freien Geist unter allen gerade die empörendste sein muß so hat er, deucht mir, doch selbst durch die strenge und grelle Entgegensetzung beider auf den Willen des Menschen wirkenden Prinzipien, einen starken (obgleich bei seiner Absicht vielleicht kaum zu vermeidenden) Anlaß dazu gegeben. ⁴⁹⁷

Schiller schätzt an Kant die Erneuerung der Moralphilosophie, und zwar gerade zu einer Zeit, als ein »grober Materialismus« Ausbreitung gefunden hatte. Dementsprechend kritisiert er den »schlaffen Zeitcharakter« und lobt die von Kant ausgehende »Erschütterung«, die als »Kur« notwendig gewesen sei.

Aus dem Sanktuarium der reinen Vernunft brachte er das fremde und doch wieder so bekannte Moralgesetz, stellte es in seiner ganzen Heiligkeit aus vor dem entwürdigten Jahrhundert, und fragte wenig darnach, ob es Augen gibt, die seinen Glanz nicht vertragen. ⁴⁹⁸

Die Zeitumstände forderten laut Schiller eine radikale Veränderung – man denke auch an die Formulierung »das schlappe Kastraten-Jahrhundert« in den *Räubern* –, ⁴⁹⁹ aber durch die Strenge der Kantischen Moralphilosophie scheint ihm die Sinnlichkeit im Ganzen in den Verdacht zu geraten, die Moralität zu stören. Diesen Vorwurf könne man eben nicht dem »uneigennütigen Affekt« machen, dem die triebhafte Ich-Bezogenheit fehlt. ⁵⁰⁰ Ebenso erfährt der kategorische Imperativ in seiner Modalität als Befehlsform Kritik, da so der »Schein eines fremden und positiven Gesetzes« entstünde. Schiller war in vielerlei Hinsicht ein konsequenter Kantianer, allerdings widmete er – wie in *Über Anmut und Würde* grundlegend geschehen – dem Begriff der Neigung mehr Aufmerksamkeit als dem der Pflicht. Kant ging es hauptsächlich um den sich selbst Gesetz gebenden Willen, der sich auch selbst

⁴⁹⁶ Schiller, DKV 8, 682.

⁴⁹⁷ Schiller, DKV 8, 367.

⁴⁹⁸ Schiller, DKV 8, 368.

⁴⁹⁹ SW I, 503.

⁵⁰⁰ Schiller, DKV 8, 368.

nur diesem Gesetz unterwirft, daher spielt die Neigung bei ihm auch nur eine sekundäre Rolle. Schillers Verdienst liegt darin, die Kantische Moralphilosophie »einem Theile des Publikums annehmlich zu machen, der biß jetzt noch davor zu fliehen scheint«. ⁵⁰¹ Indem er der Neigung mehr Bedeutung beimisst, gelingt es ihm, sein ideales Bild vom mit sich selbst versöhnten Menschen auf Kants Moralphilosophie aufzubauen. Schiller kritisiert bekanntermaßen die Strenge des Kantischen Systems auch, um seine Theorie der Seelenschönheit als eigenes Werk davon abzuheben:

Mußte schon durch die imperative Form des Moralgesetzes die Menschheit angeklagt und erniedriget werden, und das erhabenste Dokument ihrer Größe zugleich die Urkunde ihrer Gebrechlichkeit sein? War es wohl bei dieser imperativen Form zu vermeiden, daß eine Vorschrift, die sich der Mensch als Vernunftwesen selbst gibt, die deswegen allein für ihn bindend, und dadurch allein mit seinem Freiheitsgeföhle verträglich ist, nicht den Schein eines fremden und positiven Gesetzes annahm – einen Schein, der durch seinen radikalen Hang, demselben entgegen zu handeln (wie man ihm Schuld gibt) schwerlich vermindert werden dürfte!

Schillers Gegenentwurf zu dieser sicherlich zugespitzten Kritik lautet Vertrauen in die von Natur aus vernünftigen und damit auch guten menschlichen Anlagen sowie »Zuversicht« in dieselben. ⁵⁰² Dieser Optimismus wird von einem Harmoniegedanken getragen, der das fruchtbare Zusammenspiel der sittlichen und sinnlichen Kräfte betont.

Es erweckt mir kein gutes Vorurteil für einen Menschen, wenn er der Stimme des Triebes so wenig trauen darf, daß er gezwungen ist, ihn jedesmal erst vor dem Grundsatz der Moral abzuhören; vielmehr achtet man ihn hoch, wenn er sich demselben, ohne Gefahr, durch ihn mißgeleitet zu werden, mit einer gewissen Sicherheit vertraut.

Mit diesem Ideal ist die für Schillers Werk so bedeutsame Definition der »schönen Seele« gegeben. ⁵⁰³ »In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.« ⁵⁰⁴ Die Sittlichkeit einer Handlung muss in einer schönen Seele nicht vor dem Moralgesetz überprüft werden, da der »ganze Charakter« sittlich ist. In ihr erscheint Pflichtausübung und Überwindung schädlicher Triebe als natürlich und ungezwungen. Schiller schließt die Darstellung der schönen Seele an die bereits erwähnten Herrschaftsformen der Despotie der Pflicht und der Anarchie der Triebe an. Die schöne Seele markiert mit ihrem durchaus paradoxen Charakter des zwanglosen Zwangs wieder die harmonische Mitte. ⁵⁰⁵ Interessant ist hier auch der Verweis auf die bildende Kunst: Gilt es als besonderes Können, die Kontur ohne sichtbare Linie

⁵⁰¹ Schiller, DKV 8, 1339.

⁵⁰² Schiller, DKV 8, 369.

⁵⁰³ Schiller, DKV 8, 370.

⁵⁰⁴ Schiller, DKV 8, 371.

⁵⁰⁵ Vgl. Schiller, DKV 8, 370f.

und nur durch Farbverläufe erkennbar zu machen, so zeichnet sich auch die schöne Seele durch eine solche Konturlosigkeit aus. Der von Schiller vielgescholtene »Zögling der Sittenregel« ist wie eine Zeichnung mit »harte[m] Strich«, wohingegen in einer schönen Seele, wie von Meisterhand gemalt, jede Regel hinter dem schönen Schein, den sie nach außen hin gewährt, verschwindet.

Aber in einem schönen Leben sind, wie in einem Titianischen Gemälde, alle jene schneidenden Grenzlinien verschwunden, und doch tritt die ganze Gestalt nur desto wahrer, lebendiger, harmonischer hervor.⁵⁰⁶

Ohne der Darstellung von Kleists Antwort auf Schillers Konzept der schönen Seele allzu weit vorzugreifen, lässt sich dessen parodistische Abwandlung in *Über das Marionettentheater* hier einflechten. Aus Titian wird Teniers: Kleist wählt mit dem flämischen Maler David Teniers d. J. (1610-1690) einen Meister der Genremalerei.

Er fragte mich, ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen, besonders der kleineren, im Tanz sehr graziös gefunden hatte. Diesen Umstand konnt' ich nicht leugnen. Eine Gruppe von vier Bauern, die nach einem raschen Takt die Ronde tanzte, hätte von Tenier nicht hübscher gemalt werden können.⁵⁰⁷

Durch den Kontrast der hölzernen Bauern – hier verbirgt sich zudem ein doppelter Sinn – zu den ätherisch leichten Grazien Schillers wird die edle Idee vom harmonischen Menschen ihres Glanzes beraubt. Damit wird allerdings auch die mit der Anmut verbundene soziale Komponente verworfen. Der schöne Schein hat für Schiller keinen Selbstzweck, sondern verbindet die Menschen aufgrund seiner Wirkung:

Die Schönheit hat Anbeter, Liebhaber hat nur die Grazie; denn wir huldigen dem Schöpfer, und lieben den Menschen.⁵⁰⁸

Im zweiten Teil der Abhandlung geht es Schiller um eine Darstellung der Würde, die als Pendant zur Anmut zu verstehen ist. Die Würde des Menschen ist »Ausdruck einer erhabenen Gesinnung«.⁵⁰⁹ Das erklärt sich aus Schillers Definition des Erhabenen, welches im Wesentlichen die Überlegenheit des Geistigen über das Sinnliche bedeutet. Der menschliche Wille ist in seiner Beherrschung der Triebe ebenso ein Erhabenes, da er sich nicht – wie das Tier – dem instinktiven Trieb unterordnen, ihm gezwungenermaßen folgen muss. Der Mensch kann sich entscheiden, ihm nachzugeben oder ihn zu bezähmen, darin ist er erhaben.

Der Wille des Menschen ist ein erhabener Begriff, auch dann, wenn man auf seinen moralischen Gebrauch nicht achtet. Schon der bloße Wille erhebt den Menschen über die Tierheit; der moralische erhebt ihn zur Gottheit. Er muß aber jene zuvor verlassen haben, eh' er sich

⁵⁰⁶ Schiller, DKV 8, 371.

⁵⁰⁷ Kleist, DKV 3, 556.

⁵⁰⁸ Schiller, DKV 8, 372.

⁵⁰⁹ Schiller, DKV 8, 373.

dieser nähern kann; daher ist es kein geringer Schritt zur moralischen Freiheit des Willens, durch Brechung der Naturnotwendigkeit in sich, auch in gleichgültigen Dingen, den bloßen Willen zu üben.⁵¹⁰

Anmut wird von Schiller vor allem als weibliche Eigenschaft gedacht, Würde dagegen vornehmlich als männliche. Von Kleist wird dieses Vorrecht des Weiblichen ausgeweitet auf leblose Puppen und einen jungen Mann im Bad, der seine eigene Schönheit bewundert und wie der somnambule Prinz von Homburg etwas Feminines und Verträumtes an sich hat. Beide werden dafür vom Erzähler bzw. vom Kurfürsten und seiner Entourage verlacht.

Den Grund dafür sieht Schiller in der Zartheit, »Biegsamkeit« und Sinnlichkeit des Weiblichen, woran jede Regung sichtbar werden könnte. Dagegen zeichne sich das Männliche durch »Stärke« und Beherrschung des Sinnlichen aus, was wiederum dem Erhabenen und damit dem Ausdruck der Würde nahestünde.⁵¹¹ Schillers abschließende Idealvorstellung der Menschheit ergibt sich aus dem gemeinsamen Auftreten von Anmut und Würde in einer Person:

Sind Anmut und Würde, jene noch durch architektonische Schönheit, diese durch Kraft unterstützt, in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da, gerechtfertigt in der Geisterwelt, und freigesprochen in der Erscheinung. Beide Gesetzgebungen berühren einander hier so nahe, daß ihre Grenzen zusammenfließen. Mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in dem sanftbelebten Blick, in der heitern Stirne die Vernunftfreiheit auf, und mit erhabenem Abschied geht die Naturnotwendigkeit in der edeln Majestät des Angesichts unter. Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit sind die Antiken gebildet [...].⁵¹²

Diese ideale Verbindung von Anmut und Würde in einer Person birgt einen Widerspruch, der sich dort auftut, wo die Anmut Sinnlichkeit und Vernunft als miteinander versöhnt zeigt und zugleich das Erhabene die Überlegenheit des Vernunftvermögens über das Triebhafte, das Sinnliche fordert. Prinzipiell ist dieser Widerspruch eine notwendige Folge der bereits unter Berücksichtigung des Geschlechtsunterschieds entwickelten Ausdrucksformen in der Erscheinung, doch lässt sich feststellen, dass die Sinnlichkeit, die sich dem Moralgesetz zu neigt, nicht die rohe, unbeherrschbare Naturgewalt ist, die im Gefühl des Erhabenen scheinbar überwunden wird. Auch Schiller dürfte dieses Problem nicht entgangen sein, denn er präsentierte auch eine Lösung: Schließlich lässt sich in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* doch eine ideale Synthese von Anmut und Würde finden. Die entsprechende Textstelle bezieht sich auf die göttliche Sphäre des Olympos. Damit dürfte Schiller den Zweifel

⁵¹⁰ Schiller, DKV 8, 374.

⁵¹¹ Schiller, DKV 8, 372.

⁵¹² Schiller, DKV 8, 385f.

an der Vereinbarkeit von Anmut und Würde beseitigen, denn was ist unmöglich im Reich der Götter?

Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt. Dieser Satz, der in diesem Augenblicke vielleicht paradox erscheint, wird eine große und tiefe Bedeutung erhalten, wenn wir erst dahin gekommen sein werden, ihn auf den doppelten Ernst der Pflicht und des Schicksals anzuwenden; [...]. Aber dieser Satz ist auch nur in der Wissenschaft unerwartet; längst schon lebte und wirkte er in der Kunst, und in dem Gefühle der Griechen, ihrer vornehmsten Meister; nur daß sie in den Olympus versetzten, was auf der Erde sollte ausgeführt werden. [...] Sowohl der materielle Zwang der Naturgesetze, als der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in ihrem höhern Begriff von Notwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßte, und aus der Einheit jener beiden Notwendigkeiten ging ihnen erst die wahre Freiheit hervor. [...] Es ist weder Anmut noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist. [...] Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.⁵¹³

Brittnacher weist auf die Synthese von Anmut und Würde »im Medium der bildenden Kunst« hin, die er mit Schillers Beschreibung der Juno Ludovisi belegt: »In der Skulptur präsentiert sich die mit Anmut und Würde gepaarte Schönheit in unnahbarer, statuarischer Entrückung, der eine sprach- und bewußtlose, fast erbauliche Ergriffenheit des Betrachters entspricht. Kunstwerk und Betrachter scheinen aus Zeit und Geschichte erlöst.«⁵¹⁴ Schiller präsentiert also keine Scheinlösung, sondern formuliert ein Ideal, in welchem sich sein humanistisches Denken offenbart. Nur durch Ausrichtung auf eine Vollkommenheitsvorstellung lassen sich Sinn und Bedeutung erhalten, echte Fortschritte erzielen, um nicht bloß »zivilisiert bis zum Überlästigen« zu werden, um Kant noch einmal zu zitieren.⁵¹⁵ Das Distichon »Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde, / Von der heiligen Natur ringen sie lüstern sich los.« aus der Elegie *Der Spaziergang* illustriert indirekt den Harmoniegedanken, der sich im Maß und damit in einem gewissen Zwang zeigt.⁵¹⁶ Die Vorstellung vom Zwang sollte daher bei Schiller nicht zu negativ gesehen werden, denn die Aussicht auf das Ideal mildert das Gefühl des Zwangs in seiner Vorstellung ab, es gleicht dann mehr einer Fügung und freiwilligen Neigung.

Aufgrund der Ableitung des Anmutsbegriffs vom Moralgesetz – von Kant aus der Idee von Gott entwickelt – erhält der Mensch mit seiner sinnlich-vernünftigen, ambivalenten Natur die Versöhnung mit seinem Ursprung in sich selbst. In diesem Heilsversprechen liegt der

⁵¹³ Schiller, DKV 8, 614f.

⁵¹⁴ Brittnacher: Über Anmut und Würde. S. 607f.

⁵¹⁵ Kant: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht. S. 15.

⁵¹⁶ SW I, 232.

anagogische Schriftsinn von *Über Anmut und Würde*. Brittnacher referiert die ablehnenden Rezeptionen der »schönen Seele« durch Hegel und Nietzsche, die das »Anämische, Weltlose« an dieser Vorstellung als unmodern empfanden.⁵¹⁷ Dagegen sollte das ehrgeizige Anliegen dieser Schrift nicht vergessen werden: »Schiller hingegen hat den antimodernistischen Vorbehalt dieser Figur, die der ursprünglichen und auf immer verlorenen Integrität des Menschen noch auf dem Boden der Modernität ein Zeichen des Eingedenkens setzen wollte, radikal umgeprägt zum utopischen Postulat eines wieder mit sich selbst versöhnten Menschen.«⁵¹⁸

3. Über das Marionettentheater

Es scheint, als würde Kleist bis heute jeden Germanisten, der sich an diesem Prosastück versucht, herausfordern, wie weit er hierbei mit seiner Wissenschaft komme. Denn Kleist verneint den Anspruch auf die Vollständigkeit einer Interpretation selbst, da er generell höhere Erkenntnis allein durch die Wissenschaften nicht für möglich hält. Blamberger schreibt über das »freie Flottieren von Wissenschaft zu Wissenschaft«, wie es dieser Text in der Mischung aus Theater, Mathematik, Physik, Anthropologie und Ästhetik selbst vorführt. Jede noch so prominente Exegese des Marionettentheaters muss sich also selbst letztlich die nicht ganz ernst gemeinte Frage gefallen lassen: »Glauben Sie diese Geschichte?«⁵¹⁹

Das Schwimmen auf der Oberfläche der Wissenschaften ist ein guter wirkungsästhetischer Trick, um die Deutungslust des Lesers anzustacheln. [...] In der kunstvollen An- bzw. Unordnung des Un-Geschiedenen liegt vice versa der Ernst der Literatur; gerade dadurch wird sie, anders als die Spezialdisziplinen der Wissenschaft, zum farbigen Abglanz eines Lebens, das selbst nur eine Vereinigungsmenge von Heterogenem und Disparatem ist.⁵²⁰

Der Reiz dieser kleinen Schrift liegt vor allem in Überraschungsmomenten, die wiederholt durch erstaunliche Behauptungen und ironische Umkehrungen von für allgemeingültig gehaltenen Aussagen erzeugt werden. Die Verwendung des Paradoxons, was dem altgriechischen Wortsinn nach »gegen die Erwartung / gegen den Schein« bedeutet, ist auch in diesem kurzen Stück als zeittypisch zu erklären. Es ist in der Absicht verfasst, durch die scheinbare Widersprüchlichkeit zum Nachdenken und damit zu Erkenntnis anzuregen.⁵²¹ Das *Historische Wörterbuch der Philosophie* definiert: »Das Paradox hat seinen ursprünglichen Ort

⁵¹⁷ Vgl. Brittnacher: *Über Anmut und Würde*. S. 602.

⁵¹⁸ Ebd. S. 602.

⁵¹⁹ Kleist, DKV 3, 563.

⁵²⁰ Blamberger: *Heinrich von Kleist*. S. 81.

⁵²¹ Vgl. Kleist DKV 3, 1135.

in der Rhetorik der Auseinandersetzung mit der öffentlich anerkannten Meinung, und es setzt die Entzweiung von Subjektivität und Sozietät durchgehend voraus.⁵²² Insbesondere für das 18. Jahrhundert ist wichtig: »Der Aufklärer will durch ein Paradox das Publikum für eine neue Erkenntnis gewinnen, und der Romantiker kultiviert durch das Paradox das Bewußtsein seiner welt- und zeitfremden Genialität; aber auch die romantische Sehnsucht nach dem Urgrund aller Dinge findet im P. ihren Ausdruck.«⁵²³ Kleist verwendet das Paradoxon – ähnlich wie Rousseau in seinem *Emile* – als »provokative Einleitung zu der begründeten Darlegung einer Erkenntnis.«⁵²⁴ Kant ordnet in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) das Paradoxon als erfrischende Anregung zur Überprüfung des etablierten Wissens und Denkens ein und hebt es so als Mittel der Kritik hervor:

Eben darum ist es ein Wagemstück: eine der allgemeinen Meinung, selbst der Verständigen, widerstreitende Behauptung ins Publikum zu spielen. Dieser Anschein des Egoisms heißt die Paradoxie. Es ist nicht eine Kühnheit, etwas auf die Gefahr, daß es unwahr sei, sondern nur daß es bei wenigen Eingang finden möchte, zu wagen. – Vorliebe fürs Paradoxe ist zwar logischer Eigensinn, nicht Nachahmer von anderen sein zu wollen, sondern als ein seltener Mensch zu erscheinen, statt dessen ein solcher oft nur den Seltsamen macht. [...] Dem Paradoxen ist das Alltägige entgegengesetzt, was die gemeine Meinung auf seiner Seite hat. Aber bei diesem ist eben so wenig Sicherheit, wo nicht noch weniger, weil es einschläfert; statt dessen das Paradoxon das Gemüt zur Aufmerksamkeit und Nachforschung erweckt, die oft zu Entdeckungen führt.⁵²⁵

Es ist dabei wichtig, das Paradoxon nicht als logischen Widerspruch zu betrachten:

Para-dox ist etwas, das der vorherrschenden Auffassung, der Doxa, und der aus ihr resultierenden Erwartung entgegensteht. Widersprüchlich ist dagegen, was sich selbst widerspricht. Das Paradoxe beruht mithin auf einem Schein, es ist ästhetischer, der Widerspruch ist logischer Natur. Das Paradoxe ist allein für sich nicht widersprüchlich.⁵²⁶

Bei seinem Erscheinen in vier Ausgaben der *Berliner Abendblätter* vom 12.-15.12.1810 gab es auf das *Marionettentheater* – bis auf eine empörte Beschwerde des Freiherrn von Ompteda, dessen historische Artikel in unmittelbarer Nähe dazu gedruckt wurden – keine nennenswerten Reaktionen.⁵²⁷ Mit den *Berliner Abendblättern* gab Kleist die erste Tages-

⁵²² Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. Bd. 7: P-Q. 1989. Paradox Sp. 81-97. Hier Sp. 84.

⁵²³ Ebd. Sp. 86.

⁵²⁴ Vgl. Ebd. Sp.86.

⁵²⁵ Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798). Hg. v. Karl Vorländer. Leipzig 1912. S. 14f.

⁵²⁶ Josef Simon: *Das philosophische Paradoxon*. In: *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*. Hg. v. Roland Hagenbüchle u. Paul Geyer. Würzburg 2002. S. 45-60. Hier S. 60.

⁵²⁷ Kleist, DKV 3, 1137.

zeitung Berlins heraus, ein gemischtes Blatt aus Boulevardpresse, Polizeiberichten und Theaterrezensionen.⁵²⁸ Kleist richtet sich also – auch durch das Medium Zeitung – gezielt an die Öffentlichkeit, der er seine Thesen und Gegenthesen zur etablierten Ästhetik der Zeit vorstellt. Der Artikel ist formell, wie auch andere der *Berliner Abendblätter*, als »Rollenprosa« angelegt, die auf der Metaebene eine Gesprächssituation zwischen Kleist und seinem Lesepublikum zeigen.⁵²⁹ Kleist bediente sich einer in der Aufklärung populären Form literarischer und essayistischer Darstellung philosophischer Themen, die als »Experiment mit unsystematischen Denkformen« bezeichnet werden kann.⁵³⁰ Vor seiner Beschäftigung mit der Philosophie war auch Schiller ein Vertreter dieser Gattung, bspw. in den bereits erwähnten *Philosophischen Briefen* (1786), *Der Jüngling und der Greis* (1782), *Der Spaziergang unter den Linden* (1782) oder *Das Philosophische Gespräch aus dem Geisterseher* (1789). Während Schiller in seinen frühen Schriften sowohl für delikate theologische Fragen als auch wegen an sich selbst bemängelten Defiziten auf philosophischem Gebiet diese lockeren Formen wählte, greift Kleist bewusst darauf zurück und verleiht seinen Texten so ein vorsystematisches Gepräge, ohne inhaltliche und argumentative Kohärenz einzubüßen.⁵³¹ Kleist greift auf die Briefform zurück, u. a. im *Brief eines Malers an seinen Sohn*, *Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler*, *Brief eines Dichters an einen anderen*, sowie auf die Rede vor einem Publikum in *Allerneuester Erziehungsplan* oder *Von der Überlegung. Eine Paradoxe* und auf anekdotisches Erzählen in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* und im *Marionettentheater*. Auch die Erzählung *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, erschienen in den *Berliner Abendblättern* am 10.1.1811, spielt sich »in einer Gesellschaft« ab, im Raum einer nicht näher beschriebenen Gegenöffentlichkeit zur intellektuellen Sphäre der literarischen und philosophischen Salons.⁵³² Einen Hinweis darauf gibt auch der durchaus rätselhafte Nebensatz, der die Inquit-Formel des Dialognebensatzes mit »indem er eine Prise Tabak nahm« in beiden Texten ergänzt.⁵³³ Damit gibt Kleist einen versteckten Hinweis auf die Halbwelt der in Berlin beliebten Tabakkneipen: »Des Abends besucht der Bürger eine von den zahllosen Tabagien, worin er seinesgleichen findet, eine oder zwei Flaschen Bier, einen Kümmelschnaps trinkt, Tabak raucht und sich über Zeitungsnachrichten oder andere Neuigkeiten, die zu seinem Kreis gehören, unterhält oder unterhalten

⁵²⁸ Vgl. Arnt Cobbers: *Berlin – Die Geschichte*. Berlin 2011. S. 102.

⁵²⁹ Vgl. Kleist, DKV 3, 1140.

⁵³⁰ Alexander Košenina: *Philosophische Briefe* (1786). In: *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart 2011. S. 359-364. Hier S. 360f.

⁵³¹ Vgl. Ebd. S. 361f.

⁵³² Kleist, DKV 3, 376.

⁵³³ Kleist, DKV 3, 560 u. 377.

lässt.«⁵³⁴ Im diffusen Licht der verrauchten Gaststuben verschwimmen auch Wahrheit und Lüge zu ungerihten Erzählungen ineinander, unwahrscheinlich klingend, aber doch als wahrhaftig ausgegeben.

Möglicherweise fand Kleist aber auch keinen anderen Verleger für seine Schrift. Die Bedeutung des Textes wurde ungeachtet dessen erst viel später erkannt. Dazu trug im Wesentlichen die Neubewertung »als Hieroglyphe, als Rune und Symbol« in Hanna Hellmanns lehrreicher Studie *Heinrich von Kleist. Darstellung des Problems* aus dem Jubiläumsjahr 1911 bei, mit der die Bewertung des Textes als Kernstück der Kleistschen Ästhetik begründet wurde.⁵³⁵ Immer wieder wurde der Text seither auf damit zusammenhängende weltanschauliche und anthropologische Aussagen befragt, auch wenn er heute aus gutem Grund nicht mehr uneingeschränkt als Schlüssel vor allem zum dramatischen Werk betrachtet wird. Hellmanns Einordnung der Bewusstseinsstufen des Unbewussten, der verlorenen Grazie und des absoluten Bewusstseins als »Thesis, Antithesis und Synthesis« lässt sich allerdings auf den erzählenden Text anwenden, auch wenn sie Kleist darin vollkommen als Romantiker sieht, was sicherlich nicht mehr dem Konsens entspricht.⁵³⁶ Die Marionette verkörpert das Unbewusste, den Gegensatz dazu verkörpert der Jüngling im Bade mit seiner verlorenen Unschuld, und die Synthesis darstellen kann nur – da der Weg zurück unmöglich ist – die Steigerung zum allumfassenden göttlichen Bewusstsein. Mit poetischem Sinn eingefasst in Kleists eigene Worte, schreibt Hellmann in diesem Zusammenhang über dessen sog. Kant-Krise: »Da zerstört ihm Kants Philosophie die Naivität des Denkens, gibt ihm das Bewußtsein und legt sich wie ein eisernes Netz um das freie Spiel seiner Gedanken.«⁵³⁷

So findet als Rahmenhandlung die Begegnung zweier Herren statt, die sich in ein Gespräch über die Marionetten vertiefen. Anzumerken wäre, dass Schiller im Brief vom 21. Dezember 1792 an Körner ebenfalls ein »Gespräch« über Kunst in Aussicht stellte und damit seine Schrift *Kallias oder Über die Schönheit* ankündigt.⁵³⁸ Die Gelegenheit zu einem Kunstgespräch bietet sich bei Kleist – rein zufällig – zwischen dem Erzähler, der einer genaueren Beschreibung entbehrt, und einem renommierten Tänzer der örtlichen Oper, Herrn C. Dem Erzähler ist aufgefallen, dass dieser bereits häufiger ein kleines Wandertheater besuchte, das

⁵³⁴ So schrieb der Hofrat Johann Daniel Friedrich Rumpf 1826 in seinem Berlin-Fremdenführer. Zitiert nach Cobbers: Berlin – Die Geschichte. S. 119.

⁵³⁵ Hanna Hellmann: Heinrich von Kleist. Darstellung des Problems. Heidelberg 1911. S. 14. Vgl. auch Kleist, DKV 3, 1138.

⁵³⁶ Ebd. S. 15.

⁵³⁷ Ebd. S. 28.

⁵³⁸ SW V, 1199.

primitiv »zusammengezimmert« auf dem Marktplatz steht und »den Pöbel, durch kleine dramatische Burlesken, mit Gesang und Tanz durchwebt, belustigte«. ⁵³⁹ Die einfache Volksbelustigung im lauten Getümmel des Stadtreibens steht als »für den Haufen erfundene, Spielart einer schönen Kunst« der anspruchsvollen Hochkultur der Oper als Provokation gegenüber: ⁵⁴⁰ Denn angesichts der für jedermann zugänglichen Darbietung kurzweiliger Spektakel erscheint die Aussage C.s, das Puppenspiel könne dem professionellen Tänzer zum Vorbild dienen, umso erstaunlicher und veranlasst den verwunderten Besucher, sich auf eine nähere Erklärung einzulassen. Im Folgenden präsentiert Kleist auf der kleinen Bühne eines Marionettentheaters seine Vorstellung der *conditio humana*.

Wandertheater unterhielten die Zuschauer vor allem durch die kurzweiligen Auftritte der Figur des Hanswurst, der deutschen Variante des aus der Commedia dell'Arte stammenden Arlecchino, zudem boten diese kleinen Bühnen zum Ende des 18. Jahrhunderts die einzige Auftrittsmöglichkeit für diese aus dem Theater der Aufklärung als unzeitgemäß verbannte Figur. Zwar erwähnt Kleists Text keinen Hanswurst, jedoch ist seine Wirkung bei der Inszenierung einer ästhetischen Schrift auf einem solchen Theater als wichtiger Teil des Inventars durchaus mitzudenken. Denn diese Figur verkörpert das Anarchische, Triebhafte und Unberechenbare des Narren, und steht somit für eine dem Fortschrittsoptimismus der Aufklärung gegenläufige, kritische Tendenz. Eine Ästhetik der Bewegung, dargestellt durch die Marionette, trägt also – im Hinblick auf ihr Erscheinen im Jahr 1810 – durch diesen Anachronismus eine starke Ironie in sich, denn im Allgemeinen hatte sich eine »Geringschätzung des Marionettentheaters« durchgesetzt. ⁵⁴¹ Mit Blick auf das volkstümliche Amüsement als voraufklärerische Erscheinung lässt sich also von einer »Umwertung« durch Kleist sprechen. ⁵⁴² Übertragen auf die Gestaltung des Marionettentheater-Textes offenbart sich hier eine provokatorische Rhetorik gegenüber den umfangreichen kunsttheoretischen Schriften Schillers und dem hohen Stil seiner sorgfältig deduzierten Thesen, ähnlich dem die öffentliche Ordnung störenden Sokrates auf der Agora – »eines Abends, in einem öffentlichen Garten«. ⁵⁴³

⁵³⁹ Kleist, DKV 3, 556.

⁵⁴⁰ Kleist, DKV 3, 558.

⁵⁴¹ Der äußere Anlass zur Schrift *Über das Marionettentheater* liegt u.a. in einem Verbot der kritischen Rezension in den *Berliner Abendblättern* durch Iffland und in den »Polizeimaßnahmen gegen das in Berliner Wirtshäusern blühende Marionettentheaterwesen«. Vgl. DKV III, 1137f. Der Schriftsteller Friedrich Arnold Steinmann bezeichnete das Theater 1832 als »heiligste Angelegenheit des Berliner Publikums«. Zitiert nach Cobbers: Berlin – Die Geschichte. S. 113.

⁵⁴² Kleist, DKV 3, 1137.

⁵⁴³ Kleist, DKV 3, 555.

Der Verlauf dieses Gesprächs ist einer Vierteilung unterzogen, die mit dem seriellen Erscheinen des Textes in Kleists Zeitung übereinstimmt.⁵⁴⁴ Der erste Teil führt die provokante These ein, eine Marionette sei zu höherer Grazie fähig als ein Tänzer. Ob ihm die Bewegungen der kleinen Puppen nicht auch »im Tanz sehr graziös« erschienen, lautet die rhetorisch angelegte Frage C.s.⁵⁴⁵ Er schreibt der Marionette das traditionell nur der hohen Literatur zugeschriebene Motto *docet et delectat* zu, indem er ihren Tanz als vorbildhaft und vergnüglich zugleich charakterisiert, womit Kleist offensichtlich und mit Genuss einen Affront begeht. Dem Zuschauer erscheinen im Reigen tanzende Bauernpuppen überdies wie eine als *tableau vivant* nachgestellte Szene der Genrebilder des flämischen Barockmalers David Teniers der Jüngere (1610-1690). Durch den Vergleich mit der bildenden Kunst herausragender Barockmeister wird der Marionette zudem ein hoher Stellenwert zugewiesen, der ihr im Verständnis der Zeitgenossen Kleists nicht gebührt.

Herr C. erklärt im ersten Teil den Mechanismus der Marionette:

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst. Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer graden Linie bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschreiben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.⁵⁴⁶

Provokant ist vor allem die Bemerkung des Tänzers, dass sogar eine unbeabsichtigte Berührung zu einer Bewegung der Marionette führen könne, die »dem Tanz ähnlich« sei. Mit der Beschreibung dieser zufälligen Bewegung, die nichts weiter als Schwingen oder Wackeln der Glieder ist, deutet Kleist auf zeitgenössische Überlegungen zum Rhythmus hin: Vor dem Hintergrund der klassizistischen Dichtung nach dem Vorbild Johann Heinrich Voß', der als Übersetzer Homers in Erscheinung getreten war, bemühte sich auch Schiller ab 1795 um Verse in antikisierender Manier. Für sein beliebtestes Stilmittel, den Chiasmus, fand er im Distichon die entsprechende Form. Inhaltlich und sprachlich bietet der Hexameter also eine streng geregelte Form, ein Vers- und Zeitmaß, das Schiller unter Berücksichtigung der Kritik Wilhelm von Humboldts zu perfektionieren sich bemühte.⁵⁴⁷ Kleist entwickelt dagegen ein Zeitmaß, das sich zwischen den Extremen der Dehnung durch lange, komplexe Satzstrukturen und atemberaubender Geschwindigkeiten, in denen der Sprecher über sich

⁵⁴⁴ Vgl. Kleist, DKV 3, 1137.

⁵⁴⁵ Kleist, DKV 3, 556.

⁵⁴⁶ Kleist, DKV 3, 556.

⁵⁴⁷ Vgl. Clémence Couturier-Heinrich: Schillers Beitrag zur deutschen Rhythmuskritik um 1800. In: Euphorion 99 (2005). S. 189-211. Hier S. 199ff.

selbst ins Stolpern gerät, entfaltet. Angesichts der hohen Anforderungen an den klassizistischen Stil wirkt die Bezeichnung einer zufälligen Erschütterung der Marionette als »eine Art von rhythmische Bewegung« provokant.⁵⁴⁸ Schiller hatte an August Wilhelm Schlegel am 10. Dezember 1795 als Antwort auf dessen rein physische Herleitung des Rhythmusbegriffs geantwortet:

Mir dünkt, sobald seine Persönlichkeit sich zu deklarieren angefangen und die Reflexion eingetreten ist, so entstehen gleich nothwendige Forderungen aus seiner selbstständigen und moralischen Natur, und eine von diesen scheint mir auch das Zeitmaaß in seinen Bewegungen zu seyn; es ist das Beharrliche im Wechsel, und eben das ist der Charakter seiner Selbstheit, die sich in dieser Erscheinung ausdrückt. Meine Idee wäre also diese, daß man in Erklärung so früher und so allgemein und gleichförmig eintretender Phänomene, auf den ganzen Menschen, also den moralischen wie den physischen, Rücksicht nehmen sollte, und hierinn die Analogie auf seiner Seite hat, welche lehrt, daß überall wo die Natur rein wirkt, die Bedürfniße der Sinnlichkeit den Forderungen der Vernünftigkeit begegnen. Dafür aber bin ich sehr, daß der Verstand als das Vermögen deutlicher Begriffe an diesem Geschäft schlechterdings keinen Antheil hat. Es ist eine doppelte Nothwendigkeit der physischen und moralischen Natur, aber kein Werk der Freyheit, keine absichtliche Handlung. Der Verstand wird hier, wie auch bey der Schönheit, übersprungen, indem die Vernunft sich, wie instinktmäßig, äußert, und, wie bey der dichterischen Einbildungskraft, mit der Sinnlichkeit unmittelbar verbunden wirkt.⁵⁴⁹

Das »Beharrliche im Wechsel« findet sich im Begriffspaar »Person« und »Zustand« im 11. Brief aus *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* wieder.⁵⁵⁰ Darin führt die »Abstraktion« zu folgendem Ergebnis: »Sie unterscheidet in dem Menschen etwas, das bleibt, und etwas, das sich unaufhörlich verändert. Das bleibende nennt sie seine Person, das wechselnde seinen Zustand.«⁵⁵¹

Leben kommt in die Marionette jedoch noch durch den tänzerischen Ausdruck des »Machineschwerpunkt«. Mathematisch betrachtet, vollführt der Masseschwerpunkt der Marionette bei ihrem Tanz nur eine gerade oder krumme Linie, »wenigstens von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elliptisch«. Obwohl den Fadenzieher dies »keine große Kunst koste«, liegt hier die künstlerische Bedeutung der Marionette, denn in dieser mathematisch zu vermessenden Linie befindet sich der »Weg der Seele des Tänzers«. ⁵⁵² Der Tänzer tanzt also statt mit seinem eigenen, mit dem Körper der Marionette. Das Bewusstsein, in diesem Fall die Absicht zu einer bestimmten Bewegung, liegt also beim Puppenspieler, der bewusstlose, das heißt von Ziererei völlig befreite Körper hängt an den Fäden. Damit ist mithilfe der Marionette der ideale Zustand für das Erscheinen der Grazie

⁵⁴⁸ Kleist, DKV 3, 556.

⁵⁴⁹ Briefe Schillers und Goethes an A. W. Schlegel aus den Jahren 1795 bis 1801 und 1797 bis 1824 nebst einem Briefe Schlegels an Schiller. Leipzig 1846. S. 7f.

⁵⁵⁰ Vgl. Couturier-Heinrich: Schillers Beitrag zur deutschen Rhythmuskussion um 1800. S. 192.

⁵⁵¹ Schiller, DKV 8, 592.

⁵⁵² Kleist, DKV 3, 557.

gegeben. »Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.«⁵⁵³ Die Seele wird lediglich als bewegende Kraft definiert, als physikalisch erklärbare Wirkung auf die Masse des Körpers, was auf Kleists Interesse für Physik und Mathematik hindeutet.⁵⁵⁴ Allerdings liegt in dieser mechanischen und einfachen Erklärung auch eine bewusste Positionierung gegen Schiller, der die Seele in *Über Anmut und Würde* als »das bewegende Prinzip« definiert hatte, eine deutlich abstraktere Definition, die zum Urgrund des menschlichen Wesens vorstoßen möchte und der Anfang (*principium*) aller Bewegung sein soll.

Insbesondere die nicht-euklidische Mathematik wurde als Erklärungsansatz für die Schrift in der Forschung bereits herangezogen.⁵⁵⁵ Zugleich erfolgt mit der betont nüchternen Berechenbarkeit des Marionettentheaters auch ein Affront gegen die hohe, humanistisch begründete Theorie der schönen Seele seines Zeitgenossen Schiller.

Bei Kleist wird darin der Anspruch sichtbar, sich durch die Mathematik dem Weltganzen in Form einer vollkommen abstrakten Wissenschaft anzunähern, immerhin hatte er bereits im Brief vom 19.3.1799 an Martini Mathematik und Philosophie als die »beiden Grundfesten alles Wissens« bezeichnet.⁵⁵⁶ Er offenbart also in diesem späten Text letztlich doch den Wunsch, mithilfe einer Wissenschaft die Welt zu erkennen und nun auch das Unberechenbare, Unbeschreibbare miteinzuschließen.

Die vorsokratische Schule der Pythagoreer entwickelte eine Metaphysik der Zahl, die im Unbegrenzten oder Unendlichen, *τὸ ἄπειρον*, als Einheit und Grenze eine konkretisierende Funktion besitzt und als Ursprung bzw. Grund alles Seienden verstanden wird. Bestimmte Verhältnisse von Zahlen zueinander, basierend auf der Zahl 1 als Ursprung, bestimmen die Harmonie des Kosmos und seiner sphärischen Klänge, einer Weltmusik, und bedingen so auch die Harmonie der menschlichen Seele. Die Mathematik dient so der Bestimmung und Abbildung dieser Verhältnisse und wird auch zum Vorbild einer metaphysisch begründeten Sittenlehre.⁵⁵⁷

⁵⁵³ Kleist, DKV 3, 559.

⁵⁵⁴ Vgl. Mandelartz: Goethe, Kleist. S. 82.

⁵⁵⁵ Vgl. Ulrich Johannes Beil: Über das Marionettentheater. In: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 152-156. Hier S. 154.

⁵⁵⁶ Kleist, DKV 4, 28.

⁵⁵⁷ Die Pythagoreer verstanden sich überdies als geschlossene Gruppe, deren Freundschaftsideal lange Zeit bekannt war und sich in Schillers Ballade *Die Bürgschaft* (im *Musen-Almanach* 1799) in der Überwindung von Tyrannei und Feindschaft wiederfindet. Durch Schillers Gedicht blieb das Freundschaftsideal »im deutschen Sprachraum gewissermaßen Teil des kollektiven kulturellen Gedächtnisses [...], auch wenn die pythagoreische Provenienz kaum mehr allgemein bewußt sein dürfte«. Christoph Riedweg: Pythagoras: Leben, Lehre, Nachwirkung. Eine Einführung. Zweite, überarbeitete Auflage. München 200. S. 58.

Kleists Darstellung lässt also durchaus ein Harmonieideal erkennen. Der Mensch befindet sich allerdings auf einem Weg »durch das Unendliche« und hat sich so auf unabsehbare Zeit vom harmonischen Zustand entfernt.⁵⁵⁸ Eine dem Schauspiel *Der zerbrochne Krug* zugrundeliegende Zahlenmystik im Zusammenhang mit dem Paradiesverlust konnte Oskar Seidlin aufzeigen. Demnach wird von Frau Marthe »Uhr elf« als Zeitpunkt des Lärms in Eves Zimmer angegeben, dessen Ursache der angesichts des Richters und Eves rasende Rupert ist.⁵⁵⁹ Ausgewählt wurde die 11 von Kleist als »Verdoppelung von 1, die auf die Konstellation: Spaltung, Verbrechen, Verführungsanschlag deutet«. ⁵⁶⁰ Ebenso spielt die 2, als die Summe dieser Verdopplung der 1 eine Rolle. Philosophisch wäre dies in den Gegensatz von Einheit und Vielheit zu fassen. Wenn der Richter Adam also einen Trinkspruch – »Nach der Pythagoräer-Regel.« – ausbringt, dann fasst er zusammen:

Eins ist der Herr. Zwei ist das finstre Chaos;
Drei ist die Welt. Drei Gläser lob' ich mir.
Im dritten trinkt man mit den Tropfen Sonnen,
Und Firmamente mit den übrigen.⁵⁶¹

»Eins als die allumfassende Ganzheit, die Gott ist, zwei als die trübe Spaltung, in der nur Bruch existiert, drei die Summe von eins und zwei, als die immer fragile Einrichtung der Welt. [...] Die Zahl zwei, Chiffre des finstern Chaos, ist in der Tat Adams Ziffer, die Ziffer des Wesens, das fiel und entzweibrach.«⁵⁶² Im *Zerbrochnen Krug* ist es daher auch Adam, der eine besondere Form des doppelten Spiels spielt, und in sich Richter und Angeklagten vereint.

Zunächst dreht sich das Gespräch um den Puppenspieler, also eine Instanz, die dem Zuschauer bei der Vorführung verborgen ist, aber als der eigentliche Schauspieler empfunden wird. Allerdings ist diese Rolle des Puppenspielers in der Vorstellung von der idealen Marionette nicht nur vernachlässigt, sondern vollständig ausgeschlossen. Somit vollzieht Kleist am Text die stufenweise Entfernung aller menschlichen Einflussnahme auf die Bewegung des Marionettenkörpers. Der Einwand des Erzählers, er habe sich den Tanz der Marionette bisher als rein mechanische Angelegenheit gedacht, wie etwa durch eine »Kurbel« erzeugt, zeigt bereits den Erkenntnisfortschritt, den C. mit seiner Maieutik erzeugen will. C. erklärt,

⁵⁵⁸ Kleist, DKV 3, 563.

⁵⁵⁹ Kleist, DKV 1, 314.

⁵⁶⁰ Oskar Seidlin: Von erwachendem Bewußtsein und vom Sündenfall. Brentano – Schiller, Kleist, Goethe. Stuttgart 1979. S. 36.

⁵⁶¹ Kleist, DKV 1, 341.

⁵⁶² Seidlin: Von erwachendem Bewußtsein und vom Sündenfall. S. 44.

dass es sich bei diesem notwendigen Einfluss eines empfindenden Menschen auf die Marionette um »einen letzten Bruch von Geist« handle. Auch hier erhält der Erzähler eine mathematische Darstellung der Zahlenverhältnisse in der Funktion des Puppenspielers: »Vielmehr verhalten sich die Bewegungen seiner Finger zur Bewegung der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich, etwa wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel.«⁵⁶³ Das vollkommene Ideal der Marionette ist also die automatische Bewegung ohne menschliches Zutun.⁵⁶⁴ Damit propagiert C. eine Kunst, die vollständig ohne Bewusstsein bzw. Absicht funktioniert und sich mit der reinen Logik der mathematischen Berechnung abbilden lässt.

Der zweite Teil widmet sich eingehender der Physik des Marionettentanzes. Eine Übergangsform von Mensch zu Marionette, so C., stellten Menschen mit Beinprothesen dar. Diese könnten, im Rahmen ihrer körperlichen Einschränkung mit erstaunlicher »Ruhe, Leichtigkeit und Anmut« tanzen. Erstaunlich ist dies, da allgemein der Konsens besteht, eine Bewegung, vor allem im Tanz, müsse bewusst gesteuert werden. Hier beweist C., dass gerade die Bewegungen des Tänzers am besten aussehen, wenn sie unbewusst sind. Ein Tänzer, der gänzlich aus künstlichen Gliedern bestünde, also die ideale Marionette, die sich selbst bewegt, könnte folglich im Ausdruck an »Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur Alles in einem höheren Grade« den Menschen in der Kunst des Tanzes weit übertreffen. Der zentrale Aspekt, der die Überlegenheit der Marionette und ihre dadurch vollkommenene Grazie gegenüber dem Menschen ausmacht, ist das fehlende Bewusstsein ihrer selbst – für C. in einem positiven Sinne. Seit dem biblischen Sündenfall, der für den Menschen mit der Bewusstwerdung seiner Nacktheit und dem damit verbundenen Gefühl der Scham einhergeht, ist es ihm nicht mehr möglich, sich in dem gleichen unbewussten Zustand zu bewegen, wie vor dem Biss in die Frucht vom Baum der Erkenntnis. »Ziererei« nennt Kleist diese Schamhaftigkeit und lässt C. diese Theorie am Beispiel ausgewählter Ballettszenen zeigen. So konzentrierte sich die Tänzerin P... so sehr auf ihre Körperhaltung, wenn sie sich in der Rolle der Daphne nach dem von Amors Pfeil verwundeten, liebestollen Apoll umblickt, dass die graziöse Drehung zu einer Verrenkung missrate: »die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes«. Ein anderer Fall dreht sich um den Apfel als Anlass des Streites zwischen den drei Göttinnen Athene, Hera und Aphrodite und die Auszeichnung einer zur schönsten aller Frauen. Paris, dem man mit den Versprechen von höchster Weisheit, Macht und Liebe sein

⁵⁶³ Kleist, DKV 3. 557.

⁵⁶⁴ Vgl. Kleist, DKV 3, 557.

Urteil erleichtern möchte, wählt Aphrodite und provoziert damit den Raub der schönen Helena, dem der Trojanische Krieg folgt. Die tänzerische Darbietung wird von C. als maniert geschildert: »Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.«

Das Urteil des Paris und auch die aus Ovids *Metamorphosen* bekannte Geschichte von Apoll und Daphne lenkt den Blick überdies auf das erotische Begehren und damit die sexuelle Dimension der Scham, die ihren metaphorischen Ausdruck im Feigenblatt findet. Wo die Scham die Bewegung beeinflusst, verflüchtigt sich die Grazie unwiederbringlich. »Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.«⁵⁶⁵ Die Rückkehr in den Stand der Unschuld ist also ausgeschlossen, somit stellt sich die Frage nach der Möglichkeit der Wiedererlangung des paradiesischen Unbewusstseins auf einem anderen Weg.

Hier wird deutlich, was mit der Beschreibung des physikalischen Masseschwerpunkts gemeint ist.⁵⁶⁶ Da die Marionette als ironische Allegorie des Menschen zu verstehen ist, muss der Schwerpunkt der toten Materie im übertragenen Sinne als »Mitte des Körpers und des Seins«, die »Übereinstimmung mit sich selbst« verstanden werden.⁵⁶⁷

Damit spielt Kleist auf die als Integritätsverlust empfundene »Subjektspaltung« an:

Die antiken Philosophen glaubten an die reale Existenz der rationalen Erkenntnisprinzipien – seien dies stoffliche Wesenheiten oder Ideen oder Zahlen – in der Natur, im Kosmos. Wenn der Konflikt zwischen Rationalität und Sinnen sich aber ins Ich verlagert, so spaltet sich damit dieses Ich selbst: Subjektspaltung zwischen rationalem Denken einerseits und dem Rest-Ich andererseits: seinen Sinnen, Emotionen, Phantasien. Das Ich selbst wird kulturgeschichtlich gesehen in der Neuzeit zu einem Spaltprodukt. Und diese Ich-Spaltung wirkt kulturformierend.⁵⁶⁸

Für Kleist befindet sich der Mensch in seiner gegenwärtigen Verfassung also in einer inneren Zerrissenheit zwischen dem bewusstseinslosen Glück vor der Erkenntnis und dem absoluten Bewusstsein Gottes. Vorteil der Marionette ist also, dass sie sich ohne Bewusstsein gleichsam zwang- und schwerelos bewegt:

⁵⁶⁵ Kleist, DKV 3, 559.

⁵⁶⁶ Kleist, DKV 3, 1141.

⁵⁶⁷ Klaus Kanzog: Heinrich von Kleists »Über das Marionettentheater« – wirklich eine Poetik? In: Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum Geburtstag. Hg. v. D. Borchmeyer. S. 349-362. Hier S. 535.

⁵⁶⁸ Silvio Vietta: Rationalität – Eine Weltgeschichte. Europäische Kulturgeschichte und Globalisierung. München 2012. S. 66.

Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie antigrav sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. Was würde unsre gute G... darum geben, wenn sie sechzig Pfund leichter wäre, oder ein Gewicht von dieser Größe ihr bei ihren entrechats und pirouetten, zu Hülfe käme?⁵⁶⁹

Die streifende Berührung des Bodens ist ein Teil des Marionettentanzes, wogegen einer Tänzerin diese Eigenschaft des Schwebens fehlt, da sie sich selbst vom Boden zum Sprung erheben muss, »ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.«⁵⁷⁰ Schiller hatte in *Kallias oder Über die Schönheit* der Schwerkraft und der Masse der Körper einige Aufmerksamkeit gewidmet, allerdings entstand aus diesen zwischen dem 25.1. und 28.2.1793 an Gottfried Körner gerichteten Briefen kein »ordentliches Buch« mehr, wie es Schiller seinem Freund angekündigt hatte, erst 1847 erfolgte der Druck.⁵⁷¹ Deshalb kann hier nur eine argumentative Verwandtschaft zwischen Kleists *Marionettentheater* und Schillers Ausführungen vermutet werden, was aber insbesondere beim Aspekt der Leichtigkeit in der Bewegungsästhetik aufschluss- und folgenreich für den Begriff der Grazie ist.

Schiller definiert Leichtigkeit als Beherrschung der Masse durch die Form. Der Eindruck der Schwere entsteht, wo die Masse nicht durch die dem Körper natürliche Bewegungsart dem Schein nach aufgehoben wird.⁵⁷² »Ein Vogel im Flug ist die glücklichste Darstellung des durch die Form bezwungenen Stoffs, der durch die Kraft überwundenen Schwere. [...] Offenbar ist die Schwerkraft eine Fessel für jedes Organische, und ein Sieg über dieselbe gibt daher kein unschickliches Sinnbild der Freiheit ab.«⁵⁷³ In dieser Überwindung der Schwerkraft liegt für Schiller die »Autonomie des Organischen«.⁵⁷⁴ Er schreibt: »Darum stört uns jede sich aufdringende Spur der despotischen Menschenhand in einer freien Naturgegend, darum jeder Tanzmeisterzwang im Gange und in den Stellungen, darum jede Künstelei in den Sitten und Manieren, darum alles Eckigte im Umgang, darum jede Beleidigung der Naturfreiheit in Verfassungen, Gewohnheiten und Gesetzen.«⁵⁷⁵

Dieser idealen Leichtigkeit und Schwerelosigkeit entspricht auch Schillers Elegie *Der Tanz*, die im *Musen-Almanach für das Jahr 1796* erstmals erschien und damit an Schillers Phase kunstästhetischer Abhandlungen anschließt. Der Tanz einer Gruppe von Paaren wird

⁵⁶⁹ Kleist, DKV 3, 559.

⁵⁷⁰ Kleist, DKV 3, 560.

⁵⁷¹ SW V, 1201.

⁵⁷² Vgl. Schiller, DKV 8 303.

⁵⁷³ Schiller, DKV 8, 303f.

⁵⁷⁴ Schiller, DKV 8, 304.

⁵⁷⁵ Schiller, DKV 8, 316.

darin als harmonische Abfolge von Bewegungen beschrieben, die einer unsichtbaren Führung zu folgen scheinen und doch ganz frei und selbstbestimmt wirken. Der Gedanke an die Marionetten liegt dabei nicht fern:

Siehe, wie schwebenden Schritts im Wellenschwung sich die Paare
Drehen, den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.
[...]
Leis wie durch magische Hand öffnet und schließt sich der Weg.
Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt.
[...]
Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung,
Und ein stilles Gesetz lenkt der Verwandlungen Spiel.⁵⁷⁶

Die Tanzfiguren gehen ineinander über, lösen sich auf und verwandeln sich »wie durch magische Hand« – eines Puppenspielers, möchte man anfügen – in neue. Dabei bleibt die Bewegung immer in Harmonie mit dem Takt der Musik und folgt dem Ideal der wellenförmigen Linie. Diese ist im Gegensatz zum schroffen Zickzack schön, wie in den *Kallias*-Briefen festgelegt wurde.⁵⁷⁷

Die Schönheit und Leichtigkeit des Tanzes erinnert an die Harmonie der sphärischen Klänge des Himmelsgewölbes nach antiker Vorstellung. Schillers Tänzer folgen einem verinnerlichten, unsichtbaren musikalischen Gesetz der schönen Bewegung. Vor Schillers harmonisierender Darstellung des in sich geschlossenen Regelwerks des Tanzes wirkt das Marionettentheater Kleists wie ein holzschnittartiges Abbild.

Der Erzähler äußert seine Zweifel an den Ausführungen C.s: »Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.« C. kann seinem Zuhörer durch den Verweis auf »das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses« als »erste Periode aller menschlichen Bildung« jedoch zur Einsicht über die verderblichen Auswirkungen des Sündenfalls verhelfen.⁵⁷⁸ Darauf erzählt dieser, durch C.s mæeutische Kunst veranlasst, selbst eine Geschichte, die diese Behauptung stützt.⁵⁷⁹ Der paradoxe Gestus der Schrift spiegelt sich in diesem Rollentausch von Erzähler und Zuhörer in der Dramaturgie des Textes, die dem Verstehensprozess folgt, wie er in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* entwickelt wurde. Der Erzähler nähert sich seinem eignen Durchbruch zur Erkenntnis, indem er nun selbst ein Erlebnis genauer ausführt: »Wenn du etwas wissen willst, und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate

⁵⁷⁶ SW I, 237.

⁵⁷⁷ Vgl. Schiller, DKV 8, 315.

⁵⁷⁸ Kleist, DKV 3, 560.

⁵⁷⁹ Kleist, DKV 3, 1140.

ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen.«⁵⁸⁰

Dabei zeigt sich auch, dass die Rolle des Erzählers keineswegs vernachlässigbar ist, wie es in manchen Interpretationen angenommen worden ist.⁵⁸¹ Zum einen dient sie dem Leser als Identifikationsfigur, was dem Gedanken an den Dialog zwischen Kleist und seinem Publikum entspräche, zum anderen führt Kleist hier seine Theorie von der Umkehrung der anerkannten Wissensgenese vor. Der Erzähler beginnt bereits zu begreifen, was C. ihm beweisen möchte, ohne sich dessen vollends bewusst zu sein, da ihm das Beispiel vom Dornauszieher einfällt, er aber noch nicht in der Lage ist, den Gehalt der Geschichte in dem Zusammenhang mit dem Marionettentheater zu deuten:

Ich sagte, daß ich gar wohl wüßte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet. Ein junger Mann, von meiner Bekanntschaft hätte, durch eine bloße Bemerkung, gleichsam vor meinen Augen, seine Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden. – Doch, welche Folgerungen, setzte ich hinzu, können Sie daraus ziehen?⁵⁸²

Damit ist der dritte Teil eingeleitet, der die wohl bedeutsamste Anekdote innerhalb des Textes enthält:

Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechszehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch' eine Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außer Stand, dieselbe Bewegung wieder hervorzu bringen – was sag' ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten: –⁵⁸³

⁵⁸⁰ Kleist, DKV 3, 534.

⁵⁸¹ Vgl. z. B. Beil: Über das Marionettentheater. S. 153. Beil zitiert stellvertretend für diese These Kurt Wölfels Formulierung »quantité négligeable« für die Figur des Erzählers (Kurt Wölfel: *Über das Marionettentheater*. In: Kleists Erzählungen. Hg. v. W. Hinderer: Stuttgart 1998. S. 17-42. Hier S. 21.).

⁵⁸² Kleist, DKV 3, 560.

⁵⁸³ Kleist, DKV 3, 561.

Kleists badender Jüngling führt im Sinne Schillers ebenfalls eine willkürliche Bewegung seines Körpers aus, indem er seinen Fuß trocknet. Begleitet wird diese von einem unwillkürlichen Aufscheinen der Grazie. Das Scheitern beim Versuch, die Grazie durch Wiederholung bewusst zu erzwingen, erzeugt bei dem jungen Mann eine Schamröte, die jene Zierrerei widerspiegelt, mit der Adam und Eva ihre Blöße zu verstecken suchen.

Die Szene habe Ähnlichkeit mit der antiken Darstellung des ›Dornausziehers‹, einer antiken Bronzeplastik, stellen der Erzähler und der Knabe selbst fest. Die antike Bildhauerkunst wird also als Maßstab für vollendete Grazie und Schönheit ins Gedächtnis gerufen. Damit scheint ein glückseliges Arkadien auf, das in der Folge jedoch als unwiederbringlich verloren gelten muss. Kleist deutet mit dem dezidierten Verweis auf die Antike gezielt die Negation des Schillerschen Optimismus an, sich durch Sittlichkeit dem Glück des vergangenen, »naiven« Zeitalters der Griechen wieder anzunähern. Der Versuch lässt sich als allegorische Darstellung der Reflexion, des wiederholten Zurück- und Vorbeugens in die graziöse Bewegung verstehen.

Der Dorn, mit dem Namen ›Dornauszieher‹ ebenfalls angedeutet, symbolisiert dabei in mittelalterlichem Verständnis die Erbsünde, die jedem Menschen sozusagen schon im Fleisch steckt. Die Erbsünde ist im Verhalten des jungen Mannes versinnbildlicht, denn »ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken«. Kleists Begriff der Grazie integriert dabei eine erotische Komponente, ganz im Gegensatz zu Schiller und dessen »moralische Gewichtung des Begriffes der Anmut«. Brittnacher erläutert: »Die in Sexualität und Passion nach Ausdruck verlangende Triebhaftigkeit muß ihm als ›gemeine‹ Natur gelten, als unberechtigter Anspruch ›roher Thierheit‹ (NA 20, 254), die er wegen ihres gebieterischen Naturcharakters als unverträglich mit der Idee der Freiheit aus seinem System der Schönheit ausschließen muß.«⁵⁸⁴

Damit wird angedeutet, dass der hier geschehene Fall ins Bewusstsein notwendig geschehen muss. Auch Schiller beschreibt die Veranlagung des Menschen zum Ungehorsam: Den Abfall vom Naturzustand bzw. vom göttlichen Gebot begeht der Mensch »von einem Triebe gereizt, den er selbst noch nicht kannte, und unwissend, was er in diesem Augenblicke Großes tat«, heißt es in Schillers Schrift *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde*.⁵⁸⁵ Man könnte also von einem Dämmerungszustand sprechen, in dem sich der Mensch einer in ihm angelegten Gabe der Vernunft bedient, aber sich in Schillers Beschreibung der Folgen nicht bewusst zu sein scheint, »mit einer noch

⁵⁸⁴ Brittnacher: Über Anmut und Würde. S. 592.

⁵⁸⁵ SW IV, 768.

schwachen Vernunft, von dem Instinkte nur von ferne begleitet«. Er befindet sich also unbewusst tätig oder anders gesagt, die Tat geht der bewussten Entscheidung voraus. So gestaltet sich die »erste Äußerung seiner Selbsttätigkeit, erstes Wagestück seiner Vernunft« paradox.⁵⁸⁶

Der Jüngling befindet sich zwischen der natürlichen Grazie des Kindesalters und dem Erwachsenenalter, im Übergangszustand des erwachenden Bewusstseins. Die Aufforderung des Anderen, der bereits schadenfroh sein »Gelächter« – im Gegensatz zum glücklichen Lächeln des Jungen – zurückhalten muss, weil er schon verdorben ist und weiß, was im Falle der Wiederholung passieren wird, veranlasst ihn zum Sündenfall. »Heilsam« ist dies also keineswegs, die vorgeblich moralische Haltung des Erzählers ist so falsch wie die Schlange im Paradies.⁵⁸⁷ Der Jüngling vermag die graziöse Bewegung, die der Definition Kleists nach eben nur unbewusst sein kann, im Spiegel zu erkennen und vertreibt sie damit selbst. Der Verlust der Grazie wird umso schmerzlicher empfunden, je mehr Versuche der Wiederherstellung er erzwingt.

Schiller hatte 1782 in seiner Kritik *Über das gegenwärtige teutsche Theater* ähnliche Beispiele von Darstellungsproblemen auf der Bühne angeführt. Eine Verbindung von Schillers Theaterkritik zu Kleist wird auch im Kommentar der Frankfurter Ausgabe von Schillers theoretischen Schriften aufgezeigt. Darin heißt es: »Der Gedanke, daß das bewußte Spiel leicht die »natürliche Grazie« der Bewegung zerstören kann, findet sich auch in Kleists »Über das Marionettentheater« (1810), welche die prinzipielle Unvereinbarkeit von absichtsvoller Reflexion und natürlicher Anmut in geschichtsphilosophischer Perspektive erörtert.«⁵⁸⁸

Herauszuheben wäre für die Dornauszieher-Passage bei Kleist vor allem die Wirkung von Eitelkeit und Bewusstsein des Schauspielers. Für beide Aspekte finden sich ausführliche Beschreibungen bei Schiller. Spöttisch verweist Schiller auf den »Savoyardenkasten der Komödie«, also auf ein Theater dessen Darsteller frei von jeglichen Allüren sind:

Beinahe möchte man den Marionetten wieder das Wort reden, und die Machinisten ermuntern, die Garrikischen Künste in ihre hölzerne Helden zu verpflanzen, so würde doch die Aufmerksamkeit des Publikums, die sich gewöhnlicher maßen in den Inhalt, den Dichter und den Spieler dritteilt, von dem letztern zurücktreten, und sich mehr auf dem ersten versammeln. Eine abgefeymte Italienische Iphigenia, die uns mit vielleicht durch ein glückliches Spiel nach Aulis gezaubert hatte, weißt mit einem schelmischen Blick durch die Maske ihr eigenes Zauberwerk wohlbedacht wieder zu zerstören, Iphigenia und Aulis sind weggehauht, die Sympathie stirbt in der Bewunderung ihrer Erweckerin.⁵⁸⁹

⁵⁸⁶ SW IV, 769.

⁵⁸⁷ Kleist, DKV 3, 561.

⁵⁸⁸ Schiller, DKV 8, 1234.

⁵⁸⁹ Schiller, DKV 8, 169.

Die Marionette führt Schiller hier als Gegenentwurf zum selbstdarstellerischen Schauspieler an, eine echte Alternative stellt sie aber nicht dar, denn die liegt allein in der »gebildeten Seele«. Der ideale Schauspieler hat für ihn jedoch etwas von diesem unbewussten Spiel, das »so leicht an dem Überspannten und Unanständigen vorbei über die schmale Brücke der Wahrheit und Schönheit führt«. ⁵⁹⁰ Das Bewusstsein des Schauspielers, auch als Person und nicht nur als gespielte Figur vom Publikum betrachtet zu werden, kann zur Zerstörung der Illusion auf der Bühne führen:

Hingegen welcher Übelstand auf der andern Seite, wenn der Spieler das Bewußtsein seiner gegenwärtigen Lage sorgsam und ängstlich unterhält, und das künstliche Traumbild durch die Idee der wirklich ihn umgebenden Welt zernichtet. [...] Ich war einst zugegen, als dieser unglückliche Gedanke: Man beobachtet mich! den zärtlichen Romeo mitten aus dem Arm der Entzückung schleuderte; – Es war gerade der Sturz des Nachtwandlers, den ein warnender Zuruf auf gäher Dachspitze schwindelnd packt. – Die verborgene Gefahr war ihm keine – aber der steilen Höhe plötzlicher Anblick warf ihn tödlich herunter. Der erschrockene Spieler stand steif und albern – die natürliche Grazie der Stellung entartete in eine Beugung – als ob er sich eben ein Kleid wollte anmessen lassen. – Die Sympathie der Zuschauer verpuffte in ein Gelächter. ⁵⁹¹

Auch in folgendem Absatz aus *Über Anmut und Würde* dürfte Kleist eine Entsprechung sowohl für den Dornauszieher, dessen Grazie durch erzwungene Versuche verloren geht, als auch für die Marionette bzw. die mit Prothesen tanzenden Menschen gefunden haben:

So, wie ein feindseliger, mit sich uneiniger Geist selbst die erhabenste Schönheit des Baues zu Grund richtet, daß man unter den unwürdigen Händen der Freiheit das herrliche Meisterstück der Natur zuletzt nicht mehr erkennen kann, so sieht man auch zuweilen das heitre und in sich harmonische Gemüt der durch Hindernisse gefesselten Technik zu Hülfe kommen, die Natur in Freiheit setzen, und die noch eingewickelte, gedrückte Gestalt mit göttlicher Glorie auseinander breiten. ⁵⁹²

Während Schiller die Umstände beschreibt, unter denen Grazie sich verflüchtigt, aber auch wieder entstehen kann, da es sich um einen schönen Schein handelt, sieht Kleist die Zerstörung der Grazie als endgültig an, deren Folgen tragisch sein können. Er denkt den Grazieverlust also wesentlich radikaler, als Offenbarung der Zerrissenheit und Aussichtslosigkeit des menschlichen Lebens.

Die Verfallsbeschreibung des Jünglings dürfte eine zehn Jahre vor dem Verfassen des *Marionettentheaters* liegende Begegnung mit einem jungen Mann unter besonders bedrückenden Umständen inspiriert haben. Wieder ist es, vergleichbar mit dem kranken Organismus der Stadt Paris, physisches Siechtum, das Kleist im Marionettentheater als Metapher

⁵⁹⁰ Schiller, DKV 8, 172.

⁵⁹¹ Schiller, DKV 8, 173.

⁵⁹² Schiller, DKV 8, 346.

verwendet. Gleichzeitig wird Schillers schöne Formung der Natur durch den Geist ins Gegenteil gewendet: ebenso schädigt der kranke Geist den Körper und lässt ihn, ohne Aussicht auf Heilung, verfallen. Auf seiner Würzburger Reise besuchte Kleist das Julius-Spital, eine geschlossene Anstalt, in der bedauernswerte Menschen mit allen Arten psychischer Krankheiten in Zellen eingesperrt vor sich hin vegetierten. In seinem Brief vom 13.9.1800 an Wilhelmine von Zenge gibt Kleist darüber Auskunft, und schildert dabei eindrucksvolle Begegnungen mit den Kranken der Anstalt, die dem Besucher wie zur Besichtigung ausgestellt sind. Mit einem zwischen Faszination und Grauen schwankenden Voyeurismus durchquert er in Begleitung seines Freundes Ludwig von Brockes die Gänge, die Führung übernahm – eine groteske Erscheinung – »munter u lustig ein überstudierter Professor«.⁵⁹³ Dabei prägt sich ihm offenbar besonders ein junger Mann ein, der, in der Zwangsjacke gefesselt, zu einer wahren Elendsgestalt, einem untoten Schreckensbild seiner selbst verkommen ist. Kleist kleidet seine detailreiche Schilderung in eine plastische Sprache, die Qual und Verderben des jungen Mannes schonungslos zur Anschauung bringt:

Aber am Schrecklichsten war der Anblick eines Wesens, den ein unnatürliches Laster wahnsinnig gemacht hatte – Ein 18jähriger Jüngling, der noch vor Kurzem blühend schön gewesen sein soll u noch Spuren davon an sich trug, hieng da über die unreinliche Öffnung, mit nackten, blassen, ausgedorrten Gliedern, mit eingesenkter Brust, kraftlos niederhangendem Haupte, – Eine Röthe, matt u geädert, wie eines Schwindsüchtigen war ihm über das todtenweiße Antlitz gehaucht, kraftlos fiel ihm das Augenlid auf das sterbende, erlöschende Auge, wenig saftlose GreisenHaare deckten das frühgebleichte Haupt, trocken, durstig, lechzend hieng ihm die Zunge über die blasse, eingeschrumpfte Lippe, eingewunden u eingenäht lagen ihm die Hände auf dem Rücken – er hatte nicht das Vermögen die Zunge zur Rede zu bewegen, kaum die Kraft, den stechenden Athem zu schöpfen – nicht verrückt waren seine Gehirnsnerven aber matt, ganz entkräftet, nicht fähig seiner Seele zu gehorchen, sein ganzes Leben nichts als eine einzige lähmende Ohnmacht – O lieber tausend Tode, als ein einziges Leben wie dieses! So schrecklich rächt die Natur den Frevel gegen ihren eigenen Willen! O weg mit diesem fürchterlichen Bilde – «⁵⁹⁴

Das Ausmaß des körperlichen und geistigen Verfalls dieses jungen Mannes, »der noch vor Kurzem blühend schön gewesen sein soll«, muss sich Kleist tief eingepägt haben, denn die Geschichte im *Marionettentheater* endet ebenfalls in einem von Ohnmacht und Zwang bestimmten, freudlosen Dasein. Eben dieser Moment, in dem der Jüngling die Grazie seiner Bewegung sieht, ist der Moment der Selbsterkenntnis. In den Zustand der paradiesischen Einfachheit und Makellosigkeit zurückzukehren, ist der Antrieb dafür, »Tage lang vor dem Spiegel zu stehen«. Dabei verfängt sich der junge Mann jedoch nur in einer aussichtslosen Situation, in der sich Zwang und Gewalt seiner Handlung gegen ihn selbst richten: »Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner

⁵⁹³ Kleist, DKV 4, 118.

⁵⁹⁴ Kleist, DKV 4, 119.

Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte.«⁵⁹⁵

Für Kleist ist der Sündenfall also vor allem ein Frevel gegen den Willen der Natur. Eine Doppelnatur, die durch den ersten Ungehorsam erweckt werden muss, schließt diese Dekadenzthese aus. Schiller geht hingegen davon aus, dass die Natur des Menschen seiner Vernunft zuträglich ist, sich seinem Willen unterwirft und ihn unterstützt. Allein die Trägheit des Geistes lässt die Natur wieder Oberhand gewinnen, wie Schiller am Beispiel der Obesität und dem ihr eigenen Verfall der Form anschaulich darlegt, wenn nämlich »das reizende mannigfache Spiel schöner Linien auf der Oberfläche sich in einem gleichförmig schwellenden Polster von Fette verliert. Die Natur nimmt wieder, was sie gegeben hat.«⁵⁹⁶

Herr C. reagiert auf diese Erzählung vom badenden Jüngling, ohne weiter auf die Geschichte einzugehen, mit einem sonderbaren Reisebericht, der den vierten Teil einleitet – »eine andere Geschichte, von der Sie leicht begreifen werden, wie sie hierher gehört.«⁵⁹⁷ C. befindet sich auf dem Weg nach Russland, als er auf dem Gut eines »Liefländischen Edelmanns« Quartier nimmt und dort seine Fechtkünste unter Beweis stellen kann. Die Ansiedlung der Geschehnisse in der russischen Provinz Livland lässt sich dabei als Verweis auf »Wildheit und Ursprünglichkeit« lesen, mit der der Kontrast von Paradies und Zivilisation hier verstärkt werden soll.⁵⁹⁸ Der ältere Sohn des Edelmanns, ist »eben von der Universität zurückgekommen«, und zeichnet sich durch einen herausragenden Fechtstil aus. Sein Geist ist durch den Aufenthalt in einer Stadt und durch Wissenschaft geformt – der Verweis auf das Studium legt dies nahe. Mit dem Tänzer C. verbindet ihn die spezifische Ausbildung seiner Talente und Fähigkeiten. C. zeigt sich ihm im Fechten jedoch überlegen und wird daraufhin zum Kampf mit einem Bären angehalten, den man »auf dem Hofe auferziehen ließ«. Das domestizierte Tier erwartet seinen Gegner bereits, »die rechte Tatze schlagfertig erhoben, und sah mir ins Auge: das war seine Fechterpositur«. Zum Erstaunen C.s, der seine ganze »Gewandtheit« aufbietet, vermag er gegen den Bären nichts auszurichten, »mir triefte der Schweiß: umsonst!« Besonders die Reaktion des Tiers auf seine Täuschungsmanöver steigern C.s Verwunderung, denn der Bär scheint seine Absicht bereits zu kennen: »Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug' in Auge, als ob er

⁵⁹⁵ Kleist, DKV 3, 561.

⁵⁹⁶ Schiller, DKV 8, 357.

⁵⁹⁷ Kleist, DKV 3, 561.

⁵⁹⁸ Vgl. Kleist, DKV 3, 1145.

meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.«⁵⁹⁹ Im Verhalten des Bären hat sich eine Mischform aus ursprünglicher Tierheit erhalten, durch die Dressur wird aber eine menschenähnliche Verhaltensweise bewirkt, obwohl der Bär als Tier in diesem Sinne keine dem menschlichen Verstand vergleichbare geistige Verfassung besitzt. Deshalb reagiert der Bär auch bloß defensiv, da er selbst keinen Angriffsplan aus einem Vorrat an gelernter Technik entwickeln kann. Der Bär scheint im Auge des Fechters dessen Absichten gleichsam lesen zu können, da er als Tier einen hervorragenden Instinkt besitzt. Darin liegt seine Überlegenheit, da dem Fechter das unreflektierte, unmittelbare Handeln durch seine kulturelle Überformung verstellt ist, so die Konklusion dieser Erklärung. In *Über Anmut und Würde* widmet Schiller einen kurzen Abschnitt der Mimik, als sprechende »Erscheinung am Körper, die einen Gemütszustand begleitet«. Darin heißt es über das Tier:

Auch tierische Bildungen sprechen, indem ihr äußeres das innere offenbart. Hier aber spricht bloß die Natur, nie die Freiheit. In der permanenten Gestalt und in den festen architektonischen Zügen des Tieres kündigt die Natur ihren Zweck, in den mimischen Zügen das erwachte oder gestillte Bedürfnis an. Der Ring der Notwendigkeit geht durch das Tier wie durch die Pflanze, ohne durch eine Person unterbrochen zu werden. Die Individualität seines Daseins ist nur die besondere Vorstellung eines allgemeinen Naturbegriffs; die Eigentümlichkeit seines gegenwärtigen Zustandes bloß Beispiel einer Ausführung des Naturzwecks unter bestimmten Naturbedingungen.

Schiller definiert daher nur die menschliche Mimik als »sprechend« im eigentlichen Sinne.⁶⁰⁰ »Von den sprechenden Zügen, die immer ein Ausdruck der Seele sind, muß man die stummen Züge unterscheiden, die bloß die plastische Natur, in sofern sie von jedem Einfluß der Seele unabhängig wirkt, in die menschliche Bildung zeichnet.«⁶⁰¹ Kleist hebt die Fechtkunst des Bären hervor, die eigentlich nichts weiter ist als natürlicher Instinkt. Denn »Aug' in Auge« mit dem Bären fechtend – Kleist verweist auf den direkten Weg zur Seele, ohne Umwege über die Mimik – offenbart sich dem Menschen seine eigene Unzulänglichkeit. Der Bär vermag aufgrund seiner reinen Natur im Auge des Menschen als Spiegel der Seele Wahrheit und Lüge, d. h. nur die wahren Absichten zu lesen, da er selbst der Lüge nicht fähig ist: »wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.«⁶⁰² Die Reglosigkeit des Bären versetzt C. in Erstaunen, er selbst hat seinen Instinkt verloren und vermag auf diese Weise nicht mehr mit dem Bären zu kommunizieren. Für Schiller läge der Fall anders, denn da der Bär nur von seinem Instinkt geleitet wird, müsste der Mensch

⁵⁹⁹ Kleist, DKV 3, 562.

⁶⁰⁰ Schiller, DKV 8, 353.

⁶⁰¹ Schiller, DKV 8, 355.

⁶⁰² Kleist, DKV 3, 562.

ihm durch seine Vernunftbegabung, die für Schiller den Vorrang vor der sinnlichen Natur einnimmt, eigentlich überlegen sein. Kleist kehrt dieses Verhältnis jedoch um und setzt die Integrität des tierischen Naturzustandes über die entzweite Natur des Menschen, deshalb ist C. dem Bären unterlegen. Daher kann der Bär im Auge des Fechters lesen, aber nicht umgekehrt.

C. wendet sich schließlich mit einer prüfenden Frage an seinen Zuhörer: »Glauben Sie diese Geschichte?«, und jener zeigt sich überzeugt: »Vollkommen! rief ich, mit freudigem Beifall; jedwedem Fremden, so wahrscheinlich ist sie: um wie viel mehr Ihnen!«⁶⁰³ Dieser Ausruf stellt den höchsten »Elektrizitäts-Grad« dar, der von C. auf den Erzähler übergegangen ist.⁶⁰⁴ Somit erklärt sich auch, warum der Erzähler schließlich »ein wenig zerstreut« seine Schlussfolgerung zieht,⁶⁰⁵ denn sein Körper ist nach seiner Entladung, wie in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* in Begriffen der Kleistschen Elektrizitätslehre formuliert, »wieder neutral geworden«.⁶⁰⁶

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am Reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann oder in dem Gott.

Zustände des absoluten und völlig fehlenden Bewusstseins in der Paradieserzählung finden sich im Garten Eden, wo Gott und Menschen am gleichen Ort nebeneinander wandeln. Ein zweites Mal vom Baum der Erkenntnis zu essen, »um in den Stand der Unschuld zurückzufallen«, scheint dem Erzähler daher als Möglichkeit auf.⁶⁰⁷ Anzustreben ist C. zufolge also ein dem verlorenen vorbewussten Zustand gleichkommendes Paradies des absoluten Bewusstseins. Es bleibt die Frage, wie diese Erlangung des unendlichen Bewusstseins möglich sein könnte, und ob sie überhaupt möglich ist, denn hindert nicht seine ambivalente Natur als Sinnen- und Vernunftwesen den Menschen an einer völligen Ablösung ins rein Geistige? Das gottähnliche, vollkommene Bewusstsein wäre nach dieser Vorstellung nur in einem nicht-irdisch vorgestellten Jenseits möglich. Damit gewinnt Kleists utopistische Darstellung zumindest stellenweise den Charakter einer eschatologischen Verheißung. In seiner

⁶⁰³ Kleist, DKV 3, 563.

⁶⁰⁴ Kleist, DKV 3, 537.

⁶⁰⁵ Kleist, DKV 3, 563.

⁶⁰⁶ Kleist, DKV 3, 537.

⁶⁰⁷ Kleist, DKV 3, 563.

Frage nach dem Rückweg ins Paradies schwingt also die Bedeutung ›Gnade‹ mit, daher auch die bevorzugte Verwendung des Begriffs ›Grazie‹. »Kleist nimmt den lateinischen Begriff der Gnade, der Gunst Gottes, also ›gratia‹, wörtlich: Mit der Gnade Gottes verliert der Mensch auch seine Grazie, also jene Anmut, die seine unbeschwerte Gotteskindschaft auszeichnet hat. Die Grazie ist die Gunst, die Gott ihm erwiesen hat – und ihm wieder entzogen hat, als der Mensch seiner eigenen Wege ging.«⁶⁰⁸ Dies unterscheidet sich von Schillers Differenzierung von ›Anmut‹ als Art der Schönheit (der Bewegung) und ›Grazie‹ als »Phänomen«.⁶⁰⁹ Deutlich seltener gebraucht er Grazie, bleibt überwiegend beim Begriff der Anmut und unterscheidet mit beiden die Schönheit der Übereinstimmung sittlicher und sinnlicher Schönheit von der Schönheit des Körperbaus:

Anmut ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit; die Schönheit derjenigen Erscheinungen, die die Person bestimmt. Die architektonische Schönheit macht dem Urheber der Natur, Anmut und Grazie machen ihrem Besitzer Ehre.⁶¹⁰

Kleist lässt die körperliche Schönheit, die für Schiller zumindest von An- und Abwesenheit der Anmut unbeeinträchtigt bleibt, mit dem Verlust der Grazie zugleich verwelken. Damit zeichnet er ein drastisches Verfallsbild und überschreitet die Ästhetik des schönen Scheins gemäß seiner Ansicht »es waltet ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt«.⁶¹¹

Bei der Zusammenfassung der Gemeinsamkeiten von bzw. Differenzen zwischen Kleists und Schillers Ästhetik der Grazie beziehe ich mich auf Brittnacher, der in fünf Punkten die Argumentation von Schillers Schrift *Über Anmut und Würde* unter dem Abschnitt *Die Allegorese des Mythos* resümiert – dies dient als Vergleichsgrundlage zu Kleist.⁶¹²

1. Schillers Begriff der Anmut ist flexibel, sie kann gemäß dem Bild vom Reiz des Gürtels »zufällig entstehen« und »aufhören«.⁶¹³ Kleist denkt die Grazie als ebenso zufällige Erscheinung, aber ihre Zerstörung als irreversibel. Schiller leitet seinen Begriff der Anmut von der Göttin Venus als Allegorie vollkommener Schönheit ab, verfeinert das bildlich-plakative antike Verständnis durch die Individualität des sich selbst schaffenden Menschen und verknüpft ihn so mit der Idee der Freiheit.

⁶⁰⁸ Brittnacher: Gottes Zorn und das ›Ach‹ der Menschen. S. 33f.

⁶⁰⁹ Strässle: Die keilförmige Vernunft. S. 184.

⁶¹⁰ Schiller, DKV 8, 344.

⁶¹¹ Kleist, DKV 3, 523.

⁶¹² Vgl. Brittnacher: *Über Anmut und Würde*. S. 590f.

⁶¹³ Schiller, DKV 8, 331.

2. Somit lässt sich eine Entwicklungs- und Überbietungslinie ziehen: Kants subjektivem Urteil über das Schöne stellt Schiller eine objektiv erkennbare Verbindung von Freiheit und Schönheit gegenüber. Kleist entzieht seinem Grazie-Begriff den Anteil der Freiheit wieder, den Schiller ihm verliehen hatte und lässt in dieser Ablösung vom Sittlichen den Urzustand des Paradieses aufscheinen, in dem der Mensch allein Naturwesen war. Damit ist auch die Beschränkung der Grazie auf den Menschen hinfällig, die Schiller aufgrund der Willens- und Handlungsfreiheit als ihm allein vorbehalten sieht. Kleist lässt den einzigen Menschen in seiner Darstellung – den badenden jungen Mann – die Grazie verlieren und diese an der Marionette und am dressierten Bären – geistlosen und allein durch die Physik bzw. die Notwendigkeit bestimmten Gestalten – erscheinen.
3. Auf ironische Weise erscheint bei Kleist Schillers Ansicht bestätigt, Anmut könne auch trotz mangelnder architektonischer Schönheit auftreten, da sie von innen bestimmt ist. Hier leuchtet kein fernes, zukünftiges Paradies sittlicher Vollkommenheit auf wie bei Schiller, sondern immer der verlorene Naturzustand, sprich die Natur statt der Freiheit. Bei Kleist handelt es sich nur noch insofern um einen Begriff mit Bezug zu moralischen Begriffen, da er aufgrund des Dekadenzgedankens den *status integritatis* als Gegensatz zum moralischen Übel der Welt, als *status corruptionis* begreift. In dieser Vorstellung verlässt der Mensch mit dem Paradies einen moralisch vollkommenen oder zumindest besseren als den gegenwärtigen Zustand. Auch Schiller kennt einen Dekadenzbegriff, der dort zum Tragen kommt, wo der Geist seine Herrschaft über die Sinnlichkeit zunehmend einbüßt. Bei Kleist ist es der Geist, der den Verfall erst verursacht.
4. Daraus folgt die Übereinstimmung beider in der Voraussetzung des Unwillkürlichen als Bedingung der Grazie.
5. Anmutige Bewegungen sind für Schiller »verlässliche Auskunft über eine mit sich selbst einige Subjektivität«. ⁶¹⁴ Kleist zeigt mit dem Aufscheinen der Grazie, als kurzem, zufälligen Moment die entzweite Natur des Menschen, dem der Weg zur Vollkommenheit rückwärts versperrt und vorwärts unendlich weit ist.

Hinsichtlich der Deutung des Sündenfalls als Beginn der historischen Zeit ist auch die Vorstellung vom gottgleichen Bewusstsein bei Kleist als Bild eines jenseits dieser Zeit liegenden, nicht-irdischen Paradieses zu verstehen. Dabei ist es für das Verständnis wichtig, dass es sich bei jenem letzten Kapitel der Weltgeschichte um den Übergang ins Jenseits der

⁶¹⁴ Brittnacher: Über Anmut und Würde. S. 591.

historischen Zeit handelt.⁶¹⁵ »Daß innerhalb der historisch gegebenen Gesellschaft das Paradies zu verwirklichen sei, behauptet der Essay ›Über das Marionettentheater‹ nirgendwo; es handelt sich um eine utopische Vorstellung, der nachzustreben der Aufsatz gleichwohl ermuntern möchte.«⁶¹⁶

Durch die Vernunft wäre der Mensch gleichsam gezwungen, das Paradies immer wieder zu verlassen, selbst wenn er vermöchte, immer wieder dorthin zurückzukehren. Die Wiederholungen der zufällig graziösen Bewegung scheitern also nicht nur – dadurch, dass sie bewusst sind –, der junge Mann erlebt auch mit jedem Versuch aufs Neue die schmerzhafteste Vertreibung aus dem Paradies. Kleist verschiebt also den Fokus von den in Kants und Schillers Vorstellungen begrüßenswerten Entwicklungsmöglichkeiten, die sich im Verlassen des Paradieses als breites Panorama eröffnen, auf die schmerzhafteste Erfahrung des Zurückgeworfenwerdens am Tor des Paradieses durch den Cherubim. Oder mit den Bildern, die Kleist bemüht, gesprochen: Die ringförmige Welt ist eine Reise, die den Menschen aus dem Paradies führt, und von hinten vielleicht wieder hineinführt – ein kurzer Moment von Glückseligkeit und Grazie –, aber aufgrund der Sündhaftigkeit des Menschen mit dem erneuten Verlassen von vorne beginnt.⁶¹⁷ Letztlich ergibt sich daraus ein zirkuläres Bild der Menschheitsgeschichte, und eine pessimistische Sicht auf das menschliche Leben, das immer wieder am Glück scheitert und zurückgeworfen wird, aber vorwärts streben muss und sich aus dem absurden Kreislauf nur durch den Tod selbst befreien kann. An Wilhelmine von Zenge schrieb er am 21.7.1801, also unmittelbar nach Beginn der Kant-Krise, aus Paris:

Das Leben ist das einzige Eigenthum, das nur dann etwas werth ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht u freudig wegwerfen könnte. Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch tod ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt. Und doch – o wie unbegreiflich ist der Wille, der über uns waltet! – Dieses räthselhafte Ding, das wir besitzen, wir wissen nicht von wem, das uns fortführt, wir wissen nicht wohin, das unser Eigenthum ist, wir wissen nicht, ob wir darüber schalten dürfen, eine Habe, die nichts werth ist, wenn sie uns etwas werth ist, ein Ding, wie ein Widerspruch, flach u tief, öde und reich, würdig u verächtlich, vieldeutig u unergründlich, ein Ding, das jeder wegwerfen mögte, wie ein unverständliches Buch, sind wir nicht durch ein Naturgesetz gezwungen es zu lieben? Wir müssen vor der Vernichtung beben, die doch nicht so qualvoll sein kann, als oft das Dasein, und indessen Mancher das traurige Geschenk des Lebens beweint, muß er es durch Essen u Trinken ernähren u die Flamme vor dem Erlöschen hüten, die ihn weder erleuchtet, noch erwärmt.⁶¹⁸

⁶¹⁵ Vgl. Mandelartz: Goethe, Kleist. S. 88f.

⁶¹⁶ Kleist, DKV 3, 1139.

⁶¹⁷ Kleist, DKV 3, 560.

⁶¹⁸ Kleist, DKV 4, 247.

Schillers Menschenbild hat mit der Idee der Freiheit Anteil am Unendlichen, am Göttlichen. Kleist sieht jedoch nur den Weg, selbst göttlich zu werden. Darin offenbart er in diesem Absolutheitsanspruch dasselbe Missverständnis der Kantischen Lehre, das ihn zur Polemik des Marionettentheaters führte. Anders ließe sich die Vorstellung von der Gottwerdung des Menschen auch als Überbietungsgeste verstehen, mit der Kleist Schillers Annäherung ans Ideal als übertroffen verstanden wissen will.

In Kleists *Marionettentheater* wird die Welt also *en miniature* abgebildet und aus der Sicht des Zuschauers die Möglichkeit der Grazie und damit der Rückkehr ins Paradies aufgezeigt. Das Theater ist der Schauplatz dieser welt- und geistesgeschichtlichen Veränderungen und auch eine im Wortsinn zu verstehende »Spielstätte« für experimentelle Anordnungen, die zugleich kritisch und visionär sein wollen. Die Aussicht ist bemerkenswert: Eine Rückkehr in den rein körperlichen, da unbewussten Zustand vor der Erkenntnis ist nicht möglich, die Welt ist eine unendliche Wiederholung der Geschichte und schließlich scheint die Grazie nur im absoluten Bewusstsein Gottes und in unbewussten Momenten des Menschen auf. Der Mensch kann jedoch nur in der Ablösung vom Leib als rein-geistiges Wesen gedacht werden. Somit deutet sich das »letzte Kapitel von der Welt«, also der Eintritt in eine andere ewige Zeitlosigkeit – wie im christlich-religiösen Verständnis – nur im jenseitigen Weiterleben der Seele bei Gott an. Kleist führt seinen Versuch also auf ein utopisches, jenseitiges Heilsversprechen hin.

Seine Beschreibung geht von den Bedingungen der Grazie, also Unbewusstheit oder absolutes Bewusstsein, zu einer zirkulären, dezidiert nicht-teleologischen Geschichtsauffassung über. In diesem Bild von der Rückkehr ins Paradies durch die Hintertür wird der wesentliche Unterschied der Geschichtsauffassungen Kleists und Schillers deutlich. Der gerade Weg von Arakadien durch die Welt nach Elysium wird von Kleist zum Kreis gebogen. Auch Herder und Wieland begreifen den Geschichtsverlauf als zyklisch.⁶¹⁹

Herders zyklisch aufgebautes Geschichtsbild basiert auf einem dynamischen Geschichtsbegriff, der durch das ununterbrochene Wirken gegensätzlicher Prinzipien bestimmt ist. Damit postuliert er eine quasi dialektische Sichtweise der Geschichte, die später von Hegel aufgegriffen und in Verbindung mit dem Fortschrittsgedanken der Aufklärung zu einem objektiven Idealismus umgeformt wird. Die geschichtsphilosophische Relevanz des Mythos im 18. und 19. Jahrhundert wird vor allem in der Entwicklung solcher zyklischen, triadischen Modelle, die nach dem Prinzip des dialektischen Dreischritts aufgebaut sind, sichtbar. Gerade das auf synthetischem Wege zu entwickelnde »Dritte« erhält hier eine für die Entwicklung einer neuen Mythologie implizite Bedeutung.⁶²⁰

⁶¹⁹ Ennen: Götter im poetischen Gebrauch. S. 30f.

⁶²⁰ Ebd. S. 31.

Darin dürfte auch die eingangs erwähnte Beeinflussung Kleists liegen, der sich auch dem Fortschrittsoptimismus der Aufklärung, wie ihn Kant und Schiller vertraten, nicht anschließen wollte.

4. Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden

Zum Abschluss des Vergleichs der Ästhetiken Kleists und Schillers gilt es einen Blick auf die Gedanken Kleists über das Sprechen und Handeln zu werfen, wie in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* und anderen kleineren Veröffentlichungen aus den *Berliner Abendblättern*. Kleists Schrift war ursprünglich ein Brief aus der Königsberger (1805/1806) oder Dresdner Zeit (1807/1808) an Rühle von Lilienstern, der aufgrund seiner Aufsatzstruktur jedoch meist unter den philosophischen Schriften Kleists angeführt wird.⁶²¹ Er ähnelt in seiner Argumentations- und Beispielkultur wohl am stärksten Michel de Montaignes Essays, deren Thesen mit kuriosen und komischen Anekdoten über antike und neuzeitliche Politiker, Autoren und Philosophen veranschaulicht werden.⁶²² Montaignes *Du parler prompt ou tardif (Über schnelles und langsames Sprechen)* war eine Inspirationsquelle für Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, wie Gisela Schlüter 1987 bereits darlegte. Montaigne unterscheidet in jenem Essay *Über schnelles und langsames Sprechen* zwei Sprechertypen. Die einen, vornehmlich unter Advokaten anzutreffen, zeichnet ihr Vermögen aus, mit »Leichtigkeit und Schnelligkeit« zu sprechen; sie besitzen eine »Wortschleuder«. Daneben gibt es den Typus des Predigers: »die anderen hingegen sind zögerlicher und machen nur dann den Mund auf, wenn sie alles vorbedacht und ausgearbeitet haben.«⁶²³ Im Wesentlichen unterscheidet sich der erste vom zweiten durch die Geschwindigkeit des Denkens: »Anscheinend entspricht es mehr dem Esprit, jederzeit schlagfertig zu sein, und mehr dem Urteilsvermögen, sich langsam und bedächtig zu äußern.« Dem französischen »Esprit« entspricht wohl in diesem Zusammenhang im Deutschen der »Wortwitz«, der seinen Charme durch Spontaneität, Brillanz und Scharfsinn erhält. Montaigne gibt – versteckt – dem Esprit den Vorzug:

⁶²¹ Vgl. Kleist, DKV 3, 1119.

⁶²² Vgl. Schlüter, Gisela: Kleist und Montaigne. In: Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft. Hg. v. Erwin Koppen. 22, 1987. S. 225-233. Hier: Vgl. S. 225f.

⁶²³ Michel de Montaigne: Über schnelles und langsames Sprechen. In: Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. Frankfurt 1998. Erstes Buch. S. 61-64. Hier S. 61.

Von Severus Cassius erzählt man, daß er besser sprach, wenn er nichts vorbedacht hatte, daß er zufälligen Eingebungen mehr verdankte als seinem Fleiß, daß es zu seinen Gunsten ausschlug, wenn er im Reden unterbrochen wurde, und daß seine Gegner sich scheuten, ihn zu reizen, weil sie fürchten mußten, daß der Zorn seine Beredsamkeit dann verdopple.⁶²⁴

Man könne durch zu langes Überlegen und Arbeiten an einer Sache dem Inhalt schaden, wenn man »den Geist aufs Rad spannt, bis er, gebrochen, nicht mehr weiterkann«. Der äußere Anstoß zum Reden ist also im besten Fall ein Zufallsereignis, das den Geist »in Schwung« bringt. Dieses charismatische »Naturell« – dem sich Montaigne natürlich auch selbst zuordnet, lebt also, so die ironische Überspitzung, gerade von der unvorbereiteten Situation, in der es sich zu wahren rhetorischen Höchstleistungen aufschwingen kann: »Bewegtheit ist sein Leben und sein Charme.« Nicht die Einsamkeit der Studierstube, sondern die gesellige Stimmung unter Leuten, »selbst der Tonfall meiner Stimme«, im Wesentlichen also körperliche Zustände, bedingen die Beweglichkeit des Geistes.

Ich besitze wenig Verfügungsgewalt über mich – der Zufall hat hier größere Rechte als ich. Gelegenheit, Gesellschaft und selbst der Tonfall meiner Stimme entlocken meinem Geist mehr, als ich darin finde, wenn ich ihn in der Einsamkeit beschäftige und zu ergründen trachte.⁶²⁵

Dabei spricht Montaigne dem gesprochenen Wort indirekt größeren Reichtum zu, als dem geschriebenen: Da habe ich etwa einen geschliffnen Gedanken aufs Papier geworfen [...], und schon ist mir sein Sinn so vollständig entfallen, daß ich nicht mehr weiß, was ich sagen wollte, und manchmal sogar ein anderer noch vor mir wieder draufkommt.«⁶²⁶

Kleists Vorliebe für Briefe und andere (fiktive) Gesprächssituationen, in denen er kunsttheoretische und philosophische Fragen verhandelt, lässt die Nähe zu Montaignes Essay leicht erkennen. In *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* beschreibt er selbst die Situation einer Wissensgenese, die durch eine rein zufällige Begegnung in Gang gebracht wird. Das Prinzip des Dialogs, Rede und Gegenrede, wird dabei noch stärker auf eine rein körperliche Funktion reduziert. Kleists Vorliebe für physikalische Modelle, die er auf moralische Fragen überträgt, hat auch auf diese These einen entscheidenden Einfluss. Die These lautet, wenn man etwas wissen wolle, was man durch Nachdenken nicht herausfinden kann, solle man sich nur einen Gesprächspartner suchen, der überdies ganz unwissend sein kann, aber den Redefluss anregt. »Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob du ihn darum befragen solltest: nein! Vielmehr sollst

⁶²⁴ Ebd. S. 62.

⁶²⁵ Ebd. S. 63.

⁶²⁶ Ebd. S. 63f.

du es ihm selber allererst erzählen.« Er kennzeichnet seine These eingangs sogleich als Paradoxon, das er dem allgemeinen Konsens gegenüberstellt: »Ich sehe dich zwar große Augen machen, und mir antworten, man habe dir in frühern Jahren den Rat gegeben, von nichts zu sprechen, als nur von Dingen, die du bereits verstehst.«⁶²⁷ Der Hinweis auf diese bisher gültige Regel, nur von dem zu sprechen, was man selbst verstehe, deutet bereits an, dass es hier nicht nur um enzyklopädisches bzw. faktisches Wissen geht, sondern um ein Wissen, das im Subjekt in undeutlicher Form bereits vorhanden ist. Dabei geht es vor allem um den persönlichen Erkenntnisgewinn – »ich will, daß du aus der verständigen Absicht sprichst, dich zu belehren«.⁶²⁸ Die Herleitung seiner Idee führt über die Parodie des »Erfahrungsgrundsatzes« einer französischen Volksweisheit und keineswegs über eine philosophische These von vernunftgebundener Sittlichkeit wie etwa bei Schiller.

Der Franzose sagt, l'appétit vient en mangeant, und dieser Erfahrungsgrundsatz bleibt wahr, wenn man ihn parodiert, und sagt, l'idée vient en parlant.

Zunächst ist nur eine »dunkle« oder »verworrene Vorstellung« vorhanden, die zunehmend an Klarheit gewinnt, wenn dem Sprecher dazu nur ein äußerer Anreiz gegeben wird. Die »dunkle Vorstellung« ist wie eine unbewusste Ahnung, die am Anfang steht, sie findet ihre artikulierte, sprachliche Entsprechung in der Erkenntnis, nachdem der »verworrene«, also gleichsam chaotische, ungeordnete Zustand in eine sprachliche Ordnung gefunden hat.

Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, welche hinter mir sitzt, und arbeitet, so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde.

Der ideale Gesprächspartner verhilft nicht durch einen Wissensvorsprung dem Gegenüber zur Erkenntnis, sondern er ist ein schweigender Gegenpart, der in dieser Dialogsituation dem Gelingen eines Verstehensprozesses beisteht. Im Gegensatz zur philosophischen Mäeutik nach Sokrates wird hier die Hilfestellung gerade umgekehrt durch Unwissenheit, Unverständnis oder sogar Desinteresse geleistet. Die körperliche Anwesenheit ist die entscheidende Komponente, die zum Gelingen des Denk- und Sprechprozesses beiträgt. Es spornt ihn an, jemanden bei sich zu wissen, ermöglicht ihm sogar eine Steigerung der Denk- und Sprechleistung. Dem Entstehen des Gedanken »auf der Werkstätte der Vernunft« entspricht äußerlich ein stockendes, »durch unartikulierte Töne« gedehntes Sprechen. Es ist ein Zustand höchster Erregung und Anstrengung, wie er Kleist, der vom sog. Stottern betroffen

⁶²⁷ Kleist, DKV 3, 534.

⁶²⁸ Kleist, DKV 3, 535.

war, vermutlich bekannt war. Er setzt, von sich selbst ausgehend, die Nähe einer vertrauenerweckenden Person voraus, deren Anwesenheit ihm die relativ flüssige Rede ermöglicht, wie seiner Schwester, die im Hintergrund sitzt, vielleicht in eine Handarbeit vertieft ist. Daher rührt vielleicht auch die Wortwahl »heilsam«, wenn es heißt: »Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt.«⁶²⁹ Die Vorstellung eines proportionalen Verhältnisses zwischen körperlicher Spannung und Erkenntnisgewinn liegt hier zugrunde. Die Art und Weise, wie das Gelingen des Sprechens bzw. Aussprechens und die Vollendung des Gedankens zeitgleich vorstattgehen und auf den Punkt miteinander abschließen, präsentiert Kleist plastisch seinem Leser. Er führt die These im Text zur unmittelbaren, sinnlichen Wahrnehmung sogar vor. Darin lässt sich durchaus die Absicht erkennen, den Rezipienten auf subtile Art einer zugleich argumentativen und sinnlichen Vermittlung zu belehren. So zeigt er eine für sein Schreiben typische, komplexe, syntaktische Konstruktion, mit deren Ende auch der Gedanke fertig ist. Von der »dunkle[n] Vorstellung« am Anfang des Satzes geht der inhaltliche Aufbau, die Formulierung, bis zum Ende der »Periode«, womit Satzgefüge und der Gedanke dem Leser in Gänze vorliegen.

Aber weil ich doch irgendeine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, dass die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.⁶³⁰

Mit »Periode« wird sowohl das Satzgefüge in der Rhetorik, als auch die Schwingung oder Zeitspanne in der Physik bezeichnet. Die steigende Anspannung während der die Erkenntnis begleitenden Rede vergleicht Kleist mit elektrischer Wechselwirkung, bei der:

[...] nach einem ähnlichen Gesetz, nach welchem in einem Körper, der von dem elektrischem Zustand Null ist, wenn er in eines elektrisierten Körpers Atmosphäre kommt, plötzlich die entgegengesetzte Elektrizität erweckt wird. Und wie in dem elektrisierten dadurch, nach einer Wechselwirkung, der ihm inwohnende Elektrizitäts-Grad wieder verstärkt wird, so ging unseres Redners Mut, bei der Vernichtung seines Gegners zur verwegensten Begeisterung über.

⁶²⁹ Kleist, DKV 3, 535f.

⁶³⁰ Kleist, DKV 3, 535.

Ähnlich wie Montaigne in seinem Essay schreibt Kleist hier: »Ich glaube, daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde. Aber die Überzeugung, daß er die ihm nötige Gedankenfülle schon aus den Umständen, und der daraus resultierenden Erregung seines Gemüts schöpfen würde, machte ihm dreist genug, den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen.« Es folgt die Geschichte von Mirabeau, der, vor der Konstitution der ersten französischen Nationalversammlung sich gegen den Zeremonienmeister des Königs und seine Strafandrohungen mit einem gewaltigen Redefluß behauptet. Der Redner entläßt sich dabei beim Reden, »einer Kleistischen Flasche gleich«. ⁶³¹ Kleist schließt hier seine seit Jugendtagen wiederholte Beobachtung als Erklärung des Phänomens an: »Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt, welche sich, wenn man sie verfolgen wollte, auch noch in den Nebenumständen bewähren würde.« ⁶³²

Der Erfolg der französischen Revolution – möglicherweise ausgelöst von einem bloßen »Zucken einer Oberlippe« oder einem »zweideutige[n] Spiel an der Manschette« – wird von Kleist somit als Beleg seiner Thesen präsentiert. ⁶³³ »Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß. Nur ganz gemeine Geister, Leute, die, was der Staat sei, gestern auswendig gelernt, und morgen schon wieder vergessen haben, werden hier mit der Antwort bei der Hand sein.« ⁶³⁴

Im 11. Brief aus *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* erklärt Schiller den Unterschied zwischen Person und Zustand – einem ewigen, unveränderlichen, und einem zeitlichen, veränderlichen Anteil des menschlichen Wesens. Es ist der Unterschied zwischen Idealität und Realität, der sich darin manifestiert. »Die Materie der Tätigkeit also, oder die Realität, welche die höchste Intelligenz aus sich selber schöpft, muß der Mensch erst empfangen, und zwar empfängt er dieselbe als etwas außer ihm befindliches im Raume, und als etwas in ihm wechselndes in der Zeit, auf dem Wege der Wahrnehmung.« Weiter heißt es – und das ist für die Idee der Entwicklung des Menschen zu seinem Ideal entscheidend: »Die Anlage zu der Gottheit trägt der Mensch unwidersprechlich in seiner Persönlichkeit in sich; der Weg zu der Gottheit, wenn man einen Weg nennen kann, was niemals zum Ziele führt, ist ihm aufgetan in den Sinnen.« ⁶³⁵ Das Ideal ist *per definitionem* unerreichbar, und doch trägt der Mensch den Keim dazu in sich. Dabei hat die Sinnlichkeit keinen Vorrang vor der

⁶³¹ Kleist, DKV 3, 536f. Gemeint ist die Erfindung des Vorfahren Ewald Georg von Kleist (1700-1748), die heute als elektrischer Kondensator bezeichnet würde.

⁶³² Kleist, DKV 3, 537.

⁶³³ Kleist, DKV 3, 536f.

⁶³⁴ Kleist, DKV 3, 540.

⁶³⁵ Schiller, DKV 8, 594f.

Vernunft, nur mit ihr, so ließe sich sagen, tritt der Mensch in Verbindung mit der Welt, füllt sich der Verstand mit Anschauung und Erfahrung. Übertragen auf den Sündenfall als Beginn der Zeit bedeutet dies ein Lebendigwerden der menschlichen Vermögen, die im unsterblichen Zustand des Paradieses untätig ruhten. Damit kann der Sündenfall auch als erster Schritt in Richtung Vollkommenheit verstanden werden, obwohl er doch den Verlust der Unsterblichkeit – als einer anderen Form der Vollendung – bedeutet. Erst in der Wechselwirkung dieser Wesensbestandteile, im weiteren Verlauf der Abhandlung als »Sachtrieb«⁶³⁶ und »Formtrieb«⁶³⁷ bezeichnet, wird der Mensch zum Menschen:

Um also nicht bloß Welt zu sein, muß er der Materie Form erteilen; um nicht bloß Form zu sein, muß er der Anlage, die er in sich trägt, Wirklichkeit geben. Er verwirklicht die Form, wenn er die Zeit erschafft, und dem Beharrlichen die Veränderung, der ewigen Einheit seines Ichs die Mannigfaltigkeit der Welt gegenüber stellt; er formt die Materie, wenn er die Zeit wieder aufhebt, Beharrlichkeit im Wechsel behauptet, und die Mannigfaltigkeit der Welt der Einheit seines Ichs unterwürfig macht.⁶³⁸

Im 13. Brief klärt Schiller das Verhältnis der beiden Vermögen zueinander. Eine grundsätzliche Unvereinbarkeit ist nicht geben, da dann, um den Widerstreit beizulegen, nur eine Unterordnung des einen unter den anderen möglich wäre.⁶³⁹ Somit beschränkt sich jeder Trieb auf ein Wirkungsgebiet:

Der Sachtrieb fordert zwar Veränderung, aber er fodert nicht, daß sie auch auf die Person und ihr Gebiet sich erstrecke: daß ein Wechsel der Grundsätze sei. Der Formtrieb dringt auf Einheit und Beharrlichkeit – aber er will nicht, daß mit der Person sich auch der Zustand fixiere, daß Identität der Empfindung sei.⁶⁴⁰

Einen harmonischen Ausgleich sieht Schiller nur in der »Wechselwirkung«, einem Begriff, den er – wie er selbst angibt – »vortrefflich auseinandergesetzt« in Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* findet.

Kleist stellt seine Theorie gegenüber anderen also als überlegen dar, und auch Kant wird überboten: »es ist so schwer, auf ein menschliches Gemüt zu spielen und ihm seinen eigentümlichen Laut abzulocken, es verstimmt sich so leicht unter ungeschickten Händen, daß selbst der geübteste Menschenkenner, der in der Hebeammenkunst der Gedanken, wie Kant sie nennt, auf das Meisterhafteste bewandert wäre, hier noch, wegen der Unbekanntschaft mit seinem Sechswöchner, Mißgriffe tun könnte.«⁶⁴¹

⁶³⁶ Schiller, DKV 8, 596.

⁶³⁷ Schiller, DKV 8, 598.

⁶³⁸ Schiller, DKV 8, 595.

⁶³⁹ Vgl. Schiller, DKV 8, 600.

⁶⁴⁰ Schiller, DKV 8, 600.

⁶⁴¹ Kleist, DKV 3, 540.

Schiller schrieb in den *Kallias*-Briefen: »Gut ist eine Lehrart, wo man vom Bekannten zum Unbekannten fortschreitet; schön ist sie, wenn sie sokratisch ist, d.i. wenn sie dieselbe Wahrheiten aus dem Kopf und Herzen des Zuhörers herausfragt. Bei der ersten werden dem Verstand seine Überzeugungen in forma abgefodert, bei der zweiten werden sie ihm abgeloct.«⁶⁴² Kleist, der zwar weniger die Maieutik, als vielmehr das lockere Gespräch propagiert, das zu einer »Leichtigkeit« des Denkens und Erkennens führe, stimmt hier in einem Punkt zu.⁶⁴³ »Vielleicht gibt es überhaupt keine schlechtere Gelegenheit, sich von einer vorteilhaften Seite zu zeigen, als gerade ein öffentliches Examen.« Es ist eine Situation, die für Kleist »widerwärtig und das Zartgefühl verletzend ist«, wenn ihn »solch ein gelehrter Roßkamm« auf sein Wissen überprüft, wie ein Pferd auf seine Zähne beim Kauf.⁶⁴⁴ Er spitzt die Wissensgenese zu, im Idealfall erfolgt sie also autonom, ohne fremde Hilfe, in einer idealen körperlichen Verfassung. Darin klingt die Marionette an.

Ähnlich dem Modell des Denkens beim Sprechens, entwirft Kleist ein Modell des Handelns vor dem Denken. Allerdings darf nicht übersehen werden, dass sich Sprechen und Denken gleichzeitig vollziehen sollen, das Handeln aber erst hinterher gedanklich überprüft werden soll. Das Paradoxon der Theorie ist jedoch eine auffallende Ähnlichkeit zwischen den Texten. Es handelt sich um den *Brief eines Malers an seinen Sohn* aus den *Berliner Abendblättern* vom 22. Oktober 1810. Dieser kurze Text ist als »Plädoyer für eine ursprünglich-spontane Schöpferfreude« zu lesen.⁶⁴⁵ Darin wird das spontane, gedankenlose Tun dem geistigen Bemühen übergeordnet:

Ja, derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, würde ohnfelbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen; dagegen derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küßt, zweifelsohne einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert, und den Philosophen zu schaffen gibt.⁶⁴⁶

Ebenfalls in einem kurzen Artikel vom 7.12.1810 aus den *Berliner Abendblättern*, *Von der Überlegung. Eine Paradoxe*, der dem Erscheinen des Marionettentheater-Aufsatzes unmittelbar vorausgeht, variiert Kleist nochmals: »Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach, als vor der Tat.«, heißt es darin. Zur Veranschaulichung vergleicht Kleist das Leben mit einem Ringkampf, in dem es von Bedeutung ist, im entscheidenden Moment »nach bloß augenblicklichen Eingebungen« zu handeln, denn »derjenige,

⁶⁴² Schiller, DKV, 8, 314.

⁶⁴³ Kleist, DKV 3, 539.

⁶⁴⁴ Kleist, DKV 3, 540.

⁶⁴⁵ Kleist, DKV 3, 1130.

⁶⁴⁶ Kleist, DKV 3, 544.

der berechnen wollte, welche Muskeln er anstrengen, und welche Glieder er in Bewegung setzen soll, um zu überwinden, würde unfehlbar den Kürzeren ziehen, und unterliegen.« Erst durch eine nachträgliche Überlegung und Analyse wird die Handlung bewertet und so die Fähigkeit verbessert.⁶⁴⁷ Die Grazie, kann ebenfalls nur durch das Fehlen der Überlegung, also unreflektiert aufscheinen, allerdings bedeutet die Überlegung nach dem Auftreten der Grazie keine Verbesserung.

Kleist bringt Ende Januar 1811 mit *Haydn's Tod* in den Berliner Abendblättern einen Beitrag von Joachim le Bretons, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn* von 1810 und 1811, in deutscher Übersetzung und eigener Überarbeitung.⁶⁴⁸ Die Überarbeitung zeigt deutlich die für Kleist typische Sprache des Gefühls durch Mimik und Gestik. Das zu Lebzeiten Haydns hochgelobte Oratorium *Die Schöpfung* wurde bereits 1798 uraufgeführt. In das dazugehörige Libretto ging neben der Schöpfungsgeschichte aus der Bibel auch John Miltons Epos *Paradise Lost* ein. Der Zeitungsbeitrag beschreibt den letzten öffentlichen Auftritt des mittlerweile altersschwachen Haydn mit jenem Oratorium, der mit Ehrfurcht und Euphorie vom Publikum empfangen wird, und »nicht ahndete, welch ein Triumph seiner wartete«. Wortlos vollzieht sich der Auftritt des Komponisten, »wie durch einen elektrischen Schlag« gerührt, erheben sich die Gäste und applaudieren zu seinen Ehren.⁶⁴⁹

Haydn, der diesen Empfang nicht vorhergesehen hatte, gebrach es, einfach und bescheiden wie er war, an Worten, das Gefühl, das ihn ergriff, auszusprechen. Man hörte nur einzelne, von Tränen unterbrochene, Laute von ihm: »Niemals – niemals empfand ich –! Daß ich in diesem Augenblick sterben möchte – ! Ich würde glücklich in die andere Welt hinüber schlummern!«

Seine Ergriffenheit steigert sich äußerlich zum bloßen Gestikulieren. In dieser Sprachlosigkeit drückt sich die Überwältigung durch das Erleben seiner ruhmreichsten Stunde aus: »Haydn, dessen Herz alt und schwach, von Gefühlen überwältigt ward, zerfloß in Tränen, er vermochte nichts, als seine Hände, sprachlos, zum Zeichen seiner Dankbarkeit, gen Himmel zu heben.« Die Musik hat gerade erst begonnen, als man ihn, der ohnmächtig in seinem Sessel liegt, nach Hause bringen muss, woraufhin er – laut französischem Original – bald verstirbt.⁶⁵⁰ Kleists persönliches Interesse an dieser Anekdote lässt sich leicht erkennen, denn es begegnet darin ein Zitat vom höchsten erreichbaren Ruhm des Künstlers, der im Augenblick der Vollendung getrost aus der Welt scheiden kann. Daneben findet sich in der

⁶⁴⁷ Kleist, DKV 3, 554.

⁶⁴⁸ Vgl. Kleist, DKV 3, 1215.

⁶⁴⁹ Kleist, DKV 3, 640.

⁶⁵⁰ Kleist, DKV 3, 641. Sein darauffolgender Tod ist allerdings ein Irrtum, den Kleist aus der Vorlage übernahm. Haydn starb erst ein Jahr später, 1809. Vgl. DKV 3, 1215.

Begebenheit vor allem Kleists Elektrizitätslehre wieder, ebenso die Kommunikation des von Gefühlen überwältigten Menschen durch nicht-sprachliche Zeichen des Händeringens. An seine Schwester Ulrike schrieb er am 1. Mai 1802 aus der Schweiz über die Arbeit am *Robert Guiskard* die bekannten Zeilen: »So habe ich zum Beispiel jetzt eine seltsame Furcht, ich mögte sterben, ehe ich meine Arbeit vollendet habe.«⁶⁵¹

Hintergrund dieser Äußerungen sind die mit der geschichtsphilosophischen Neuordnung der Welt auch verbundenen sprachphilosophische Theorien:

In der Sprachreflexion hat sich der Sündenfall über die Jahrhunderte zu einem Topos entwickelt, der den Verlust einer sprachlichen Einheit von Signifikant, Signifikat und Referent beschreibt, die noch in einer adamitischen Sprache vorgelegen haben soll; durch den Sündenfall ist an andere Stelle, der Auslegungstradition nach, eine Sprache getreten, die von der menschlichen Kommunikation und ihren Täuschungsmöglichkeiten beherrscht wird.⁶⁵²

So hat auch die Sprache als Reflexionsmedium ihren Ursprung im Paradies. Für Herder etwa – von der theologischen Warte aus gesehen – hat »das unbezügliche Fremdwerden des heilskräftigen Wortes« einen negativen Wert.⁶⁵³ Schiller dagegen begegnet der notwendigen Sinngebung durch den Menschen bzw. den Dichter mit seinem Individualitätskonzept. Im Wesentlichen hat die Sprache in Schillers Verständnis einen allgemeinen Charakter, der individuell geformt werden muss, damit etwas ausgesagt werden kann. In den *Kallias*-Briefen heißt es: »Die Sprache stellt alles vor den Verstand, und der Dichter soll alles vor die Einbildungskraft bringen (darstellen); die Dichtkunst will Anschauungen, die Sprache gibt nur Begriffe.« Vor dem Hintergrund des Fortschrittsgedankens ist Schiller auch in Fragen der Sprache durchweg positiv eingestellt:

Die Natur der Sprache (eben diese ihre Tendenz zum Allgemeinen) muß in der ihr gegebenen Form völlig untergehen, der Körper muß sich in der Idee, das Zeichen in dem Bezeichneten, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren. Frei und siegend muß das Darzustellende aus dem Darstellenden hervorscheinen und trotz allen Fesseln der Sprache in seiner ganzen Wahrheit, Lebendigkeit und Persönlichkeit vor der Einbildungskraft dastehen. Mit einem Wort: Die Schönheit der poetischen Darstellung ist »freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache«.⁶⁵⁴

Zwar ist dieses Zitat, da den meisten Zeitgenossen Schillers Schrift unbekannt war, nur für den heutigen Leser aufschlussreich, aber es weist unübersehbar auf die Folgeschrift *Über*

⁶⁵¹ Kleist, DKV 4, 306.

⁶⁵² Elke Dubbels: Paradies und Sündenfall. Topoi der Sprachreflexion bei Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 2018. S. 115-133. Hier S. 117.

⁶⁵³ Klaus Weimar: Zur Hermeneutik um 1800. In: Wissenschaft und Nation. Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. Jürgen Fohrmann u. Wilhelm Voßkamp. München 1991. S. 195-204. Hier S. 198.

⁶⁵⁴ Schiller, DKV 8, 329.

Anmut und Würde hin. Auch Schiller setzt in seinen Dramen vielfach die sprachlose Kommunikation des gestischen, unwillkürlichen Gefühlsausdrucks ein, denn auch für ihn gibt es Grenzen des Sagbaren. Kleist zeigt in seinen Dramen und Erzählungen jedoch ungleich öfter und eindringlicher starke Gestik und Mimik. In der Logik seiner Ästhetik kommt diese durch den Geist nicht verfälschte Art der Kommunikation der Wahrheit des Gefühls am nächsten. Dahinter steht die Einsicht, dass durch den Verlust des Paradieses neben die Wahrheit die Lüge getreten ist.

An seine Schwester Ulrike von Kleist schreibt er am 5. Februar 1801, »daß es uns an einem Mittel zur Mittheilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen u was sie giebt sind nur zerrissene Bruchstücke.« Diese Einsicht begleitet das Gefühl, »aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden.«⁶⁵⁵ Kleists Sprachskepsis zeigt darin Parallelen zu Lessing, Goethe und Schiller auf, »was die Unmöglichkeit angeht, die Totalität der individuellen Gefühls- und Gedankenwelt ganzheitlich durch Worte mitzuteilen.«⁶⁵⁶

Sprechen und Denken geschehen für Kleist also im besten Fall synchron, um Bedeutungsverlust oder -verschiebungen zu vermeiden. Bedeutsam ist aber auch die Formulierung des »Unaussprechlichen« bei Kleist. In einem Brief an Ulrike formuliert Kleist das Problem in seinem wohl drastischsten Bild: »Ich weiß nicht, was ich dir über mich unaussprechlichen Menschen sagen soll. – Ich wollte ich könnte mir das Herz aus dem Leibe reißen, in diesen Brief packen, und dir zuschicken. – Dummer Gedanke!«⁶⁵⁷

Kleists Ästhetik kennt nur noch eine einzige Kategorie, die des Erhabenen. Darin liegt seine Modernität. Die Formlosigkeit als Darstellung der Idee des Unendlichen steht dem Schönen gegenüber, das von der Formgebung durch den Verstand abhängt. Kant wies in der *Analytik des Erhabenen* bereits darauf hin, dass das eigentlich nicht darstellbare Unendliche im Formlosen mittelbar zur Anschauung gebracht werden könnte. »Es [...] mittels Formnegation zur Darstellung zu bringen, machte so besehen gerade jene Programmatik der Moderne aus, die ihr von der klassisch-schönen Kunst so dramatisch abweichendes Erscheinungsbild erklärt.«⁶⁵⁸ Im *Briefe eines Dichters an einen anderen* (in der Ausgabe der *Berliner*

⁶⁵⁵ Kleist, DKV 4, 196.

⁶⁵⁶ Andrea Bartl: Sprache. In: Kleist-Handbuch. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 361-363. Hier S. 362.

⁶⁵⁷ Kleist, DKV 4, 313.

⁶⁵⁸ Stefan Majetschak: Erhabene Schönheit, schöne Erhabenheit. Überlegungen zur impliziten Ästhetik der modernen Kunst. In: Die Macht der Schönheit. Hg. v. C. Gutwald, R. Zons. München 2007. S. 245-271. Hier S. 254.

Abendblätter vom 5. Januar 1811) konkretisiert Kleist dies, indem er die Form zwar nicht völlig negiert, aber hinter die Idee des Kunstwerks zurücktreten lässt:

Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehn, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. [...] Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren, chemischen Stoffe, mit etwas Gröberem, Körperlichen, verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich Dir mitteilen will, und nur darum bedarfst Du, um mich zu verstehen, der Rede, Sprache, des Rhythmus, Wohlklangs usw. und so reizend diese Dinge auch, in sofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann, in Bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst verschwinden zu machen.⁶⁵⁹

⁶⁵⁹ Kleist, DKV 3, 565f.

V. GRAZIEN UND AMAZONEN

1. Der Sündenfall im Debüt drama Schillers und Kleists

Der Sündenfall wird im dramatischen Werk Schillers und Kleists im Zusammenhang mit Grazie und Gewalt bedeutsam. Drei herausragende Frauenfiguren der deutschen Literaturgeschichte verkörpern die schöne und die zerstörerische Seite eines jeweils unterschiedlich gedeuteten Grazie-Begriffs. Schillers Drama *Die Jungfrau von Orleans* erhält von Kleist eine doppelte Replik: »Denn wer das Käthchen liebt, dem kann die Penthesilea nicht ganz unbegreiflich sein, sie gehören ja wie das $+$ und $-$ der Algebra zusammen, und sind Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht.«⁶⁶⁰ Alle drei Frauengestalten verbindet die strukturelle Ähnlichkeit des Sündenfalls gegen eine geheiligtes (Johanna), tradiertes (Penthesilea) oder konventionelles (Käthchen) Gesetz, demgegenüber die Liebe zu einem Mann als Verfehlung gegenübersteht. Vor dem Gewissen oder vor dem Gericht müssen sie Rechenschaft ablegen. Schillers Johanna und ihrer mit sich selbst versöhnten Apotheose steht Penthesileas grausames und kaltes Ende entgegen sowie die märchenhafte Hochzeitszeremonie im *Käthchen*. Kleists Inspiration an Schiller bringt zwei Dramen hervor, die mit der *Jungfrau von Orleans* viel gemeinsam haben und sich letztlich doch so scharf von ihr abheben. Es wäre also falsch zu sagen, dass Kleist »zwei Frauengestalten benötigte, um das Erbe der Schillerschen Johanna zu verarbeiten«.⁶⁶¹ Er lotet mit Penthesilea und Käthchen von Heilbronn vielmehr die beiden Pole von Gefühl und Handeln oder Hingabe und Kampfeswut aus, und führt vor, was diese in letzter Konsequenz bedeuten. Kleist demonstriert deutlich, wo seiner Ansicht nach *Die Jungfrau von Orleans* der Schillerschen Ästhetik verpflichtet bleibt, wenngleich in ihr bereits ein moderner Identitätskonflikt angelegt ist.

Die Motivik ist auch in beider Autoren Debüt dramen bereits von Bedeutung, daher soll ein Blick auf *Die Räuber* und *Die Familie Schroffenstein* dem Kapitel voranstellen. Friedrich Schiller gelingt mit seinem ersten dramatischen Werk auf Anhieb der Durchbruch. In Stuttgart erscheinen erstmals anonym und von Schiller auf eigene Kosten in den Druck gegeben *Die Räuber. Ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig 1781*. Wenig später bekommt der Inten-

⁶⁶⁰ Kleist, DKV 4, 424.

⁶⁶¹ Rüdiger Görner: Gewalt und Grazie. Heinrich von Kleists Poetik der Gegensätzlichkeit. Heidelberg 2011. S. 133.

dant des Mannheimer Nationaltheaters Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg die Empfehlung vom Stuttgarter Buchdrucker Christian Friedrich Schwan, das Stück auf die Bühne zu bringen. Auf sein Verlangen hin nimmt Schiller die für eine Bühnenfassung notwendigen Umarbeitungen vor. Aber auch Dalberg selbst greift – freilich aus Gründen der Zensur – verändernd in den Text ein und verlegt bspw. die Handlung vom Siebenjährigen Krieg (1756-63) ins 16. Jahrhundert. Die so entstandene Bühnenfassung ist, von der Uraufführung am 13. Januar 1782 an, ein großer Erfolg.

Die als Lesedrama konzipierte Erstfassung unterscheidet sich von der späteren Bühnenfassung jedoch nicht nur in der Länge des Textes und den zensorischen Maßnahmen geschuldeten Änderungen. Die ungenaue Angabe »Der Ort der Geschichte ist Teutschland, die Zeit ohngefähr zwei Jahre.«, scheint eine Orientierungsmöglichkeit für die Bühne geradezu zu verhindern. Insbesondere die *Vorrede (zur ersten Auflage)* spricht dem Stück die Eignung zur Aufführung im zeitgenössischen Theater gänzlich ab. Es sei zu lang, zu unkonventionell und überdies gar nicht für die Bühne geschrieben:

Nun ist es aber nicht sowohl die Masse meines Schauspiels als vielmehr sein Inhalt, der es von der Bühne verbannet. Die Ökonomie desselben machte es notwendig, daß mancher Charakter auftreten mußte, der das feinere Gefühl der Tugend beleidigt und die Zärtlichkeit unserer Sitten empört.⁶⁶²

Eine der prominentesten Rezensionen stammt von Adolf Freiherr von Knigge, der *Die Räuber* als »erschreckliches Gemälde des bejammernswürdigsten menschlichen Elendes, der tiefsten Verirrung, des schrecklichsten Lasters« bezeichnet. Doch »so untauglich dies Stück vielleicht zu einer Vorstellung auf dem Theater ist, so wohl (wir müssen es gestehen) ist es ausgezeichnet, so stark ausgemalt; so lebhaft ist das Colorit, so äußerst fein auch hin und wieder ausgearbeitet und nüancirt. [...] Die Charaktere der Räuber sind, unserm Gefühle nach, meisterhaft bearbeitet.«⁶⁶³ Diese von Knigge bemerkte, drastische Art der Darstellung in Schillers Jugenddrama wird für Kleist seine Vorbildhaftigkeit im Verlauf seines literarischen Schaffens nicht verlieren. Beispielhaft ist die Brutalität des Kindsmordes, auch Kleist dürfte nach diesem Vorbild eine Szene gestaltet haben: Als die Räuberbande zur Befreiung eines der ihren, Roller, der seiner Hinrichtung zugeführt werden soll, die ganze Stadt niederbrennt und so wie eine Apokalypse über sie hereinbricht, sieht Schufferle, wie er später berichtet, einen verwaisten Säugling in einem brennenden Haus: »und warfs in die

⁶⁶² SW I, 485.

⁶⁶³ Adolph Freiherr von Knigge: *Die Räuber*, ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig 1781. 14 Bogen in 8. In: Allgemeine deutsche Bibliothek. Bd. 49. Berlin und Stettin, verlegt Friedrich Nicolai 1782. S. 127.

Flamme«. ⁶⁶⁴ In der Erzählung *Das Erdbeben von Chili* wird das Kind am Kirchpfeiler zerschmettert. Rohheit und Barbarei, entfesselte Naturgewalten äußern sich in diesen grausamen Szenen. Die Täter sind aus dem Paradies der eigenen Familie verstoßen, wie Karl Moor, der sich nach der Liebe und Anerkennung seines Vaters sehnt, oder wie die Menschenmasse vor den Toren der Kathedrale von Santiago verblendet durch Aberglauben. Karl Moor drückt sowohl »aggressive Kritik an den Schäden der zivilisatorischen Verkümmernung« aus, daneben aber auch das Bedauern über den Verlust einer glücklicheren Jugendzeit, eine »Anlehnung an die rousseauistische Trauerfigur der Entfernung von einem ursprünglichen Glück«. ⁶⁶⁵ An den Donauufeln im Abendrot lagern die Räuber, unter ihnen Karl, der sich in Trauer und Wehmut erinnert – den anderen sind diese Worte freilich sonderbar, nichts weiter als ein »Paroxysmus«, ein melancholischer Fieberschub:

O all ihr Elysiumsszenen meiner Kindheit! – Werdet ihr nimmer zurückkehren – nimmer mit köstlichen Säuseln meinen brennenden Busen kühlen? – Traure mit mir, Natur – Sie werden nimmer zurückkehren, nimmer mit köstlichen Säuseln meinen brennenden Busen kühlen. – Dahin! dahin! unwiederbringlich! –⁶⁶⁶

Gewalt und Aberglauben, bis hin zur Verblendung, sind in diesen Stücken Merkmale des Paradiesverlustes, die Auslöschung der Nachkommen eine Tilgung der Hoffnung auf Fortbestand des Menschlichen und der Vervollkommnung. Das verhandelt auch Kleists erstes Drama.

1803 betritt Heinrich von Kleist, zunächst anonym, mit seinem Aufsehen erregenden Debüt und bis heute außergewöhnlichen Drama *Die Familie Schroffenstein* die Bühne der literarischen Öffentlichkeit. Der ›Freymüthige‹ schreibt von der »Erscheinung eines neuen Dichters«, worüber Kleist sich erfreut zeigt, während er selbst seiner Familie in einem Brief an Ulrike von Kleist von der Lektüre seines Stücks jedoch mit Nachdruck abrät – und so die Neugierde auf sein Drama anregt: »Auch thut mir den Gefallen u leset das Buch nicht. Ich bitte Euch darum. [gestrichen: Es ist eine elende Scharteke.] Kurz, thut es nicht. Hört ihr?«⁶⁶⁷ Der Rezensent der Zeitung, Ludwig Ferdinand Huber, schreibt hingegen begeistert – sich beziehend auf Schiller: »Ich weiß seit den Räubern kein genialischeres Debüt im dramatischen Fache als die ›Familie Schroffenstein‹ von einem Unbekannten.«⁶⁶⁸ Erfolg mit dem Bühnenstück will sich allerdings nach der Uraufführung 1804 in Graz nicht einstellen. Auch

⁶⁶⁴ SW I, 547.

⁶⁶⁵ Hans Richard Brittnacher: Die Räuber. In: Schiller-Handbuch. Hg. v. Helmuth Koopmann. Stuttgart 1998. S. 326-353. Hier S. 339.

⁶⁶⁶ SW I, 562.

⁶⁶⁷ Kleist, DKV 4, 314, 811.

⁶⁶⁸ Zitiert nach Kleist, DKV 4, 542.

die das Stück geradezu entstellende Bearbeitung Franz Ignaz von Holbeins, kann dem nicht abhelfen, bringt *Die Familie Schroffenstein* aber immerhin auf die Bühnen in Graz, Wien, Berlin und Frankfurt am Main. Insgesamt bleibt die Zahl der Aufführungen des Dramas, trotz mehrfacher Bearbeitungen, zu Kleists Lebzeiten überschaubar.⁶⁶⁹

Das Sündenfallmotiv kehrt in Kleists erstem Stück in der Familientradition wieder. Das Motiv ist dabei nicht das Hauptthema des Dramas, bestimmt jedoch wesentlich die Vorgeschichte des Erbvertrags zwischen den verfeindeten Zweigen der Familie Schroffenstein:

Wenn der ›Erbvertrag‹ mit seiner in ›alten Zeiten‹ festgelegten Regelung, daß nach dem ›Aussterben‹ eines ›Stamms‹ der Familie Schroffenstein alles ›Besitztum‹ an den anderen fallen soll, mit ›Sündenfall‹ und also Paradiesverlust assoziiert wird (vgl. Vs. 177 ff.), so liegt angesichts solcher Gegenüberstellung eines imaginären Naturzustands mit einer korrumpierenden Vertragswelt der Gedanke an Rousseaus zweiten Diskurs nahe. Es kann auch kein Zufall sein, daß die sich so blutig auswachsende Familien-Fehde von beiden Mord-Vätern ausdrücklich als ein Abfall von der ›Natur‹ hingestellt wird.⁶⁷⁰

Wenn also von einem Abfall von der Natur die Rede ist, so ist damit ein Abfall von der natürlichen, vorzivilisatorischen Ordnung gemeint. Die groteske Szene des zweifachen Kindsmordes stellt daher vor allem eins in den Vordergrund: die tödlichen Folgen der Verderbnis durch die Sitten und eine blinde Gesetzestreue, die in letzter Konsequenz zum eigenen Schaden gereicht. Das gemeinsame Ende des Liebespaares und damit auch des Dramas spielt in einer dunklen Höhle. Agnes und Ottokar haben sich in diese vor der Verfolgung durch ihre Väter geflüchtet. Einen Überblick über die Bedeutungsmöglichkeiten von Höhle und Grotte in der Literatur der Neuzeit im europäischen Kontext bietet Wolfzettel. Die Höhle in der antiken Funktion eines »lateral-mythischen Gegenbereichs« zum Diesseits und Ort des Übergangs zur Unterwelt wandelt sich zu einem »Teil der menschlichen, individuellen Topographie«.⁶⁷¹ Damit erscheint sie im Zusammenhang des modernen Lebens »als Ort der Zuflucht vor der Geschichte und als idyllischer Ort des wiedergefundenen Naturzustands«.⁶⁷²

Ist die moderne Höhlenfantase vielleicht ungeachtet ihrer scheinbar universellen Zeitlosigkeit ein typisch neuzeitliches Phänomen, das das Aufkommen einer Ästhetik des Schreckens

⁶⁶⁹ Vgl. Kleist, DKV 1, 566, 570f. u. passim.

⁶⁷⁰ Hartmut Reinhardt: Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. S. 208.

⁶⁷¹ Friedrich Wolfzettel: »Höhle, die tiefste, schützt« (Faust II). Überlegungen zur Signatur von Höhle und Grotte seit der Aufklärung. In: Kommunikation und Repräsentation in den romanischen Kulturen (Festschrift für Gerhard Penzkofer. Hg. v. Christoph Hornung, Gabriella-Maria Lambrecht u. Annika Sendner. München 2015. S. 259-279. Hier: S. 264.

⁶⁷² Vgl. Ebd. S. 262.

begleitet und in gewisser Weise als regressive Gegenbewegung zur Historisierung, zum Erlebnis der Beschleunigung und zum Paradigma des Fortschritts gesehen werden kann?⁶⁷³

Die letzte gemeinsame Szene von Agnes und Ottokar im fünften Aufzug ist eine doppeldeutige Illusion. Ottokar bemerkt, dass er mit Agnes in der Falle sitzt. Kurz scheint hier noch einmal in einer imaginierten Hochzeitsnacht das Glück auf. Agnes hat Angst, entdeckt zu werden, Ottokar begegnet ihr jedoch »mit einem plötzlich heitern Spiel«: »Du weißt ja, Alles ist gelöst, das ganze // Geheimnis klar, Dein Vater ist unschuldig.«⁶⁷⁴ Die Verwicklungen durch das gegenseitige Misstrauen der verfeindeten Familienzweige haben sich aufgeklärt, jedoch nur für Ottokar. In freudiger Hoffnung, dass nun alles gut werde, die Väter sich verzeihen und die Kinder heiraten, malt er für sich und Agnes die glückliche Zukunft in schönen Bildern aus. Er wiegt Agnes in trügerischer Sicherheit. Ottokar spielt Agnes vor: »Es ist nichts.« Agnes daraufhin: »Es ist etwas.«⁶⁷⁵ Die Metaphorik von Licht und Dunkel spiegelt die Unterscheidung von Traum und Wirklichkeit: Ottokars leuchtende Schilderungen der Hochzeitsfeier werden mehrfach durch Anweisungen an Barnabe unterbrochen, die Wache stehen soll und von Ottokar flüsternd, damit Agnes nichts merke, angewiesen wird, den Eingang zu bewachen. Die Kerzen der Dienerschaft leuchten jedoch nur in Ottokars Schilderung. Die Aufklärung der Familienfehde, der Schuldfrage und der Versöhnungswille liegen allein in den Gedanken Ottokars und werden als überspannte, ideale Auflösung Lügen gestraft. Denn die Hochzeitsnacht wird zur »Schreckensnacht«, Agnes' angsterfüllter Ausruf bestätigt, was die Deutung von Ottokars Rede doppeldeutig antizipiert hat:

Ein Leichenzug mit Kerzen, wie ein Traum
Im Fieber! Weit das ganze Tal erleuchtet
Vom blutig-rottem Licht der Fackeln. Jetzt
durch dieses Heer von Geistern geh' ich nicht
Zu Hause.⁶⁷⁶

Die Fackeln werden vom Zeichen der Versöhnung zum Vorboten des Schreckens und des Mordes. Das Hochzeitsbett, das »Zur-Ruhe-Betten«, ist eine Sterbemetapher:

[...] Ach, Agnes!
Wenn erst das Wort gesprochen ist, das Dein
Gefühl, jetzt eine Sünde (,) heiligt. --
[...].
Wenn dann der Letzte auch geschieden, nur
Die Väter und die Mütter noch beisammen --
-- »Nun, gute Nacht, ihr Kinder!« -- Lächelnd küssen
Sie Dich, und küssen mich -- wir wenden uns,

⁶⁷³ Ebd. S. 260.

⁶⁷⁴ Kleist, DKV 1, 220.

⁶⁷⁵ Kleist, DKV 1, 223.

⁶⁷⁶ Kleist, DKV 1, 226.

Und eine ganze Dienerschaft mit Kerzen
 Will folgen. »Eine Kerze ist genug,
 Ihr Leute,« ruf' ich, und die nehm' ich selber,
 Ergreife Deine, diese Hand *Er küßt sie.*
 – Und langsam steigen wir die Treppe, stumm,
 Als wär uns kein Gedanke in der Brust,
 Daß nur das Rauschen sich von Deinem Kleide,
 Noch in den weiten Hallen hören läßt.⁶⁷⁷

Die Familie Schroffenstein endet so mit einer grotesken Szene, die über den Leichen der beiden letzten Nachkommen einen »Spaß zum Totlachen« entfesselt, durch das komische Personal der Nebenfiguren des Bastards und der Hexe deutlich gemacht.⁶⁷⁸ Da bereits bei einem Vortrag des unfertigen Stücks das Gelächter das Mitleid mit dem tragisch angelegten Verlauf der Handlung übertrifft, liegt die Erkenntnis nahe, dass Kleist hier keine reine Tragödie im Sinn hatte. Anders ließen sich die Reaktionen der Zeitgenossen und des Dichters selbst nicht erklären: »Kleists erste halböffentliche Lesung des ›Trauerspiels‹ ›Die Familie Schroffenstein‹ im Sommer 1802 muss abgebrochen werden, da sowohl das Publikum als auch Kleist selbst ›so stürmisch und endlos‹ lachen müssen ›daß bis zu seiner letzten Mordszene zu gelangen Unmöglichkeit wurde.«⁶⁷⁹ Die Identitätsverwechslung durch Verkleidung zeigt bei Kleist – aus dem dramaturgischen Repertoire der Komödie entlehnt – nichts anderes als das Missverständnis zwischen äußerer Erscheinung und seelischer Identität. Damit wird das Harmonieideal der Klassik entlarvt – im wahrsten Sinne des Wortes – als abnehmbare Maske, die beliebige Identitäten ermöglicht.

2. Die Jungfrau von Orleans

Im Oktober 1801 erscheint bei Johann Friedrich Unger in Berlin Schillers *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie* im Druck. Nahezu rastlos schließt Schiller das neue dramatische Vorhaben mit wenigen Wochen Abstand an die Beendigung der *Maria Stuart* an und schreibt zwischen Juli 1800 und April 1801 in kräftezehrender Arbeit das Stück, das beim Theaterpublikum bekanntlich seinen größten Erfolg haben sollte. Auch die Buchausgabe mit einer ersten Auflage von 4000 Exemplaren ist nach einem Jahr ausverkauft, eine

⁶⁷⁷ Kleist, DKV 1, 221.

⁶⁷⁸ Kleist, DKV 1, 232.

⁶⁷⁹ Pusse: Lachen. S. 342.

zweite mit 1500 folgt.⁶⁸⁰ Zusammen mit Körner reist Schiller zur euphorisch bejubelten Theateraufführung im September 1801 nach Leipzig, wo man den Dichter mit Vivat-Rufen als »großen Mann« feiert.⁶⁸¹ Jene Begeisterung gibt angesichts der »Befremdlichkeit«, die die Figur der Johanna bei vielen Forschern auslöst, durchaus zu denken:

Aber vielleicht liegt gerade in dem, was uns befremdlich vorkommt, der zeitgeschichtliche Sinn, der für die Zeitgenossen noch offen zu Tage lag, aber für uns Heutige nicht mehr recht erkennbar ist. Und nicht nur in diesem Drama, nicht nur in der romantischen Tragödie ›Die Jungfrau von Orleans‹ ist Vaterland in ein geflügeltes Wort eingebunden. [...] Aber weil uns Vaterland und Vaterländisches heute altmodisch und durch Geschichte beschädigt vorkommen, ist Schiller nicht vorzuhalten, daß er es als literarisches Motiv gebraucht.⁶⁸²

Das gilt auch für die Bedeutung des Fremden, wie Müller-Seidel mit großer Genauigkeit erklärt:

Das Fremde erhält seine pejorative Bedeutung dort, wo man solche Rücksichten gegenüber der Freiheit anderer nicht walten läßt, sondern mißachtet, indem man andere – und das sind in staatlicher Hinsicht andere Völker – mit Unterdrückung und Fremdherrschaft heimsucht. Unterdrückung und Fremdherrschaft sind im Verständnis Schillers immer auch Tyrannenherrschaft.⁶⁸³

Ein umfangreiches historisches Quellenstudium, unter anderem von David Humes *Geschichte von England* von 1754 (dt. 1767), der 1795 von ihm selbst herausgegebenen *Merkwürdige[n] Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit* von François Gayot de Pitaval und der Prozessakten der historischen Jeanne d'Arc, 1790 in Paris publiziert von Charles d'Averdy, geht auch der Entstehung dieses Dramas voraus. Besonders interessiert sich Schiller für die ›romantische‹ Dimension seiner von der historischen Faktenlage zum Teil stark abweichenden Gestaltung der dramatischen Handlung. Am 24. Dezember 1800 schreibt Schiller an Goethe: »Das historische ist überwunden und doch, so viel ich urtheilen kann, in seinem möglichsten Umfang benutzt, die Motive sind alle poetisch und größtentheils von der naiven Gattung.« Was es mit diesem besonderen Drama auf sich hat, deutet Schiller auch gegenüber Körner an, als er diesem von seinen Plänen schreibt: »Schon der Stoff erhält mich warm, ich bin mit dem ganzen Herzen dabei und es fließt auch mehr aus dem Herzen als die vorigen Stücke, wo der Verstand mit dem Stoff kämpfen mußte.«⁶⁸⁴ Die Fertigstellung des Dramas sieht Schiller dagegen durch »Zerstreuungen und Tumult« in

⁶⁸⁰ Vgl. SW II, 1270f. Diese Verehrung durch das Publikum blieb Kleist verwehrt: die Uraufführung seiner *Penthesilea* findet erst 1876 statt und noch 1885 sind Exemplare der 750 Drucke der Erstausgabe erhältlich. Vgl. dazu: Ulrich Port: *Penthesilea*. In: *Kleist-Handbuch*. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2009. S. 50-61. Hier S. 50f.

⁶⁸¹ NA 30, 224.

⁶⁸² Müller-Seidel: *Schiller und die Politik*. S. 159.

⁶⁸³ Ebd. S. 164.

⁶⁸⁴ NA 31, 101.

Weimar zunächst behindert und zieht sich im März 1800 nach Jena zurück, um dort »in der Stille meines Gartenhauses mich zu Beendigung meiner Arbeit zu sammeln«. Unter dem Druck, den Abschluss des Dramas zu bewerkstelligen, heißt es im Brief vom 10. März 1801 an seine Frau Charlotte von Schiller: »Auch ist mein Geist von der Schwürigkeit meiner jetzigen Arbeit noch zu sehr angespannt, ich hetze und ängstige mich und komme dadurch nicht weiter.« Doch nur wenig später als geplant und sichtlich erfreut über das Ende der Ausarbeitung am 16. April 1801 sendet er zwei Tage später das Manuskript der *Jungfrau von Orleans* an Goethe. Im Jahr darauf wiederholt er die Worte, die er zu Beginn der Arbeit an Körner richtete, gegenüber seinem Verleger Göschen: »Dieses Stück floß aus dem Herzen, und zu dem Herzen sollte es auch sprechen.«⁶⁸⁵ Diese Selbsteinschätzung mag leicht darüber hinweg täuschen, dass aufgrund von Schillers gewandeltem Geschichtsbild, wie er es in *Über das Erhabene* darstellte, alle seine klassischen Dramen nach 1789 Kriegsdramen sind.⁶⁸⁶ »Der Krieg, bringt man Schillers Stoffwahl auf einen zugespitzten Nenner, ist kein Akzidenz der Geschichte, kein Unfall in ihr, sondern ihr dauerhaftes Wesen. [...] Schiller zeigt den (permanenten) Krieg, doch er ist kein Verteidiger desselben. Seinen Kant (»Zum ewigen Frieden«, 1795) behält er unverrückt im Hinterkopf.«⁶⁸⁷ Riedel deutet vor allem auf die Darstellung des Krieges als Darstellung einer Welt, der es am Guten fehlt.⁶⁸⁸ Nach der Phase universalgeschichtlicher, wissenschaftlicher Forschungen interessiert Schiller vor allem die psychologische Dimension: »politisch handelnde Individuen in Extremsituationen an den Nervenpunkten geschichtlicher Umbrüche und sozialer Erosionen.«⁶⁸⁹ Die Wandlung Johannas vom Hirtenmädchen zur Kriegerin, die vor allen Dingen männlich erscheint, deutet Riedel als Demonstration des Rückfalls ins Barbarische – »die Barbarisierung des Menschen« ist seit der Revolution ein wiederkehrender Gedanke bei Schiller – denn sie verkörpert zunehmend eine »Männlichkeit ohne Menschlichkeit«. Darin liegt die Verbindung zum Liebesthema: »Aus der Inversion des Eros, ob zur *caritas* sublimiert oder nicht, resultiert hier am Ende sein Gegenteil, die Aggression.«⁶⁹⁰

⁶⁸⁵ NA 31, 101.

⁶⁸⁶ Vgl. Wolfgang Riedel: Religion und Gewalt in Schillers späten Dramen (Maria Stuart, Die Jungfrau von Orleans) S. 165-185. In: Wolfgang Riedel – Um Schiller. Studien zur Literatur- und Ideengeschichte der Sattelzeit. Hg. v. Markus Hien, Michael Storch, Franziska Stürmer. Würzburg 2017. Hier S. 167.

⁶⁸⁷ Ebd. S. 167f.

⁶⁸⁸ Vgl. Ebd. 168.

⁶⁸⁹ SW IV, 1004.

⁶⁹⁰ Riedel: Religion und Gewalt in Schillers späten Dramen. S. 181ff.

Mit Anklängen heidnischer Kulte und Objekte neben Ritterschauspiel und Gespenstererscheinungen bedient sich Schiller eines seinerzeit modischen Repertoires mittelalterlich-romantischer Prägung. Er will, worauf er zu Beginn seiner Arbeit im Brief vom 28. Juli 1800 an Körner hinweist, die Kulisse jedoch nur andeuten: »Auf das Hexenwesen werde ich mich nur wenig einlassen, und soweit ich es brauche, hoffe ich mit meiner eignen Phantasie auszureichen.« Selbst genaue Studien offenbarten dazu »nichts, was nur irgend poetisch wäre«. Denn im Gegensatz zur zuvor abgeschlossenen *Maria Stuart* bewege sich die Handlung in diesem Stück ohnehin »mit größerer Kühnheit und Freiheit«. ⁶⁹¹ Vielmehr dient die gewählte Motivik der Gestaltung einer »eindrucksvollen Symbollandschaft«, wie Alt es formuliert, die es ermöglicht, vornehmlich die Psychologie der Protagonistin zu repräsentieren und sichtbar zu machen. Diese Darstellung steht auch in Verbindung mit dem Mythos, der als anthropologische Konstante eine vorgeschichtliche Erzählung menschlichen Handelns darstellt und Charakter und Handlung der Figur Johannas bedingt. »Es ist wiederum die psychologische Dimension, die den ›romantischen‹ Zuschnitt von Schillers Drama gegen die mythopoetischen Muster eines Tieck oder Wackenroder abgrenzt. Sie begründet die klassische Perspektive, aus der die Tragödie ihre wunderbaren Motive organisiert.« ⁶⁹²

Die Eröffnungssequenz des Dramas ist die rurale Idylle der Verlobung von Johannas Schwestern durch den Bauern Thibaut d'Arc. Eingerahmt wird die Szene laut Regiebemerkung so: »Eine ländliche Gegend. Vorn zur Rechten ein Heiligenbild in einer Kapelle; zur Linken eine hohe Eiche.« ⁶⁹³ Die alte Eiche, für Thibaut ein heidnischer »Druidenbaum[...]«, steht einerseits als vorchristliche Kultstätte der christlichen Kapelle gegenüber, insgesamt steht der »Zauberbaum«, wie Thibaut ihn auch nennt, auch für den Mythos, aus dem so viele Facetten der Figur erwachsen. ⁶⁹⁴ Der Konflikt zwischen dem katholischen Glauben und den später als ketzerisch bzw. teuflisch empfundenen Umtrieben Johannas wird hier ebenfalls angedeutet. Der Prolog dient in diesem Drama einem separaten Schauspiel des Körpers, der stummen Präsenz und nonverbalen Kommunikation Johannas. Bis zur dritten Szene spricht sie dabei kein Wort und ist nach anfänglicher völliger Reglosigkeit nur aufgrund der Regieanweisungen – durch die Beschreibung ihrer Gestik und Mimik – wahrzunehmen. Sie ist zunächst bloß Gegenstand des Gesprächs zwischen ihrem Vater Thibaut und ihrem Verehrer Raimond.

⁶⁹¹ NA 30, 181.

⁶⁹² Peter-André Alt: Schiller. Leben-Werk-Zeit. Bd. II. München 2000. S. 517.

⁶⁹³ SW II, 689.

⁶⁹⁴ SW II, 790.

Thibaut hinterfragt das Sonderbare seiner Tochter, Raimond hebt aber vielmehr das Wunderbare an ihr hervor. Johanna ist anwesend, aber es wird auch dort, wo sie scheinbar direkt angesprochen wird, nur über sie gesprochen. Entgegen Thibauts Glauben, der wohl als frommer, aber auch vom eigenen Aberglauben gesteuerter Mann einen besorgten Ton anschlägt, die Blüte der Jugend könne durch die Annäherung an okkulte Praktiken verkümmern, verteidigt Raimond sein Bild von der göttlichen Reinheit und Erhabenheit Johannas. Beide stützen sich auf das, was sie sehen: Thibaut folgert aus der Schönheit seiner Tochter Eitelkeit und Hochmut, Raimond aber folgert Tugendhaftigkeit aus ihrem Anblick. Es ist eine dialektische Struktur, die eine moralisch-religiöse Position wiedergibt, die Raimonds andere Position der Sublimierung Johannas argumentativ zu widerlegen sucht und ihr untypisches Verhalten als »schwere Irrung der Natur« empfindet. Denn beim Vater erregt Johannas Einzelgängertum Misstrauen und auch ihre nächtlichen Wanderungen befeuern seine ganze abergläubische Phantasie. Auf Beobachtungen aus der Ferne gestützt, unterstellt er seiner Tochter »Geheime Zweisprache mit der Luft des Berges« und wittert die Gefahr der Verführung durch das »graulich düstre Geisterreich«. ⁶⁹⁵ Unter dem »Druidenbaume«, in dessen unmittelbarer Nähe aber auch eine Kapelle mit einem Heiligenbild steht, will er selbst »ein gespenstisch Weib« sitzen gesehen haben. Gegenüber der heidnischen Kultstätte befällt den sonst so glaubensfesten Thibaut aber auch ein Unbehagen, da ihm die geheimen Mächte gefährlich erscheinen. Darüber hinaus beunruhigt ihn ein dreimal wiederkehrender »Warnungstraum« zutiefst. Dieser zeigt ihm Johanna auf dem Königsthron zu Reims, was in gewisser Weise prophetisch erscheint, da sie tatsächlich ihren König krönen wird, er argwöhnt jedoch nur: »Wie kommt mir solcher Glanz in meine Hütte?« ⁶⁹⁶ Der Vater fällt beinahe in einen automatisierten Ton des Gebets, das *Ave-Maria* imitierend, also »Gegrüßet seist du Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir. Du bist gebenedeit unter den Frauen, und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, [...]«. ⁶⁹⁷ Abgewandelt lautet es:

– Ich sehe dich in Jugendfülle prangen,
Dein Lenz ist da, es ist die Zeit der Hoffnung,
Entfaltet ist die Blume deines Leibes,
Doch stets vergebens harr ich, daß die Blume
Der zarten Lieb aus ihrer Knospe breche,
Und freudig reife zu der goldnen Frucht! ⁶⁹⁸

⁶⁹⁵ SW II, 961.

⁶⁹⁶ SW II, 692.

⁶⁹⁷ Vgl. auch Lukas 1, 42.

⁶⁹⁸ SW II, 690f.

Der vorgefertigte Tonfall unterstreicht seinen Dogmatismus, der in seiner Starrheit und geistigen Unbeweglichkeit alle Abweichungen von der Glaubensnorm als Verfehlung einstufen muss. Die Figur ist in mehrerlei Hinsicht so eine kritische Bewertung althergebrachter religiöser Anschauungen, die man vor allem im Rahmen des Pietismus und der sich daraus entwickelnden säkularen Strömung der Empfindsamkeit zugunsten eines authentischeren Gefühls aus dem ehrlich bewegten Herzen entgegen zu bringen suchte.⁶⁹⁹ Denn in diesem Sinne ist es das Gefühl, das Menschlichkeit und Selbsterkenntnis ermöglicht. Aber auch die Ganz anders als für Thibaut, der um die rechte Glaubenshaltung seiner Tochter fürchtet, steht für Raimond eine göttliche Bestimmung außer Frage. Seine Zuneigung für Johanna ist rein platonischer Natur, denn er drängt nicht auf Heirat und Existenzgründung mit Haus und Hof, sondern verbleibt – Thibaut beklagt: »schon ists der dritte Herbst« – ohne weitere Anstalten in stiller Verehrung:⁷⁰⁰ »Die Liebe meiner trefflichen Johanna // Ist eine edle zarte Himmelsfrucht, // Und still allmählich reift das Köstliche!«⁷⁰¹ Mit dem Possessivpronomen »mein« drückt Raimond durchaus eine Vereinnahmung Johannas aus, aber nur, weil er in der Pflicht ihrer Bewunderung steht. Er fühlt keine Zurückweisung, sondern vielmehr eine magische Anziehung, wie von einem göttlichen Strahlen. Thibaut dagegen kehrt alle Überhöhung aus dem Munde Raimonds argumentativ in ein bedenkvolles Gegenteil um. So wird aus dem Wettstreit um die Deutungshoheit eine Art Wechselgesang. Dem mittelalterlichen Gepräge des Dramas entspricht diese Redesituation insofern, als sie an die Kunstform des Minnesangs erinnert und so hervorragend dieses musisch-sinnliche Spektakel des spätmittelalterlichen Geschichtsstoffes ergänzt. Raimond übernimmt die Lobpreisung und Sublimierung der verehrten Dame in einer Haltung der Entsagung und stellt sich damit in den Dienst der Unerreichten. Da sich seine Verehrung darin ganz und gar erschöpft, ist er tatsächlich auch als Garant für die Jungfräulichkeit Johannas zu sehen, was dem Wahrheitsgehalt ihrer Selbstdarstellung zugutekommt. Vor dem zeitgenössischen philosophischen Hintergrund repräsentiert dieses Gespräch aufklärerische Religionskritik im besten Sinne.⁷⁰² Die Bedeutung dieses Gesprächs für das gesamte Drama liegt darin, dass es konstitutiv für die Darstellung von wechselnder Akzeptanz und Ablehnung von Johannas Taten ist. Thibaut erlauben die Konsequenz und die Enge seiner Moral, außerhalb der sicheren Einfriedung des Lebens durch die Religion nur Verfehlung und Versuchung zu sehen. Auch Raimond wird

⁶⁹⁹ Vgl. Müller-Seidel. Schiller und die Politik. München 2009. »Wie es eine Aufklärungskritik gibt, so gibt es in diesem Drama auch eine Religionskritik im Sinne der Aufklärung.« S. 162.

⁷⁰⁰ SW II, 690.

⁷⁰¹ SW II, 691.

⁷⁰² Vgl. Müller-Seidel: Schiller und die Politik. S. 162.

nach den Vorwürfen des Vaters an ihrer seelischen Lauterkeit zweifeln, doch dieser Zweifel ist wie für alle anderen Figuren vielmehr ein Kennzeichen des aktiven Erkenntnisprozesses über die Unschuld Johannas, die zur Rehabilitierung ihres Ansehens im Moment vor der Apotheose führt.

Erst jetzt erscheint zwischen der Figurenrede die Regiebemerkung: »Johanna, welche in beiden vorigen Szenen still und ohne Anteil auf der Seite gestanden, wird aufmerksam und tritt näher.«⁷⁰³ In Bezug auf Schillers *Wallenstein* und Robert Guiskard bemerkt Crosby, was auch für Johanna, Penthesilea und Käthchen gilt: »Structurally, the dramas have a number of points in common. Of these, perhaps the most interesting is the indirect characterization of the hero, before he appears on the stage, through the words and actions of the soldiery under his command.«⁷⁰⁴ Diese erst hier genannte, rückwirkende Positionierung der Figur innerhalb der Szene bzw. auf der Bühne verstärkt für den Leser des Dramas rückwirkend noch den Eindruck der Passivität Johannas, während sie zuvor in der Figurenaufstellung lediglich genannt wurde und betont zusätzlich, dass erst durch die Requisite des Helms als Symbol ihrer Mission eine Belebung der halb anwesenden, halb abwesenden Johanna kommt. Der Helm wird in einer seltsamen Begegnung Bertrands mit einem »braun Bohemerweib« im Gedränge der Stadt übermittelt.⁷⁰⁵ Thibauts altväterliche Spruchweisheit »Die treue Brust des braven Manns allein // Ist ein sturmfestes Dach in diesen Zeiten.«, wird von der Zigeunerin paraphrasiert:⁷⁰⁶ »Kein Mensch vermag zu sagen, ob er nicht // Des Helmes braucht. Ein stählern Dach fürs Haupt // Ist jetzo mehr wert als ein steinern Haus.«⁷⁰⁷ Die Figur der Zigeunerin stellt die Verbindung zum heidnischen, aber auch erotisch-sinnlichen Kult dar, eine Ankündigung des Kampfes, der auf dem Schlachtfeld mit Waffen geschlagen wird, und doch ein Kampf Johannas mit ihrem eigenen Sündenfall ist, den sie in der Begegnung mit Lionel begeht. Der Helm weckt hier aber zunächst ihre Geistesgegenwart und erfüllt auch ihren Körper mit plötzlicher Energie und dem Willen, zu sprechen. »[R]asch und begierig darnach greifend« ruft sie »Gebt mir den Helm!« und »entreißt« ihn Bertrand: »Mein ist der Helm und mir gehört er zu!«⁷⁰⁸ Damit nimmt sie am Gespräch teil: »Johanna horcht mit gespannter Aufmerksamkeit und setzt sich den Helm auf«, danach spreche sie

⁷⁰³ SW II, 694.

⁷⁰⁴ Crosby: *The Creative Kinship of Schiller and Kleist*. S. 258

⁷⁰⁵ SW II, 694.

⁷⁰⁶ SW II, 690.

⁷⁰⁷ SW II, 694.

⁷⁰⁸ SW II, 695.

»schnell« und »in Begeisterung«. ⁷⁰⁹ Das profane Rüstzeug stellt mit seiner stählernen Realität eine Legitimation des göttlichen Auftrages dar und fungiert für Johanna als Bestätigung ihrer Mission. Nachdem sie sich den Helm aufgesetzt hat, spricht sie als Anführerin der Heerscharen, die mit Gottes Hilfe den Feind zerschlagen sollen und klingt dabei mehr vom Kriegsgott Mars als der Heiligen Jungfrau inspiriert. Dabei wiederholt sich das Bild der reifen Frucht, diesmal aber als Opfermetapher, die das Schneiden des Kornes mit dem Tod verbindet:

Der Retter naht, er rüstet sich zum Kampf. Vor Orleans soll das
Glück des Feindes scheitern, Sein Maß ist voll, er ist zur Ernte reif.
Mit ihrer Sichel wird die Jungfrau kommen,
Und seines Stolzes Saaten niedermähen,
Herab vom Himmel reißt sie seinen Ruhm,
Den er hoch an den Sternen aufgehängt.

Johanna wechselt hier bereits zwischen männlicher und weiblicher Selbstzuschreibung. Für den Feind eine todbringende Schnitterin in der Allianz mit »der Schlachten Gott«, stellt sie sich für Frankreich gleichzeitig als »zarte Jungfrau« und zugleich als »Retter« dar, die Mission ist der Kampf, aber auch der Friede:

Es geschehn noch Wunder – Eine weiße Taube
Wird fliegen und mit Adlerskühnheit diese Geier
Anfallen, die das Vaterland zerreißen.

Die Engländer sind für sie nichts als »eine Herde Lämmer«, die sie zu vernichten bestimmt ist: sowohl der Kriegsgott der griechischen Mythologie, Ares, als auch der biblische Gott der Heerscharen lassen sich darin erkennen. Ihre Rede führt zu einem Innehalten der Diskussion über die jüngsten Ereignisse zwischen den Männern, in deren Terrain sie mit ihren Worten eindringt. Auf die verärgerte Frage des irritiert wirkenden Thibauts »Was für ein Geist ergreift die Dirn?« antwortet Raimond mit der Beschreibung der körperlichen Symptome, die sie wiederum mehr als Objekt oder Gefäß göttlicher Inspiration darstellen, denn als selbständig denkende Person. ⁷¹⁰ Das suggeriert auch die Rede über sie in der dritten Person:

⁷⁰⁹ SW II, 697ff.

⁷¹⁰ Der Vers »Was für ein Geist ergreift die Dirn?« (V. 328) trägt neben dem Ausdruck gesteigerter Leidenschaft möglicherweise auch den Hinweis auf die Inspirierten, in Deutschland auch »französische Propheten« genannte Anhänger einer Erweckungsbewegung, die sich aus dem radikalen Pietismus in Frankreich entwickelte und zum Ende des 17. Jahrhundert nach Deutschland kam. Insbesondere Ekstasen und Visionen prägten den Glauben als authentisches Gotteserlebnis. Der deutlich empfindsam geprägte Bezug zum »Herzen« lässt diese Vermutung zu, da die Empfindsamkeit als eher weltliche aber ursprünglich pietistische Strömung als zeitgemäßer Gefühlskult dem Publikum Schillers näher und daher eingängiger gewesen sein dürfte.

Es ist
 Der Helm, der sie so kriegerisch beseelt.
 Seht Eure Tochter an. Ihr Auge blitzt,
 Und glühend Feuer sprühen ihre Wangen!

Erst danach heißt es: »Hört ihre Rede!« Die Umstehenden versuchen, in ihrem erröteten und erhitzten Gesicht zu »lesen«, als gebe ihre körperliche Reaktion mehr Aufschluss als ihre Rede. Die Unwillkürlichkeit des Errötens steht für ihre Bestimmung und Begeisterung durch die göttliche Erscheinung. Aber auch der spätere Moment der Scham über ihre Begegnung mit Lionel wird hier antizipiert. Der durchdringende Blick beeindruckt dabei die Umstehenden aber insbesondere, da aus ihm ihr Wille und ihre Entschlossenheit sprechen. Johannas flammende Rede wechselt von den Beispielen historischer Größe und religiöser Missionen ihres Volkes in eine politische Vision von Freiheit und Gleichheit, wenn sie vom König als aufgeklärtem Herrscher spricht:

Der die Leibeignen in die Freiheit führt,
 Der die Städte freudig stellt um seinen Thron –
 Der dem Schwachen beisteht und den Bösen schreckt [...].⁷¹¹

Johanna greift das Bild vom Obdach noch einmal auf, das Thibaut und die Zigeunerin bereits so unterschiedlich bemüht haben. Nicht die »treue Brust des braven Manns« und nicht das »stählern Dach fürs Haupt«, sondern das Gottesgnadentum der dynastischen Erbfolge als irdische Repräsentanz der höchsten göttlichen Ordnung garantieren Frieden, Gerechtigkeit und Schutz gegen Fremdbestimmung von außen. Der Tonfall erinnert dabei auch an die Doxologie des Vaterunsers:⁷¹²

[...] Denn der Thron
 Der Könige, der von Golde schimmert, ist
 Das Obdach der Verlassenen – hier steht
 Die Macht und die Barmherzigkeit – es zittert
 Der Schuldige, vertrauend naht sich der Gerechte,
 Und scherzet mit den Löwen um den Thron!⁷¹³

Thibaut überhört jedoch die Prophezeiung seiner Tochter mit Absicht, längst in Fatalismus und Opportunismus zur Handlungsunfähigkeit derjenigen erstarrt, denen es egal ist, von wem sie regiert werden:

[...] – Laßt uns still gehorchend harren,
 Wen uns der Sieg zum König geben wird.
 Das Glück der Schlachten ist das Urteil Gottes,

⁷¹¹ SW II, 698.

⁷¹² Die Lobpreisung Gottes wurde erst nach dem 2. Vatikanischen Konzil in das katholische Vaterunser als Ergänzung des biblischen Textes aufgenommen, ist aber seit Luther Bestandteil der protestantischen Fassung und war Schillers protestantischem Umfeld geläufig.

⁷¹³ SW II, 699f.

Und unser Herr ist, wer die heilge Ölung
 Empfängt und sich die Kron aufsetzt zu Reims.
 – Kommt an die Arbeit! Kommt! Und denke jeder
 Nur an das Nächste! Lassen wir die Großen,
 Der Erde Fürsten um die Erde losen, [...].⁷¹⁴

Bei Kleist wird der Helm zum Trinkgefäß umfunktioniert, mit dem man dem durstigen Antilochus Wasser besorgen möge. Dessen Antwort: »Element! // Was wollen diese Amazonen uns?« abstrahiert das Wasser zur Naturgewalt, deren natürlicher Gegenspieler das Feuer ist.⁷¹⁵ Das Eintreffen des Amazonenheeres vor den Mauern Trojas sorgt angesichts dessen Brutalität für Verwirrung: »So viel ich weiß, gibt es in der Natur // Kraft bloß und ihren Widerstand, nichts Drittes.« Johannas Konflikt von Neigung und Pflicht wird in eine für Schiller fremde Dimension überführt.

Was Glut des Feuers löscht, lös't Wasser siedend
 Zu Dampf nicht auf und umgekehrt. Doch hier
 Zeigt ein ergrimmtter Feind von beiden sich,
 Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß,
 Ob's mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser,
 Ob's mit dem Feuer himmelan soll lecken.⁷¹⁶

Odysseus gilt als der klügste Grieche, der sich vor allem durch seinen Listenreichtum auszeichnet. Er entwickelt angesichts der Lage auf dem Schlachtfeld einen Skeptizismus, der aufgrund der ihm zugeschriebenen Intelligenz legitimiert wird und so ein echtes philosophisches Problem und nicht nur eine fehlbare Wahrnehmung markiert. Denn mit dem konträren Gegensatzpaar von Wasser und Feuer wird der Grundsatz des *tertium non datur* eingeführt, in der Logik als »Satz vom ausgeschlossenen Dritten« gefasst, wonach für eine Aussage nur zutreffen kann, dass sie gilt, oder aber ihr Gegenteil. »Ihre Bedeutung gewinnt diese Dimension irrationaler Erfahrung in der Tragödie jedoch einzig unter Bezug auf das Individuum dessen innere Spannungen hier symbolisch gespiegelt erschien.«⁷¹⁷

Nach der Helmszene allein zurückbleibend, lässt Johanna nun sanft – im Gegensatz zu ihrer Kampfreden – ihren Blick über die heimatliche Landschaft hingleiten. Ganz ähnlich der großen Elegie *Der Spaziergang* (1795), entsteht durch den schweifenden Blick das Gesamtbild einer idealen Landschaft – hier als bukolische Szenerie – die zum Schauplatz mensch-

⁷¹⁴ SW II, 700.

⁷¹⁵ Kleist, DKV 2, 145.

⁷¹⁶ Kleist, DKV 2, 148.

⁷¹⁷ Alt: Schiller. Bd. II. S. 517.

heitsgeschichtlicher Ursprungsereignisse wird. Doch heißt es diesmal nicht »Sei mir gegrüßt«,⁷¹⁸ sondern »Lebt wohl ihr Berge, ihr geliebten Triften, // Ihr traulich stillen Täler lebet wohl!«⁷¹⁹ Die Landschaft stellt zunächst das bisherige Leben als das kleine Paradies der Schafhirtin dar, deren Lämmerherde im religiösen Sinne sublimiert wird: »Denn eine andre Herde muß ich weiden«. Sie selbst wird zur Empfängerin der göttlichen Botschaft gleich Mose aus dem Dornbusch »aus dieses Baumes Zweigen«. Mit dem Ausruf »Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder!« nimmt sie nicht nur Abschied von ihrem alten Leben, sondern – angesichts der neuen Bestimmung in der dritten Person von sich sprechend – auch von ihrem alten Ich.⁷²⁰ Es ist ein »Mythensynkretismus«, der von nun an Johanna Züge der Medusa, der Pallas Athene, der Jungfrau Maria und eines Engels der Apokalypse zugleich verleiht.⁷²¹ Die Ernte-Metapher wird hier nochmals aufgegriffen. Johanna wird als »rasche Schnitterin die Saat, // Den stolzen Überwinder niederschlagen«. ⁷²² Sie ist die Retterin der Selbstbestimmung des Landes, zugleich schwimmt mit der Klarheit ihres göttlichen Auftrages ihre äußere Kontur. In der eisernen Rüstung und durch das Keuschheitsgelöbnis erscheint sie als Amazone, also den Männern an Kampfesmut ebenbürtige Kriegerin. Auch an späterer Stelle, als sie offiziell die Truppen Karls anführt, wird sie von der Regie anhand der Kostümierung mit Attributen beider Geschlechter ausgestattet, erscheint als Kriegsgöttin Athene: »Johanna mit der Fahne, im Helm und Brustharnisch, sonst aber weiblich gekleidet [...]«. ⁷²³ Auch in den Augen Agens Sorels ähnelt sie äußerlich und in ihrer Unerbittlichkeit »der strengen Pallas«. ⁷²⁴ Sich selbst vergleicht sie vor der Schlacht von Orleans aber auch mit dem alttestamentarischen Hüter des Paradieses, dem geschlechtslosen, aber auch oft männlich oder zumindest androgyn dargestellten, mächtigen Engelswesen mit Flammenschwert, der ein unbestimmter Vollstrecker des göttlichen Willens ist:

Und mich durchflammt der Mut der Cherubim,
 Ins Kriegsgewühl hinein will es mich reißen,
 Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm,
 Den Feldruf hör ich mächtig zu mir dringen,
 Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen.⁷²⁵

Der antiken mythologischen und christlichen Vergleichspunkte gibt es viele. Sie selbst spricht von der Jungfrau Maria, aber auch von den Göttern, König Karl und seiner Entourage

⁷¹⁸ SW I, 228.

⁷¹⁹ SW II, 700.

⁷²⁰ SW II, 701.

⁷²¹ Riedel: Religion und Gewalt in Schillers späten Dramen. S. 180.

⁷²² SW II, 701.

⁷²³ SW II, 737.

⁷²⁴ SW II, 777.

⁷²⁵ SW II, 702.

offenbart sie sich stets als das, was sie selbst zu sein glaubt: Die durch den Auftrag des christlichen Gottes geheiligte Jungfrau mit Fahne und Schwert im Zeichen der weißen Lilien Frankreichs. Ihr Gegner Talbot sieht sie als »Phantom des Schreckens« und »jungfräulichen Teufel«, Burgund bezeichnet sie als »Teufelsdirne«. ⁷²⁶ Schiller operiert hier mit der Kraft der Einbildung, wo durch mehrere Betrachter ein wandelbares und sogar widersprüchliches Bild entstehen kann. Für die Truppen unter der Führung Raouls, eines lothringischen Ritters, die vom Feind eingekesselt sind und ihrem sicheren Ende entgegenblicken, ist Johanna eine wundersame Erscheinung, die einen Überraschungssieg herbeiführt.

[...] sieh da stellte sich
 Ein seltsam Wunder unsern Augen dar!
 Denn aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich
 Trat eine Jungfrau, mit behelmtem Haupt
 Wie eine Kriegesgöttin, schön zugleich
 Und schrecklich anzusehn, um ihren Nacken
 In dunkeln Ringen fiel das Haarn ein Glanz
 Vom Himmel schien die Hohe zu umleuchten [...]. ⁷²⁷

Wie Schlangenhaare kringelt es sich um ihr Haupt, der Blick ist durchdringend und furchterregend. Johannas feuriger Blick war bereits ein Faszinosum in der Helm-Szene, hier erstarren Schillers Protagonisten schließlich und werden willenlos. ⁷²⁸ Sowohl Freund als auch Feind sind wie paralysiert von ihrem Anblick und folgen *nolens volens*, in ihr Schicksal, die einen in den Tod, die anderen zum Sieg:

Wir, stumm vor Staunen, selbst nicht wollend, folgen
 Der hohen Fahn und ihrer Trägerin,
 Und auf den Feind gerade an stürmen wir.
 Der, hochbetroffen, steht bewegungslos
 Mit weitgeöffnet starrem Blick das Wunder
 Anstauend, das sich seinen Augen zeigt –

Kampflos suchen die feindlichen Truppen das Weite und ringen nur noch mit dem eigenen Untergang:

Vor Schrecken sinnlos, ohne rückzuschauen,
 Stürzt Mann und Roß sich in des Flusses Bette,
 Und lässt sich würgen ohne Widerstand,
 Ein Schlachten wars, nicht eine Schlacht zu nennen! ⁷²⁹

⁷²⁶ SW II, 736 u. 745.

⁷²⁷ SW II, 720.

⁷²⁸ Goethe besaß zur Zeit seiner ersten italienischen Reise 1786 eine Kopie der römischen *Medusa Rondanini*: Italienische Reise. In der Darstellung von Caravaggios *Testa di Medusa* (1596/97) hat der Kopf einen furchteinflößenden Blick, weit aufgerissene Augen, Schlangenhaare.

⁷²⁹ SW II, 720.

Die Zuschreibung der fesselnden Wirkung ihrer Erscheinung und vor allem ihrer Blicke ist die der ungeheuerlichen, männermordenden Ausstrahlung der Medusa, deren Haupt Athene in ihrem Schild führt.

Angesichts des grausamen Mordes an Achill ruft die Oberpriesterin aus:

O die gebar Otrere nicht! Die Gorgo
Hat im Palast der Hauptstadt sie gezeugt!⁷³⁰

Auch Montgomery sieht sich in den Wirren des Schlachtfelds allein, bis es heißt: »Johanna zeigt sich in der Ferne. Schon ihr Anblick jagt dem jungen Ritter Angst und Schrecken ein, er ist, unfähig zur Flucht, an Ort und Stelle gebannt und kann seine Augen nicht von ihr abwenden:

Weh mir! Was seh ich! Dort erscheint die Schreckliche!
[...] – Wohin entrinn ich! Schon ergreift sie mich
Mit ihren Feueraugen, wirft von fern
Der Blicke Schlingen nimmer fehlend nach mir aus.
Um meine Füße, fest und fester, wirret sich
Das Zauberknäuel, daß sie gefesselt mir die Flucht
Versagen! Hinsehn muß ich, wie das Herz mir auch
Dagegen kämpfe, nach der tödlichen Gestalt!⁷³¹

Die Regiebemerkung »Johanna tut einige Schritte ihm entgegen, und bleibt wieder stehen« verzögert das Aufeinandertreffen mit grausamer Langsamkeit. Auch Montgomery, der einen letzten Ausweg zu erkennen glaubt: »sie ist ein Weib, // Ob ich vielleicht durch Tränen sie erweichen kann!«, wird »nach einem kurzen Gefechte« ohne Erbarmen niedergestreckt.⁷³²

Das Schreckensbild der Medusa weicht jedoch bei näherer Betrachtung und auch Montgomery sieht, nun beeindruckt von ihrer Schönheit, Menschliches an ihr:

Furchtbar ist deine Rede, doch dein Blick ist sanft,
Nicht schrecklich bist du in der Nähe anzuschauen,
Es zieht das Herz mich zu der lieblichen Gestalt.

Ihre Reaktion schmettert seine versöhnlichen Worte jedoch grob und kalt ab:

Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib!
Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht frein,
Auf irdsche Weise, schließ ich mich an kein Geschlecht
Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz!⁷³³

⁷³⁰ Kleist, DKV 2, 241.

⁷³¹ SW II, 740.

⁷³² SW II, 740 u. 743.

⁷³³ SW II, 741.

Johanna beschreibt sich gegenüber dem um sein Leben flehenden Montgomery als von allem Menschlichen enthobenes, ätherisches, geschlechtsloses Engelswesen, das einen fremden göttlichen Willen auszuführen hat. Als Montgomery jedoch Braut und Eltern, die Daheimgebliebenen, anführt, um sie zur Gnade zu erweichen, erinnert sich auch Johanna ihrer Herkunft. An dieser Stelle charakterisiert sie sich im Widerspruch zu den vorangegangenen Versen wiederum eindeutig als Frau, Tochter und Schwester, die selbst schwer an der Bürde ihrer Aufgabe zu tragen hat. Diese Diskrepanz, die sich auch seinen Augen wiederum nur im Betrachten ihres Körpers auftut, deutet an, was sich zum großen inneren Konflikt Johannas ausweitet. Ihre Situation erklärt sie ausgerechnet dem um sein Leben flehenden Feind in sehr bewegter Rede, ihr Getriebensein zum Ausdruck bringend:

Sie mich an! – Sieh!
 Ich bin nur eine Jungfrau, eine Schäferin [...].
 Doch weggerissen von der heimatlichen Flur, [...]
 Muß ich hier – ich muß – mich treibt die Götterstimme, nicht
 Eignes Gelüsten, - euch zu bitterm Harm, mir nicht
 Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehn,
 Den Tod verbreiten und sein Opfer sein zuletzt!⁷³⁴

Besonders wirkungsvoll ist hier die chiastische Form »Muß ich *hier*, ich *muß*«, die den Versen mit dem von Schiller geschätzten Stilmittel starke Bewegung verleiht.

Ähnlich der Szene, in der sie ›ihren‹ Helm an sich reißt, ruft sie nach der überschwänglichen

Versöhnung, ihrer Erhebung zum Ritter und den abgewehrten Heiratsavancen La Hires' und Dunois' nun – als ob ihr die Idylle lästig sei – plötzlich wieder »(begeistert): Schlacht und Kampf! // Jetzt ist die Seele ihrer Banden frei!«⁷³⁵ Ihr Auftrag ist zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits erfüllt und so verwundert diese Kampfeswut. Die Erscheinung des schwarzen Ritters unmittelbar vor dem Kampf mit Lionel ist zugleich Ausdruck eines beginnenden Befremdens vor sich selbst, aber auch des Rätsels, das Johanna sich selbst darstellt. Sie, die mit prophetischer Gabe stets über ihr eigenes Schicksal Auskunft zu geben vermag, weiß, »Daß mir das Unglück an der Seite steht.«, und ist doch unfähig, es selbst zu verändern.⁷³⁶ Wider besseres Wissen sucht sie den Kampf und folgt damit wohl der – man möchte fast sagen – ›instrumentellen‹ Vernunft, den Auftrag zum Ende zu führen, ohne das eigene Gefühl und ohne die Menschlichkeit zu achten. Walter Müller-Seidel schreibt zu dieser Aufklärungskritik: »Sie versteht sich als eher als Vorwegnahme dessen, was man im 20. Jahrhundert im

⁷³⁴ SW II, 743.

⁷³⁵ SW II, 763.

⁷³⁶ SW II, 768.

Anschluß an Theodor W. Adorno und Max Horkheimer als Dialektik der Aufklärung bezeichnen wird.«⁷³⁷

Lionel schlägt sie das Schwert aus der Hand, beraubt ihn so des kriegerischen Symbols seiner Männlichkeit. Die Regieanweisungen und die Rede der Figuren durchbrechen sich gegenseitig, körperlicher Kampf und Wortstreit gehen ineinander über. In dieser Gemengelage heißt es, sie »ergreift ihn von hinten zu am Helmbusch und reißt ihm den Helm gewaltsam herunter, daß sein Gesicht entblößt wird, zugleich zuckt sie das Schwert mit der Rechten«. Noch in kämpferischer Routine, ruft sie ihm den besonderen Umstand seines bevorstehenden Todes zu, um dann selbst vom *coup de foudre* bei seinem Anblick entwaffnet zu werden:

Erleide, was du suchtest,
Die heilige Jungfrau opfert dich durch mich!
*(In diesem Augenblick sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und läßt dann langsam den Arm sinken)*⁷³⁸

Der eigentliche Kampf ist hier für sie verloren, sie wurde in einem Gefecht von Blicken besiegt, an seine Stelle tritt ein Kampf mit sich selbst. Sie wendet ihr Gesicht ab, aus Scham, ihr Gelübde, keinen Mann zu lieben, gebrochen zu haben. Das Gefühl der Wehrlosigkeit des Willens und der Kraftlosigkeit des Körpers zeigt in seiner Symptomatik das Gefühl des Verliebens als gefühlten Verlust der Jungfräulichkeit an. Aber auch Lionel sieht, was andere vor ihm gesehen haben, als er sie »mit Teilnahme« näher betrachtet:

Mich jammert deine Jugend, deine Schönheit!
Dein Anblick dringt mir an das Herz. [...]

Johanna befindet sich laut Szenenanweisung »in der heftigsten Beängstigung« und »ringt verzweifelnd die Hände«. Darüber hinaus verliert sie auch ihre sprachliche Fassung, ruft die »Heilige Jungfrau!« an und »Was hab ich // Getan! Gebrochen hab ich mein Gelübde«. Lionel »entreißt« ihr schließlich das Schwert, flieht und Johanna sinkt taumelnd dem nahenden La Hire in Ohnmacht in die Arme.⁷³⁹

Ihr folgender, langer, von Flötenmusik als Erinnerung an glücklichere Tage als Hirtin untermalter Monolog, in dem sie zum Teil ins Liedhafte fällt, offenbart ihre Liebe, das Rätsel ihrer Unmenschlichkeit im Kampf und den schweren inneren Konflikt. Ihre Selbsterkenntnis

⁷³⁷ Müller-Seidel: Schiller und die Politik. S. 161.

⁷³⁸ SW II, 770.

⁷³⁹ SW II, 771f.

folgt ebenfalls der Motivik von »Blindheit und Erkennen«, wie es Müller-Seidel nennt und konstatiert, dass diese Blicke bewusstseinsverändernd sind:

Warum mußt ich ihm in die Augen sehn!
 Die Züge schau des edeln Angesichts!
 [...]

 Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an,
 Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott,
 Mit blinden Augen mußt du vollbringen!
 Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild,
 Ergriffen dich der Hölle Schlingen!⁷⁴⁰

Es scheint, als hätte die Furie, der Kampfautomat, ausgerechnet durch die Liebe zu einem Feind etwas Menschliches gewonnen. Ihre Welt ist aus dem Gleichgewicht geraten, aber erst jetzt ist sie fähig zu erkennen, wie sehr der göttliche Wille als Fremdbestimmung auf sie gewirkt hat. Angesichts ihrer Situation bleibt sie, die sonst so Wortgewaltige, Wissende, Redegewandte mit einem unmittelbaren Ausdruck der Überwältigung zurück: »Ach! es war nicht meine Wahl!«⁷⁴¹ Da sie ihre Gefühle jedoch als sündig und vom vorgegebenen Pfad abweichend einschätzen kann, stellt sich die Frage, ob sie dabei tatsächlich vor einer Entscheidung steht oder eher ins Wanken gerät, wobei ihre Aufgabe ist, sich wieder auf Kurs zu bringen. »Die Entschlossenheit, mit der sie Lionels Annäherung abwehrt und sich nochmals an die Spitze des französischen Heeres stellt, trägt die Spuren eines gewaltsamen Willensakts.«⁷⁴²

Nölle hat in seinem Vergleich von *Penthesilea* und *Die Jungfrau von Orleans* anhand der Funktion des Monologs im Drama nachgewiesen, inwiefern Kleists *Penthesilea* mit ihrer konsequenten »Monolog-Abstinenz« dem klassischen Drama entgegentritt.⁷⁴³ Nölle unterscheidet Konflikt-, Entscheidungs-, Reflexions- und lyrischen Monolog. In Schillers *Die Jungfrau von Orleans* verknüpft der Monolog im vierten Akt die verschiedenen Elemente zugunsten der anthropologischen und ästhetischen Ziele, die Schiller mit der Figur verfolgt. Johannas Monolog dient der kritischen Auseinandersetzung mit sich selbst.⁷⁴⁴ Sie tritt ihrem »Ich« als »Du« gegenüber, um mit sich selbst ins Gericht gehen zu können. Montgomery

⁷⁴⁰ SW II, 774f.

⁷⁴¹ SW II, 776.

⁷⁴² Ebd. S. 525.

⁷⁴³ Volker Nölle: Eine »gegenklassische« Verfahrensweise. S. 159. Zwar gibt es längere Redeabschnitte, jedoch sind diese Auftritte Botenberichte von Kampfszenen zwischen Amazonen und Griechen oder Penthesilea und Achill. Im 15. Auftritt erzählt Penthesilea Achill den Gründungsmythos des Amazonenstaates in der Ruhe der vermeintlichen Idylle des Liebespaares. Die Szene der brutalen Tötung des unbewaffneten Achills, der sich Penthesilea mit seiner vorgeschobenen Aufforderung zum Kampf freiwillig ergeben möchte, wird, nachdem Penthesilea ihn mit ihrer Hundemeute zerrissen hat, von Prothoe als Botenbericht den Amazonen übermittelt.

⁷⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 164.

und Johanna, sowie Johanna in der Zwiesprache mit sich selbst, sind klar als »Ich« und »Du« zu unterscheiden. Wen Schiller damit vorführt, ist ein Mensch, der seine Gefühle vor sich selbst offenzulegen vermag.⁷⁴⁵ Freilich unterliegt auch Johanna der Versuchung, sich über den Kern ihres inneren Konflikts hinwegzutäuschen.⁷⁴⁶ Denn von plötzlich entflammter Liebe erfasst, ist sie unfähig geworden, den feindlichen Engländer Lionel zu töten. In ihrem Monolog formuliert sie das Gefühl, das sie erfasste, um, und spricht nun von »Mitleid«, was nicht der Wahrheit entspricht, wie sie es sich gleich darauf selbst eingestehen muss:

Ist Mitleid Sünde? – Mitleid! Hörtest du
Des Mitleids Stimme und der Menschlichkeit
Auch bei andern, die dein Schwert geopfert?
Warum verstummte sie, als der Walliser dich,
Der zarte Jüngling um sein Leben flehte?
Arglistig Herz! Du lügst dem ewgen Licht,
Dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht!⁷⁴⁷

Während Johanna in ihrem Monolog die Situation zu erkennen und zu erhellen vermag, befindet sich Penthesilea im Selbstgespräch, das allein als Zeichen ihrer beginnenden Rasei dient.⁷⁴⁸ Schon im fünften Auftritt spricht sie, in sich Orientierung suchend und dennoch im Unklaren bleibend:

Wo ist der Sitz mir, der kein Busen ward,
Auch des Gefühls, das mich zu Boden wirft?⁷⁴⁹

Goethe sah in diesem Vers einen groben Scherz, denn:

Die Tragödie grenzt in einigen Stellen völlig an das Hochkomische, z. B. wo die Amazone mit einer Brust auf dem Theater erscheint und das Publikum versichert, daß alle ihre Gefühle sich in die zweite, noch übriggebliebene Hälfte geflüchtet hätten; ein Motiv, das auf einem neapolitanischen Volkstheater im Munde einer Colombine, einem ausgelassenen Polichinell gegenüber, keine üble Wirkung auf das Publikum hervorbringen müßte, wofern ein solcher Witz nicht auch dort durch das ihm beigesellte widerwärtige Bild Gefahr liefe, sich einem allgemeinen Mißfallen auszusetzen.⁷⁵⁰

Zweierlei dürfte Goethe an dieser Darstellung gestört haben, zum Einen die Frage nach dem Sitz des Gefühls, das doch zumeist in der Brust oder im Herzen verortet wird, zum Zweiten die Entstellung des weiblichen Körpers, das jedem Schönheitsideal entgegensteht. Sofern Goethe als Zeitgenosse der beste Adressat für eine provokante Komik dieser Art

⁷⁴⁵ Vgl. Ebd. S. 165.

⁷⁴⁶ Vgl. Ebd. S. 167.

⁷⁴⁷ SW II, 774.

⁷⁴⁸ Vgl. Ebd. S. 171.

⁷⁴⁹ Kleist, DKV 2, 167.

⁷⁵⁰ Zitiert nach Kleist, DKV 2, 695.

gewesen sein dürfte, wird man Kleist durchaus die Absicht unterstellen können, es darauf angelegt zu haben, das klassische Ideal anzugreifen.

Auch Schillers Drama zeichnet sich durch eine feinsinnige Choreographie des Körpers und eine Regie der Blicke und anderer körpersprachlicher Ausdrucksformen wie Weinen und Umarmungen aus, die die psychologische Tiefe seiner Figuren transportieren. Ihre wörtliche Verhandlung in der Rede strapaziert dennoch das Versmaß kaum über die Bewegung des Chiasmus hinaus. Die Figuren wechseln Blicke, erröten, wenden sich ab, verhüllen sich, erstarren, umarmen sich, intrigieren, kämpfen, sterben und bleiben dabei so schön und ansehnlich, wie Schiller es anhand der Würde der Laokoon-Gruppe beschreibt, wie es nur das Antikenbild Winkelmanns des 18. Jahrhunderts prägen konnte.⁷⁵¹ Seine Darstellung fordert den guten Geschmack des zeitgenössischen Publikums nicht derartig heraus, wie etwa Kleist mit seiner *Penthesilea*, die als Getriebene gerade nicht mehr Herr ihrer Sinne ist und vor sich selbst ihre Gefühle und Gedanken nicht mehr vernünftig reflektieren kann. Damit deutet sich auch der Epochenwechsel zur Romantik an, die sich für die menschliche Psychologie und ihre Abgründe interessiert. »Zum Bundesgenossen der Moderne wurde Kleist, weil er die zuversichtliche Ehrfurcht vor dem griechischen Olymp durch den schauernden Blick in den Abgrund des Orkus ersetzt und die von den Idealisten verdrängte Nachtseite des antiken Menschen in schonungsloser Offenheit dargestellt hatte: im Wahnsinn der von ihren Affekten getriebenen Penthesilea.«⁷⁵²

Agnes Sorel muss ihr als Liebende, die für ihre im Einklang mit der Welt stehende Liebe lebt, als eine harmonische Seele, die nicht ihre Zerrissenheit kennt, als vollendet erscheinen:

Du bist die Heilige! Du bist die Reine!
Sähst du mein Innerstes, du stießest schauernd
Die Feindin von dir, die Verräterin!⁷⁵³

In dieser Gegenüberstellung wird besonders deutlich, was Johanna nur in einem oberflächlichen Verständnis ist. In ihrer Figur gibt es zahlreiche »Bruchlinien«, die ihren inneren Konflikt bedingen: »Johanna vermag das Programm der Balance zwischen Herz und Verstand im Spannungsfeld von privatem Gefühl und militärischer Sendung nicht angemessen umzusetzen.«⁷⁵⁴

⁷⁵¹ Schiller kannte die Laokoon-Gruppe aus dem Antikensaal des Mannheimer Schlosses. Er besuchte die Sammlung am 10. Mai 1784. Vgl. Helmut J. Schneider: Kontur der Versöhnung. In: Schiller und die Antike. Hg. v. Paolo Chiarini u. Walter Hinderer. Würzburg, 2008. S. 347-363. Hier S. 347. ¹⁴ Bd. V, S.476.

⁷⁵² Wolfgang Schneider: Ein Kompendium der Kleist-Kenntnis. S. 6.

⁷⁵³ SW II, 779.

⁷⁵⁴ Alt: Ästhetische Revolution, schwieriger Staat, ferne Nation. S. 37.

Ihr stiller Verehrer Raimond erscheint ebenfalls noch ein einziges Mal seit dem Prolog und hilft ihr bei der Flucht in den Wald. Sein Erscheinen deutet die Wiederherstellung ihres Rufes an. Denn auf dem Schlachtfeld wendet sich das Blatt noch einmal zugunsten der Engländer, im französischen Lager besinnt man sich nun – der eigenen Wahrnehmung und Empfindung eingedenk – der tugendhaften Johanna.

Sie eine Lügnerin! Wenn sich die Wahrheit
 Verkörpern will in sichtbarer Gestalt,
 So muß sie ihre Züge an sich tragen!
 Wenn Unschuld, Treue, Herzensreinigkeit
 Auf Erden irgend wohnt – auf ihren Lippen,
 In ihren klaren Augen muß sie wohnen!⁷⁵⁵

Ihr Tod ist der Moment ihrer seelischen Vollendung, da sie schließlich mit sich selbst versöhnt ist. Diese Reise Johannas vom Arkadien des unbedarften Daseins als Hirtin durch ihre individuelle Krise nach dem Elysium der seelischen Reinheit im Göttlichen folgt in dieser intimen Darstellung dem Thema des geschichtsphilosophischen Weges der Vollendung, den Müller-Seidel hier in Ansätzen versinnbildlicht sieht, aber auch dem Ideal von »Mensch-Heros-Gott«, wodurch Schiller laut Alt in der Nachfolge Winckelmanns steht.⁷⁵⁶ In ihrer moralischen Verklärung ist sie über den Tod erhaben. Hoffmanns Studie *Körperpoetiken. Zur Funktion des Körpers in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts* schließt mit dem Verweis auf Schillers Erhabenheitstheorie wie folgt: »Die Pointe der zweistufigen Erhabenheitsdynamik besteht für Schiller gerade darin, zwar auf einen Zustand der Körperlosigkeit zu zielen, sich zunächst aber an den Menschen als Körperwesen zu wenden.« Darüber hinaus sieht er die Akzeptanz des Todes als endgültiges, nicht durch den Willen zu beeinflussendes Ende, als Einzelfall in der Literatur um 1800. Nur noch eine »idealistische« Gegenwehr bleibt, wobei der Geist sich mithilfe der Ideen über das körperliche Ende rettet.⁷⁵⁷ So muss auch das Ende Johannas gelesen werden, das im eigentlichen Sinne keine Apotheose, sondern ein Akt der Freiheit ist.

⁷⁵⁵ SW II, 801.

⁷⁵⁶ Vgl. Müller-Seidel: Schiller und die Politik. S. 171. u. SW V, 1281.

⁷⁵⁷ Thorsten Hoffmann: Körperpoetiken. Zur Funktion des Körpers in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts. Paderborn 2015. S. 323f.

3. Penthesilea

Nach einem fragmentarischen Abdruck im Phöbus erschien 1808 *Penthesilea. Ein Trauerspiel von Heinrich von Kleist* bei Carl Gottlob Gärtner in Dresden.⁷⁵⁸ Neben Goethes Missfallen – das nicht verwundert, bedenkt man, »wie unbelastet von klassizistischer Pietät Kleist der Antike begegnete« – gibt es auch Stimmen innerhalb der Kontroverse, die das Stück wohlmeinender beurteilen.⁷⁵⁹ So konstatiert etwa Friedrich de la Motte-Fouqué, dem die *Penthesilea* durchaus »wahnwitzig«, aber doch höchst künstlerisch vorkommt, Kleist habe sein Potenzial noch gar nicht ganz ausgeschöpft: »Oder ist nicht vielmehr eine wirklich bacchantisch tolle Kraft in diesem Gewühl? Wenn er sich nur noch mehr hätte gehn lassen. Aber so tritt leider eine fremde Besonnenheit nur allzuoft dazwischen, und verunstaltet die eigentümliche Keckheit zur Affektation.«⁷⁶⁰ Erst später findet sich die kunstphilosophische Begrifflichkeit für diese unterschiedlichen Urteile: »Mit Nietzsches Termini: Dem ›apollinischen‹ Griechenbild Goethes stellte Kleist die ›dionysische‹ Antike entgegen. Antiklassisch sind auch der Bau des Dramas mit 24 Auftritten ohne Akt-Einteilung, der zuweilen halsbrecherische Gebrauch des Blankverses und die Häufung hyperbolischer Rede.«⁷⁶¹

Für Johannas dramatische Nachfolgerin Penthesilea gilt ebenso, dass sie die uneingeschränkte Hauptfigur ist. So schreibt Schiller am 13. Juli 1800 selbst an Körner: »Mein neues Stück wird auch durch den Stoff großes Interesse erregen, hier ist eine Hauptperson und gegen die, was das Interesse betrifft, alle übrigen Personen, deren keine geringe Zahl ist, in keine Betrachtung kommen.«⁷⁶² Kleists Drama weist bekanntlich viele Parallelen zu Schillers Vorbild auf, nutzt dieses aber auch als Folie, ein ganz eigenständiges, in seiner andersartigen Form- und Handlungsgestaltung herausragendes Drama zu etablieren. Kleist bezieht, wie festgestellt wurde, auf vergleichbare Weise Stellung zum persönlichen Empfinden beim Schaffensprozess, wenn er an Marie von Kleist im Herbst 1807 die bekannten Zeilen schreibt:⁷⁶³ »Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele.«⁷⁶⁴

⁷⁵⁸ Kleist, DKV 2, 665.

⁷⁵⁹ Jochen Schmidt: Antike. In: Kleist-Handbuch. S. 185.

⁷⁶⁰ Zitiert nach Kleist, DKV 2, 699.

⁷⁶¹ Müller-Salget: Heinrich von Kleist. S. 220.

⁷⁶² Zitiert nach SW II, 1270.

⁷⁶³ Körner: Gewalt und Grazie. S. 130.

⁷⁶⁴ Kleist, DKV 4, 397f. Zur Debatte, ob Kleist in diesem nur in einer Abschrift erhaltenen Brief »Schmutz« oder »Schmerz« geschrieben hat vgl. Kleist, DKV 4, 908f.

Penthesilea und Johanna gelten in der Forschung seit Langem als »literary half sisters«. Sie sind einem göttlichen Willen unterworfen, indem sie eine Mission zu erfüllen haben – oder aber wie Penthesilea, an ein Ritual gebunden sind, das die freie Partnerwahl untersagt und durch den Zufall des Krieges reguliert. »On the field of battle, each suffers a ›Verwirrung des Gefühls‹ as her natural feminine impulse conflicts with the unnatural prohibition of a higher power. Disobedience to the divine command and obedience to the laws of the heart leads to the fall of both heroines.«⁷⁶⁵ Dabei ist es in Penthesileas Fall gerade der Zufall einer Begegnung vor dem Kampf, der ihr den Mann vorstellt. Penthesileas Krieg steht von Beginn an unter zweierlei Zeichen – des Amazonengesetzes und ihres individuellen Schicksals. Die Kämpfe der Amazonen sind weniger Kriegs- als Raubzüge, deren Beute die Gefangenen sind, die sie nach der gemeinsamen Zeugung von Nachkommen für das Fortdauern des Amazonenstaates reich beschenkt in die Freiheit entlassen. Die Paarbildungen sind dabei dem Zufall der Begegnung in der Schlacht überlassen, in der die Amazone den Mann zunächst besiegt, ihn also kämpferisch unterwerfen muss. Penthesilea unterliegt ebenfalls dieser Pflicht, so will es das Amazonengesetz. Otrere, die Mutter Penthesileas, mahnt ihre Tochter auf dem Sterbebett in einer letzten mütterlichen Weisung, nun auch in die Schlacht zu ziehen, doch nennt sie den Namen Achilles', Sohn des Peleus, den sich Penthesilea unterwerfen wird.

Sie sagte: »geh, mein süßes Kind! Mars ruft dich!
Du wirst den Peleiden dir bekränzen:
Werd' eine Mutter, stolz und froh, wie ich –«⁷⁶⁶

Mit dem Versuch, Achill im Kampf zu unterwerfen will sie rückwirkend legitimieren, was nicht in ihrer Macht steht. Die Überwältigung durch das eigene Gefühl, das sie nicht wie Johanna im Moment des Todes sublimiert, weitet Kleist zum Feldzug einer Wahnsinnigen gegen den Geliebten aus, die seinen Körper zur Unkenntlichkeit entstellt und sich einverleibt.

Johannas Erröten in der Helmszene wird von Penthesilea weit übertroffen. Die Flammenmetaphorik wird von Kleist auf den Moment übertragen, in dem Penthesilea Achill zum ersten Mal sieht. Die Rede geht auch hier zunächst über sie, die wortlos stillsteht. Odysseus' Beschreibung Penthesileas, ist ein Beispiel für den tiefen Blick unter die schöne Oberfläche, die Kleists Protagonistin als Überbietung der Schillerschen erkennen lässt:

Gedankenvoll, auf einen Augenblick,
Sieht sie in unsre Schar, von Ausdruck leer,

⁷⁶⁵ Crosby: *The Creative Kinship of Schiller and Kleist*. S. 258.

⁷⁶⁶ Kleist, *DKV* 2, 220.

Als ob in Stein gehau'n, wir vor ihr stünden;
 Hier diese flache Hand, versichr' ich dich,
 Ist ausdrucksvoller als ihr Angesicht:
 Bis jetzt ihr Aug auf den Peliden trifft:
 Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab
 Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr
 Die Welt in helle Flammenlohe auf.
 Sie schwingt, mit einer zuckenden Bewegung,
 – Und einen finstern Blick wirft sie auf ihn –
 Vom Rücken sich des Pferds herab, und fragt,
 Die Zügel einer Dien'rin überliefernd,
 Was uns, in solchem Prachtzug, zu ihr führe.⁷⁶⁷

Odysseus ist unfähig in ihrem Gesicht zu lesen. Er vermeint, eine Verbündete in ihr zu erkennen, bis sie sich äußert und zu erkennen gibt, was es mit ihrer Verwirrung angesichts Achills auf sich hat:

Doch mit Erstaunen, in dem Fluß der Rede,
 Bemerk' ich, daß sie mich nicht hört. Sie wendet,
 Mit einem Ausdruck der Verwunderung,
 Gleich einem sechzehnjähr'gen Mädchen plötzlich,
 Das von olymp'schen Spielen wiederkehrt,
 Zu einer Freundin, ihr zur Seite sich,
 Und ruft: solch einem Mann, o Prothoe, ist
 Otrere, meine Mutter, nie begegnet!⁷⁶⁸

Die Formulierung ist gegenüber einer früheren Fassung des Stücks, die in einer Handschrift überliefert ist, geändert. Legt man beide übereinander, lässt sich der Doppelsinn des Wortes erkennen, in dem der Konflikt des Dramas angelegt ist. Penthesilea »ruft // Beklemmt: solch einem Gegner, Prothoe, ist // Otrere, meine Mutter, nie begegnet!«⁷⁶⁹

Die Bedeutung der architektonischen Fassade für den Oberflächenbegriff der Kunst seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurde von Hans-Georg von Arburg in seiner Monographie mit dem Titel *Alles Fassade. »Oberfläche« in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870* dargelegt, wobei vor allem für die zeitgenössische Literatur Goethes Studien des Wesens der Architektur eine prominente Stellung einnehmen. Im Titel des gemeinsamen Zeitschriftenprojekts mit Johann Heinrich Meyer und Schiller, den *Propyläen*, spiegelt sich dies wider, wenn der »Raum von Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen«,⁷⁷⁰ wie es bei Goethe heißt, zum eigentlichen Interesse erhoben wird.⁷⁷¹ Schillers Begriff von der »architektonischen Schönheit« des naturgegebenen Körperbaus des Menschen entspricht diesem Diskurs und ermöglicht an der Oberfläche z. B. die

⁷⁶⁷ Kleist, DKV 2, 147.

⁷⁶⁸ Kleist, DKV 2, 147.

⁷⁶⁹ Kleist, DKV 2, 13.

⁷⁷⁰ FA, I/18, 457.

⁷⁷¹ Vgl. Von Arburg: *Alles Fassade*. S. 146.

Grazie als bewegliche Schönheit. Wie von Arburg darstellt, hat die Physiognomik Johann Caspar Lavaters auf die Architekturtheorie als »Oberflächenkunst« Einfluss genommen, eine Theorie, der Schiller bekanntlich nur bedingt zustimmte und um den Ausdruck habitualisierter Charaktereigenschaften ergänzte.⁷⁷² Die Beweglichkeit der Oberfläche bei Schiller, so möchte man ergänzen, ermöglicht ein ganz anderes Repertoire von vorübergehenden Gefühlsregungen, die daran sichtbar werden. Mit der ästhetischen Theorie der Oberfläche ist jeweils auch eine bestimmte Vorstellung von Tiefe verbunden, wobei die Unterscheidung zwischen »klassischer Gestaltungstiefe« und »romantischer Tiefensehnsucht« liegt, wie es Burkhard Meyer-Sickendiek in seiner Studie *Tiefe. Über die Faszination des Grübelns* darlegt.⁷⁷³ Im Wesentlichen handelt es sich um zwei konkurrierende Auffassungen von Tiefe, denn die klassische führt von Winckelmann und Goethe über Nietzsche zu Thomas Mann, die andere wird maßgeblich von Friedrich Schlegel, Tieck, Novalis und schließlich Walter Benjamin bestimmt.⁷⁷⁴ »Diese Polarisierungen von Einfühlung und Abstraktion, Renaissance und Barock, Flächenhaftem und Tiefenhaftem, Gestalt und Gehalt oder Vollendung und Unendlichkeit sind letztlich zurückzuführen auf die sich um 1800 allmählich vollziehende Unterscheidung zwischen Klassik und Romantik.«⁷⁷⁵ Es ist die Oberfläche des Gesichts, die für Schiller auf dem Theater durch die klassizistische Überformung zum Ideal »stiller Einfalt« und »edler Größe« selbst in der heftigsten Gefühlsregung noch »Ruhe im Leiden«, also Würde und Schönheit ausstrahlt, wie es in *Über Anmut und Würde* heißt.⁷⁷⁶ Kleists *Penthesilea* wird noch ungeahnte Tiefen der menschlichen Psyche ans Licht bringen, deren Darstellung sich die Klassik versagte. »Tiefsinn als Zeichen der Lösung vom klassischen Formbewusstsein« ist die Formel dafür.⁷⁷⁷

Der Einsatz von Mauerschau und Botenbericht werden von Kleist als ureigene Gestaltungsmittel der Tragödie eingesetzt, weniger jedoch, um – wie in der Antike – aus technischen Gründen nicht darstellbare oder in der Vergangenheit liegende Handlungen dem Publikum zu berichten statt vorzuführen, sondern um das Geschehen gezielt zu unterbrechen. »In fact, they tend to destabilize the boundaries of the scene itself whenever those off-stage

⁷⁷² Von Arburg: *Alles Fassade*: S. 34.

⁷⁷³ Burkhard Meyer-Sickendiek. *Tiefe. Über die Faszination des Grübelns*. München 2010. S. 32.

⁷⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 30ff.

⁷⁷⁵ Ebd. S. 33.

⁷⁷⁶ Schiller, DKV 8, 380.

⁷⁷⁷ Meyer-Sickendiek. *Tiefe*. S. 33.

events spill over into the scene.»⁷⁷⁸ Zwar wird in *Penthesilea* bspw. das grausame Ende Achills ebenfalls nicht szenisch dargestellt, sondern im Botenbericht Meroes auf die Bühne gebracht, wie auch die Kampfscenen und Verfolgungsjagd Penthesileas und Achills im siebten Auftritt, jedoch wird dadurch nicht etwa aus Rücksicht auf den Zuschauer oder um des epischen Erzählens willen berichtet, sondern eine zeitliche Überlagerung der Ereignisse geschaffen. Vor allem aber wird so der Blick des Zuschauers und der Figuren gelenkt und auf seine Verlässlichkeit geprüft und am Ende überführt.⁷⁷⁹ In dieser Auflösung der traditionellen Form der Gattung lässt sich Kleists *Penthesilea* als »Drama der Überschreitung« lesen.⁷⁸⁰ Eine deutliche Anlehnung an Schiller lässt sich in der Verwendung der Teichoskopie erkennen. Schillers *Die Jungfrau von Orleans* hat schnelle Bilder, z. B. die Schlachtszenen unter Johannas erstem und letzten Einsatz:

[...] Mitten
 Im Kampfe schreitet sie – Ihr Lauf ist schneller
 Als mein Gesicht – Jetzt ist sie hier – jetzt dort –
 Ich sehe sie zugleich an vielen Orten!
 – Sie teilt die Haufen – Alles weicht von ihr [...].⁷⁸¹

Beide Szenen werden berichtet, ihr erster Auftritt als Kriegerin wird von einem Augenzeugen nachträglich geschildert, ihre letzte Schlacht im Präsens durch den Blick aufs Schlachtfeld. Wie im Zeitraffer wird die unmittelbare Wiedergabe des Geschehens sogar für den Beobachter zu schnell. Die Besonderheit des bewegten Bildes bei Schiller ist als erzähltechnischer Vorläufer mit dem »motion picture« des Films verglichen worden.⁷⁸²

In Kleists *Penthesilea* wird diese Geschwindigkeit um ein Weiteres auf die Spitze getrieben. Am deutlichsten wird dies in der Szene, die Achill vor einem Abgrund in seinem Gespann verheddert liegend zeigt, Penthesilea versucht, ihn zu erreichen:

Und schwingt die Unverdrossene, sich wirklich
 Auf Pfaden, die des Wandrers Fußtritt scheut,
 Schwingt sich des Gipfels höchstem Rande näher [...]:
 Stürzt sie urplötzlich, Roß und Reuterin,
 Von los sich lösendem Gestein umprasselt,
 Als ob sie in den Orkus führe, schmetternd
 Bis an des Felsens tiefsten Fuß zurück, [...]:

⁷⁷⁸ Chris Cullens, Dorothea von Mücke: Love in Kleist's *Penthesilea* and *Käthchen von Heilbronn*. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Hg. v. Richard Brinkmann, Gerhart von Graevenitz und Walter Haug. 63 (1989). Stuttgart 1989. S. 461-493. Hier S.463.

⁷⁷⁹ Vgl. Gabriele Brandstetter: *Penthesilea*. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Kleists Dramen. Hg. v. Walter Hinderer. S. 75-115. Hier. S. 82ff.

⁷⁸⁰ Ebd. S. 75.

⁷⁸¹ SW II, 809.

⁷⁸² Oschmann: *Bewegliche Dichtung*. S. 12ff.

Sie rafft sich bloß zu neuem Klimmen auf.⁷⁸³

Achill gelingt es schließlich, sich aufzurichten, aber die Amazone nimmt unerbittlich die Verfolgung auf. Über die Ebene jagt sie hinter ihm her: »Mit jedem Hufschlag, // Schlingt sie, wie hungerheiß, ein Stück des Weges, // Der sie von dem Peliden trennt, hinunter!« Aus der Perspektive der Myrmidonier bewegt sich die Verfolgungsjagd in der Bildhorizontale: »Sie wächst zu seiner Größe schon heran!« Durch ein geschicktes Manöver wechselt Achill jedoch plötzlich die Richtung und bewegt sich nun auf die Zuschauer zu: „Zu uns her fliegt er wieder!« Penthesilea reagiert zu langsam und verursacht einen Zusammenstoß ihrer Truppe. Selbst am Textbild ist dies visualisiert:

Der Myrmidonier: Prellt, im Sattel fliegt,
 Und stolpert –
 Der Doloper: Stürzt!
 Der Hauptmann: Was?
 Der Myrmidonier: Stürzt, die Königin!
 Und eine Jungfrau blindhin über sie –
 Der Doloper: Und eine noch –
 Der Myrmidonier: Und wieder –
 Der Doloper: Und noch eine –
 Der Hauptmann: Ha! Stürzen, Freunde?
 Der Doloper: Stürzen –
 Der Myrmidonier: Stürzen, Hauptmann [...] ⁷⁸⁴

Durch die teichoskopische Darstellung dieser Szenen gewinnt das Geschehen noch mehr Geschwindigkeit, da die Erzählzeit im Vergleich zu dem, was passiert, kurz erscheint, und dennoch der Eindruck der Gleichzeitigkeit gewahrt wird. Diese Technik ermöglicht eine Darstellung in Echtzeit.

Eine unübersehbare strukturelle Ähnlichkeit hat dagegen die zweite Begegnung Penthesileas und Achills mit dem Innehalten und der Scham in der Szene von Johanna und Lionel. Im Kampf rettet sie sein Leben gegen den Angriff Deiphobus': »Die Königin, entfärbt, läßt zwei Minuten // Die Arme sinken«, mit »entflammte[n] Wangen« tötet sie den Angreifer. Achill trachtet ihr sogleich selbst nach dem Leben, aber sie scheint mit ihm, wie mit ihrer Beute zu spielen: Sie »Weicht seinem Mordhieb aus, und schießt die Zügel, // Und sieht sich um, und lächelt, und ist fort.«⁷⁸⁵ Das Stück wird bereits von einer Metaphorik des Essens bzw. des Verschlingens eingeleitet. Die Soldaten der Griechen und Amazonen kämpfen »Des Einen Zahn im Schlund' des Andern.« Odysseus: »Wir verschlingen // Die Straße jetzt,

⁷⁸³ Kleist, DKV 2, 154.

⁷⁸⁴ Kleist, DKV 2, 158.

⁷⁸⁵ Kleist, DKV 2, 150.

uns zwischen dieser Gegner // Heillosem Bündnis wehrend aufzupflanzen;«. ⁷⁸⁶ Die Tiermetaphern, die den Griechen reihenweise für Penthesilea einfallen – auch mythologische, ihre Andersartigkeit heraushebend, wie »Kentaurin« – illustrieren ihren rücksichts- und mitleidlosen, letztlich auch ziellosen Kampf: ⁷⁸⁷ »Seht die Hyäne, die blind-wütende!« ⁷⁸⁸ Die Bezeichnung »Dogge« stellt sie mit ihrem Rudel Hunde gleich, mit denen sie ihre Kraft potenziert, um sie sich in eindeutiger Tötungsabsicht zu eigen zu machen. Die Jagd ist auch ein erotisches Spiel, wobei Penthesilea in der Wahrnehmung der Griechen ins Verdorbene herabgezogen wird: »Seht! wie sie mit den Schenkeln // Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt!« ⁷⁸⁹ Sie erscheint Odysseus »heißer Kampf lust voll« – er verweist damit aufs Tierische, Triebhafte und letztlich Vernunftlose. ⁷⁹⁰

Ein Blick zurück auf die Korrespondenz Schillers mit seinem Freund Wilhelm Reinwald liest sich, als hätte er die metaphorische Verwechslung des Liebens und des Essens vorge-dacht, die Kleist am Ende seines Dramas ins Extrem steigert: »Ich stelle mir vor – jede Dichtung ist nichts anderes als eine enthousiastische Freundschaft oder platonische Liebe zu einem Geschöpf unseres Kopfes [...]. Alle Geburten unsrer Phantasie wären also zuletzt nur wir selbst. Aber was ist Freundschaft oder platonische Liebe denn anders, als eine wollüstige Verwechslung der Wesen? oder die Anschauung unsrer Selbst in einem anderen Glase? – Liebe, mein Freund, das grose unfehlbare Band der empfindenden Schöpfung, ist zuletzt nur ein glücklicher Betrug.« Auch in den frühen *Philosophischen Briefen* Schillers, in der darin enthaltenen schwärmerischen Abhandlung *Theosophie des Julius*, lautet es unter dem Kapitel *Liebe*:

Liebe also – das schönste Phänomen in der beseelten Schöpfung, der allmächtige Magnet in der Geisterwelt, die Quelle der Andacht und der erhabensten Tugend – Liebe ist nur der Widerschein dieser einzigen Urkraft, eine Anziehung des Vortrefflichen, gegründet auf einen augenblicklichen Tausch der Persönlichkeit, eine Verwechslung der Wesen. ⁷⁹¹

Auf die gedankliche Verwandtschaft dieser Zeilen, die Kleist aus dieser Auswahl an Zitaten ausschließlich gekannt haben könnte, mit einem Brief an seinen späteren Schwager Reinwald wird im Kommentar der Frankfurter Schiller-Ausgabe hingewiesen. Schiller schreibt darin:

⁷⁸⁶ Kleist, DKV 2, 145.

⁷⁸⁷ Kleist, DKV 2, 163.

⁷⁸⁸ Kleist, DKV 2, 154.

⁷⁸⁹ Kleist, DKV 2, 157.

⁷⁹⁰ Kleist, DKV 2, 145.

⁷⁹¹ Schiller, DKV 8, 222.

In seine linke sie; als ich erschien,
Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.«⁷⁹⁶

Auch *Das Lied von der Glocke* (1799) von Schiller klingt hier mit an, in dem das Barbarische des Kriegszustandes unter der Oberfläche der Zivilisation schlummert:

Da werden Weiber zu Hyänen
Und treiben mit Entsetzen Scherz,
Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen,
Zerreißen sie des Feindes Herz.⁷⁹⁷

Die Rechtfertigung Penthesileas, nachdem sie Achill schließlich getötet hat, spielt auf die sinnliche Verwandtschaft von Kulinarik und Erotik an:

Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb' ihn, o so sehr,
Dass sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;
Und hinterher, das Wort beprüft, die Närrin!
Gesättigt sein' zum Ekel ist sie schon.
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
Sieh her: als ich an deinem Halse hing,
Hab ich's wahrhaftig Wort für Wort getan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.⁷⁹⁸

Penthesilea begreift also ihr tatsächliches Zubeißen als Liebesbeweis, der den Konjunktiv in einen Indikativ verwandelt. Der Überbietungsgedanke wird vor allem im Entsetzen der Amazonen deutlich, die mit der Oberpriesterin den Bericht über die Bluttat zu fassen versuchen:

Solch eine Jungfrau, Hermia! So sittsam!
In jeder Kunst der Hände so geschickt!
So reizend, wenn sie tanzte, wenn sie sang!
So voll Verstand und Würd' und Grazie!⁷⁹⁹

Noch verständnis- und hilfloser in der Erklärungsnot klingt schließlich: »Sie hatte eine schöne Mutter.«⁸⁰⁰ In Bezug auf Schillers Begriff der Schönheit aus *Über Anmut und Würde* wurde bereits hingewiesen, dass Kleists Figurengestaltung etwas »Parodistisches« an sich habe: »So wie mit der Vorstellung einer anmutigen Marionette das Domestizierungsmoment in Schillers Konzept der Anmut bloßgestellt wird, handelt es sich in diesem Fall um eine

⁷⁹⁶ Kleist, DKV 2, 241.

⁷⁹⁷ SW I, 440.

⁷⁹⁸ Kleist, DKV 2, 254f.

⁷⁹⁹ Kleist, DKV 2, 241.

⁸⁰⁰ Kleist, DKV 2, 244.

blutige Parodie auf Schillers Postulat, in Konfliktsituationen müsse sich die schöne Seele in eine erhabene verwandeln.«⁸⁰¹

Crosbys hervorragende Zusammenfassung lässt sich dazu, wie folgt, vernehmen: »The difference in the moral-psychological consequences drawn from the act of disobedience by Schiller and Kleist reveals how similar dramatic situation can give birth to an entirely different dramatic resolution.«⁸⁰² Kleist überbietet hier Schillers komplexe Ästhetik mit einem erneuten, absichtlichen Missverstehen: seine Protagonistin nimmt sich selbst beim Wort, sie hebt die Trennung von sprachlicher Metaphorik, Abstraktion und physischer Entsprechung auf und vereint beides. Damit schafft sie eine unausweichliche, absolute Realität, die konsequenterweise den Tod bedeutet. So spricht Meroe zur Bestätigung: »Sie folgt ihm, in der Tat!«⁸⁰³ Der Verweis auf die Schönheit der Mutter und ihre damit offenbar gemeinte Sittlichkeit und Gesetzestreue gilt somit auch als Merkmal einer vergangenen Zeit. Vor diesem Bedauern über den Zeitenwandel erscheint Penthesilea, deren äußere Gestalt und innere Verfassung auseinanderfällt. In ihrer Unberechenbarkeit, die auch wörtlich zu verstehen ist, da ihre Erscheinung nicht mehr zuverlässig entschlüsselt werden kann, steht sie für eine Zeitenwende von der klassischen Ästhetik zur modernen.

Penthesileas Tod ist ein Gegenentwurf zu dem der Jungfrau von Orleans, die aber noch deutlich als überwundenes Modell sichtbar bleibt. Sie steht »ganz frei aufgerichtet, die Fahne in der Hand«.

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine goldnen Tore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ewgen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen.
Wie wird mir – Leichte Wolken heben mich –
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide.
Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück –
Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!

Nach diesen Worten »sinkt« sie nieder und wird in einer Geste der Würdigung mit Fahnen bedeckt.⁸⁰⁴

Denn Kleists Protagonistin blickt nicht in den Himmel auf, sondern blickt stattdessen in den dunkelsten Abgrund ihrer Seele und stirbt – »es waltet ein gleiches Gesetz über die

⁸⁰¹ Ulrich Port: Schönheit. In: Kleist-Handbuch. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 354-357. Hier S. 356.

⁸⁰² Crosby: The Creative Kinship of Schiller and Kleist. S. 259.

⁸⁰³ Kleist, DKV 2, 256.

⁸⁰⁴ Vgl. SW II,

moralische wie über die physische Welt« – von eigener Hand, gequält von Reue, in einer schwachen Hoffnung auf Erlösung.⁸⁰⁵

Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,
Heißätzendem der Reue, durch und durch;
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,
Und schärf' und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder ! – Nun ist's gut.⁸⁰⁶

Hier zeigt sich eine radikale Gegenposition zu Schillers Ästhetik. Im Gegensatz zu Johanna, die ihren Tod in Kauf nimmt und ins Göttliche einzugehen glaubt, richtet und tötet sich Penthesilea aus eigenem Willen mit der Kraft ihrer Worte selbst. Das Aufwärtsstreben Johannas wird umgekehrt in ein Niedersteigen. Johannas Gefühl der Freiheit und Erlösung – resultierend aus der Vorstellung der Erhabenheit des Geistes über den Körper – wird in Penthesileas Sterbeszene gerade umgekehrt: Diese schafft mit ihren letzten Worte eine materiell greifbare Realität und zeigt, dass für Kleist Erhabenheit über die physische Vergänglichkeit nur der selbstgewählte Zeitpunkt des Todes bedeuten kann.

4. Das Käthchen von Heilbronn

Die Arbeit an dem Drama *Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe – ein großes historisches Ritterschauspiel* schließt Kleist an die Fertigstellung der *Penthesilea* an. Im Brief an Marie von Kleist schreibt er im Spätherbst 1807 über das neue Stück, das erst 1810 in Berlin gedruckt wird, aber schon im Phöbus 1808 zu Teilen erscheint:⁸⁰⁷ »Jetzt bin ich nur neugierig was Sie zu dem Käthchen von Heilbronn sagen werden denn das ist die Kehrseite der Penthesilea ihr anderer Pol, ein Wesen das eben so mächtig ist durch gänzliche Hingebung als jene durch Handeln«. ⁸⁰⁸ Ähnlich wie Schillers *Jungfrau von Orleans* ist dieses Stück, das in der Folgezeit das beliebteste Kleist-Drama auf den Bühnen wird, in einer romantischen Atmosphäre gehalten:⁸⁰⁹ »Here the synthesis of the arts which was an ideal of the early German Romanticists becomes actuality; for this play elements of landscape and

⁸⁰⁵ Kleist, DKV 3, 523.

⁸⁰⁶ Kleist, DKV 2, 356.

⁸⁰⁷ Vgl. Kleist, DKV 2, 853 u. 862.

⁸⁰⁸ Kleist, DKV 4, 398.

⁸⁰⁹ Vgl. Kleist, DKV 2, 943.

architecture are blended into a colorful tableau, and words, music, and scenic effects are fused in near-operatic fashion. Like Schiller, Kleist was also influenced by the pervasive spirit of Romanticism, and his *Käthchen von Heilbronn* is no less a Romantic pageant than Schiller's *Jungfrau*.« Die romantische Dimension reicht bei Kleist noch tiefer: »It might be said in addition that *Käthchen*, with its mysterious charms and cherubs, and its fragrance of ›Holunder‹, adds a significant hue missing from Schiller's palette: the deep purple of the ›Nachtseite‹ of German Romanticism.«⁸¹⁰ Dabei ist der dezente, ironische Hinweis auf die Lust am Romantisieren bei Kleist nicht zu übersehen: Das Femgericht in einer Höhle und die Lust am Erfinden komisch-sprechender Namen, wie der nach einer von Kleists Lieblingsmetaphern ›wetterstrahlend‹ benannte Friedrich Wetter Graf vom Strahl, Ritter Flammberg oder Hans von Bärenklau lassen u. a. darauf schließen.⁸¹¹ Eine »mittelalterlich kostümierte Variation auf ein in allen Dramen Kleists immer wieder durchgespieltes Grundproblem« liegt mit diesem Stück vor.

Ausgerechnet Kleists mittelalterlich historisierende Bilderwelt bezeichnet den historischen Beginn der Moderne: Indem es nur als Märchen, [...] dem wahren Wort nur in der hermetisch gegen alle geschichtliche Realität abgeblockten Fiktion Wahrheit verschaffen und nur so den Traum in die Wirklichkeit überführen kann, bestätigt das ›Käthchen von Heilbronn‹ die Unverhältnismäßigkeit von Wort und Wirklichkeit und damit das von Kleist vorweggenommene Ende des mimetischen Kunstprinzips.⁸¹²

Die Hauptfigur wird wie Johanna in Schillers *Die Jungfrau von Orleans* durch ihren Vater vorgestellt, bevor sie selbst spricht. Ein Femgericht in einer Höhle verhandelt hier den Fall: Käthchens Beschreibung ist dabei eine plakative Zuspitzung der Beschreibung Johannas, wengleich beide als verführt von ihren Vätern betrachtet werden. Johanna zeigt sich im Gegensatz zu ihren Schwestern »verschlossen, kalt« gegenüber ihrem Bewunderer.⁸¹³ Käthchen dagegen wird wie eine Heilige verehrt, »wer sie nur einmal, gesehen und einen Gruß im Vorübergehen von ihr empfangen hatte, schloß sie acht folgende Tage lang, als ob sie ihn gebessert hätte, in sein Gebet ein.«⁸¹⁴ Sie hat wie Johanna in Raimond, in Gottfried Friedeborn einen heiratswilligen Verehrer gefunden, dem sie aber, dem Willen des Vaters folgend, ihr Versprechen gibt. Sie ist eine wohlhabende Bürgerstochter, die aufgrund einer Erbschaft sogar ein eigenes Haus besitzt.⁸¹⁵ Sie besitzt ein hochsensibles Empfinden und scheint von adeliger Gewohnheit zu sein, da sie »gewohnt war, auf weichen Kissen zu ruhen, und das

⁸¹⁰ Crosby: The Creative Kinship of Schiller and Kleist. S. 259f.

⁸¹¹ Vgl. auch Kleist, DKV 2, 944.

⁸¹² Kleist, DKV 2, 946.

⁸¹³ SW II, 690.

⁸¹⁴ Kleist, DKV 2, 325f.

⁸¹⁵ Vgl. Kleist, DKV 2, 326.

Knötlein spürte, in des Bettuchs Faden«. ⁸¹⁶ Kätchens kaiserliche Abstammung wird hier bereits angedeutet, die am Ende die standesgemäße Eheschließung mit dem Grafen vom Strahl ermöglicht. Allerdings ist auch ihre schöne Gestalt kein Garant für ihre Tugendhaftigkeit und Aufrichtigkeit. Ihre Abstammung wird durch ein Muttermal und ein vererbtes Medaillon bestätigt. ⁸¹⁷

Kätchens Vater Theobald trägt den gleichen Namen wie Johannes Vater Thibaut, in deutscher Form. Er geht vor Gericht, um den Grafen Wetter vom Strahl wegen der Verführung seiner Tochter anzuklagen. Theobald berichtet wie Thibaut von der Verführung seiner Tochter, dieser durch einen Ritter, jener durch dunkle Mächte und Geister. Johanna befindet sich zur Nachtzeit unterm Druidenbaum und ihr Vater warnt: »Und schreibe keine Zeichen in den Sand – // Leicht aufzuritzen ist das Reich der Geister, // Sie liegen wartend unter dünner Decke, // Und leise hörend stürmen sie herauf«. ⁸¹⁸ Kätchens Verführer kann all dieser Aktivitäten nicht verdächtigt werden, das gibt dem Vater noch größeren Grund zur Beunruhigung, denn das sonderbare Aufeinandertreffen Kätchens und des Grafen vom Strahl ereignete sich am helllichten Tag: »Ich fand ihn nicht auf den Spitzen der Gebirge, den Zauberstab in der Hand, das unsichtbare Reich Luft abmessen, oder in unterirdischen Höhlen Beschwörungsformeln aus dem Staub' heraufmurmeln.« ⁸¹⁹ Der Graf ist in der Tat eine beeindruckende Erscheinung: »Es mochte ohngefähr eilf Uhr Morgens sein, als er, mit einem Troß Reisiger, vor mein Haus sprengte, rasselnd, der Erzgepanzert, vom Pferd stieg, und in meine Werkstatt trat: das Haupt tief herab neigt' er, um mit den Reiherbüschen, die ihm vom Helm niederwankten, durch die Tür zu kommen.« ⁸²⁰ Man schickt Kätchen, um Speise und Trank für den Grafen zu holen, als sie eintritt, traut Thibaut seinen Augen nicht: »Nun seht, wenn mir Gott der Herr aus Wolken erschiene, so würd ich mich ohngefähr so fassen, wie sie. Geschirr und Becher und Imbiß, da sie den Ritter erblickt, läßt sie fallen; und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hatte!« Sie hält »das Antlitz flammend auf ihn gerichtet« und stürzt sich hinter dem Ritter auf die Straße, um ihm, nachdem sie sich von diesem lebensbedrohlichen Sturz erholt hat, »in blinder Ergebung« überall hin zu folgen, im Stall bei seinen Tieren schlafend. ⁸²¹ Was sie hier zu schaffen habe,

⁸¹⁶ Vgl. Kleist, DKV 2, 329.

⁸¹⁷ Vgl. Kleist, DKV 2, 409f. u. 421f.

⁸¹⁸ SW II, 693.

⁸¹⁹ Kleist, DKV 2, 324.

⁸²⁰ Kleist, DKV 2, 327.

⁸²¹ Kleist, DKV 2, 328ff.

beantwortet sie rätselhaft mit »ihr wißt's ja« und »eine Röte, daß ich denke, ihre Schürze wird angehen, flammt über ihr Antlitz empor«. ⁸²²

Der Graf ist angesichts der Anschuldigungen wütend: Das Vorbild von Schillers Ballade *Der Handschuh* von 1797 und *Wilhelm Tell* (1804) erscheint in dieser Aufforderung zur Fehde. ⁸²³ Unmittelbar vor dem Apfelschuss heißt es darin: »Den Handschuh warf ich vor Euch hin, Ihr solltet // Nach ritterlichem Brauch mir Antwort geben.« ⁸²⁴ Der Graf vom Strahl spricht: »Hier werf' ich ihm vorläufig meinen Handschuh hin!«. ⁸²⁵

Theobalds Verzweiflung nährt die quälende Frage, wie seine Tochter von einer allseits beliebten jungen Braut, die wie eine Heilige verehrt wurde, in den Zustand der absoluten Selbstaufgabe und Devotion geraten konnte. In Parallelität zu Schillers Figur des abergläubischen Thibaut vermutet er dämonische und satanische Kräfte, ja sogar den Teufel selbst in der Gestalt des Grafen vom Strahl, weshalb er den Grafen mit Weihwasser bespritzt. ⁸²⁶

Tatsächlich aber hatten sowohl der Graf, als auch das Käthchen wundersamerweise Träume, in denen sie einander erschienen, als Inbegriff vollendeter Liebe. Der Graf träumte, wie ihm ein Engel »sanft des Mädchens Schlafkämmerlein eröffnet, und alle Wände mit seinem Glanz erleuchtend, zu ihr eingetreten sei; wie es dagelegen, das holde Kind [...]«. Ein Mal am Nacken beweist, dass sie eine Kaisertochter ist. ⁸²⁷ Käthchens Traum wurde angeregt durch eine abergläubische Magd: »Die sah's im Blei, das sie geheimnisvoll // In der Sylvesternacht, mir zugegossen. [...] Ein großer, schöner Ritter würd' mich heuern.« ⁸²⁸ Sie träumte daraufhin, dass ein Engel mit dem Ritter in ihre Kammer trat und sie sich ihm zu Füßen warf. Die Szene des gegenseitigen Erkennens wiederholt die Liebesidylle zwischen Penthesilea und Achill, die allerdings hier gelingt:

Der Graf vom Strahl:
Was sagst du?
Käthchen: Wer?
Graf vom Strahl: Du!
Käthchen: Ich? Ich sagte nichts. ⁸²⁹

⁸²² Kleist, DKV 2, 331.

⁸²³ Vgl. Kleist, DKV 2, 982f.

⁸²⁴ SW II, 984.

⁸²⁵ Kleist, DKV 2, 330.

⁸²⁶ Vgl. Kleist, DKV 2, 332.

⁸²⁷ Kleist, DKV 2, 368.

⁸²⁸ Kleist, DKV 2, 407.

⁸²⁹ Kleist, DKV 2, 408.

Käthchens zartes Empfinden zeugt jedoch von der Aristokratie ihres reinen Herzens. Ihre natürliche Anmut zeigt sich – durchaus in Schillers Begriffen, aber mit »etwas extrem Irritierbare[m] und/oder Verletzbar[e]m«⁸³⁰ – vor allem im Vergleich mit der »betrüglischen Toilettenkunst« Kunigundes.⁸³¹ Letztere hängt an ihrem Burgfenster Klebefallen aus, um damit Vögel zu fangen – eine Metapher, die nichts anderes bedeutet als ihre Jagd auf einen Mann mit Besitz und Ansehen: den Grafen vom Strahl. Ihn versucht sie, mit fingierten Not-situationen, mit Papieren, die ihre Abstammung als Urenkelin eines früheren Kaisers belegen sollen und dem angeblich freiwilligen Verzicht auf verbrieftete Eigentumsrechte zu ködern:⁸³² »Ein Finkenhähnchen war's, das ich vergebens // Den ganzen Morgen schon herangelockt.« – »Seht nur, dies Federchen. Das ließ er stecken.«⁸³³ Der Graf glaubt also, was er sieht, bis er eines Besseren belehrt wird und sich »vernichtet« eingestehen muss: »Das Maß, womit sie, auf dem Markt der Welt, // Die Dinge mißt, ist falsch; scheusel'ge Bosheit // Hab ich für die milde Herrlichkeit erstanden!«⁸³⁴

Kunigundes vorwiegend auf künstlichen Versatzstücken beruhende Erscheinung erinnert an die falsche Schönheit, die sich selbst als Betrug entlarvt. Echte, natürliche Schönheit hebt sich davon ab:

Sie ist ein würdiges Gegenstück zu derjenigen Schönheit, die am Putztisch aus Karmin und Bleiweiß, falschen Locken, fausses gorges und Walfischrippen hervorgeht, und verhält sich ohngefähr ebenso zu der wahren Anmut, wie die Toiletten-Schönheit sich zu der architektonischen verhält. [...] – Sobald wir merken, daß die Anmut erkünstelt ist, so schließt sich plötzlich unser Herz, und zurücke flieht die ihr entgegenwallende Seele. Aus Geist sehen wir plötzlich Materie geworden, und ein Wolkenbild aus einer himmlischen Juno.⁸³⁵

Rouge für eine zarte Wangenröte, weißer Puder für vornehme, makellose Blässe, Haarteile und Perücken, Polster für ein voluminöses Dekolleté und Korsetts für mädchenhafte Schlankheit werden hier beschrieben und als kosmetische Hilfsmittel adliger Damen vorgestellt. Die künstliche Schönheit konterkariert die Verlässlichkeit der Aussagekraft natürlicher Schönheit als Sittlichkeit. Käthchens unfreiwillige Ansicht Kunigundes in der Grotte beim Bad lässt sie fassungslos und entsetzt zurück.⁸³⁶ Kunigunde veranlasst, enttarnt und fauchend, Käthchen beiseite zu schaffen: »Gift! Asche! Nacht! Chaotische Verwirrung! // Das Pulver reicht, die Burg ganz wegzufressen, // Mit Hund und Katzen hin! – Tu, wie ich

⁸³⁰ Port: Schönheit. S. 356.

⁸³¹ Schiller, DKV 8, 393.

⁸³² Vgl. Kleist, DKV 2, 370ff.

⁸³³ Kleist, DKV 2, 369.

⁸³⁴ Kleist, DKV 2, 424 u. vgl. 947.

⁸³⁵ Schiller, DKV 8, 350.

⁸³⁶ Kleist, DKV 2, 414.

sagte!«⁸³⁷ Die Figur Kunigundes spielt ins Monströse, wie man in ihrer Schilderung durch den Burggrafen von Freiburg erfährt:

Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus den Bergwerken in Ungarn, und den Wuchs, den ihr an ihr bewundert, hat sie einem Hemde zu danken, das ihr der Schmidt, aus schwedischem Eisen, verfertigt hat.⁸³⁸

Im Phöbus-Fragment eröffnet sich noch genauer, welche Absichten hinter der Prothetik und Kosmetik Kunigundes liegen, die ihrer Kammerzofe erklärt:

Die Kunst, die du an meinem Putztisch übst,
Ist mehr, als bloß ein sinnereizendes
Verbinden von Gestalten und Farben.
Das unsichtbare Ding, das Seele heißt,
Mögt' ich an Allem gern erscheinen machen,
Dem Toten selbst, das mir verbunden ist.
Nichts schätz ich so gering an mir, daß es
Entblößt von jeglicher Bedeutung wäre.

Vielmehr dient das sorgfältige Arrangement der Kleider, eine gezielte Betonung oder Nachlässigkeit – »Ein Band, das niederhängt, der Schleif' entrissen« – im Gesamtbild nur einem Zweck: »Das Bild von einem innern Zustand geben.« In ihr ist nichts Gutes und Schönes, aber sie erzeugt zielsicher diesen Eindruck, denn alles an ihr ist Erfindung: »Hier diese Feder, [...] // Du wirst nicht leugnen, daß sie etwas sagt.« Das Heiligste, Schillers schöne Seele wird hier als Kunst und Betrug parodiert: »Nun erst, nun drück' ich aus, was ich empfinde, // Und lehr' ihn so empfinden, wie er soll.«⁸³⁹ Die Emphase, mit der Schiller am Kunstwerk Freiheit und Schönheit als Vollendung sittlicher und architektonischer Übereinstimmung beschreibt, lässt Kleist zerfallen, indem in Kunigunde letztlich doch nur eine geschickte Marionettentänzerin erkennbar wird, die ihre Körperteile lenkt und für sich sprechen lässt: für eine Erscheinung, die es gar nicht gibt, da Kunigunde selbst nur Gier und Intrige leiten. So entsteht an Kunigunde Grazie, die nach dem Vorbild der Marionette, nämlich »in demjenigen menschlichen Körperbau am Reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann oder in dem Gott.«⁸⁴⁰

Kleist überbietet hier Schillers Ideal der Anmut und verkehrt dessen Vorstellung von der Vollendung ins Gegenteil. Die kann stattdessen nur im Wunderbaren stattfinden und dafür bemüht Kleist die Bildwelt eines verzauberten Mittelalters. Allerdings wäre es übertrieben,

⁸³⁷ Kleist, DKV 2, 416.

⁸³⁸ Kleist, DKV 2, 423.

⁸³⁹ Kleist, DKV 2, 311.

⁸⁴⁰ Kleist, DKV 3, 563.

den Schluss zu ziehen, Kleist hätte das Verhältnis von Moderne und Antike, wie es Schiller sieht, umgekehrt und in der Moderne ein Ideal gesehen.⁸⁴¹ Gerade dies ist nicht der Fall, denn mit Penthesilea wird ein »moderner« Mensch vorgestellt, der nicht am Widerspruch zwischen göttlichem Gesetz und menschlichem Handeln zugrunde geht, also dem tragischen Grundkonflikt der antiken Tragödie, sondern an sich selbst. Zudem passt diese Folgerung nicht zum Dekadenzgedanken Kleists, der ihn genau wie seine Zeitgenossen beschäftigt. Käthchens absolute Hingabe karikiert ebenso wie Penthesileas Liebes-Wahn jegliche Vernunft. Die bewusstlose Sinnlichkeit, die bei Schiller der Vernunft gehorcht und so zum Schönen geformt wird, bestimmt oder vernichtet bei Kleist alles.

⁸⁴¹ Vgl. Hans Dieter Zimmermann: Der Sinn im Wahn: der Wahnsinn. Das »große historische Ritter-schauspiel« »Das Käthchen von Heilbronn«. In: Kleists Erzählungen und Dramen: neue Studien. Hg. v. Paul Michael Lützel und David Pan. Würzburg 2001. 203-214. Hier S. 209.

VI. SCHLUSSBETRACHTUNG

Meine Ausführungen mittels Interpretation des biblischen Sündenfallmotivs, in denen Schiller wie Kleist eine neue Perspektive auf Geschichte, Individuum und Gesellschaft erörtern, ergeben in der Zusammenfassung folgendes Bild: Beide sehen als Zeitgenossen geschichtlicher und philosophischer Umwälzungen ein problematisches Selbstverständnis des modernen Menschen, ziehen aber unterschiedliche Schlüsse. Die Konstellation Kleist-Schiller lässt sich daher anhand ihrer unterschiedlichen Konsequenzen aus dem Sündenfall selbst als symptomatisch für die Uneinigkeit, aber auch die engen gedanklichen, motivischen und argumentatorischen Verbindungen innerhalb der modernen Geisteswelt lesen.

Schillers Sittenlehre und Ästhetik versöhnt die einander im Menschen widerstreitenden Kräfte im Konzept der schönen Seele, betrachtet also »Seele« im Idealfall als ausgeglichene Wechselwirkung zwischen Körper und Geist. Durch diese Annäherung an das Ideal menschlicher Vollkommenheit wird – so hofft es Schiller – auch eine gesellschaftliche Verbesserung ermöglicht. Der Fall aus dem Paradies war also der erste notwendige und, in der Rückschau betrachtet, positive Schritt nach vorn in das Paradies, das von der Selbsttätigkeit und Selbstbestimmtheit des Menschen neu geschaffen wird. Der von Schiller vorgeschlagene Weg zur Freiheit durch Erziehung, Bildung und Aufklärung unter der Berücksichtigung der Versöhnung der im Menschen wirkenden Natur und Vernunft wird von Kleist jedoch abgelehnt.

Er treibt im Gegensatz zu Schiller die Trennung von Materie und Geist – versinnbildlicht als Marionette bzw. Gott – auf die Spitze, anstatt ein harmonisches Konzept zu entwerfen. Kleist sieht keine harmonische, sondern eine gewaltsame Vereinigung in der klassizistischen Ästhetik Schillers. Denn in der Welt außerhalb des Paradieses, also in der historischen Zeit, gibt es für Kleist nur die Sehnsucht nach dem glückseligen Urzustand, nur das Bedauern des Verlusts, aber keine Erlösung. In seiner Erklärung offenbart sich das Dilemma: denn einmal ins Licht des Bewusstseins und der Erkenntnis getreten, ist eine Rückkehr unmöglich. Dem Streben nach dem Paradies wohnt bei Kleist also nur ein scheinbarer Fortschrittsgedanke inne, da er im Sinne einer Bemühung um die Rehabilitierung des Urzustandes mitgedacht wird, aber die Hoffnung den Menschen trägt. Der Wunsch nach dem Garten Eden treibt den Menschen vorwärts – »das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns« –, aber jede erreichte Idylle offenbart sich bloß als Rückschau ins Paradies:⁸⁴² Ihrer kurzen Dauer folgt

⁸⁴² Kleist, DKV 3, 559.

die Zerstörung mit meist katastrophischen Ausmaßen. In historischen Begriffen gesprochen stellt Kleist Schillers zunächst idealistisch-teleologischem Bild vom Lauf der Weltgeschichte sein zyklisches gegenüber.

Vor allem an folgendem Satz lässt sich festhalten, wie Kleist Zirkularität als Prinzip denkt: »Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander griffen.«⁸⁴³ Er verwendet die geometrische Darstellung vom Kreis, auf dem zwei Punkte miteinander identisch sein können, denn dies entspricht, Kleist zufolge der Wirklichkeit im Paradies, wo Gott mit seinem absoluten Bewusstsein neben dem Menschen mit seiner fröhlichen Unschuld wandelt, also beide Gegensätze nebeneinander existieren. Da aber für den Menschen das göttliche Bewusstsein ohnehin unerreichbar ist, muss er – einmal aus dem Paradies gefallen – wieder nach seinem Urzustand streben. Auch dieses Gefangensein in der Absurdität der Wiederkehr des Gleichen symbolisiert Kleist mit der »ringförmigen Welt«. So kehrt er mit seinem Modell zugleich das Paradoxe der idealistischen Weltanschauung hervor, die an eine Rückkehr ins Paradies glaubt. Paradoxa und Gegensätze sind fester Bestandteil in Kleists kunstphilosophischen Operationen und müssen zum Teil als gegeben hingenommen und – das ist die Konsequenz dieser Erkenntnissuche – zum Teil als Lösung selbst gelten.

Für Schiller dagegen führt der Weg zur Ästhetik über eine langjährige Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants. Er erweist sich als systematischer Denker, der aber immer auf die Kunst ausgerichtet bleibt. Gerade die Philosophie muss Schiller daher letztlich defizitär erschienen sein, denn unzweifelhaft steht die Kunst – zwar auf der Grundlage einer an Kant geschulten, aber modifizierten Morallehre – am Ende als Refugium von Sinn und Schönheit sowie als Garant bürgerlicher Freiheit über der Philosophie. Schillers umfangreiche Bildung umfasst und vereint Medizin, Geschichtsschreibung und Dichtkunst, also Wissenschaft, Kunst und – durch seine Tätigkeit als Regiments-Arzt – auch in gewissem Sinne das Handwerk. Die Dissertationen in lateinischer Sprache zeichnen sich wie auch die historischen Schriften durch einen kunstvollen Stil aus, auch seine ästhetischen Schriften folgen einem von ihm selbst als »schöne[...] Diktion« bezeichneten performativen Gestus.⁸⁴⁴ Es lässt sich also auch in der wissenschaftlichen Prosa stets ein künstlerischer Anspruch ausmachen.

Kleist wählt einen gemischten Stil aus philosophischer Denkaufgabe, Anekdote, mathematischer Beweisführung und literarischem Erzählen, was dem universalistischen Ansatz

⁸⁴³ Kleist, DKV 3, 560.

⁸⁴⁴ SW V, 676.

seiner Weltanschauung entspricht. Denn auch er versucht über das Studium verschiedener Wissenschaften und Disziplinen einen geeigneten Weltzugang zu finden. In ihrem Willen, weitreichende Erklärungen zu finden und die Menschheitsgeschichte systematisch zu erfassen, stehen sie beide in der Tradition der Aufklärung. Kleist verwirft jedoch ungleich schneller diesen Zugang und konzentriert sich auf das Gegenteil, den Antagonismus von Sinnlichkeit und Vernunft. Er weist aufgrund dieser Erfahrung seiner Erkenntniskrise auf die zerstörerische Gewalt der Natur und die physische Zerstörung als unausweichliche, letzte und einzig absolute Gewissheit. Dabei beeinflusst aber gerade Schiller als Theoretiker des Erhabenen maßgeblich die zuweilen brutalen Einschläge physischer oder psychologischer Katastrophen bei Kleist. Die dramatischen Arbeiten, etwa die *Penthesilea*, zeigen dies als Bezugnahme auf Schillers spätes Kriegsdrama *Die Jungfrau von Orleans*. Die inneren Konflikte von Schillers *Jungfrau* werden von Kleist gesteigert und die Ästhetik der Gewalt nach außen gekehrt – darin liegt vor allem die seine Zeitgenossen abschreckende Wirkung – in das höchst innovative Schauspiel einer Ästhetik der Gewalt.

Auch zukünftige Vergleiche mit Schiller sollten daher seinen Wandel von der Vorstellung der vernunftgemäßen Erfüllung zur Erhabenheit der Weltgeschichte stets berücksichtigen. Damit rückt, neben dem in der Forschung genannten jungen, auch der späte Schiller als Bezugspunkt zu Kleist in den Blick. So lässt sich die Lyrik des frühen Schiller als Einfluss auf Kleist ergänzen: Es folgt eine polemische Auseinandersetzung mit der klassischen Ästhetik Schillers, während mit dem kritischen Schiller der nachrevolutionären Phase das Bewusstsein des Krisenhaften als Gemeinsamkeit erscheint. Im Ganzen betrachtet, gewinnt Kleist einen Großteil seiner künstlerischen Inspiration und seinen Kunstbegriff aus der dezidierten Entgegensetzung, die unter der Oberfläche jedoch als enge Verbindung betrachtet werden muss. Er erkennt im Kantianer Schiller einen herausfordernden Denker und Schriftsteller, den er genauestens liest, an dem er sich messen kann. Kleists Emanzipation und herausragende Identität als Schriftsteller wäre ohne die kritische und eigenwillige Auseinandersetzung mit Schiller also nicht denkbar. Ein wesentliches Anliegen meiner Arbeit war, zu zeigen, dass die Findung dieses literarischen Vorbilds in Kleists philosophischer Suche nach Sinn und Erkenntnis begründet liegt. Um das Verhältnis beider weiter zu erhellen und die Vielfalt der Themen zu erforschen, die es umfasst, ist es notwendig, über die Betrachtung von einzelnen Aspekten hinaus, größere Komplexe – wie hier den Begriff der Grazie – zu beleuchten, um das Mosaik der Bezüge zu systematisieren. Die vorliegende Arbeit versteht sich insofern als Impuls, in diesem Sinne weitere Aspekte der Konstellation zu untersuchen und sich diesen Ergebnissen anzuschließen.

VII. BIBLIOGRAPHIE

1. Werkausgaben

Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hg v. Karl Richter, Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder. München 1985ff. (Zitiert unter der Sigle MA, der Angabe des Bandes und der Nennung der Seitenzahl).

Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abtlg. I–IV. 133 Bände in 143 Teilen. Weimar 1887–1919. (Zitiert unter der Sigle WA, der Angabe der Abteilung, des Bandes und der Nennung der Seitenzahl).

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Texte. Hg. v. Albrecht Schöne. Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch. Berlin 2017. Bd. 52.

Herder, Johann Gottfried: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Martin Bollacher, J. Brummack, U. Gaier u.a. Frankfurt a. M. 1985ff. (Zitiert unter der Sigle DKV, der Angabe des Bandes und der Nennung der Seitenzahl).

Kant, Immanuel: Kant's Gesammelte Schriften (Akademieausgabe). Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften. Berlin 1900ff. (Zitiert unter der Sigle AA, der Angabe des Bandes und der Nennung der Seitenzahl).

Kleist, Heinrich von: Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns u. Hinrich C. Seeba. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag 1991ff. (Zitiert unter der Sigle DKV, der Angabe des Bandes und der Nennung der Seitenzahl).

Schiller, Friedrich: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Hg. v. Otto Dann, Axel Gellhaus, Klaus Harro Hilzinger u.a. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992ff. (Zitiert unter der Sigle DKV, der Angabe des Bandes und der Nennung der Seitenzahl).

Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in 5 Bänden. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert herausgegeben von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München 2004. (Zitiert unter der Sigle SW, der Angabe des Bandes und der Nennung der Seitenzahl).

Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1958ff. (Zitiert unter der Sigle SSW, der Angabe des Bandes und der Nennung der Seitenzahl).

Schillers Werke. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hrsg. von Julius Petersen und Gerhard Fricke. Weimar 1943ff. Band 24: Briefwechsel. Schillers Briefe. 17.4.1785–31.12.1787. In Verbindung mit Walter Müller-Seidel hrsg. von Karl Jürgen Skrodzki. 1989. (Zitiert unter der Sigle NA, der Angabe des Bandes und der Nennung der Seitenzahl).

2. Quellen

Alt, Peter-André: Ästhetische Revolution, schwieriger Staat, ferne Nation. Schiller und die Politik. In: Würzburger Schiller-Vorträge 2005. Hg. von Jörg Robert. Würzburg 2007.

Alt, Peter-André: Schiller. Leben-Werk-Zeit. Bd. II. München 2000.

Alt, Peter-André: Kleist und Kafka. Eine Nachprüfung. In: Kleist-Jahrbuch 1995. S. 97-120.

Anderegg, Johannes M.: Friedrich Schiller: Der Spaziergang. Eine Interpretation. St. Gallen 1964.

Anz, Heinrich: Aneignung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. Klaus Weimar, Berlin und New York 1997ff. Bd.1. S.86f.

Apel, Friedmar: Deutscher Geist und deutsche Landschaft. Eine Topographie. München 1998.

Bartl, Andrea: Sprache. In: Kleist-Handbuch. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 361-363.

Bauer, Barbara: Aemulatio. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. von Gert Ueding. Bd. 1. Tübingen 1992. Sp. 141–187.

Beil, Ulrich Johannes: ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture. In: Kleist-Jahrbuch 2006. S. 75-99.

Beil, Ulrich Johannes: Über das Marionettentheater. In: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 152-156.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I/2. Frankfurt 1974. S. 691-704.

Benthien, Claudia: Schiller. In: Kleist-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2009. S. 219-227.

Brandstetter, Gabriele: Penthesilea. »Das Wort des Greuelrätsels«. Die Überschreitung der Tragödie. In: Kleists Dramen. Hg. v. Walter Hinderer. S. 75-115.

- Brittnacher**, Hans Richard: Das Opfer der Anmut. Die Schöne Seele und das Erhabene in Kleists ‚Die Verlobung in St. Domingo‘. In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 54 (1994). S. 167-189.
- Brittnacher**, Hans Richard: Das ›Rechtgefühl einer Goldwaage‹. In: *Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*. Hg. v. H. R. Brittnacher und I. von der Lühe. Göttingen 2013. S. 131-149.
- Brittnacher**, Hans Richard: Der Zorn Gottes und das ›Ach‹ der Menschen. In: *Kleist-Jahrbuch* 2018. S. 31-45.
- Brittnacher**, Hans Richard: Über Anmut und Würde. In: *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. H. Koopmann in Zusammenarbeit mit der Deutschen Schillergesellschaft Marbach. Stuttgart 1998. S. 587-609.
- Bülow**, Eduard von: *Heinrich von Kleist's Leben und Briefe*. Berlin 1848.
- Cassirer**, Ernst: *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*. Berlin 1919.
- Cassirer**, Ernst: Zur Einführung. In: *Immanuel Kant: Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften*. Hg. v. Horst D. Brandt. Hamburg 1999. S. IX-XV.
- Couturier-Heinrich**, Clémence: Schillers Beitrag zur deutschen Rhythmusdiskussion um 1800. In: *Euphorion* 99 (2005). S. 189-211.
- Crosby**, Donald H.: The Creative Kinship of Schiller and Kleist. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* LIII (1961). S. 255-264.
- Cullens**, Chris / **von Mücke**, Dorothea: Love in Kleist's *Penthesilea* and *Käthchen von Heilbronn*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Hg. v. R. Brinkmann u.a. 63 (1989). Stuttgart 1989. S. 461-493.
- Curran**, Jane V. u. **Fricke**, Christophe (Hg.): *Schiller's »On Grace and Dignity« in its cultural context: essays and a new translation*. Rochester 2005.
- Dane**, Gesa: Versuche zum Glück bei Heinrich von Kleist. In: *Risiko – Experiment – Selbstentwurf. Kleists radikale Poetik*. Hg. v. H. R. Brittnacher und I. von der Lühe. Göttingen 2013. S. 329-344.
- Demandt**, Alexander: Dekadenz als Mythos, Modell und Metapher. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* (8/9) 2007. S. 709-719.
- Dingeldein**, Hannah: *Die Ästhetik des Schönen und Erhabenen. Friedrich Schiller und Uwe Johnson*. Göttingen 2014.
- Doering**, Sabine: *Paradies und Idylle*. In: *Kleist-Handbuch*. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 351-354.

- Dubbels**, Elke: Paradies und Sündenfall. Topoi der Sprachreflexion bei Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 2018. S. 115-133.
- Endres**, Johannes: Das »depotenzierte« Subjekt. Zu Geschichte und Funktion des Komischen bei Heinrich von Kleist. Würzburg 1996.
- Ennen**, Jörg: Götter im poetischen Gebrauch. Studien zu Begriff und Praxis der antiken Mythologie um 1800 und im Werk H. v. Kleists. Münster 1998.
- Entner**, Heinz: Imitatio. In: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Bd. II, H-O. Hg. v. Harald Fricke. Berlin, New York 2000. S. 133-135.
- Gaier**, Ulrich: Ein unseliges Mittelding zwischen Hofstadt und Dorf. Herder und Weimar. In: Herder-Jahrbuch 6 (2002). S. 43-82.
- Gausewitz**, Walter: Kleist und der Kulturidealismus der Weimarer Klassik. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur LIII (1961). S.239-254.
- Gerrekens**, Louis: Rezeption und Wirkung in der deutschsprachigen Literatur. 1.1 1811-1880. In: Kleist-Handbuch. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 410-413.
- Görner**, Rüdiger: Gewalt und Grazie. Heinrich von Kleists Poetik der Gegensätzlichkeit. Heidelberg 2011.
- Heimböckel**, Dieter: Vorwort. In: Kleist. Vom Schreiben in der Moderne. Hg. v. D. Heimböckel. Bielefeld: 2013. S. 7-10.
- Henrich**, Dieter: Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 11 (1957). S. 527-547.
- Höffe**, Otfried: Immanuel Kant: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Berlin 2011.
- Höffe**, Otfried: Geschichte des politischen Denkens. Zwölf Porträts und acht Miniaturen. München: 2016.
- Hoffmann**, Torsten: Körperpoetiken. Zur Funktion des Körpers in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts. Paderborn 2015.
- Kant**, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798). Hg. v. Karl Vorländer. Leipzig 1912.
- Kant**, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Berlinische Monatschrift 2 (1794). S. 481-494.
- Kant**, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe herausgegeben von Jens Timmermann. Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1998.
- Kant**, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. v. Karl Vorländer. Leipzig 1922.

- Kanzog**, Klaus: Heinrich von Kleists »Über das Marionettentheater« – wirklich eine Poetik?
In: Poetik und Geschichte. Viktor Žmegač zum Geburtstag. Hg. v. D. Borchmeyer. S. 349-362.
- Knigge**, Adolph Freiherr von: Die Räuber, ein Schauspiel. Frankfurt und Leipzig 1781. 14 Bogen in 8. In: Allgemeine deutsche Bibliothek. Bd. 49. Berlin und Stettin, verlegt Friedrich Nicolais 1782.
- Kohlhammer**, Siegfried: Der Haß auf die eigene Gesellschaft. Vom Verrat der Intellektuellen. In: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken 61 (8/9 2007). S. 668-680.
- Koopmann**, Helmut: Schiller und Kleist. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 50 (1990). S. 127-143.
- Koselleck**, Reinhart: Adam Weishaupt und die Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie in Deutschland. In: Vom Sinn und Unsinn der Geschichte. Aufsätze und Vorträge aus vier Jahrzehnten. Hg. und mit einem Nachwort von Carsten Dutt. Berlin 2013. S. 273-285.
- Košenina**, Alexander: Philosophische Briefe (1786). In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart 2011. S. 359-364.
- Lütteken**, Anett: Heinrich von Kleist. Eine Dichterrenaissance. Tübingen 2004.
- Lütteken**, Anett: Rezeption und Wirkung in der deutschen Literatur. 1.3 1911-1933. In: Kleist-Handbuch. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 418-424.
- Majetschak**, Stefan: Erhabene Schönheit, schöne Erhabenheit. Überlegungen zur impliziten Ästhetik der modernen Kunst. In: Die Macht der Schönheit. Hg. v. C. Gutwald, R. Zons. München 2007. S. 245-271.
- Mandelartz**, Michael: Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800. Berlin 2011.
- Manuel**, Frank E.: Zur psychologischen Geschichte der Utopien. In: Ders. (Hg.): Wunschtraum und Experiment. Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens. Freiburg 1970. S. 80-114.
- Mauerhof**, Emil: Schiller und Heinrich von Kleist. Zürich, Leipzig o. J. 2. Aufl. 1903.
- Müller-Salget**, Klaus: Heinrich von Kleist. Stuttgart 2002 (=RUB Nr. 17635).
- Montaigne**, Michel de: Über schnelles und langsames Sprechen. In: Essais. Erste moderne Gesamtübersetzung von Hans Stilett. S. 61-64. Frankfurt 1998.
- Moser**, Christian: Der Fall der Niederlande: Szenarien rechtlicher und politisch-theologischer Kasuistik bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist. In: Friedrich Schiller und

- die Niederlande. Historische, kulturelle und ästhetische Kontexte. Hg. v. Christian Moser, Eric Moesker und Joachim Umlauf. Bielefeld 2012. S. 97-124.
- Müchler**, Günter: Napoleon – Revolutionär auf dem Kaiserthron. Darmstadt 2019.
- Müller-Seidel**, Walter: Friedrich Schiller und die Politik. München 2009.
- Neumann**, Gerhard: Schillers dramatische Fragmente. Ein Projekt der Moderne. In: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2006. S. 33-46.
- Nietzsche**, Friedrich: Werke in drei Bänden. Bd. I: Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«. Ed. Karl Schlechta. Darmstadt 1994. S. 209-285.
- Nölle**, Volker: Eine ›gegenklassische‹ Verfahrensweise. Kleists Penthesilea und Schillers Jungfrau von Orleans. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 13. Hg. v. W. Barthel u. H.-J. Marquardt. Frankfurt (Oder) 1999. S.158-175.
- Oellers**, Norbert: Schillers Kunstspiele nach dem Studium Kants. In: JbDSG (57) 2013. S. 122-139.
- Oschmann**, Dirk: Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist. München 2007.
- Pfeiffer**, Joachim: Mythos und Mythoskritik bei Heinrich von Kleist. In: KJb 2000. S. 236-241.
- Pizzo**, Enrico: Miltons Verlorne Paradies im deutschen Urteile des 18. Jahrhunderts. Berlin 1914.
- Port**, Ulrich: Penthesilea. In: Kleist-Handbuch. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2009. S. 50-61.
- Port**, Ulrich: Schönheit. In: Kleist-Handbuch. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 354-357.
- Pusse**, Tina-Karin: Lachen. In Kleist-Handbuch. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 342-344.
- Rahmer**, Sigismund: Das Kleist-Problem auf Grund neuer Forschungen zur Charakteristik und Biographie Heinrich von Kleists. Berlin 1903.
- Reinhardt**, Hartmut: Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schiller-Rezeption bei Heinrich von Kleist. In: Kleist-Jahrbuch 1988. S. 198-218.
- Riedel**, Wolfgang: Philosophie des Schönen als politische Anthropologie. Schillers Augustenburger Briefe und die Briefe über die ästhetische Erziehung. In: Wolfgang Riedel

- Um Schiller. Studien zur Literatur- und Ideengeschichte der Sattelzeit. Hg. v. Markus Hien, Michael Storch, Franziska Stürmer. Würzburg 2017. S. 225-278.
- Riedel**, Wolfgang: Die anthropologische Wende: Schillers Modernität. In: Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne. Hg. v. Walter Hinderer. Würzburg 2006. S. 143-164.
- Riedweg**, Christoph: Pythagoras: Leben, Lehre, Nachwirkung. Eine Einführung. Zweite, überarbeitete Auflage. München 2007.
- Ritter**, Joachim u. Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim und Karlfried Gründer. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt. Bd. 7: P-Q. 1989.
- Roesch**, Phyllis: Kleists »Hymne an die Sonne« und Schillers Konzept von Sprachbewegung und Landschaftsdichtung. In: Kleist-Jahrbuch 2013. S. 198-206.
- Schanne**, Rainer: Sündenfall und Erbsünde in der Spekulativen Theologie. Die Weiterbildung der protestantischen Erbsündenlehre unter dem Einfluß der idealistischen Lehre vom Bösen. Frankfurt a. M., Bern 1976
- Schiller**, Friedrich: Briefe Schillers und Goethes an A. W. Schlegel aus den Jahren 1795 bis 1801 und 1797 bis 1824 nebst einem Briefe Schlegels an Schiller. Leipzig 1846.
- Schilling**, Diana: »Über Anmut und Würde«. In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart 2011. S. 388-398.
- Schilling**, Erik: Liminale Lyrik. Freirhythmische Hymnen von Klopstock bis zur Gegenwart. Stuttgart 2018.
- Schneider**, Helmut J.: Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz »Über das Marionettentheater« und der Diskurs der klassischen Ästhetik. In: Kleist-Jahrbuch 1998. S. 153-175.
- Schneider**, Helmut J.: Deutsche Aufklärung. In Kleist-Handbuch. Hg. v. I. Breuer. Stuttgart 2013. S. 203-206.
- Schneider**, Helmut J.: Einführende Bemerkungen zu Kleists Natur. In: Kleist-Jahrbuch 2013. S. 175-184.
- Schneider**, Wolfgang: Ein Kompendium der Kleist-Kenntnis. https://www.deutschlandfunk.de/ein-kompendium-der-kleist-kenntnis.700.de.html?dram:article_id=85310. Zugriff am 14.02.2020.
- Schnyder**, Peter: Zufall. In: Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Ingo Breuer. Stuttgart 2013. S. 379-382.
- Sembdner**, Helmut: Hymne an die Sonne. Kommentar. In: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. Hg. v. Helmut Sembdner. Darmstadt. Zweite Auflage 1962.

- Schulin**, Ernst: Die Französische Revolution. München 1988.
- Schuster**, Jörg: „Ein Fremdling in der Sinnenwelt?“ Schillers Elegie. In: Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800. Hg. v. Caroline Welsh, Christina Dongowski u. Susanna Lulé. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. S. 53-70.
- Seidlin**, Oskar: Von erwachendem Bewußtsein und vom Sündenfall. Brentano – Schiller, Kleist, Goethe. Stuttgart 1979.
- Simon**, Josef: Das philosophische Paradoxon. In: Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hg. v. Roland Hagenbüchle u. Paul Geyer. Würzburg 2002. S. 45-60.
- Stalfort**, Jutta: Die Erfindung der Gefühle. Eine Studie über den historischen Wandel menschlicher Emotionalität (1750-1850). Bielefeld 2013.
- Steinfeld**, Thomas: General Stumm betritt die Bibliothek. Über Wissenschaft, Theorie und Methode in der Philologie. In: Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken 5/2014. S. 387-399.
- Strässle**, Urs: Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002.
- Vietta**, Silvio: Rationalität – Eine Weltgeschichte. Europäische Kulturgeschichte und Globalisierung. München 2012.
- Weimar**, Klaus: Zur Hermeneutik um 1800. In: Wissenschaft und Nation. Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft. Hg. v. Jürgen Fohrmann u. Wilhelm Voßkamp. München 1991. S. 195-204.
- Wellek**, René: Geschichte der Literaturkritik 1750-1950. Band 1: Das späte 18. Jahrhundert. Das Zeitalter der Romantik. Berlin, New York 1978.
- Werle**, Dirk: Klopstocks Probleme. Der doppelte Anfang der deutschen Hymne. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 131 (2012). S. 481–511.
- Wölfel**, Kurt: *Über das Marionettentheater*. In: Kleists Erzählungen. Hg. v. W. Hinderer: Stuttgart 1998. S. 17-42. Hier S. 21.
- Wolfzettel**, Friedrich: ‚Höhle, die tiefste, schützt‘ (Faust II). Überlegungen zur Signatur von Höhle und Grotte seit der Aufklärung. In: Kommunikation und Repräsentation in den romanischen Kulturen (Festschrift für G. Penzkofer). Hg. v. Ch. Hornung u.a. München 2015. S. 259-279.
- Zelle**, Carsten: Über das Erhabene (1801). In: Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Matthias Luserke-Jaqui. Stuttgart 2011. S. 479-490.

Zimmermann, Hans Dieter: Der Sinn im Wahn: der Wahnsinn. Das ›große historische Ritterschauspiel‹ ›Das Käthchen von Heilbronn‹. In: Kleists Erzählungen und Dramen: neue Studien. Hg. v. Paul Michael Lützeler und David Pan. Würzburg 2001. 203-214.

Ziolkowski, Theodore: The Sin of Knowledge. Ancient themes and modern variations. Princeton 2000.

ANHANG

1. Lebenslauf

Ich studierte Germanistik und Philosophie von 2007 bis 2010 an der Universität Regensburg und verfasste meine Bachelor-Arbeit zum Thema *Das Erhabene und die Infamie – Schillers ästhetische Theorie im Kontext der Subjektbildung um 1800 am Beispiel der Erzählung ›Der Verbrecher aus verlorener Ehre‹* bei Prof. Dr. Achim Geisenhanslüke und Prof. Dr. Jürgen Daiber. Nach meinem Masterstudium im Fach Neuere deutsche Literatur von 2010-2013 an der Freien Universität Berlin absolvierte ich den Master of Arts bei Prof. Dr. Anne Fleig und Prof. Dr. Peter Sprengel mit einer Arbeit zum Thema *Bewegung der Sprache in Schillers Elegie ›Der Spaziergang‹ – Darstellung der Freiheit und Schönheit der Darstellung*. Mit meiner Dissertation in Neuerer deutscher Literatur zum Thema *Kleist und Schiller – Das verlorene Paradies* bei Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher widme ich mich weiterhin dem späten 18. Jahrhundert. 2012 nahm ich mit einem Vortrag zu *Kleists ›Hymne an die Sonne‹ und Schillers Konzept von Sprachbewegung und Landschaftsdichtung* und 2015 mit einem Vortrag über *Zwei Debüts – Schillers ›Die Räuber‹ und Kleists ›Die Familie Schroffenstein‹* am Nachwuchswissenschaftlerkolloquium in Frankfurt an der Oder im Rahmen der jährlichen Kleist-Festtage teil. Auf der Konferenz »Schillers Theaterpraxis« im Deutschen Literaturarchiv in Marbach im Jahr 2017 konnte ich zum Thema *›Die Jungfrau von Orleans‹ – Ästhetik des Körpers und Sprache des Herzens* erneut aus meinen Überlegungen zum Themenspektrum Kleist und Schiller vortragen.

2. Publikationen (nicht aus der Dissertation)

Kleists Hymne an die Sonne und Schillers Konzept von Sprachbewegung und Landschaftsdichtung. In: Kleist-Jahrbuch 2013. Hg. v. Günter Blamberger, Ingo Breuer, Wolfgang de Bruyn und Klaus Müller-Salget. Stuttgart 2013. S. 198-206.

Karl August Varnhagen von Ense – Friedrich de la Motte-Fouqué. Briefwechsel 1806-1834. Hrsg. von Erich H. Fuchs u. Antonie Magen. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015. (= Texte und Beiträge zur Romantik und ihrer Wirkung 1). In: Editionen in der Kritik.

Hg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 17: Editionen in der Kritik IX. Hg. v. Alfred Noe. Berlin, 2017. S. 324-328. (Rezension)

Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler (Hrsg.); Johann Joachim Winckelmann: Dresdner Schriften. Text und Kommentar (Schriften und Nachlaß. Joachim Winckelmann; Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Deutsches Archäologisches Institut, Winckelmann-Gesellschaft, Band 9; Vermischte Schriften zur Kunst, Kunsttheorie und Geschichte 1); Darmstadt: Philipp von Zabern 2016 (Rezension)

3. Selbstständigkeitserklärung

Ich erkläre gegenüber der Freien Universität Berlin, dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt habe.

Die vorliegende Arbeit ist frei von Plagiaten. Alle Ausführungen, die wörtlich oder inhaltlich aus anderen Schriften entnommen sind, habe ich als solche kenntlich gemacht.

Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch bei keiner anderen Universität als Prüfungsleistung eingereicht.

Berlin, den 1. Juni 2020

Phyllis Roesch