

VON DER SICHTBARKEIT ZUR  
UNSICHTBARKEIT DER WAHRHEIT  
OPTISCHE MEDIEN BEI KLEIST

メタデータ	言語: deu 出版者: 日本独文学会 公開日: 2015-08-07 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: マンデラルツ, ミヒャエル メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10291/17455">http://hdl.handle.net/10291/17455</a>

Michael MANDELARTZ

## VON DER SICHTBARKEIT ZUR UNSICHTBARKEIT DER WAHRHEIT

### OPTISCHE MEDIEN BEI KLEIST<sup>1</sup>

„[...] so wage ich beinahe zu versichern,  
daß der Zustand der Reflexion ein Zustand  
wider die Natur ist und daß der Mensch,  
der nachsinnt, ein depraviertes Tier ist.“

J.-J. Rousseau: *Diskurs über die Ungleichheit*<sup>2</sup>

Das steigende Interesse an der Wechselwirkung von Literatur, Naturwissenschaft und Technik hat in den letzten Jahren zu einer Reihe ausführlicher Studien zu Kleist geführt, insbesondere zu den Metaphernfeldern ‚Elektrizität‘ und ‚Magnetismus‘.<sup>3</sup> Zur Optik liegen dagegen, soweit ich sehe, nur wenige Einzeluntersuchungen vor.<sup>4</sup> Das ist insofern erstaunlich, als die Optik und optische Instrumente nicht nur in der Wissenschafts- und Technikgeschichte der Frühen Neuzeit, sondern auch in der deutschen Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielen.<sup>5</sup> Die

---

<sup>1</sup> Erweiterte Fassung eines Vortrags, der am 15. Oktober 2011 aus Anlaß des 200. Jahrestages von Kleists Tod auf der Herbsttagung der JGG in Kanazawa gehalten wurde.

<sup>2</sup> Jean-Jacques Rousseau: *Diskurs über die Ungleichheit – Discours sur l'Inégalité*. Hrsg. v. Heinrich Meier. Paderborn u. a. (Schöningh) 1984, S. 89.

<sup>3</sup> Vgl. etwa Benjamin Specht: *Physik als Kunst. Die Poetisierung der Elektrizität um 1800*. Berlin, New York (de Gruyter) 2010, S. 309–410; Jürgen Barkhoff: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*. Stuttgart (Metzler) 1995, S. 239–267; Katharine Weder: *Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus*. Göttingen (Wallstein) 2008.

<sup>4</sup> Insbes. Manfred Schneider: *Die Gewalt von Raum und Zeit. Kleists optische Medien und das Kriegstheater*. In: *Kleist-Jahrbuch* (1998), S. 209–226. Der vorliegende Aufsatz verdankt Schneider einiges. Zu Kleists Verhältnis zu den bildenden Künsten vgl. Gernot Müller: *Man mußte auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst*. Tübingen, Basel (Francke) 1995, bes. S. 90–97 und 204–217.

<sup>5</sup> Vgl. zum einen etwa Engelhard Weigl: *Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit*. Stuttgart (Metzler) 1990; zum anderen Ulrich Stadler: *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*. Würzburg (Königshausen und Neumann) 2003; Harro Segeberg: *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1997, S. 19–95; ders. (Hrsg.):

Literatur der Frühaufklärung, etwa bei Haller und Brockes, sieht in Fernglas und Mikroskop die Gewähr für den Fortschritt von Naturwissenschaften, Gotteserkenntnis, Moralität und Gesellschaft. Bald aber werden optische Instrumente, v. a. die Laterna magica, von Scharlatanen wie Cagliostro oder Johann Georg Schröpfer für Geisterbeschwörungen eingesetzt. Schiller bezieht sich im *Geisterseher* (1787) publikumswirksam auf Schröpfer, der anfangs der 1770er Jahre in Leipzig mit der Laterna magica operiert hatte. In der zeitgenössischen Literatur über Geistererscheinungen verschwimmen die Grenzen zwischen Betrug, Produkten der Einbildungskraft, ‚wahren Geistererscheinungen‘ und Gegenstandserkenntnis. Kants kritische Transzendentalphilosophie unterhält starke Strukturanalogien zu Geistererscheinungen, ja die Laterna magica liefert dem deutschen Idealismus das Modell für die Herabstufung der phänomenalen Welt zu einer Folge von subjektiven Vorstellungen. Obwohl die illudierenden Techniken der Geisterbeschwörer durchschaut werden, verschwinden die Geister nicht; stattdessen ziehen sie in das Innere des Erkenntnisapparates ein, verwandeln Dinge in Erscheinungen und Erscheinungen in Dinge, so daß die Welt schließlich zur Phantasmagorie, zur *Phänomenologie des Geistes* wird, dessen Entäußerung an die Zeit bei Hegel „eine träge Bewegung und Aufeinanderfolge von Geistern dar[stellt], eine Galerie von Bildern“.<sup>6</sup> In der Romantik tauschen Dinge, Produkte der Einbildungskraft und Geister spielerisch ihre Plätze, bis E. T. A. Hoffmann sie in einen Wirbel des Er- und Verkennens versetzt.

Kleist partizipierte sowohl an dem Erkenntnis- und Fortschrittsglauben der Frühaufklärung wie auch an der Skepsis gegenüber und der Übernahme von Illusionstechniken durch die Spätaufklärung, und schließlich auch an der Aufwertung dieser Techniken durch die Romantik. Von daher erklärt sich die Ernsthaftigkeit und die Radikalität, mit der er das Erkenntnisproblem angeht und optische Metaphern einsetzt. Die Überzeugung des jungen Kleist, er werde durch einen fortschreitenden Bildungsgang der Wahrheit teilhaft wer-

---

Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München (Fink) 1996.

<sup>6</sup> G. W. F. Hegel: Werke. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1969–1971, Bd. 3, S. 590 (*Phänomenologie des Geistes*). Zur konstitutiven Funktion der Laterna magica als Strukturmodell für die Systeme des deutschen Idealismus vgl. Stefan Andriopoulos: Die Laterna magica der Philosophie. Gespenster bei Kant, Hegel und Schopenhauer. In: DVjs 80 (2006), S. 173–211. – Der Ursprung des Modells dürfte in Lockes „Zug der Vorstellungen“ liegen: „Hiernach dürften während des Wachens unsere Vorstellungen, eine der andern, in gewissen Abständen folgen, wie die Bilder in dem Innern einer Laterne, welche durch die Hitze eines Lichtes sich im Kreise bewegen.“ John Locke: Versuch über den menschlichen Verstand. Berlin (Heimann) 1872, S. 191. Vgl. auch Laurence Sterne: Das Leben und die Ansichten Tristram Shandys. Leipzig (Dieterich) 1958, S. 203 (III, 18).

den und könne durch beharrliche Arbeit an der Bildung anderer zum gesellschaftlichen Fortschritt beitragen, verschlingt sich nach der sog. ‚Kantkrise‘ derart mit den Techniken der Illusion, daß die Täuschung in den Dienst der Wahrheit gestellt wird. Insofern beerbt Kleist, wohl ohne sich dessen bewußt zu sein, die Indienstnahme illudierender Techniken durch die Gegenreformation.<sup>7</sup> Im Folgenden wird daher zunächst aus frühen Briefen und Aufsätzen die Sicherheit Kleists, die Sinne führten auf den Weg der Wahrheit, ihre doppelte Begründung und der Restbestand, der nach der sog. ‚Kantkrise‘ noch von diesen Überzeugungen bleibt, rekonstruiert (1). Anschließend werden Beispiele aus dem Werk für die Unzuverlässigkeit optischer Medien gebracht (2) und Kleists Ausweg aus der Erkenntniskepsis skizziert: ein ‚reines‘, begriffsloses Sehen und die Überwältigung des Publikums (3). Nach dem Scheitern aller Versuche, das Publikum von seinen Einsichten zu überzeugen und so zum Fortschritt beizutragen, bleibt Kleist zuletzt nur noch die Überwältigung seiner selbst (4).

Den Leitbegriff der Darstellung gibt Kleists lebenslange Suche nach Glück ab. Kleist beanspruchte nämlich, vermutlich durch frühe Erfahrungen des Unglücks veranlaßt, ein *Recht auf Glück* und gab diesen Anspruch bis zu seinem Tode nicht auf. Im März 1799, mit 21 Jahren, begründete er gegenüber dem Lehrer Christian Ernst Martini seinen Entschluß, die Armee zu verlassen, mit „dem Wunsche, glücklich zu sein“ (4, S. 21),<sup>8</sup> und noch kurz vor dem Doppelselbstmord vom 21. November 1811 schrieb er an seine Vertraute Marie von Kleist:

Meine liebste Marie, wen Du wüßtest, wie der Tod und die Liebe sich abwechseln, um diese letzten Augenblicke meines Lebens mit Blumen, himmlischen und irdischen zu bekränzen, gewiß Du würdest mich gern sterben lassen. Ach, ich versichre Dich ich bin ganz seelig. Morgens und Abends knie ich nieder, was ich nie gekont habe, und bete zu Gott; ich kan ihn mein Leben, das allerqualvollste daß je ein Mensch geführt hat jezo danken, weil er es mir durch den <herrlichsten> und wollüstigsten aller Tode vergütigt. (4, S. 510)

---

<sup>7</sup> Zum Gebrauch der Illusionstechniken durch die Gegenreformation vgl. Friedrich Kittler: *Optische Medien*. Berliner Vorlesung 1999. Berlin (Merve) 2002, S. 101–111 und Abschn. 2.2 passim.

<sup>8</sup> Kleist wird mit Band- und Seitenangabe zitiert nach der Ausgabe: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. v. Ilse-Marie Barth u. a. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag) 1987–1997.

## 1. FRÜHE SICHERHEITEN UND IHRE RESTBESTÄNDE

Die Sicherheit, mit der der junge Kleist das Glück vom Schicksal einfordert, ist doppelt begründet, metaphysisch und intuitiv. Seine Metaphysik übernimmt Kleist im *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden* (1799) von der Leibniz-Wolffischen Philosophie. Die Möglichkeit des Glücks ergibt sich aus der Güte Gottes: „die Gottheit wird die Sehnsucht nach Glück nicht täuschen, die sie selbst unauslöschlich in unsrer Seele erweckt hat“ (3, S. 515). Da der je spezifische Weg zum Glück aber keineswegs metaphysisch garantiert ist, kann das Glück auch verfehlt werden. Dies geschieht etwa demjenigen, der das Glück an äußeren Erfolgen wie Reichtum, Ehre oder Ruhm mißt. *Sein* Glück ist von äußeren Umständen abhängig, leicht zerstörbar und daher nicht das gesuchte. Für Kleist ist dagegen klar, daß das Glück einerseits von äußeren Umständen unabhängig sein muß, d. h. es gründet sich „im Innern“ (3, S. 515), andererseits aber doch *sinnlich* erfahrbar sein muß: „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?“ (3, S. 516) Im Anschluß an die Aufklärungsphilosophie Christian Wolffs verbindet Kleist diese beiden Kriterien des Glücks, den sinnlichen Genuß und die Innerlichkeit, „in dem erfreulichen Anschauen der moralischen Schönheit unseres eigenen Wesens“ (3, S. 519), in der Anschauung des tugendhaften eigenen Selbst. Tugend ist aber nach Christian Wolff kein Zustand, sondern die Geschicklichkeit, „sich und andere Menschen, ingleichen seinen und anderer Menschen äußerlichen Zustand so vollkommen zu *machen* als möglich ist“, und glücklich ist demnach, wer eine „anschauende Erkenntniß der Vollkommenheit“ hat, indem er „von einer Vollkommenheit zu der andern unverhindert *fortschreitet* [...], dabey aber auch darauf acht hat“.<sup>9</sup> Aus dem Wolffischen Grundsatz, daß die Tugend in der fortschreitenden Ausbildung von Vollkommenheiten, das Glück aber in der Anschauung dieses Fortschritts besteht, entwickelt Kleist sein Bildungsprogramm, in dem intellektuelle Fähigkeiten, äußere Welterfahrung und moralisches Verhalten zusammentreten. Nach der Verlobung mit Wilhelmine von Zenge weitet er dieses Programm zu einem *gesellschaftlichen* Bildungsprogramm aus, in dem die erzieherischen Tugenden des einen an den Bildungsfortschritten der anderen sichtbar und so die Fortschritte der Tugend, und damit des Glücks, intersubjektiv überprüfbar werden. Der zuvor wertlose Ruhm wird damit aufgewertet.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Christian Wolff: Gesammelte Werke, Bd. I, 4: Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen... 3. Aufl. Hildesheim u. a. (Olms) 2006 (Nachdr. d. 4. Aufl. Franckfurt, Leipzig 1733), S. 42 (§ 65) und 34 (§ 49). Hervorh. v. mir.

<sup>10</sup> Vgl. dazu Vf.: Von der Tugendlehre zur Lasterschule. In: Ders.: Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800. Berlin (Schmidt) 2011, bes. S. 62–71.

Die *metaphysische* Konstruktion eines universalen Zusammenhanges, dessen sich der Mensch nach und nach durch Bildungsarbeit gewiß werden und seinen Platz darin finden kann, wird grundiert von *intuitiver* sinnlicher Gewißheit. Sie ergibt sich zum einen *optisch* in der glückhaften Einheit mit der Natur, wie Kleist sie rückblickend für Wilhelmine schildert:

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 der 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. – Etwas Ähnliches verspreche ich Dir, wenn die Sonne aufgehen wird über Deinen unbegreiflichen Freund. (4, S. 131, Brief vom 19.–23.9.1800)

Den Bildungsfortschritt findet Kleist präfiguriert im Übergang von der Nacht zum Tag. Die Vereinzelung der Phänomene im Dunkel ist bloßer Schein, der vor der erkenntnis- und genußstiftenden Kraft des Lichtes verschwindet. Das Licht legt den Zusammenhang der Dinge offen und schließt den Zuschauer in diesen Zusammenhang mit ein. Das Gefühl und die Sinne verleihen der Erkenntnis auf diese Weise eine Evidenz, die sie durch bloße Überlegung und Lektüre nicht erlangen kann. Der Tagesanbruch ist hier zwar bloßes *Symbol* für eine erfüllte Zukunft; seine Wahrheit beweist sich aber an ihm selbst, wenn es dem Zuschauer ‚das Herz hebt‘. Einen solchen Index der Wahrheit führen die Bücher, auch wenn sie sagen, „was *gut* ist“, nicht mit sich; denn, so Kleist, ihre Lehre „dringt in die Seele nicht ein“ (4, S. 159).

Das zweite, *akustische* Moment intuitiver Gewißheit bringt Kleist im Anschluß an die eben zitierte Stelle:

Zuweilen – Ich weiß nicht, ob Dir je etwas Ähnliches glückte, und ob Du es folglich für wahr halten kannst. Aber ich höre zuweilen, wenn ich in der Dämmerung, einsam, dem wehenden Athem des Westwinds entgegen gehe, u besonders wenn ich dann die Augen schliesse, ganze Konzerte, vollständig, mit allen Instrumenten von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Contra-Violon. So entsinne ich mich besonders einmal als Knabe

vor 9 Jahren, als ich gegen den Rhein u gegen den Abendwind zugleich hinaufgieng, u so die Wellen der Luft u des Wassers zugleich mich umtönten, ein schmelzendes Adagio gehört <zu> habe<n>, mit allem Zauber der Musik, mit allen melodischen Wendungen u der ganzen begleitenden Harmonie. Es war wie die Wirkung eines Orchesters, wie ein vollständiges Vaux-hall; ja, ich glaube sogar, daß Alles was die Weisen Griechenlands von der Harmonie der Sphären dichteten, nichts Weicheres, Schöneres, Himmlischeres gewesen sei, als diese seltsame Träumerei.

Und dieses Konzert kann ich mir, ohne Capelle, wiederholen so oft ich will – aber so bald ein *Gedanke* daran sich regt, gleich ist alles fort, wie weggezaubert durch das magische: disparois!, Melodie, Harmonie, Klang, kurz die ganze Sphärenmusik. (4, S. 132)

Die musikalische „Träumerei“ hat zwar keine objektive Realität, verweist aber nichtsdestotrotz auf die harmonische Einheit aller Dinge, auf die „Sphärenharmonie“, die *geföhlt*, aber nicht *gedacht* werden kann, ja vor dem Denken verschwindet. Die Unvereinbarkeit von *Denken* und *Geföh*l der Weltharmonie verschärft sich in der sog. ‚Kantkrise‘. In ihr zerbricht die *metaphysische* Gewißheit der Harmonie; begrifflich zerfällt die Welt danach in Subjekte, die weder die Dinge, noch Gott, noch sich selbst, noch sich gegenseitig erkennen können. Damit ist aber auch die geföhlte Harmonie zumindest *objektiv* wirkungslos. Dem Zerfall der harmonischen Weltordnung in vereinzelte Subjekte entspricht im Feld der optischen Metaphern das berühmte Bild von den grünen Gläsern, die Kleist den Menschen gleichnisweise statt der Augen einsetzt (vgl. 4, S. 205). Sie machen eine objektive Erkenntnis der Dinge und damit das tugendhafte Handeln im Sinne Wolffs unmöglich, denn wir können gut und verantwortungsvoll nur handeln, wenn wir die Bedingungen unseres Handelns kennen und seine Folgen abschätzen können. Dennoch besteht die *intuitive* Gewißheit der Weltharmonie fort und treibt Kleist dazu an, vermittels der Kunst auf die Seelen der anderen einzuwirken, den begrifflich verlorenen Zusammenhang der Dinge und der Seelen wiederherzustellen und so dem Fortschritt zum Guten doch noch einen Weg zu bahnen.

## 2. OPTISCHE MEDIEN ALS SYMBOLE DER ERKENNTNISSKEPSIS

Augen sind in zwei Richtungen durchsichtig: Man schaut aus ihnen hinaus, um die Dinge zu erkennen, und man schaut in sie hinein, um die Seele des anderen zu erkunden. In beiden Richtungen sind Augen bei Kleist keine zuverlässigen Instrumente. Amphitryon, dem nach seiner Rückkehr aus dem Kriege Jupiter als sein Doppelgänger entgegentritt, ist überzeugt, eigentlich

könne man Menschen recht leicht an Äußerlichkeiten, ja sogar an einzelnen Gliedmaßen erkennen. Jetzt aber müsse man das Sehen optimieren, um den Betrug des Doppelgängers aufzudecken. So fordert er das Volk auf, seine Augen aufzureißen „wie Maulwürfe, / Wenn sie zur Mittagszeit die Sonne suchen“ (Vs. 2105f.), die gesammelten Blicke in einen Spiegel zu werfen und an ihm auf- und abzuführen. Mit der Vermehrung und Bündelung der Blicke läßt sich die Verwirrung aber nicht beheben. Sobald der Doppelgänger Jupiter auftritt, ist das Volk so unsicher wie zuvor. Alkmene setzt zwar stattdessen auf die Erkenntnis des *Herzens* (Vs. 1165), die beiden Amphitryone verwechselt aber auch sie. So ist die sinnliche Erkenntnis, selbst die des innersten Gefühls, auf ganzer Linie gescheitert.

Es bleibt freilich noch die Umkehrung des Blicks: Läßt sich die Person an ihrem Auge erkennen, das als ‚Fenster zur Seele‘ gilt?<sup>11</sup> Das legt eine Stelle aus *Michael Kohlhaas* nahe. Kohlhaas wurde nach seinem Rachefeldzug Asyl in Dresden gewährt. Während er dort auf seinen Prozeß wartet, häufen sich die Intrigen, und fast nur noch der redliche Großkanzler Graf Wrede bleibt ihm gewogen. Dieser unterhält sich gerade mit Kohlhaas, als Freiherr von Wenk eintritt und ihn auffordert, Kohlhaas zur Besichtigung zweier Pferde auf den Markt abführen zu lassen.

„Der Großkanzler, indem er sich eine Brille von der Nase nahm, sagte: daß er in einem [...] Irrtum stünde [...], wenn er sich einbilde, er, der Kanzler, sei befugt, den Kohlhaas durch eine Wache, wohin es dem Junker beliebe, abführen zu lassen. Dabei stellte er ihm den Roßhändler, der hinter ihm stand, vor, und bat ihn, indem er sich niederließ und seine Brille wieder aufsetzte, sich in dieser Sache an ihn selbst zu wenden.“ (3, S. 94f.; Hervorh. M. M.)

Die Brille übernimmt hier offensichtlich nicht die übliche Funktion, den Blick zu schärfen, sondern behindert in umgekehrter Richtung den Blick des anderen ins Auge. Das Abnehmen der Brille signalisiert Ehrlichkeit, oder genauer: Geradli-

<sup>11</sup> Diese schon alltagssprachliche Metaphorik des Auges erklärt Fichte in der *Grundlage des Naturrechts* (1796/97) von der Sache her: „Ich mache darauf aufmerksam, dass das Auge selbst und an sich dem Menschen nicht bloss ein todter, leidender Spiegel ist, wie die Fläche des ruhenden Wassers, durch Kunst verfertigte Spiegel, oder das Thierauge. Es ist ein mächtiges Organ, das selbstthätig die Gestalt im Raume umläuft, abreißt, nachbildet; das selbstthätig die Figur, welche aus dem rohen Marmor hervorgehen, oder auf die Leinwand geworfen werden soll, vorzeichnet, ehe der Meißel, oder der Pinsel berührt ist; das selbstthätig für den willkürlich entworfenen geistigen Begriff ein Bild erschafft. Durch dieses Leben und Weben der Theile unter einander ins Unendliche, wird das, was sie irdisches vom Stoffe an sich hatten, gleichsam abgestreift und ausgeworfen, das Auge verklärt sich selbst zum Lichte, und wird eine sichtbare Seele. – Daher, je mehr geistige Selbstthätigkeit jemand hat, desto geistreicher sein Auge; je weniger, desto mehr bleibt es ihm ein trüber, mit einem Nebelflore überzogener Spiegel.“ Fichtes Werke. Hrsg. v. Immanuel Hermann Fichte. Berlin (de Gruyter) 1971 (zuerst 1834–1846), Bd. 3, S. 83f.

nigkeit des Ausdrucks dessen, was in der Seele des Kanzlers vorgeht. Mit dem abschließenden Wiederaufsetzen der Brille wird die Aufrichtigkeit der kurzen Rede besonders hervorgehoben. Der direkte, ungehinderte Blick in die Augen des anderen erlaubt, so könnte man schließen, einen Blick in seine Seele.<sup>12</sup>

Dem steht allerdings die Verwendung desselben Motivs in der *Verlobung in St. Domingo* entgegen. Die Mulattin Babekan und ihre schöne Tochter Toni wollen den weißen Offizier Gustav in ihrem Haus auf Haiti festhalten, bis der Hausherr Congo Hoango vom Krieg gegen die Weißen zurückkehrt und ihn töten kann. Um Gustav irrezuführen, setzt die Mutter Lügen und die Tochter ihre Verführungskünste ein. Mit einem Blick auf seinen Degen eröffnet die Mutter das Gespräch, „indem sie sich die Brille aufdrückte“ (3, S. 226), mit der Frage, ob er ihre Wohltaten mit Verrätereit beantworten wolle. Die Brille verstellt Gustav den direkten Blick in ihre Augen, so daß er sich nicht von ihrer Wahrhaftigkeit überzeugen kann. Es kommt ihr vielmehr darauf an, *Gustav* durch die Brille kritisch beurteilen zu können. Er ist daher genötigt, seine Wahrhaftigkeit zu unterstreichen, indem er ihre Hand „an sein Herz“ (3, S. 226) drückt. Später nimmt sie zwar „die Brille von der Nase“ (3, S. 228), um ihre ehrlichen Absichten zu unterstreichen, täuscht Gustav aber erneut, indem sie ihn glauben läßt, sie und ihre Tochter wollten nicht die Weißen, sondern die Schwarzen täuschen. Sie gibt ihre Augen dem Blick Gustavs frei, um ihn in trügerischer Sicherheit zu wiegen und Congo Hoango auszuliefern. Das Zeichen der Wahrheit dient der Irreführung.<sup>13</sup>

Zweifel an der sinnlichen Erkenntnis von Gegenständen lassen sich nach Kleist durch genaueres Hinsehen keineswegs ausräumen; auch technische

---

<sup>12</sup> Vgl. zum Verhältnis von bebrilltem und unbebrilltem Blick auch Goethes Epigramm *Feindseliger Blick* in: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hrsg. v. Hendrik Birus u. a. Frankfurt am Main (Deutscher Klassiker Verlag) 1985–1999, Abt. I, Bd. 2, S. 534f., sowie das Gespräch mit Eckermann vom 5. April 1830, Abt. II, Bd. 12, S. 722: „[...] Es kommt mir immer vor, als sollte ich den Fremden zum Gegenstande genauer Untersuchung dienen und als wollten sie durch ihre gewaffneten Blicke in mein geheimstes Innere dringen und jedes Fältchen meines alten Gesichts erspähen. Während sie aber so meine Bekanntschaft zu machen suchen, stören sie alle billige Gleichheit zwischen uns, indem sie mich hindern, zu meiner Entschädigung auch die ihrige zu machen; denn was habe ich von einem Menschen, dem ich bei seinen mündlichen Äußerungen nicht ins Auge sehen kann und dessen Seelen Spiegel durch ein paar Gläser, die mich blenden, verschleiert ist!“

<sup>13</sup> Herbert Uerlings: *Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte*. Tübingen (Niemeyer) 1997, S. 29 übersieht dagegen, daß Babekan die Brille abnimmt, bevor sie Gustav täuscht, und deutet ihr Verhalten in demselben Sinne wie wir oben im Falle des Großkanzlers Wrede im *Kohlhaas*. Ebenso wie das Erröten gilt ihm der Ausdruck der Augen als „unwillkürliche und daher authentische Äußerung“ (S. 28). Seit der sog. Kantkrise gibt es aber für Kleist keinen stabilen Zusammenhang mehr zwischen Körper und Seele; die Anmut der Bewegung gilt nicht mehr – wie noch bei Schiller – als Ausdruck von Moralität, sondern selbst Postbeamte können „Mienen [...] nicht lesen“ (4, S. 258, Brief v. 15. Aug. 1801).

Sehhilfen tragen nichts zur objektiven Erkenntnis bei, da sie ebensogut der Täuschung wie der Erkenntnis nutzbar gemacht werden können. Wie aber steht es mit der Erkenntnis des Selbst? Im *Marionettentheater* erkennt der Jüngling sein eigenes Bild im Spiegel als das Bild des antiken ‚Dornausziehers‘, will diese Identität mit dem Bild des Schönen immer wieder erneut herstellen und verliert daraufhin alle Grazie. Die Selbsterkenntnis läuft hier über die Erinnerung an das schöne Bild, das Selbst will sich erkennen, indem es ein *anderes* wird. Es liegt damit auf der Hand, daß die Selbsterkenntnis scheitern muß; das Selbst läßt sich nicht fixieren, ist also unerkennbar. Wenn aber die Dinge, die anderen und das Selbst unerkennbar sind, dann ist auch ihr Verhältnis nicht einsichtig, die Harmonie der Welt wird unkenntlich und der Weg zum Glück ist versperrt. Nicht etwa, weil sinnliche Erkenntnis an sich falsch wäre, sondern weil sie nur selten unvermischt auftritt. Interessen, Erinnerungen, Begriffe und Bilder verzerren sie und machen sie wertlos. Es käme darauf an, eine *reine* sinnliche Erkenntnis zu finden.

### 3. REINES SEHEN UND DIE ÜBERWÄLTIGUNG DES ZUSCHAUERS

Im *Marionettentheater* benennt Kleist zwei Formen solchen reinen, begriffslosen Sehens: das unter- und das übermenschliche bzw. das tierische und das göttliche Sehen. Gegen Ende des Aufsatzes berichtet C..., der Gesprächspartner des Erzählers, von seinem Fechtkampf mit einem Bären, der jeden menschlichen Fechter besiegte. Der Bär steht „mit dem Rücken an einen Pfahl gelehnt“ und sieht seinem Gegner direkt ins Auge. Alle Stöße des Gegners scheint er vorauszusehen, reagiert entsprechend und bleibt jederzeit überlegen.

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 nicht einmal ein: Aug' in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlägfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht. (3, S. 562)

Vermöge seines Instinktes reagiert der Bär jederzeit situativ angemessen, ohne durch Begriffe vom hier und jetzt abgelenkt zu werden. An einen Pfahl gekettet, ist er, wie Nietzsche später sagt, an den „Pflock des Augenblicks“<sup>14</sup> gebunden und auf nichts als die Augen seines Gegners konzentriert, in deren Bewe-

<sup>14</sup> Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 3. Aufl. München, Berlin (DTV, de Gruyter) 1993, Bd. 1, S. 248 (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*).

gungen sich nach Fichte<sup>15</sup> die nächsten Stöße ‚vorzeichnen‘, so daß sie schon abgelesen werden können, bevor sie ausgeführt werden.

Auch der Mensch kann sich, wie das Tier, bloß reaktiv verhalten. In der Erzählung *Der Zweikampf* verteidigt Friedrich von Trota in einem Schwertkampf mit Graf Jacob dem Rotbart die Ehre Littegardes, die beschuldigt wird, eine Nacht mit Jacob verbracht zu haben. Es spricht einiges gegen Littegardes Unschuld, aber Friedrichs Vertrauen übersteigt die Überlegungen, die er über Schuld und Unschuld anstellen könnte: Er schaltet die Reflexion einfach aus, verläßt sich auf sein Gefühl und kann damit wie der Bär auf die Schläge Jacobs bloß re-agieren. Während des Kampfes bleibt er, ebenfalls wie der Bär, in seiner „Einpählung auf einem und demselben Fleck“ stehen. Von hier aus wehrt er „die tückischen Stöße des Grafen“ ab. Als das Publikum seine Kampfweise verhöhnt, tritt er aus der Einpählung heraus, greift Rotbart an und stürzt, „den Fußtritt in seinen Sporen verwickelnd“ (3, S. 333f.), zu Boden. Der Graf stößt ihm das Schwert in die Seite.

Der Spott des Publikums veranlaßt Trota, von der Reaktion zur Aktion überzugehen; seine Aufmerksamkeit gilt nicht mehr dem Gegner, sondern der *eigenen* Ehre, die er nun statt der Ehre *Littegardes* verteidigt. Dies bringt ihn zu Fall. Tierisches, der Sache angemessenes Verhalten ist dagegen auch beim Menschen unter der Bedingung möglich, daß er an die Stelle der Überlegung das bloße Gefühl setzt und sich nicht durch Reflexion von der Sache abziehen läßt. Auf diese Weise ist zwar sachlich *richtiges* Verhalten möglich, aber die punktuelle Konzentration auf die Sache macht die Einsicht in die Harmonie der Welt unmöglich. Diese entspräche der göttlichen Erkenntnis, die Kleist im Anschluß an die Bärengeschichte anhand des Hohlspiegels einführt.

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 [...] 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. (3, S. 563)

Hohlspiegel erzeugen bekanntlich in Abhängigkeit von der Entfernung eines Gegenstandes zweierlei Bilder. Ist der Gegenstand weiter als der Brennpunkt vom Spiegel entfernt, so entsteht *vor dem Spiegel* ein höhenverkehrtes *reelles* Bild, das auf einem Schirm aufgefangen werden kann; befindet sich der Gegenstand

---

<sup>15</sup> Vgl. das Zitat oben, Anm. 11.

dagegen zwischen Brennpunkt und Spiegel, so erscheint (wie auch beim ebenen Spiegel) *hinter dem Spiegel* ein aufrechtes *virtuelles* Bild, das im *Marionettentheater* der göttlichen Erkenntnis entspricht. Der Dramatiker hat nun nach Kleist die Aufgabe, so die These, die Totalität der Wirklichkeit virtuell abzubilden. Das Arrangement mit dem Hohlspiegel vertritt dabei die Stelle der *Laterna magica*, deren Bilder noch eine Generation zuvor für die Zuschauer kaum von echten Geistererscheinungen zu unterscheiden waren. Der Dramatiker tritt an die Stelle des Magiers und erzeugt auf der Bühne bewegte Bilder, deren Überzeugungskraft freilich ungleich höher als die der Bilder von *Laterna magica* oder Hohlspiegel ausfällt, da die Schauspieler körperlich anwesend sind. Der Leser bzw. Zuschauer wird durch Totalerfahrungen überwältigt, die an die Stelle der Natur treten und damit diejenige Erfahrung auslösen, die Kleist selbst zu der subjektiven Überzeugung führte, die Welt sei gut und könne durch Tugend verbessert werden. So dient auch die im *Zerbrochenen Krug* und *Penthesilea* angewandte Technik, die Dramen ohne Akteinteilung durchspielen zu lassen, der Überwältigung des Zuschauers. Er wird, wie der Bär an den Pfahl, auf den Zuschauersessel gebannt, ohne daß ihm Zeit für Reflexionen oder Gespräche über das Drama zugestanden würde. Dramatiker und Zuschauer verhalten sich zueinander wie Gott und Tier. Der Mensch, das reflektierende und gebrochene Zwischenwesen, wird ausgeschaltet.

Eine wichtige Station auf dem Weg zu dieser Konzeption war wohl Kleists Besuch des Panoramas der Stadt Rom, das 1800 in Berlin gezeigt wurde (s. Abb. 1, S. 126). Panoramen sind geschlossene Rundbauten mit einer Betrachterplattform in der Mitte. Der Sehwinkel des Betrachters wird nach oben und unten begrenzt, so daß nur die zylindrisch aufgespannte Darstellung einer Landschaft oder Stadt in die Augen fällt. Beabsichtigt ist die totale Täuschung, die Ersetzung der Wirklichkeit durch ein „entrahmtes Bild“,<sup>16</sup> dem der Betrachter ausgeliefert ist, da er den Blick nicht wegwenden kann. Die neue Seherfahrung führte anfangs zu körperlichen Abwehrreaktionen. So berichten Zeitgenossen, die Ununterscheidbarkeit von Realität und Täuschung wirke widerlich; man empfinde „eine gewisse Bangigkeit [...], die endlich in Schwindel und Uebelkeit“<sup>17</sup> übergehe. Kleist aber kritisiert nicht etwa die Überwältigung des Zuschauers, sondern die wenig überzeugende Technik der Illusion. Ironisch weist er darauf hin, das Panorama erzeuge die Illusion nicht einmal von sich aus. Stattdessen werde man am Eingang „höflichst er-

<sup>16</sup> Albrecht Koschorke: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1990, S. 164. Vgl. auch Schneider: Die Gewalt von Raum und Zeit (wie oben, Anm. 4), bes. S. 217 u. 223.

<sup>17</sup> Albrecht Koschorke: Das Panorama. Die Anfänge der modernen Sensomotorik um 1800. In: Die Mobilisierung des Sehens (wie Anm. 5), S. 147–168, hier S. 155.

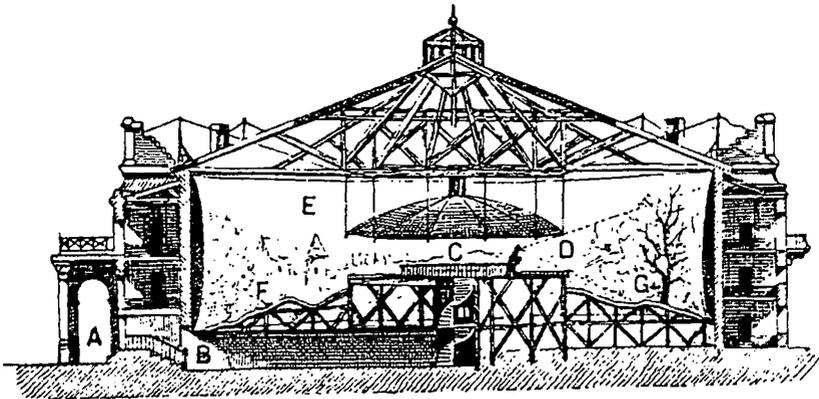


Abb. 1: Querschnitt durch ein Panorama. A. Eingang und Kasse, B. Verdunkelter Gang, C. Betrachterplattform, D. Sehwinkel des Betrachters, E. Rundleinwand, F. Plastisch gestalteter Vordergrund (Faux Terrain), G. In trompe-l'oeil gemalte Gegenstände auf der Leinwand. – Quelle: Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main (Syndikat) 1980, S. 41.

sucht, sich einzubilden, man stünde auf den Ruinen des Kaiserpallastes. Das kann aber wirklich [...] nicht ohne große Gefälligkeit geschehen.“ (4, S. 72) Um die Täuschung zu perfektionieren, schlägt Kleist eine sphärische statt der zylindrischen Form der Leinwand vor. „Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen, u nach allen Seiten zu keinen Punct finden, der nicht Gemälde wäre.“<sup>18</sup> (4, S. 71) Ein Jahrzehnt später imaginiert Kleist genau diesen Standpunkt noch einmal in der Betrachtung zu Caspar David Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer* (s. Abb. 2, S. 127), das 1810 in der Berliner Akademieausstellung gezeigt wurde. Er, der Bildbetrachter, werde

selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. [...] da [das Bild] in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären. (3, S. 543)

Da das Meer fehlt, bleibt dem in das Bild versetzten Betrachter nur noch der Blick auf die Düne, auf den unterschiedslosen Sand, die reine Materie. Das vereinzelt Subjekt steht der Unendlichkeit gegenüber, die sich hier in ihrer

<sup>18</sup> Zur vollkommenen Täuschung vgl. auch Kittler: *Optische Medien* (wie Anm. 7), S. 32f.

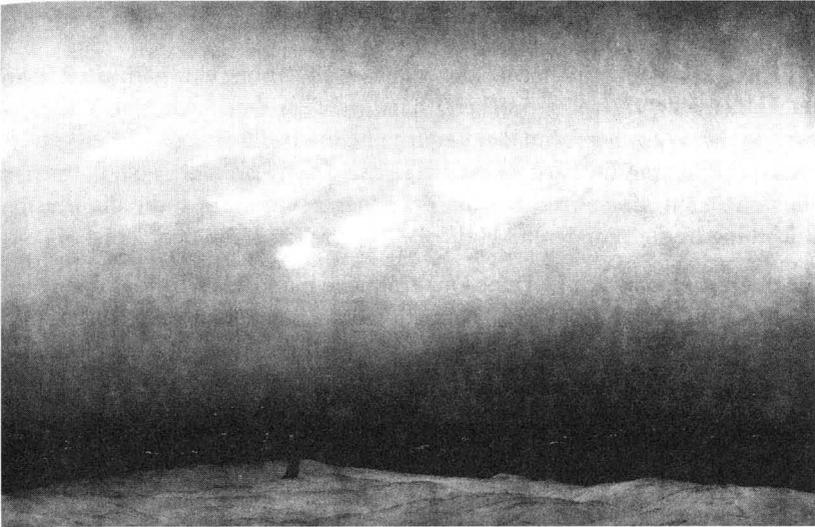


Abb. 2: Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer (1808–10). Öl auf Leinwand, 110 cm x 171,5 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie.

Eintönigkeit zeigt. Sein Erleben entspricht bis hin zur Unbehaglichkeit demjenigen des Zuschauers in Kleists kugelumrundem Panorama, allerdings ohne ausdifferenzierte Gegenständlichkeit. Die Metapher von den weggeschnittenen Augenlidern leistet dabei für die Zeit, was das panoramatische Bild für den Raum leistet: Der Betrachter kann sich dem Bild nicht entziehen, weil er die Augen weder schließen noch abwenden kann; das Bild wird grenzenlos. Da Bilder durch ihre Begrenzung definiert sind,<sup>19</sup> tritt die Düne an die Stelle der Wirklichkeit; sie wird zur Welt, der der Betrachter ausgeliefert ist. Das Wegschneiden der Augenlider ist denn auch eine Form der Folter: Die Metapher entstammt der Historie vom römischen Feldherrn Regulus,<sup>20</sup> den die Kartha-

<sup>19</sup> Goethe definiert Bilder in der *Farbenlehre* als „begrenzt Gesehene[s]“. Sämtliche Werke (wie Anm. 12), Abt. I, Bd. 23/1, S. 94. – In demselben Sinne betont der Berichterstatter der *Jahrbücher der preußischen Monarchie*, Jg. 1800, im Art. [Panorama der Stadt] *Rom*, S. 635f., das Auge, „nicht gewohnt ein so weites umfassendes Gemälde wo nirgends etwas gesehn wird, was es als Kunstwerk von den übrigen Dingen abscheidet“, müsse sich „an diese neue Welt, die das Panorama ihm aufschließt, und an ihren Anblick erst gewöhnen“.

<sup>20</sup> Vgl. Peter Bexte: Die weggeschnittenen Augenlider des Regulus. Zur verdeckten Antikenrezeption in einem Wort Heinrich von Kleists. In: *Kleist-Jahrbuch* (2008–2009), S. 254–266. – Kleist übernahm das Motiv wohl eher von Schiller als von Cicero, wie Bexte vermutet. Schiller führt Regulus in *Über das Pathetische* als Beispiel für das ‚Erhabene der Handlung‘ ein, und Kleist bezieht sich darauf im *Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden* [...]. Vgl. 3, S. 529 sowie Friedrich Schiller: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Peter-André Alt u. a. München (DTV) 2004, Bd. 5, S. 527f.

ger auf diese Weise ungeschützt dem Sonnenlicht aussetzen, bis er an Schlafentzug starb.

Kleist erkennt zwar an, daß „der Maler zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen“ habe, schlägt aber auch hier Verbesserungen vor. Wie schon beim Panorama geht ihm die Illusion nicht weit genug, weil das Bild vom Betrachter erwartet, sich an den Punkt der vollkommenen Illusion zu imaginieren; Kleist fordert dagegen eine Kunst, die die Illusion selbsttätig *erzeugt*. An deren Möglichkeit zweifelt er nicht, denn er ist

überzeugt, daß sich [...] eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plu-  
stert [...]. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann. (3, S. 544)

Kleist schlägt eine Landschaftsmalerei vor, welche die Wirklichkeit nicht mehr mittels Farbpigmenten *abbildet*, sondern ihre Bilder aus den Materialien der dargestellten Realität selbst komponiert; Landschaftsbilder also, die selbst Landschaften *sind*. Solche Landschaftsbilder würden in Umkehrung der Erzählung vom griechischen Maler Zeuxis<sup>21</sup> durch ihre Wirklichkeitstreue nicht etwa die Vögel anlocken, die Trauben vom Bilde zu picken, sondern Füchse und Wölfe in die Flucht schlagen. Es geht Kleist um eine Kunst, die das Angenehme und das Schöne durch Furcht und Schrecken ersetzt und statt der Reflexion die Instinkte anspricht. Für das Theater bedeutet dies, daß den Zuschauern der Status selbständig urteilender Personen genommen und sie zu einer Masse zusammengeschlossen werden, der der Dramatiker die Fluchtrichtung vorgibt: vom falschen Leben zum richtigen.<sup>22</sup> An Goethe schrieb Kleist, die zeitgenössischen Bühnen seien „weder vor noch hinter dem Vorhang“ für eine Aufführung der *Penthesilea* geeignet; er müsse „in diesem Fall auf die Zukunft hinaussehen“ (4, S. 408). Kleists Zukunft wäre erst mit der Vereinigung von Panorama und Kino erreicht. Dem ersten fehlt die Bewegung, dem letzten die Rundumprojektion. Immerhin sind dem Kino mit den Gattungen Thriller und Horrorfilm, die den

---

<sup>21</sup> Der griechische Maler Zeuxis (um die Wende vom 5. zum 4. Jh. v. Chr.) soll die Trauben auf einem Bild so wirklichkeitsgetreu gemalt haben, daß Vögel heranflatterten, um sie wegzupicken. Vgl. Cajus Plinius Secundus: Naturgeschichte. Übers. u. erl. v. Ph. H. Kieß. 32. Bändchen: 35. Buch. Stuttgart (Metzler) 1856, S. 3979 (XXXVI. Abschn.). – Als Paradigma einer strikten Nachahmungsästhetik machte die Legende in der europäischen Kunst- und Literaturgeschichte Karriere.

<sup>22</sup> Vgl. dazu Vf.: Gegensätzliches Theater. Geschlechtertheorien im 18. Jahrhundert und Kleists *Penthesilea*. In: Ders.: Goethe, Kleist (wie Anm. 10), S. 169–195.

Zuschauer vor Schreck in den Kinosessel pressen,<sup>23</sup> erhebliche Fortschritte in Richtung von Kleists Idealtheater gelungen, und die Computertechnik löst es mit der *virtual reality* schließlich ein.<sup>24</sup> Kleists Theaterprojekt läuft noch immer.

Den Gegenentwurf liefert Goethe in *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (1797). Dort verteidigt der ‚Anwalt des Künstlers‘ gegenüber dem ‚Zuschauer‘ die folgende Installation innerhalb eines Theaters: „es ward ein ovales, gewissermaßen amphitheatralisches Gebäude vorgestellt, in dessen Logen viele Zuschauer gemalt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, Teil nähmen.“<sup>25</sup> Die wirklichen Zuschauer werden nicht wie in Kleists Idealtheater mit einem Panorama des dargestellten Stückes umgeben, sondern mit einem Panorama ihrer selbst. Damit bezieht Goethe die zeitgenössische Erfindung des Panoramas (die allerdings nicht explizit erwähnt wird) zurück auf die antike Raumbühne als Urbild des Theaters. Während der Italienreise hatte er in Verona das Amphitheater kennengelernt. Es sei gemacht, „dem Volk mit sich selbst zu imponieren, das Volk mit sich selbst zum besten zu haben“ und es „über sich selbst erstaunen“<sup>26</sup> zu machen. Das Theater ist bei Goethe zunächst ein bloßer Katalysator, der dem Publikum nichts aufzwingt, sondern es unterhält, es mit seiner eigenen Kraft bekannt macht und schließlich über sich selbst erhebt. Daher sein Einwurf auf Kleists Bedenken bei Zusendung der *Penthesilea*, die zeitgenössischen Bühnen seien für eine Aufführung ungeeignet, er müsse daher „auf die Zukunft hinaussehen“:

daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. [...] Vor jedem Bretergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bolen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen.“ (4, S. 410)

Kleist entwickelt sein ideales Theater aus der illusionistischen Guckkastenbühne des Barock und der Aufklärung. Deren Funktion bleibt erhalten, doch soll die Illusion perfektioniert werden. Goethes gemalte Logen zerstören dagegen die Illusion durch Verdoppelung des Publikums. Der Illusionismus des Zeuxis gilt Goethe daher keineswegs als nachahmenswert, denn er würdigt den Zuschauer, wie in Kleists Theater tatsächlich intendiert, zum Tier herab:

<sup>23</sup> Das wird, einschließlich gewaltsam aufgesperrter Augenlider, paradigmatisch demonstriert in Stanley Kubricks Film *Uhrwerk Orange* (1971).

<sup>24</sup> Vgl. dazu Kittler: *Optische Medien* (wie Anm. 7), S. 315ff.

<sup>25</sup> Goethe: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 12), Abt. I, Bd. 18, S. 501.

<sup>26</sup> Goethe: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 12), Abt. I, Bd. 15/1, S. 44.

„Anwalt [des Künstlers]. Gewiß, erinnern Sie sich der Vögel, die nach des großen Meisters Kirschen flogen.

Zuschauer. Nun beweist das nicht, daß diese Früchte fürtrefflich gemalt waren?

Anwalt. Keineswegs, vielmehr beweist es mir, daß diese Liebhaber echte Sperlinge waren.“<sup>27</sup>

#### 4. BLICKE IN DIE EWIGKEIT

Lange war Kleist wohl der Auffassung, er könne mit seiner Kunst der Überwältigung zur Verbesserung der Welt beitragen. Nach dem Scheitern der österreichischen Kriegspläne und eines nationalen Aufstands gegen Napoleon (1809) scheint er die Lage aber wesentlich pessimistischer eingeschätzt zu haben. Die Folgen für das Spätwerk sollen abschließend an der *Heiligen Cäcilie* und am *Homburg* dargestellt werden.

Die Bilder, mit denen der Katholizismus die Kirchen füllt, treten den vier bilderstürmenden Brüdern der Erzählung als Macht der Tradition entgegen, die den Durchbruch zum ‚wahren‘, protestantisch-unmittelbaren Verhältnis zu Gott hemmt. Die katholische Kirche erscheint als Macht, die die Kirchenbauten und ihre Fenster- und Innendekoration als geschlossene Panoramen in den Dienst ihrer Ideologie stellt.<sup>28</sup> Der Sinn der Bilderstürmerei liegt darin, mit den Bildern das Panorama der Macht zu durchschlagen und einen Weg in die dahinterliegende Wirklichkeit zu bahnen. Das „Schauspiel einer Bilderstürmerei“, das die Brüder der Stadt Aachen geben wollen, soll daher mit dem Einwerfen der „Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten“, beginnen und damit enden, „keinen Stein auf dem andern zu lassen“ (3, S. 289). Die direkte, unmittelbare Kommunikation zwischen Mensch und Natur bzw. Gott wäre damit wiederhergestellt. Allerdings wird das Vorhaben der Brüder vereitelt. Die Nonnen führen in der Klosterkirche ein Oratorium auf, das „ihre Seelen, wie auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs“ (3, S. 293) führt. Die göttliche Harmonie teilt sich den Gläubigen und sogar den Bilderstürmern mit, so daß sich „während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken [regte]; besonders bei dem [...] Gloria in excelsis, war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei“ (3, S. 293). Der Katholizismus erscheint nicht mehr als Ideologie, die die Gläubigen in ein *täuschendes* Panorama einschließt, sondern sein Panorama harmoniert mit der Welt Gottes au-

---

<sup>27</sup> Goethe: Sämtliche Werke (wie Anm. 12), Abt. I, Bd. 18, S. 505.

<sup>28</sup> Zur illusionistischen Funktion der barocken Perspektivmalerei vgl. wieder Kittler: *Optische Medien* (wie Anm. 7), S. 101–111.

ßerhalb. Die Brüder nehmen die Hüte ab und werden noch abends „mit gefalteten Händen, den Boden mit Brust und Scheitel küssend, [...] vor dem Altar der Kirche darniedergestreckt“ (3, S. 301), aufgefunden.

Aus der Harmonie von Kirche und Gott folgt allerdings trotz der Schönheit der Musik, daß der von der Tradition bestimmten Welt, die vermittels des Bildersturms durchbrochen und durch den Ausblick in eine andere Welt ersetzt werden sollte, nicht mehr zu entkommen ist. Wenn die Gläubigen in der Kirche wie „tot“ sind, während die Musik diese auf jene Welt hin öffnet, so folgt, daß die große Welt Gottes ebenfalls „tot“ ist. Mit anderen Worten: Das Jenseits ist ebenso schrecklich wie die Welt, mit der der Katholizismus die Gläubigen umschließt, und die Hoffnung der Brüder auf eine bessere Welt ist gescheitert. Es bleibt ihnen nichts übrig, als ihrer Trauer um diesen Verlust mit Tränen Ausdruck zu verleihen (301) und den Gott anzubeten, den sie zwar nicht als gut, aber als allmächtig anerkennen müssen. In den folgenden Tagen sitzen sie, wie einer ihrer früheren Gesinnungsgenossen im Rückblick erzählt, in ihrem Gasthof um ein kümmerliches, selbstgefertigtes Kreuz herum und intonieren zu festgesetzten Zeiten

mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das Gloria in excelsis [...]. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen: die Pfeiler des Hauses [...] erschütterten, und die Fenster, von ihrer Lungen sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Flächen würfe, zusammen zu brechen. Bei diesem grausenhaften Auftritt stürzen wir [die Freunde der Brüder] besinnungslos, mit sträubenden Haaren, aus einander; wir zerstreuen uns, Mäntel und Hüte zurücklassend, durch die umliegenden Straßen [...]; das Volk drängt sich [...], um die Quelle dieses schauerhaften empörenden Gebrülls, das, wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle, jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren heraufdrang, aufzusuchen. (3, S. 303)

Noch Jahre später macht der Gesang der Brüder, die inzwischen in ein Irrenhaus überführt worden sind, „die Fenster des Hauses bersten“ (3, S. 297). Anders als in den *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* verbreitet hier nicht mehr die Kunst, sondern die große Welt Gottes den Schrecken, dem die Brüder unmittelbaren Ausdruck verleihen, indem sie den Himmel anbrüllen wie Leoparden und Wölfe, oder auch wie die Füchse und Wölfe auf Kleists Totallandschaft. Ihr Gefühl kosmischer Einheit führt den Index der Wahrheit, wie im Brief an Wilhelmine der Sonnenaufgang, unmittelbar mit sich, allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen. Für die Zuschauer erweist sich seine Wahrheit über die „gräßlichen Stimme[n]“ hinaus daran, daß die Pfeiler erschüttern

und die Fensterscheiben bersten. Die von Menschen gesetzten Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits zerbrechen, die Grundpfeiler ihres eingegrenzten Daseins wanken, die Einheit der Welt wird als Schrecken offenbar. Der Eintönigkeit der Ewigkeit, die sich in den *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* in der Unabsehbarkeit des Sandes offenbarte, kommt hier der Atem der Brüder entgegen, der die Fenster wie „Hände voll schweren Sandes“ trifft. In einer solchen Welt läßt sich nicht leben. Die Freunde der Brüder ziehen ihr die scheinbare Sicherheit der bürgerlichen Welt vor. Das Kloster wird schließlich säkularisiert (vgl. 3, S. 293), die Erinnerung an den Schrecken getilgt. Das Panorama der Ideologie schließt sich wieder, nachdem es von den Brüdern für eine begrenzte Zeit durchbrochen wurde.

Nachdem sich im Oktober 1811 ein Bündnis zwischen Preußen und Napoleon, „diesem bösen Geiste der Welt“ (4, S. 352), anbahnte, fehlte Kleist, wie er in Anspielung auf Shakespeares *Hamlet* an Marie von Kleist schrieb, „die Kraft, die Zeit wieder einzurücken“ (4, S. 509).<sup>29</sup> Seine äußerst pessimistische Einschätzung der politischen Lage läßt sich leicht erklären, wenn man sie auf die Schlußpassage von Fichtes *Reden an die deutsche Nation* (1808) bezieht. Danach gab es im Oktober 1811, weil Preußen als führendes Land Deutschlands sich selbst aufgab, keine Aussicht mehr auf weitere Vervollkommnung der Menschheit. Denn im deutschen Volk liege, so Fichte, „der Keim der menschlichen Vervollkommnung am entschiedensten“, und daher gelte: „Es ist daher kein Ausweg: wenn ihr [Fichtes Zuhörer als ‚Stellvertreter der Nation‘] versinkt, so versinkt die ganze Menschheit mit, ohne Hoffnung einer einstigen Wiederherstellung.“<sup>30</sup> Kleist mochte mit solchen Zeitgenossen „nichts mehr zu schaffen haben“ (4, S. 509). Seine Zukunftsprojekte waren aber nicht nur an der großen Politik gescheitert; es kam ihm auch das Publikum abhanden. Am 30. März 1811 war die letzte Nummer der *Berliner Abendblätter* erschienen, und im August hatte der Verleger Reimer den Druck des *Homburg* abgelehnt.<sup>31</sup> Es gab kein Publikum mehr, das Kleist mit der Errichtung dramatischer Panoramen zum Handeln für eine bessere Welt hätte zwingen können.

Die Konsequenz, die er für sich selbst aus dieser Lage zog, läßt sich wiederum an der optischen Metaphorik aufzeigen. Sie gleicht derjenigen des Prinzen Friedrich von Homburg gegen Ende des Dramas. Der Prinz wird mit verbundenen Augen auf den Richtplatz geführt, um erschossen zu werden. Mit dem Todesurteil, das er zuvor für absurd gehalten hatte, weil seine Gehorsamsverweigerung in der Schlacht zum Sieg geführt hatte, ist er nun einverstanden:

---

<sup>29</sup> „Die Zeit ist aus den Fugen: Schmach und Gram, / Daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!“ Shakespeare: *Sämtliche Werke* (Übers. Schlegel/Tieck). Hrsg. von Anselm Schlöser. 3. Aufl. Berlin (Aufbau) 1975, Bd. 4, S. 291.

<sup>30</sup> Fichtes Werke (wie Anm. 11), Bd. 7, S. 499.

<sup>31</sup> Vgl. den Kommentar in Bd. 3, S. 1159.

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!  
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,  
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!  
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,  
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;  
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,  
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,  
So geht mir dämmernd alles Leben unter:  
Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen,  
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir. (2, S. 642, Vs. 1830–1839)

Prinz Friedrich von Homburg zieht aus dem Scheitern des Versuchs, den Ruhm in dieser Welt zu erzwingen, nicht etwa die Konsequenz, auf den Ruhm zu verzichten, sondern die andere, von der Welt abzusehen. Wenn die Wirklichkeit ausgeblendet wird, umschließt der Traum vom Ruhm das Subjekt wie ein Panorama und tritt an die Stelle der Wirklichkeit. So erlebt das isolierte Subjekt die Ewigkeit ‚durch die Binde seiner Augen‘, d. h. wenn es *nichts mehr sieht*. Heinrich von Kleist ist am 21. November 1811 diesen Weg gegangen. Mit Henriette Vogel schrieb er am 20. November 1811 an Sophie Müller: „wir unserer Seits wollen nichts von den Freuden dieser Welt wissen, und träumen lauter himmlische Fluren und Sönnen, in deren Schimmer wir, mit langen Flügeln an den Schultern umher wandeln werden.“ (4, S. 511) Wie Homburg fühlte er sich dabei, einem Brief an Marie von Kleist zufolge, „ganz seelig“ (4, S. 510).