

HARTMUT EGGERT (BERLIN)

VERSTÖRTE GEFÜHLE HEINRICH VON KLEIST ZUM 200. TODESTAG¹

The modernism of Heinrich von Kleist is based on a non-idealistic anthropology; the individual is no longer understood as a stabile unity, the three elements 'body – mind –feelings' have curious relations to each other. This idea is developed with recourse of the text "About Reflections. A Paradoxe". The disturbance by one of its elements follows a total crisis of the social system; this can be noticed in the story of "Marquise von O..." The last scene of "Amphitryon" is another case of irritated feelings; Alkmene, a cheated person, loses the balance of the perception of her feelings of love.- Kleists work promote no utopian ideas; art is no method to 'educate mankind' (Lessing, Schiller), it only can give a critical look on the fragile construction of world.

I ANNÄHERUNG ÜBER DIE BIOGRAPHIE ?

Heinrich von Kleist, geboren am 18. Oktober 1777 in Frankfurt an der Oder, hatte nach der Familientradition eine Militärkarriere begonnen und als junger Leutnant an dem Rheinfeldzug gegen die französischen Revolutionstruppen teilgenommen, war aber 21jährig aus dem Militärdienst ausgeschieden und verlor damit alle existentiellen Sicherheiten. Er schnupperte drei Semester an der heimischen Universität in der Wissenschaft (Naturwissenschaft, Jura), brach dann aber zu unstillen Reisen in Deutschland, Frankreich und der Schweiz auf. Der Zusammenbruch Preußens 1806 und die Napoleonische Besatzung verschärfte seine Situation, er hatte Kontakt zu den Reformkräften in Staatsdienst, er machte – wie wir heute sagen würden –ein Praktikum in Königsberg. Aber er suchte Neues nicht im Staat sondern in der Philosophie und Literatur. Die große europäische Krise, die durch die Französische Revolution, Napoleon und die Allianz-Kriege der alten Regime gegen beide ausgelöst war, prägte auch Kleists Leben und Denken.

Im Einführungstext zur Jubiläums-Ausstellung in Berlin und Frankfurt/O anlässlich des 200. Todestages schreibt der Kleist-Biograph Günter Blumberger unter dem Stichwort „Über das Unzeitgemäße an Kleist“: „Kleist taugt nicht

¹ Vorbemerkung: Diesen Vortrag habe ich Anfang November in Warschau und Lublin für überwiegend studentische Zuhörer gehalten.

zum Klassiker und auch nicht zum Identifikationsangebot für die gegenwärtige Generation, er war seinen Zeitgenossen fremd, und umso genauer wir hinschauen, desto fremder wird er auch uns. Thomas Mann hielt ihn für ‚einmalig‘, aus aller Hergebrachtheit und Ordnung fallend.“ Er war kein Sozialrebell wie Georg Büchner, der Frühverstorbene, und der auch in seiner Zeit fremd war, als Moderner wie Kleist eigentlich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts entdeckt wurde. Wenn Blamberger schreibt, Kleist taugte nicht zum Klassiker, dann charakterisiert ihn ein anderer Biograph zugespitzt so: er „sei ein drop-out, ein Aussteiger der Gesellschaft seiner Zeit“, der zwischen den vielen Krisen seines Daseins nur kurze Fristen des Ansehens und der Hoffnung genoss, ein Versager und Schmarotzer gegenüber Angehörigen, Freunden und Oberen, der sich selbst als ‚edlen Menschen‘ bezeichnete und andermal ein „Gefühl unüberwindlichen Unvermögens“ bejammerte, der reizbar und eitel, bald halsstarrig und bald wankelmütig, abwechselnd himmelhochjauchzend bis zum Tode, dem er jedoch jauchzend entgegenging.“ (Peter Fischer 1982) Er erschoss sich am 21. November 1811 – zusammen mit einer krebserkrankten Frau – am Kleinen Wannsee vor den Toren Berlins. Dort gibt es heute seine Grabstätte als Kleistgrab, ab 21. November 2011 erstmals auch mit dem Namen Henriette Vogels.

Er war gescheitert mit seinem letzten Projekt, den Berliner Abendblättern, einer 5 Monate existierenden Tages-Zeitung Berlins, wirtschaftlich und politisch. Nach seiner Rückkehr nach Berlin 1810 hatte er diese Zeitung gegründet, aber wie so viele seiner Projekte, lösten sich dessen Grundlagen nach kurzer Zeit auf, bevor sie sich noch wirklich entfalten konnten. Zu den kuriossten Plänen gehörte auf seinen Irrfahrten durch Westeuropa die Idee (man kann noch nicht mal von einem ausgereiften Plan sprechen), am Thuner See in der Schweiz Bauer zu werden. An die Halbschwester Ulrike schrieb er im Dezember 1801: „Ich will im eigentlichen Sinne ein Bauer werden, mit einem etwas wohlklingenden Worte, ein Landmann“. Sie sollte ihm für den erforderlichen Landkauf das Geld bereitstellen. Das war eine Idee à la Rousseau, die Lösung der aktuellen Krise in einem naiven „zurück zu Natur“ zu suchen. Die politischen Wirren der Napoleon-Zeit vertrieben ihn aus der Schweiz, vernichteten diesen „Lebensplan“ ebenso wie den, eine Buchhandlung in Dresden zu eröffnen, der an der nicht erhaltenen Konzession zerbrach.

Kleist war ein zerrissener Melancholiker, der hochsensibel *über sich* in dem Abschiedsbrief an Ulrike am Morgen seines Todes schrieb: Du hast an mir getan, was (...)in Kräften eines Menschen stand, um mich zu retten. Die Wahrheit ist, dass mir auf Erden nicht zu helfen war.“ – ...“.Das mir auf Erden nicht zu helfen war“ ist eine legendär gewordene Formulierung, die auch in einer seiner Erzählungen hätte stehen können. Er war heimat- und ortlos, ja wohl orientierungslos. Er suchte nach dem Abschied aus dem vorgezeichneten Lebensweg als Militär berufliche und geistige Orientierung, aber auch Anerkennung als Dichter. Christoph Martin Wieland, der geistige Mentor des Weimarer Hofes, erkannte sein literarisches Genie, nahm ihn sogar kurzzeitig auf seinem Landgut auf; aber Goethe,

dem Kleist „auf den Knien seines Herzens“ die Zeitschrift *Phoebus* überreichte, in der ein Fragment der „*Penthesilea*“ abgedruckt war, hielt deutlich Distanz, auch wenn er im März 1808 den „*Zerbrochenen Krug*“ im Weimarer Hoftheater aufführen ließ – eine misslungene Aufführung. Kleists unsteter Lebenswandel und seine Persönlichkeit, sein „Nomadismus“ und die Ruhelosigkeit, erinnerten ihn wohl eher an den Jugendfreund Jakob Michael Reinhold Lenz, den Goethe abblitzen ließ, als dieser am Weimarer Hof 1776 Unterschlupf suchte. (Lenz wurde in der berühmten Erzählung Büchners – einer der faszinierendsten Stücke deutscher Prosa – porträtiert, als dieser seelische Heilung bei dem Philantropen Oberlin im elsässischen Steintal suchte.) Kleist bewegte sich etwas später im Kreise der Berliner Salons, ohne sich in dieser sozialen Geselligkeit und geistigen Atmosphäre wirklich wohl zu fühlen.

Die Literaturwissenschaft hat immer mal wieder versucht, unter dem Thema „Zerrissenheit des Ich“ Beziehungen zwischen Kleists Texten und seiner Person auszuarbeiten. Mir erscheint es aber wenig sinnvoll, seine Biographie auf die Texte hin auszuleuchten, wenn man dem auf die Spur kommen will, was seine Texte damals und heute als intellektuelle und ästhetische Herausforderung ausmachen. Kleist wählte seine Themen und Stoffe nicht aus seinem persönlichen Erleben und seiner unmittelbaren Gegenwart. Kleist ist nicht Kohlhaas, der gegen eine ungerechte Rechtsordnung rebelliert; ebenso wenig ist der preußische Adlige Heinrich von Kleist der „Prinz von Homburg“, der sich über eine Militärorder hinwegsetzte und dadurch zu einem militärischen Sieg kam, aber statt Belobigung eine Bestrafung erhielt. Kleist nimmt fremde Texte als Vorlagen, um in ihnen seine philosophischen Fragestellungen und sein anthropologisches Weltbild, seine zweifelnden Fragen nach Welterkenntnis und Selbsterkenntnis im Sinne der Aufklärung auszuarbeiten. Es sind Texte aus der Antike (*Amphitryon*, *Penthesilea*), Geschichtschroniken wie im Falle des Kohlhaas und des brandenburgischen Prinzen von Homburg, aber auch zeitgenössische Sujets des beliebten historischen Ritterschauspiels für das „*Käthchen von Heilbronn*“; oder es sind Anekdoten aus seiner Lektüre, wie er sie aus seiner *Montaigne*-Lektüre für die „*Marquise von O...*“ gefunden hat. Im Falle des „*Zerbrochenen Kruges*“ gab ein kleines Bild mit einer szenischen Darstellung den Anstoß und Grundriss für ein ganzes Lustspiel. In dieser Arbeitsweise unterscheidet er sich nicht von Schriftstellern seiner Zeit, etwa Schiller. („*Der Prinz von Homburg*“ hat so viel oder wenig mit der historischen Realität Preußens zu tun wie Schillers „*Wilhelm Tell*“ mit der Schweiz).

II KLEIST UND DIE GEISTIGEN FRAGEN DER ZEIT

In den gängigen Schemata der Literaturgeschichte für den Zeitraum seines literarischen Schaffens 1801 – 1811 ist er nicht zu fassen: Idealismus, Klassik,

Romantik. Immer wieder wurde versucht, ihn in das Raster „Romantiker“ zu pressen, weil er Kontakt zu einigen Autoren und literarischen Zirkeln in Dresden und Berlin hatte, die der „Romantischen Schule“ (Heine) zugehörten. Die Versuche mussten misslingen, da seine Poesiekonzepte – soweit man bei ihm überhaupt von einer ästhetischen Theorie sprechen kann – ganz „unromantisch“ sind. Dennoch trägt sein Werk als Einzelgänger die intellektuellen Signaturen dieser Zeit. Es sind die großen philosophischen Fragen der europäischen Aufklärung nach der grundsätzlichen Verfasstheit des Menschen in der Geschichte: „Was ist der Mensch?“ Welchen Sinn hat die Geschichte, wenn sie nicht mehr vorwiegend als christliche Heilsgeschichte gedacht wird? Welche Handlungsfreiheit hat der Mensch? Wie ist seine Stellung im Organismus der Welt?

Es ist die Zeit der Überprüfung der Doktrinen der damaligen Kirche – sie wurde in der Französischen Revolution in Frankreich zeitweilig ja abgeschafft – ; und die theologischen Weltbilder sollten durch neue empirisch gesicherte Denkbilder ersetzt oder ergänzt werden. Es ist die Phase der „Säkularisation“ im europäischen Denken. Kant und Rousseau, Helvetius und Diderot sind nachgewiesene Lektüren Kleists; inwieweit er sie angemessen verarbeitet hat, ist schwer nachzuprüfen – Kleist blieb zeitlebens Autodidakt; aber er verstand sich selbst als philosophischer Kopf. Es ist zutreffend, wenn die Kleist-Forschung heute von einer „vorgeblichen“ Kant-Krise in Kleists in jungen Jahren spricht. Denn wie ist es einzuschätzen, wenn der 23jährige einmal brieflich äußert, dass ihn Kant-Lektüre bis ins Innerste erschüttert habe. Er schrieb an die Braut im März 1801:

„Vor kurzem ward ich mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie bekannt – und Dir muss ich jetzt daraus einen Gedanken mitteilen, in dem ich nicht fürchten darf, daß er Dich so tief, so schmerzhaft erschüttern wird, als mich. (.....) Wenn die Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, sind grün, – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge zugehört. 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 – und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch ins Grab folgt, ist vergeblich.“

Was immer von der Tiefe und Nachhaltigkeit seiner Kant-Lektüre zu halten ist („schmerzhaft erschüttern“), die Frage nach dem Sinn des Lebens, wenn es nicht auf ein Leben nach dem Tode ausgerichtet ist, die Frage nach der relativen und absoluten Wahrheit, es sind Grundfragen der europäischen Aufklärung. Was ist nun aber das Spezifische in Kleists Werk in Bezug auf diese Fragen, was lässt sich in seinem literarischen Werk studieren?

III GEFÜHL UND VERSTAND

Wenn alle Erkenntnisse relativ und subjektiv sind, dann sind sie notwendig auch die Quelle von Irrtümern und Missverständnissen, sie sind die Ursachen von „Verkennen“ und „Versehen“. – Verkennen und Versehen, d.h. unabsichtliches Missverstehen, sind Schlüsselwörter in Kleists Denken. Lange Zeit ist in der Kleist-Rezeption als ein Gegengewicht gegen die nicht-verlässliche Rationalität des Verstandes ein reines absolutes Gefühl gesehen worden. Das Gefühl diene dem Menschen als Korrektiv und Kompass, im intuitiven Handeln wisse der Mensch, was richtig und falsch sei. Auf das Gefühl sei Verlass. Diese Sicht ist nicht haltbar. Ich will nun unter dem Stichwort „verstörte Gefühle“ zu zeigen versuchen, dass die Modernität Kleist darin besteht, dass es seiner Überzeugung nach keine feste Balance zwischen Gefühl und Verstand gibt, und dass auch das Gefühl Quelle von Irrtümern und Irritationen sein kann.

(Verstören bedeutet als Wort „jemanden aus der Fassung bringen, aus dem seelischen Gleichgewicht bringen, sehr verwirren“. Man fühlt sich „gestört“, aber noch nicht „zerstört“. Als Fremdwort ist wahrscheinlich „irritieren“ am nächsten. Also das „irritierte Gefühl“.)

VON DER ÜBERLEGUNG

Ich habe bei der Lehre im In- und Ausland immer wieder gefunden, dass ein kurzer Text, den Kleist in den „Berliner Abendblättern“ 1810 veröffentlichte, einen guten Einstieg in das Verständnis der Problemkonstellation bietet, wie er über das Verhältnis von Gefühl, Reflexion und Handeln dachte, vor allem aber auch wie er das literarisch umsetzte. Der Text ist überschrieben „Von der Überlegung. Eine Paradoxe“. In ihm wird am Beispiel eines Ringkämpfers illustriert, welchen Stellenwert die Reflexion, – das Nachdenken –, für das spontane aktuelle Handeln hat. In der Argumentation des Textes wird überraschend für eine Überlegung *nach der Tat* plädiert – wo es doch Allgemeingut ist, dass man besser vorher sorgfältig überlegt, bevor man handelt. Der Text beginnt:

„Man rühmt den Nutzen der Überlegung in alle Himmel, besonders der kaltblütigen und langwierigen, vor der Tat. Wenn ich ein Spanier oder ein Franzos wäre: so möchte damit sein bewenden haben. Da ich aber ein Deutscher bin, so denke ich meinem Sohn einst, besonders wenn er sich zum Soldaten bestimmten sollte, folgende Rede halten:

„Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach der Tat. Wenn sie vorher, oder in dem Augenblick der Entscheidung selbst ins Spiel tritt, so scheint sie nur die zum Handeln nötige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt, zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken.“ Dann erläutert der

Erzähler am Beispiel des Ringkampfes den Gedanken: „Der Athlet kann, in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfasst hält, schlechthin nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloßen augenblicklichen Eingebungen verfahren; und derjenige, 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.“

Die Reflexion als nachträgliche Analyse – also ein im wahrsten Sinne des Wortes ‚Nachdenken‘ – könne zur Verbesserung beim nächsten Ringkampf beitragen. In unserer heutigen Trainersprache würde das bedeuten: Analysiere die Fehler für die Niederlage oder auch die Gründe für das erfolgreiche Handeln und übe solange die einzelnen Griffe des Ringkampfes, dass sie später *unwillkürlich* angewandt werden können. Der Körper speichert gleichsam das Handlungswissen und ermöglicht spontane Reaktionen. (Wir sprechen ja auch vom *Körpergefühl*.)

Kleist erzählt dieses Beispiel aber nicht als Anleitung für sportliche Wettkämpfe, sondern er verallgemeinert dieses Beispiel: „Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal.“ In dieser Verallgemeinerung kommt ein ganz anderer Sinn zum Vorschein: Der Mensch ist immer zum Handeln gezwungen und dies in einem Feld fester Ordnungen (Der Ringkampf hat feste Regeln) und er hat nicht immer Zeit und Gelegenheit ausführlich zu überlegen; außerdem werden Spontaneität und Impulsivität gehemmt, „die Kräfte, die aus dem herrlichen Gefühl quellen“. Der Schlußsatz dieses kurzen Textes heißt denn auch: „Wer das Leben nicht, wie ein solcher Ringer, umfasst hält, und tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfes, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen, vielweniger in er Schlacht.“

Wenn man genau hinschaut, dann liegt dieser Argumentation ein dreigliedriges Strukturmodell zugrunde: Körper, Bewußtsein, Gefühl. Die Frage, die sich stellt: Gibt es für diese drei Elemente ein ausgewogenes, ein ideales Verhältnis? Kühler Verstand – heißes Gefühl – gesunder Körper ? (mens sana in corpore sano?) Dass diese Gedankenfigur nicht vereinzelt dasteht, bemerkt man in der Lektüre der kleinen schwierigen Abhandlung „Über das Marionettentheater“. Dort wird ein Fechtkampf zur Folie für die Überlegung nach rational geplanter und instinktiver Handlung. Es ist die Episode eines Fechtkampfes zwischen einem sehr geübten Fechter und einem Bären, der aufrecht an einen Pfahl gebunden steht und alle Fechtangriffe erfolgreich abwehrt. „Nicht bloß“ – heißt es im Text – „daß der Bär wie der erste (d.h. beste) Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Aug, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.“ Im Fechtkampf suchen die Gegner ja bekanntlich einander zu einem Fehler in dem Zusammenspiel von Angriff und Abwehr

zu provozieren, auch durch vorgetäuschte Bewegungen (sog. „Finten“). Der Bär reagierte nicht nur instinktiv, sondern er konnte nach der Beobachtung des Erzählers sogar unterscheiden, ob er getäuscht werden sollte oder nicht.

IV GESTÖRTE ORDNUNGEN

Es ist immer wieder beobachtet und hervorgehoben worden, dass in Kleists literarischen Texten vielfach die Störung von Ordnungen ein herausragendes Thema sind; sei es, dass Michael Kohlhaas sich in seinem Rechtsgefühl durch das feudale Rechtssystem verletzt fühlt und einen Rachefeldzug startet, der die ganze Ordnung des Staates zu zerstören droht; sei es, dass der Prinz von Homburg die strenge militärische Befehlsordnung durchbricht, und dadurch zwar siegreich in der Schlacht von Fehrbellin ist, aber bestraft wird, weil er die Ordnung erschütterte. Was für die großen sozialen Ordnungen des Staates und des Militärs hier gilt, kann auch in den kleinen Welten der Familie und der Liebesbeziehungen zutreffen. Wenn die Marquise von O... wider alles Wissen und eigene Erfahrung –sie ist Witwe mit zwei Kindern- schwanger wird, dann durchbricht das nicht nur die Welt der Vorstellungen über angemessenes Verhalten, sondern sie verletzt die soziale Ordnung der Familie. Ihr Fall stört das patriarchalische Wertesystem. Es ist ein Störfall in der gesellschaftlichen Ordnung. Die Beispiele ließen sich vermehren.

Da man längere Zeit in der Kleist-Forschung die Bedeutung des absoluten Gefühls bei derartigen ‚Störfällen‘ hervorgehoben hat, ist für die einzelnen Werke Kleists nachzufragen: Ist es gerechtfertigt, sich auf sein Gefühl zu verlassen, wenn wir der sinnlichen Wahrnehmung und dem Verstande als Medien der Erkenntnis misstrauen müssen, wenn diese nicht verlässlich sind (Kants Erkenntniskritik)?

MARQUISE VON O....

Die Erzählung der „Marquise von O...“ ist ein Beispiel für die Irritation des Gefühls, für ein „verstörtes Gefühl“. Kann es sein, dass jemand schwanger wird und keine Erinnerung an den Zeugungsakt hat? Ist das nicht der klassische Fall einer Verdrängung, dass das Bewußtsein nicht wahrhaben will, was in der Vergangenheit geschah und deshalb aus dem Bewußtsein verdrängt wird? Aus der Sicht der modernen Psychoanalyse Freuds hat man die Darstellung in der „Marquise von O...“ als Darstellung eines Konfliktes von Bewußtsein und Unbewußtem gelesen, als die Geschichte einer verdrängten Lust, die aber

im Körpergedächtnis aufbewahrt ist. (Ich selbst habe in den siebziger Jahren eine Dissertation betreut, in der dieser Lesart nachgegangen wurde.) Wir müssen uns aber, um Kleists Texte nicht zu verfehlen, auf die Anthropologie des 18. Jahrhunderts rückbeziehen, wir dürfen uns nicht unwillentlich „grüne Brillen“ aufsetzen. Die Besonderheit Kleist in den philosophischen und jungen psychologischen Szenarien dieser Zeit ist wohl darin zu sehen, dass er die Störung des seelischen Gleichgewichts eines Individuums als Ausdruck oder Folge der Störung der Weltordnung begreift.

Die Marquise von O... kann sich auf ihr Gefühl nicht verlassen; sie wurde im bewußtlosen Zustand vergewaltigt. Zum Beweis ihrer Unschuld und der Tatsache, keinen Verstoß gegen die moralischen Normen begangen zu haben, lässt sie per Zeitungsinserat öffentlich nach dem Vater des noch ungeborenen Kindes suchen. Das Skandalon wird auf diese Weise zwar aus der Welt geschaffen – der Vergewaltiger, ein russischer Offizier, der sich immer schon offenbaren wollte, aber von der Familie abgewiesen wurde, meldet sich und die Geschichte mündet in einer glücklichen Ehe. Aber in der Zwischenzeit ist die ganze Ordnung der Familie durcheinandergebracht. Ausgelöst durch das einzelne begrenzte Ereignis, hier die Vergewaltigung einer Frau in Kriegswirren, entsteht eine Kettenreaktion: Die Eltern misstrauen der Tochter, die Mutter sieht das Verhältnis zu ihrem Mann erschüttert, weil dieser die Tochter des Hauses verwiesen hat, die Liebesbeziehungen innerhalb der Familie sind gestört und die Tochter misstraut sich selbst. Ihr Gefühl ist „verstört“, sie meint es besser zu wissen, aber die körperlichen Symptome weisen deutlich auf eine Schwangerschaft hin. Sie sucht Antwort bei einer Hebamme und das gibt Anlass für eine grundsätzliche Reflexion über die Natur des Menschen:

„Sie fragte, mit gebrochener Stimme, wie denn die Natur“ – d.h. im Tierreich – „auf ihren Wegen waltet? Und ob die Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängnis sei? Die Hebamme lächelte und machte ihr das Tuch los, und sagte, das würde ja doch der Frau Marquise Fall nicht sein. Nein, nein, sagte die Marquise, sie habe wissentlich empfangen, sie wollte nur im allgemeinen wissen, ob diese Erscheinung im Reiche der Natur sei? Die Hebamme versetzte, daß dies, außer der heiligen Jungfrau noch keinem Weibe auf Erden zugestoßen sei.“ Gleichsam beiläufig wird eine grundlegende Frage in dem Text eingeführt, die Frage nach dem Verhältnis des Menschen zur organischen Welt. Durch diese Reflexionsebene im Text wird deutlich, dass es sich um einen *exemplarischen* Fall in der Störung der Weltordnung und der Weltbilder handelt. Die Marquise reflektiert: „Nur der Gedanke war ihr unerträglich, dass dem jungen Wesen, das sie in der größten Unschuld und Reinheit empfangen hatte, und dessen Ursprung, eben weil es geheimnisvoller war, auch göttlicher zu sein schien, als der anderer Menschen, ein Schandfleck in der bürgerlicher Gesellschaft ankleben sollte.“ Einem einzelnen, als „Fehltritt“ empfundenen Ereignis klebt nicht nur der „Schandfleck“ eines uneheliches Kindes an, sondern die ganze Ordnung

der Welt, sowohl der Mensch als Geschöpf Gottes als auch als Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft. Das Gefühl selbst ist erschüttert – „verstört“, nicht zerstört –, der Verstand vermag im Rahmen seines Wissens über die Natur das Ereignis nicht zu fassen, das Körpergefühl gibt keine eindeutigen Signale bis auf die unübersehbaren physiologischen Merkmale. Es kann doch nicht sein, was nicht sein darf.

Das „Unzeitgemäße“ an Kleists gedanklichen Konzepten in seinen literarischen Texten ist die Aufspaltung des Individuums als einer sich gefestigten Einheit (Monade) in ein labiles Feld von Kräften und Vermögen von Körper, Gefühl und Bewußtsein, dessen Kräfte häufig aus dem Gleichgewicht geraten und zum Auslöser von Störungen im ganzen System werden können..

Im 18. Jahrhundert vollzieht sich umfassend ein Umbruch im Denken, bei dem u.a., theologische Wahrheiten auf den Einklang mit empirischen Erkenntnissen überprüft werden. So werden grundlegende Konzepte des Weltwissens erst langsam umgestaltet. Zu der Säkularisierung des Denkens gehört u.a. eine neue Sicht auf unsere seelischen Vorgänge, die Innenwelt. Was bislang als Bessenseheit von außen (Dämonen, Teufel, Gespenster etc.) erklärt wurde, verlagert sich nun ins Innere (Träume, Albträume, Phantasien bis zum Wahnsinn.) Es sind die Anfänge einer neuzeitlichen Psychologie. Es ist die Zeit, in der das Wort „Verdrängung“ noch umgangssprachlich in dem Roman „Anton Reiser“ von Karl Philipp Moritz verwendet wird, nicht als Terminologie. Und in einem Buch über die „Symbolik des Traums“ werden 1814 von dem Romantiker Schubert Träume noch als „Stimme Gottes in uns“ bezeichnet. Der Umbruch von theologischen Weltbildern, ihrer Symbole und Sprache, in säkulare Denksystem und deren Begrifflichkeiten vollzieht sich langsam und ist ein Kennzeichen dieser Zeit; an diesem Umbruch hat Kleist teil.

Philosophisch kann man das an seinem schwierigen theoretischen Text „Über das Marionettentheater“ studieren, literarisch zum Beispiel am Schlussbild des „Amphitryon“. Ein antiker tragischer Stoff wird nach der Vorlage von Moliere, der daraus schon ein Lustspiel machte, umgestaltet unter diesem Aspekt der „Verstörung der Gefühle“. Wie ist das schwierige „Ach“ der Alkmene zu verstehen, mit dem das Stück endet, ein „Ach“, das jede Schauspielerin vor große sprachliche Herausforderungen stellt. Alkmene muss erkennen, dass sie getäuscht worden ist und dass sie sich auch getäuscht hat. Jupiter, der sich ihr in Gestalt ihres Ehemanns Amphitryon eine Liebesnacht erschlichen hat (und dabei, wie er prophezeit den Göttersohn Herkules gezeugt hat), offenbart ihr diese Täuschung und Alkmene glaubt ihm nicht. In der Gegenüberstellung der beiden ‚Amphitryons‘ glaubt sie sich auf ihr Gefühl verlassen zu können und meint in der falschen Gestalt (Jupiter) den vertrauten Ehemann erkennen zu können. Es war aber Jupiter und nicht Amphitryon, wie sie eigentlich vom Gefühl zu wissen glaubte. Das „Ach“ gilt sowohl der Täuschung, deren Opfer sie wurde, als auch der Enttäuschung über sich, dass auf die eigene Wahrnehmung nicht Verlass ist,

weder auf die optische Wahrnehmung noch auf den Körper, noch auf das Liebesgefühl. Das „Ach“ zeigt die Zerrissenheit des Ich noch im tiefsten Innersten.

V „DIE GEBRECHLICHE EINRICHTUNG DER WELT“

Gibt es für die „Zerrissenheit des Ich“ eine Lösung? Im Grunde Nein. Es ist nach Kleist eine „gebrechliche Einrichtung der Welt“, die Ordnungen sind labil, d.h. stör anfällig. Es ist das Dilemma des Menschen, dass nicht nur der analytische Verstand auf die natürlichen Ordnungen störend und zerstörend einwirken kann und dass bei den Handlungen auch auf das Gefühl kein Verlass ist. Es kann gerade da zu den fürchterlichsten Katastrophen kommen, wo die Selbstgewissheit oder überbordende Gefühle stark sind. Ein Fehltritt, eine Fehleinschätzung, erschüttertes Vertrauen lösen Kettenreaktionen aus. Enttäuschte Liebe aus einer Fehldeutung führt bei Penthesilea zu einem gewalttätigen Furor; das verletzte Rechtsgefühl des Kohlhaas führt aus Rechthaberei zur Verwüstung einer Region; der Fehltritt des Richters Adam im „Zerbrochenen Krug“ erschüttert in einer Kette von komischen Situationen eine ganze Rechtsordnung, weil der Richter über sich selbst zu Gericht sitzen muss und seine Täterschaft zu verhüllen sucht. Gerade an diesem Beispiel lässt sich erkennen, wie eine vordergründige Handlung zur Folie einer komplexen philosophischen Darstellung wird. Nicht zufällig heißt der Dorfrichter Adam und das umworbene Mädchen Eva (Eve, Evchen) Und der Klumpfuß des Dorfrichters, der den Fehltritt auslöst, verweist auf die griechische Tragödie des Ödipus von Sophokles (Ödipus = griechisch ‚Klumpfuß‘), der Geschichte einer Selbstverblendung und Selbstbestrafung. Hier ist es ein tief sinniges Lustspiel, das traditionell in ein gutes Ende mündet. In den Erzählungen und tragischen Stücken ist auffällig, dass zum Schluss meist die Ordnung triumphiert. Kohlhaas geht versöhnt mit sich aufs Schafott, der Prinz von Homburg wird in die hierarchische Ordnung des Staates in Ehren aufgenommen, die Marquise von O... erfährt eine zweite, eine glückliche Ehe. Allerdings sollte man nicht übersehen, dass dieses Ende ein Weg über Krisen, Unglück und Verzweiflung ist und mit dem Unterton der Ohnmacht – wie Alkmene ohnmächtig sehen muss, dass sie der Spielball eines Gottes war. Die gebrechliche Einrichtung der Welt fordert den Menschen dazu dauerhaft heraus, eine Balance für sich in dieser prekären Lage herzustellen.

Die Berliner Kulturwissenschaftlerin Gabriele Brandtstetter schreibt in einem Beitrag zu dem Ausstellungskatalog: „Es geht Kleist um die Frage, was geschieht, wenn der Blick, wenn das Wort, wenn die Bewegung die Ordnung des Systems verfehlen.“ Zu diesen Ordnungen gehören die weltlichen Rechtsordnungen, die sozialen Ordnungen der Familie und Geschlechter, aber auch die moralischen Wertesysteme und die Ordnungen der Gefühle.

VI KUNST ALS AUSWEG?

Schiller sah angesichts der unbefriedigenden, krisenhaften Gegenwart in der Kunst ein „Reich der Freiheit“. In ihm ließen sich nach seinen Überlegungen in den „Ästhetischen Briefen“ jene Konzepte für die Bildung einer besseren Zukunft der Menschheit entwickeln. Die Kunst der Moderne hat sich von diesem idealistischen Konzept verabschiedet und Kritik zum Hauptagens der Kunst gemacht.

In den historischen Debatten des 18. Jahrhunderts über Schönheit und Anmut nimmt Kleist auch hier eine Sonderposition ein, obwohl man sagen muss, dass seine theoretischen Äußerungen in Sachen Ästhetik eher spärlich sind. Im Aufsatz „Über das das Marionettentheater“ steht der Begriff der Grazie (Anmut) im Zentrum und hat deshalb immer wieder ein besonderes Interesse in der Literaturwissenschaft gefunden. Ohne hier auf diese kleine Abhandlung, die ebenfalls im Dezember 1810 in den von ihm gegründeten „Berliner Abendblättern“ erschien, detailliert einzugehen. Im Zusammenhang des Themas „Verstörte Gefühle“ finden sich in diesem fiktiven Erzählbericht über einen Dialog eines Erzählers mit einem „Tänzer der Oper“ die bemerkenswerte Aussage des Erzählers: „Ich sagte, dass ich gar wohl wüsste, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet.“ Er reagiert damit auf die Aussagen des Tänzers, dass sein Interesse an den Marionetten daher rühre, dass diese graziöse Bewegungen aufweisen, die von den Tänzern gar nicht erreichbar seien. Der Erzähler seinerseits fügt die Geschichte eines Jünglings hinzu, der seine graziösen Bewegungen in dem Augenblick verliert, als er vor einem Spiegel die graziösen Bewegungen demonstrativ zu wiederholen sucht. (Hier nimmt Kleist das antike Motiv des Narziß auf). Der Erzähler: „Was sag ich? Die Bewegungen, die er (der Jüngling) machte, hatten ein so komisches Element, dass ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten“. Er hatte jede Grazie verloren, die er in den unbewußten Bewegungen zuvor gezeigt hatte. Nach dem Austausch mehrerer Gedanken zu dem Thema ‚Natürlichkeit und Künstlichkeit‘, unbewußtem und reflektiertem Handeln (in denen auch die schon erwähnte Episode des Fechtkampfes mit einem Bären erzählt wird), fragt der Erzähler, ob der Mensch nicht wieder die natürliche Grazie zurückgewinnen könne, und er bekommt die desillusionierende Einsicht, dass der Mensch seine Unschuld mit dem Essen vom „Baum der Erkenntnis“ verloren habe. Nur wenn die Vertreibung aus dem Paradies rückgängig gemacht werden könne, dann wäre ein solcher Status zu erreichen. Der Aufsatz „Über das Marionettentheater“ endet mit der er beiläufigen Frage des Erzählers: „Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder vom Baum der Erkenntnis essen, um in der Stand der Unschuld zurückzufallen?“ „Allerdings antwortete er (der Tänzer); das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.“ Ich will hier nicht mehr darauf eingehen, wie Kleist das triadische Modell der

Heilsgeschichte ‚paradiesische Unschuld – Vertreibung aus dem Paradies – eschatologische Rückkehr ins Paradies‘ säkularisiert in der Unterscheidung eines endlichen und unendlichen Bewußtseins. Im Text heißt es „Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns“. Eine Rückkehr in das Paradies durch einfache Negation des Bewusstseins ist für Kleist ausgeschlossen. In der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ ist die Rückgewinnung der natürlichen Grazie nicht möglich, wir müssen mit der Möglichkeit des Verkennens und Versehens ebenso leben wie mit der Wahrscheinlichkeit der „Verstörung“ unserer Gefühle. Das kann die Kunst artikulieren, aber nicht ändern.