

doxien, Gedankenstriche und gesetzten »Achs, als Störsignale der Ordnungsphantasien in einem sich per dialektischem Taschenspiel versöhnenden Kosmos.

»Wer kann das Unbegreifliche begreifen?« (SW^o I, 73), lässt Kleist Sylvester in »Die Familie Schroffenstein« fragen. Und, da dem so ist, da ein im Sinne Kleists »unbegriffener« Geist [...] an der Spitze der Welt steht« (SW^o II, 766), »wozu noch«, so folgert Ottokar im Drama, »Das Unergründliche geheimnisvoll / Verschleiern?« (SW^o I, 142) Wozu also noch, so ließe sich weiter fragen, den von Goethe so pantheistisch versöhnten »blinden Fleck in Natur und Geist in Abrede stellen? Dies, den Abgrund zwischen den getrennten Polen nicht zuzuschütten, leisten Kleists experimentelle Denkfiguren des verweigerten Dritten.

Für diese Denkfigur Kleists gilt, was Walter Benjamin einmal über das Wesen der Idee zum Ausdruck gebracht hat: »Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtual der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschritten ist.«⁶⁵ Erst die Kehrsseite der Medaille ergibt das komplette Bild, auch wenn das, so ließe sich im Falle von Kleist sagen, was man bei derartigen Experimenten zu sehen bekommt, nicht zwangsläufig Gefallen erregen muss.

BERNHARD GREINER

STURZ ALS HALT

Kleist's dramaturgische Physik

Ein großes Thema in Kleists Briefen an die Verlobte in den Monaten nach der Würzburger Reise ist das »*Ulernen von der Natur*« (DKV IV, 159). Kleist preist Wilhelmine dafür, daß sie ganz in seinem Sinne aufgefaßt habe und nun selbst praktiziere, »bei der großen Lehrmeisterin Natur in die Schule zu gehen« (DKV IV, 172).¹ Das wird ausgespielt gegen »die Bücher« (vgl. DKV IV, 159), womit die wissenschaftlichen Bücher gemeint sind, von denen Kleist, wie vom Ideal der Bildung durch Wissenschaft generell, abzurücken beginnt. Aber hat die Lehrein Natur überhaupt die Chance, ihren Schüler etwas zu eröffnen, was dieser nicht schon weiß? Wichtig ist Kleist, daß man moralischen Ertrag (*»moralische Reuenien«*; DKV IV, 162) aus dem Blick auf die Natur ziehe. Das setzt ein Denken voraus, dem die Gesetze der physischen und der moralischen Welt gleich, zumindest analog sind.² Erst wenn beide zugleich im Blick seien, so Kleist, könne man »*wahrnehmen*«, »das heißt, mit der Seele den Eindruck der Sinne auffassen und] denken« (DKV IV, 172). Als Beispiel für solches »Wahrnehmen« hatte Kleist seinen Gedanken beim Passieren des Würzburger Stadtors angeführt. Der Text ist bekannt, er sei nochmals in Erinnerung gerufen, weil nicht nur das zentrale Bild, sondern auch die einzelnen Schritte der Argumentation Aufmerksamkeit verdienen.

Ich gieng an jenem Abend vor dem wichtigsten Tage meines Lebens in Würzburg spazieren. Als die Sonne herab sank war es mir als ob mein Glück unterginge. Mich schauerte wenn ich dachte, daß ich vielleicht *von Allen* scheiden müßte, von Allen, was mit theuer ist. (DKV IV, 159)

Der Bezug zur Natur ist hier nicht wissenschaftlich oder praktisch (die Natur als Objekt erfassend), sondern ästhetisch. Der Zustand der Natur und der Zustand der Seele werden als eines erfahren und dies ist möglich, weil das Ich ohne Arbeit – spazierend – in der Natur weilt. Zuerst wird der Untergang der Sonne als Untergang des eigenen Glücks gefühlt, dann werden Sonne und Ich eins, mit der Folge, daß die Vorstellung aktiven Charakter gewinnt: Die Sonne scheidet von dem Teil der Welt, der nun in Nacht versinkt, analog glaubt das Ich von Allen scheiden zu

¹ DKV IV, 159 bzw. 172 (Briefe vom 16./18. November bzw. 29./30. November 1800).

² Im später (1807/08, evtl. auch schon 1805/06) geschriebenen Essay »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden« ist Kleist die Feststellung einer »Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und der moralischen Welt« nicht mehr selbstverständlich, sondern »merkwürdig« (vgl. DKV III, 537).

müssen, was ihm teuer ist. Eine nützliche moralische Lehre wird an dieser Stelle aus der Gleichsetzung von physischem und psychischem Vorgang nicht gezogen, obwohl dies doch nahe gelegen hätte, das heißt, den Sonnenuntergang an die Vorstellung des Kreislaufs der Tageszeiten zurückzubinden, wie mit dem zuvor genannten sinkenden Glück ja auch schon die Vorstellung vom Rad der Fortuna nahe lag:

Da gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Seine aufjehnd einströmen wollen – ulnd ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mit bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt. (DKV IV, 159)

Das Ich hat nicht zur beruhigenden Vorstellung naturzyklischen Wechsels von Untergang und Aufgang gefunden, oder es wollte diese Vorstellung nicht ergreifen. Stattdessen wird ihm ein anderes Naturphänomen bedeutsam, das nicht ein Nacheinander, sondern ein gleichzeitiges Verhältnis ausdrückt. Der Torbogen stehe, weil alle seine Elemente auf einmal einströmen wollen: Das Stehen ist Ausdruck des Stützens,³ große Kräfte sind hier durchaus wirksam, aber statisch. Die moralische Anwendung des erschauten physikalischen Gesetzes über die Schwere und den Fall von Körpern ist allerdings fragwürdig, da Kleist die Bestandteile des Bildes verändert. Beim Torbogen sind es die Elemente des Bogens selbst, die stützen wollen und darum Halt geben, der hieraus abgeleitete Trostgedanke besagt demgegenüber, »daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt. Es sind hier nicht die Bestandteile des Ich selbst, die sinken wollen, sondern andere lassen das Ich sinken. Stimmig bliebe die Übertragung nur, wenn man ein Verständnis des Ich unterstelle, nach dem dieses aus nichts anderem als den Einschätzungen und Urteilen der andern bestünde. Der Sprung wird hinter totalisierender Rede verborgen – »Alles lasse das Ich sinken – worin natürlich auch das Ich selbst einbegriffen ist, aber das Ich ist hier in passiver Position, das »Alles in aktiver, womit beide doch geschieden sind.

Die Abfolge der beiden Naturvorstellungen (Sonnenuntergang, Fall von Körpern), die beide für das bedängte Ich einen Trostgedanken bereithalten, wovon aber nur der zweite aktiviert wird, zeigt an, daß hier zuerst das Ich mit einem Bedürfnis nach einem bestimmten moralischen Satz anzusetzen ist – sich zu erhalten, auch wenn alle es fallen lassen – und dann die Natur nur aufgerufen wird, den gewünschten moralischen Satz zu bestätigen. Sie lehrt hier nichts – wie kann sie dann »unbeschreiblich erquickenden Trost« geben? Die Gesetze der Natur müssen zum einen zur Moralität hin perspektiviert werden können. Das setzt einen ide-

ellen Einheitsgrund beider voraus, wie dies in zeitgenössischen Naturlehren auch betont wird,⁴ z.B. von Erxleben, auf dessen Naturlehre Kleists Lehrer Wunsch seine Vorlesung über Experimentalphysik aufgebaut hat: »Sie [die Naturlehre] lehret uns Wahrheiten, deren Wissen uns allemal vollkommener macht und schützt uns vor tausend ungläubigen und abergläubischen Torheiten,⁵ oder von Johann Tobias Mayer, der in seinen »Anfangsgründen der Naturlehre« betont:

Da wir uns bey jeder Aenderung in dem Zustande eines Dinges eine wirkende Ursache (Kraft) gedanken, so betrachten wir die Naturgegenheiten als Wirkungen gewisser Kräfte (Eigenschaften), die der Schöpfer in die Naturdinge gelegt hat, und wodurch sie in einer gegenseitigen Beziehung und Zusammenhänge stehen.⁶

Auf der anderen Seite kann die Natur dem nach Bestätigung eines moralischen Satzes suchenden Beobachter nur nutzen, wenn sie gedacht wird als einer eigenen, vom gemeinsamen Einheitsgrund unabhängigen Gesetzmäßigkeit gehorchend. Auch das ist zeitgenössisches Gemeingut des Denkens, formuliert z.B. vom vorkritischen Kant in der Einleitung zu seiner »Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels« (1755). Einerseits sei zuzugeben, daß »der Weltbau mit aller Ordnung und Schönheit nur eine Wirkung der ihren allgemeinen Bewegungsgesetzen überlassenen Materie ist,⁷ andererseits müsse aber auch anerkannt werden, daß der Effekt dieser Gesetze ein »wohlgeordnetes Ganzes« ist, das nicht anders denn als Erfüllung des Planes des Welterschöpfers gedacht werden könne, als der ersten Ursache einer sodann autonomen, nach ihren eigenen Gesetzen sich erfüllenden Entwicklung: »Die Materie, die der Urstoff aller Dinge ist, ist also an gewisse Gesetze gebunden, welchen sie frei überlassen notwendig schöne Verbindungen hervorbringen muß.«⁸

Statt von Schönheit spricht Kant auch davon, daß die Gesetze der Natur auf »Ordnung und Wohlanständigkeit«⁹ abzwecken. Der Natur wird hier unterstellt, was wenig später (seit Winkelmann und Wieland) als »Grazie« Karriere machen wird: Die Natur folge autonom ihren eigenen Gesetzen und erfülle dabei den Plan des Schöpfers, der mit moralischen Kategorien wie »Wohlanständigkeit« umschrieben wird. Der Wink der Natur kann also darum moralisch erquickend, weil auf

⁴ Kleists Aneignung zeitgenössischer Naturlehren erläutert detailliert: Roland Borgards, »Allerneuester Erziehungsplan. Ein Beitrag Heinrich von Kleists zur Experimentalkultur um 1800 (Literatur, Physik)«. In: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert, hg. von Marcus Krause und Nicolas Pethes, Würzburg 2005, S. 75–101.

⁵ Johann Christian Polypkamp Erleben, Anfangsgründe der Naturlehre, 6. Aufl., hg. von G. C. Lichtenberg, Göttingen 1794, S. 2.

⁶ Johann Tobias Mayer, Anfangsgründe der Naturlehre zum Behuf der Vorlesungen über die Experimentalphysik, Göttingen 1801, Einl. § 10.

⁷ Immanuel Kant, Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt. In: Ders., Werke in 10 Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 1, Darmstadt 1983, S. 228.

⁸ Kant, Werke (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 234.

⁹ Kant, Werke (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 234.

³ Wenn Kleist sich mit diesem Paradox beschäftigt, steht er durchaus in einer Tradition; Albrecht von Haller z.B. erklärt in seinem »Unvollkommenen Gedicht über die Ewigkeit« das menschliche Erleben des Gehens als Antwort auf die Erfahrung des Fallens: »Die Füße lernen gehn durch fallen.« Albrecht von Haller, Die Alpen und andere Gedichte, Auswahl und Nachwort von Adalbert Eschenbroich, Stuttgart 1998, S. 78, Vs. 108; diesen Hinweis verdanke ich Roland Borgards.

ihrem Feld alles nach allgemeinen und notwendigen Gesetzen geschieht, ohne daß man auf eine eingreifende Gottheit rekurrieren müßte. Wenn die Natur daher einen moralischen Satz bewahrheitet, so gilt dieser ebenso universal und unabhängig von den Vermögen des jeweils betroffenen Subjekts. Diesen Doppelpunkt auf die Natur als Welt einer autonomen und allgemeingültigen Gesetzlichkeit und als Erfüllung des göttlichen Schöpfungsplanes demonstrieren die zeitgenössischen Naturlehren gerne an den Bewegungs- und Kräftegesetzen; denn diese erlauben, völlig autonom, vom Einfachsten (dem Fall der Körper und der Schwerkraft) das Komplizierteste (das System des Weltgebäudes) abzuleiten, und legen dabei doch den Schluß auf einen Schöpfergott (im Sinne des von Kant später so genannten kosmologischen Gottesbeweises) nahe. Entsprechend rahmt z.B. der schon genannte Erxleben, auf dem Wunsch aufbaut, seine Darstellungen durch Kapitel über Bewegung, Statik und Mechanik zu Beginn und Ausführungen zum Weltgebäude am Ende, während dazwischen die Gebiete abgehandelt werden, auf denen die zeitgenössisch aufregenden Entdeckungen geschehen (Elektrizität, Magnetismus, Galvanismus¹⁰), die darum auch moralischer Auslegung mehr Widerstand entgegenbringen, der dann erst mit dem hohen spekulativen Schwung eines Schelling¹¹ oder der Romantiker überwunden werden wird.

Die Natur, so zeigte sich an der Entfaltung des Torbogen-Bildes, lehrt den Betrachter nichts, sie ist vielmehr aufgerufen, dessen moralische Setzungen zu bestätigen. Daß hier an der Natur nur wahrgenommen wird, was dem Bedürfnis des sie untersuchenden Geistes entgegenkommt, wird weiter noch durch eine bemerkenswerte Auslassung kenntlich. In seinem Torbogen-Bild berücksichtigt Kleist nur die vertikal wirkenden Kräfte, also den Druck, nicht die gleichzeitig horizontal wirkenden, den Schub. Der Torbogen wird selbstverständlich einbrechen, wenn die starken Schubkräfte nicht durch Widerlager oder genügend starke Stützmauern aufgefangen werden. Das war in Kleists Zeit längst physikalisches Elementarwissen,¹² zudem an jeder (romantischen oder gotischen) Kirche an deren Stützbauteilen – Seitenschiffe mit mächtigen Mauern und freie Strebpfeiler – ablesbar, die die Schubkräfte aufnehmen und ableiten. Die Skizze eines Torbogens, die Kleist seinem Brief beigefügt hat, endet entsprechend bezeichnenderweise an der Stelle, an der die Widerlager hätten gezeichnet werden müssen, ebenso unterläßt sie es, die Stadtmauer anzudeuten, die die Schubkräfte des Torbogens auffangen. Die Natur lehrt den Betrachter, der da moralische Sätze beglaubigt sehen will, nichts, sie wird – hier in einem Akt offenkundigen Verkennens – nur so zurechtgelegt,

¹⁰ Dieses Gebiet fehlt bei Erxleben, findet sich aber z.B. bei Mayer.

¹¹ Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Ideen zu einer Philosophie der Natur (1797). In: Ders., Historisch-Kritische Ausgabe, Reihe I, Bd. 5, hg. von Manfred Durner, Stuttgart 1994.

¹² Vgl. z.B. Johann Georg Krünitz, Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirtschaft, 2. Aufl., Bd. 2, Berlin 1784, Lemma »Bogen«: »jedoch findet niemals ein solcher freyer Bogen statt, welcher eine Last tragen kann, sondern es muß solcher zu beyden Seiten noch mehrere Mauern haben, und zwar so, daß ihre obere Fläche eine gerade Mauer mache, da sie alsdann gleichfalls ihre Widerlager haben und eins das andere hält« (S. 103).

daß sie dem Bedürfnis des sie betrachtenden Geistes entspricht. Aber um eben diese Zirkularität seiner moralischen Naturbetrachtung weiß der Briefschreiber nicht. Damit wird das Unheil offenbar, das die »neuer[e] [...] sogenannte[] Kantische[] Philosophie« (vgl. DKV IV, 205) in solch einem Kopf anrichten mußte. Denn diese macht nicht nur die Zirkularität der Naturforschung bewußt, sondern auch noch deren prinzipielle Unhintergebarkeit. Der menschliche Verstand wird nun in der Rolle eines Gesetzgebers gegenüber der Natur ausdrücklich besträtigt. Er wirft über die Natur das Netz von apriorischen Raum-Zeit-Formen und kategorialen Strukturen und befragt sie auf »allgemeine Gesetze«¹³ hin. In seiner Vorrede zur Kritik der reinen Vernunft (2. Aufl. 1787, 1. Aufl. 1781) verweist Kant auf Experimente Galileis und anderer Naturforscher:

Sie begriffen, daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt, daß sie mit Prinzipien ihrer Urteile nach beständigen Gesetzen vorgehen und die Natur nötigen müsse auf ihre Fragen zu antworten [...]; denn sonst hängen zufällige, nach keinem vorher entworfenen Plane gemachte Beobachtungen gar nicht in einem notwendigen Gesetze zusammen, welches doch die Vernunft sucht und bedarf. Die Vernunft muß mit ihren Prinzipien, nach denen allein übereinkommende Erscheinungen für Gesetze gelten können, in einer Hand, und mit dem Experiment, das sie nach jenen ausdachte, in der anderen, an die Natur gehen, zwar um von ihr belehrt zu werden, aber [...] in der Qualität [...] eines bestallten Richters, der die Zeugen nötigt, auf die Fragen zu antworten, die er ihnen vorlegt. Und so hat sogar die Physik die so vorteilhafte Revolution ihrer Denkart lediglich dem Einfalle zu verdanken, demjenigen, was die Vernunft selbst in die Natur hineingelegt, gemäß, dasjenige in ihr zu suchen [...]; was sie von dieser lernen muß, und wovon sie für sich selbst nichts wissen würde.¹⁴

In der Kritik der Urteilskraft wird diese Gesetzgebungsleistung der Vernunft noch stärker pointiert. Ausgegangen wird hier von der Lücke zwischen den allgemeinen Naturgesetzen, die die Vernunft apriorisch aufstellt, und den besonderen Naturgesetzen, die unendliche Mannigfaltigkeit zeigen, etwa darin, um ein Beispiel Kants zu gebrauchen, daß der Bau eines Vogels auf tausenderteil Arten möglich, die vorgefundene Form mithin nicht notwendig, sondern zufällig ist. Mit dieser Zufälligkeit kann sich die Vernunft, die die Naturgesetze zu umfassenden systematischen Einheitszusammenhängen zusammenschließen will, nicht abfinden. Sie ersetzt das Prinzip des Zufalls durch das der Zweckmäßigkeit, allerdings als regulatives, nicht als objektives Prinzip, d.h. sie betrachtet die Natur, als ob diese von sich aus und aus freien Stücken dem Einheitsbedürfnis der Vernunft entgegenkomme. Auf solcher erkenntnistheoretischen Grundlage sind moralische Winke, die der Natur abgehört werden, nur Projektionen, sind Wahrheiten, die man in der Erfor-

¹³ So betont Kant z.B. im Paragrafen 14 der »Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können (1783): »Natur ist das Dasein der Dinge, so fern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist. Sollte Natur das Dasein der Dinge an sich selbst bedeuten, so würden wir sie niemals, weder a priori noch a posteriori, erkennen können.« Kant, Werke (wie Anm. 7), Bd. 5, Darmstadt 1983, S. 159.

¹⁴ Immanuel Kant, Kritik der reinen Vernunft, hg. von Raymond Schmidt, Hamburg 1956, S. 18 (In der Ausgabe der 2. Aufl. von 1787 S. XIII).

schung der Natur gewinnt, nur Effekte der Prämissen des Betrachters. Mit der Anerkennung solchen Denkens ist Kleist nun tatsächlich in der Lage, die seinerzeit (beim Durchgang durch das Würzburger Stadtor) nur fiktiv war, daß alles stützt, worauf das Ich seinen Selbstentwurf gegründet hat, nicht zuletzt auch die Möglichkeit, am Naturbild des Torbogens Halt gewinnen zu können, wie er dann auch resümiert: »Mein einziges, mein höchstes Ziel [d. i. subjektunabhängige Wahrheit zu gewinnen] ist gesunken, und ich habe nun keines mehr.« (DKV IV, 205).

Kleist richtet sich, wie bekannt, durch den Wechsel vom Feld der (Natur-)Wissenschaft zu dem der Kunst wieder auf. Unterstellt man die »Kritik der Urteilskraft als Denkhorizont der Krise, ist dies überaus konsequent. Denn das, was die neuere Kantische Philosophie aus der Hand geschlagen hat, gibt sie, wenn auch modifiziert als bloß symbolisch, wieder zurück. Sie führt ja aus, daß in der Erfahrung des Schönen und des Erhabenen die Welt doch als eine betrachtet werden kann, die sich an den Bedürfnissen unseres Geistes ausrichtet, daß es mithin eine Welt für ein moralisches Wesen gibt.¹⁵ Und auch die Methodik der Argumentation erfüllt dabei das Schema »Sturz als Halt. Erschüttert wurde das Denken über die Natur dadurch, daß Kant das erkennende Subjekt ins Zentrum rückt. Das hatte schon die »Kritik der reinen Vernunft als »kopernikanische Wende herausgestellt. Statt davon auszugehen, daß Erkenntnis sich nach den Gegenständen zu richten habe, wird umgekehrt angenommen, »die Gegenstände müssen sich nach unserem Erkenntnis richten.«¹⁶ In diesem Sinne führt dann die »Kritik der teleologischen Urteilskraft die Idee eines Zwecks als Einheitsprinzip der Erklärung der besonderen Naturgesetze als Denkmaxime der Vernunft ein. Diese subjektive Wende der Naturbetrachtung läßt die Natur als Lehrerin moralischer Sätze tautologisch werden. Aber wieder durch eine subjektive Wende – nicht von schönen Gegenständen zu handeln, sondern von Vorgängen im Subjekt, das Gegenstände als schön beurteilt – restituert die »Kritik der ästhetischen Urteilskraft die Doppelperspektive im Hinblick auf die begegnende Welt, indem sie ein Entsprechungs- und Verweisungsverhältnis erkennt zwischen den beiden notwendig scheidenden Versuchen, das Schöne auf den Begriff zu bringen und den Ideen der Vernunft eine Anschauung zu geben.

So folgt die »Kritik der Urteilskraft durchaus dem Torbogen-Schema »Sturz als Halt (was dabei als die physikalisch gebotenen »Widerlager anzusehen sei, mag offen bleiben), Erkenntnis- und Wende zur Kunst erfolgen bei Kleist aber *prima vista* nicht nach diesem Schema einer Gleichzeitigkeit, vielmehr als ein Nacheinander, das auf die Wendefigur des Erhabenen verweist. Zusammenbruch der Erkenntnisvermögen des Subjekts und Wiederaufrichten im Wechsel auf eine andere Ebene der Tätigkeit der Gemütsvermögen. Diese Wende scheint für Kleist jedoch präkar geblieben zu sein. Er macht ihre Komponenten – das Schöne, das

Erhabene, die Teleologie – immer neu zum Gegenstand seines literarischen Schaffens, das mithin nichts anderes als eine fortgesetzte Selbstbefragung der vollzogenen Wende zur Kunst ist. Wie weit man in dieser Perspektive zu einer produktiven Lektüre der Werke Kleists gelangt, habe ich an anderer Stelle darzulegen versucht.¹⁷ Hier möchte ich einer anderen Spur folgen: Daß Kleist offenbar aus dem vom Subjekt her gedachten, ästhetischen, prozessual-dynamischen Wende, die das Schöne und das Erhabene betreffen, zurückstrebt zum physikalischen, mechanisch-statischen Torbogen-Schema »Sturz als Halt, das vom Objekt her gedacht ist. Die Kompromißbildung, zu der er dabei gelangen wird, ist seine Konzeption der Grazie. Vielleicht ist deren ungebrochene Anregungskraft gerade darin beschlossen, daß sie eine ästhetische und eine naturwissenschaftliche Konzeption verschränkt.

In seinen literarischen Schaffen befragt Kleist nicht nur immer neu die Bestandteile und die Bedingungen der Möglichkeit der ästhetischen Wende, sondern entwickelt offenbar auch aus dem Torbogen-Schema »Sturz als Halt eigene literarische Formen. So entstehen seine Komödien aus je in sich geschlossenen tragischen Konstellationen, nicht mit dem Effekt des Tragikomischen, was besagt, daß sich das eine im anderen entfaltet, sondern in einer Art metonymischen Verhältnis: zur Komödien-Lösung kommt es, gerade weil alles zur Tragödie hin drängt. Das zeigen die Komödien, wenn man nicht die männlichen Protagonisten ins Zentrum stellt, die die bekannten komischen Rollen durchkonjugieren, sondern die weiblichen Hauptfiguren.

Im »Zebrochnen Krug erinnert Adam zwar noch an Tragödien (die des Sündenfalls und die des Ödipus), aber er ist von vornherein eine durchschaute Figur, die erwartbare Komik bedient. Eve steht demgegenüber in einer geschlossen tragischen Konstellation. Adam hat ein Lügensystem geschaffen, um sie zu eipressen. Durch die »Konzeption solle nicht eine Bürgermiliz, sondern ein Kolonialheer aufgestellt werden, dessen Soldaten im tropischen Batavia dem sicheren Tod entgegengingen. Adams Behauptung ist nicht zu überprüfen, da er sie durch die einrahmende Lüge unangreifbar gemacht hat, alle staatlichen Stellen seien angehalten, den wahren Sinn der »Konzeption zu verschweigen. Wie Eve nun auch handeln wird, immer handelt sie – im Horizont der ihr gegebenen Informationen – gegen sich und zugleich gegen eine anzuerkennende Norm. Sagt sie die Wahrheit vor Gericht, wie sie soll, läßt sie zu, daß Ruprecht dem sicheren Tod entgegenggeht. Stellt sie die Rettung des Geliebten und damit ihre Liebe an erste Stelle, indem sie Adam deckt, verliert sie den Geliebten, da dieser sie als untreu verstoßen wird, wie er dies auch schon vor Beginn des Prozesses verkündet. In der Verwirrung der Zeichenverweisung, die Adam geschaffen hat, stürzt, woraus Eve besteht: ihr Vertrauen in die Vertreter des Staates und die Absolutheit ihrer Liebe, der sie zu folgen bereit ist, indem sie den falschen Schein auf sich nimmt, ohne von Ruprecht als Antwort ein analog absolutes Vertrauen erwarten zu können. Was aber Eve alles aus der Hand schlägt, das restituert sie und ihre Welt zugleich: das Zeichen-

¹⁵ Entsprechend der im sog. »Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus, das sich dem Symphilosophieren von Hegel, Hölderlin und Schelling verdankt, formulierten Frage: »Wie muß eine Welt für ein moralisches Wesen beschaffen sein?« Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Jochen Schmidt, Bd. 2, Frankfurt 1994, S. 575.

¹⁶ Kant, Kritik der reinen Vernunft (wie Anm. 14), S. 20 (B XXV).

¹⁷ Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Falk der Kunst, Tübingen 2000.

spiel Walters im Variantschluß, das ihr Wahrheit gibt, damit ihre unbedingte Liebe bewahrt und ihr Vertrauen in die Repräsentanten des Staates wiederherstellt. Denn das Zeichenspiel Walters hat diesen Effekt gleichfalls in einer Verwirrung der Zeichenverweisung, die nun allerdings Eve selbst vornimmt.

Walter kann Eve die Versicherung, daß seine Worte wahr seien, nur in einem Zeichen, d.h. bloß symbolisch geben: in der Münze, die ihren Wert – fälschungssicher – durch ihren »wollwichtigen« Edelmetallgehalt garantiert. Eve legt dies schwärmerisch aus.¹⁸ Die Gewähr für die Zeichenverweisung der Münze, die nur ein Symbol ist für die Relation von Wort und Bedeutung im Wahrheit-Geben, nimmt Eve als eine Art mystischer Präsenz göttlicher Wahrheit, womit nicht nur ihre Welt wieder ins Lot kommt und der Komödenschluß auch für sie erreicht wird, sondern die Komödie sich selbst bewahrt. Denn nur durch ein Als Ob, in diesem Sinne durch Komödie-Spielen, das sich Eve überschwänglich aneignet, während andere Figuren, wie Frau Marthe, disanziert bleiben, wird die Wende in die Komödie erreicht. Walters Münzspiel stammt aus der Literatur (vgl. die Relation von Wahrheit und Münze in prominenten Texten von Boccaccio und Lessing¹⁹) und es diskutiert mit der Frage nach der Garantie symbolischer Verweisung eine Grundfrage der Poetik und Rhetorik. Die Wende in die Komödie geschieht so im Medium des Ästhetischen, zugleich erfüllt sie, an der Figur Eve, die Paradoxie von Sturz als Halt des Kleistschen Torbogen-Bildes. Eine naturwissenschaftliche und eine ästhetische Konzeption der Wende sind hier zusammengeführt, allerdings nur negativ, ihre Grundlage ist Verkennen bei der betroffenen Figur. Sie verfängt sich zuerst im Lügensystem Adams und dann erneut im Zeichenspiel Walters. Das bleibt unbefriedigend an der hier erreichten Verknüpfung von naturwissenschaftlichem und ästhetischen Bild.

Auch für Kleists zweite Komödie gilt, daß die Männer, zumindest auf der Herrenebene, für die komischen Rollen disponiert sind, auch wenn sie sich in ihrer Identitätsbegründung als gesehert erfahren müssen, während die weibliche Hauptfigur primär in einer tragischen Konstellation entworfen wird. Kleist hat, wie bekannt, Jupiters Liebesbetrug an Alkmene als erster hergeleitet. Alkmene hat im Gebet Gott durch das Bild ihres Garten Amphitryon ersetzt. Daß ihr das als Schuld angerechnet wird, deutet sie tragisch: »Kann man auch Unwillkürliches

¹⁸ Im Sinne der Schwärmerei, die Kant als neuen vornehmen Ton in der Philosophie gefeilt hat (die Zielscheibe der Kritik war Jakob): Während die strenge Arbeit des Begriffs gerade erweist, daß es keine unmittelbare sinnliche Anschauung der Vernunftideen geben könne, vielmehr stets nur eine indirekte, bloß analogische, behaupten die Philosophen des vornehmen Tons, solch eine Anschauung »per inspirationem« zu haben. I. Kant, Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie. In: Ders., Werke (wie Anm. 7), Bd. 5, S. 377. – Entsprechend erkennt Eve im Bild des Königs auf der Münze, die Walter ihr reicht, »Gottes leuchtend Antlitz« (DKV I, 376) als absolute Bestätigung, daß Walter ihr nun »Wahrheit« gegeben habe.

¹⁹ Hierzu ausführlicher Bernhard Greiner, »Ob ihr mir Wahrheit gahrt? O scharfgeprägter: Das Wahrheitspiel im »Zeitrochen Krog und dessen Vorgaben in den Ringparabeln Lessings und Boccaccios. In: Ironische Propheten. Sprachbewußtsein und Humanität in der Literatur von Herder bis Heine, hg. von Markus Heilmann, Birgit Wägenaur, Tübingen 2001, S. 51–73.

verschulden?« (DKV I, 430 Vs. 1455), fragt sie, d.h. sie interpretiert ihre Verschiebung als Akt, der gar nicht in ihrer Freiheit gelegen habe (insoweit man gar nicht anders zu Gott beten könne, als daß man sich ein Bild von ihm mache). Gleichwohl hat sie Verantwortung für diesen Akt zu übernehmen. So rechtfertigt der Gott, daß er sie der reziproken Verschiebung unterworfen hat. Alkmene hat geglaubt, sich dem geliebten Mann hinzugeben und statt dessen den Gott umarmt. Der Effekt ist umfassende Zernichtung: Alkmene ist in ihrer Liebe betrogen, ist weiter in dem, worauf sie ihre Identität gründet, erschüttert und steht vor ihrem Gatten wie vor der Welt unter dem Verdacht des Ehebruchs. Aber Alkmene verharret nicht nur unwissentlich bei ihrer Ersetzung des Gottes durch den Gatten – insoweit sie auch nach der Aufklärung über das Geschehen der Nacht im Gott weiterhin immer nur Amphitryon erkennt –, sondern auch wissenschaftlich. Sie hält an der Verschiebung fest: wenn der Gott neben ihr stünde und nun Amphitryon sich zeigte, so würde sie wünschen, daß dieser der Gott wäre und der, der neben ihr steht – in der vorgestellten Rolle des Gottes –, ihr Amphitryon bliebe. Daß Jupiter nach dieser Antwort Alkmene – und sich – hymnisch preist, ist nachvollziehbar nur, wenn man in Alkmenes Antwort subjektiven und objektiven Gehalt unterscheidet. Subjektiv hat sich Alkmene für den anwesenden Menschen Amphitryon entschieden, der als Gedankenspiel präntiert, der Gott zu sein, objektiv hat sie sich damit aber für den Gott entschieden. Durch diesen doppelt lesbaren Akt wird sie resituiert, vor Gott wie den Menschen. Es ist wieder ein Verzeichnen (Ersetzen Gottes durch den Menschen), wie jenes, das ihre Welt hat einstürzen lassen. So wird die Komödie erneut entsprechend der Paradoxie »Sturz als Halt des Torbogen-Bildes« gewonnen. Seinem Gehalt nach erfüllt dieses Verzeichnen, was im zeitgenössischen Denken die Grazie ausmacht. Alkmene ist nur ihrem Herzen gefolgt, ihrer irdischen Liebe zu Amphitryon, und hat sich dabei doch dem Gott (der Idee, dem Unendlichen) zugewandt und dessen Schöpfung als göttlich bewahrt. Sie hat von ihrer Freiheit, die Gott dem Menschen als seinem Ebenbild verliehen hat, eben dadurch Gebrauch gemacht, daß sie sich von Gott weg und dem Menschen zugewandt hat, die Wegwendung war jedoch in Wahrheit Hinwendung zu Gott. Diese Grazie ist allerdings für die Figur, die sie leistet, selbst ein Verkennen, sie gründet in Verkennen und wird von der Figur nicht erkannt, so ist sie umfassend ohne Bewußtsein, weshalb es überaus stimmig ist, daß die Figur im Augenblick, da ihr die wahren Verhältnisse aufgedeckt werden, ihr Bewußtsein verliert.

In der »Amphitryon-Komödie« hat Kleist das paradoxe naturwissenschaftliche Torbogen-Bild vom Sturz als Halt nicht mehr aus der Kantischen ästhetischen Wende (des Schönen als Symbol des Sittlichguten) entwickelt, sondern aus der Grazie-Konzeption, indem er aus dieser allerdings den Anteil des Bewußtseins ausgetrieben hat. Das läßt die Grazie selbst paradox werden. Sie ist eine Vernunftsvorstellung (des Sinnlichen und des Ideellen, von Natur und Geist), zugleich ist aber mit dem Bewußtsein ihr ideeller Anteil gekappt. Indem sie nur eines ist (Mechanik und Seele). Das Kappen des Bewußtseins aus der Grazie-Konzeption hat aber noch einen zweiten Effekt. Es erlaubt die Rückkehr zum physikalischen

Torbogen-Paradox, ohne sich moralische Ausdeutung versagen zu müssen, da nun eben das Feld ausgelammert ist, das die Berufung auf dieses Bild als Beispiel für moralisches Lernen von der Natur unmöglich gemacht hat, die Zentrierung der Welt im (Selbst-)Bewußtsein, die ein Abhören der Natur auf moralische Winke als Zirkelschluß desavouiert hat.

Auch die ›Amphitryon-Komödie‹ wendet sich im Entwurf ihrer weiblichen Hauptfigur dem physikalischen Torbogen-Bild vom Sturz als Halk zu: Eben das, was die tragische Konstellation der Figur ausmacht, ihr Verzeichnen, leistet die Wende in die Komödie. Wie im ›Zerbrochenen Krug‹ ist die Komödie derart – metonymisch – das Andere der Tragödie. Die Gültigkeit des physikalischen Paradoxes vom Sturz als Halk plausibilisiert die Komödie durch die ästhetische Vorstellung der Grazie. Was die Komödie derart implizit leistet, faltet der Marionettentheater-Essay explizit aus.

Die Paradoxie ›Sturz als Halk‹ ist im Essay beibehalten, allerdings in ihrer Wertigkeit umbesetzt. Im Torbogen-Bild ist das Stützen die entscheidende Kraft, die gegenläufig das Stehen des Gewölbes bewirkt. Bei der Marionette sind die Verhältnisse umgekehrt. Die vertikale Bewegung nach oben ist die stärkere. Sie eröffnet eine neue Qualität des Fallens:

›Zudem [...] haben diese Puppen den Vorteil, daß sie *anhangen* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstehendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. (DKV III, 559)

Entscheidend ist aber nicht mehr die Relation dieser beiden entgegengesetzt wirkenden vertikalen Kräfte, sondern ein anderer Aspekt der Fallgesetze, der in keiner der zeitgenössischen Einführungen in die Naturlehre ausgelassen wird, der Schwerpunkt. Erleben führt hierzu im vierten Kapitel seiner ›Anfangsgründe der Naturlehre‹, das der Statik und Mechanik gewidmet ist, aus:

Es gibt also in jedem Körper einen Schwerpunkt; in ihm scheint gleichsam die Schwere des ganzen Körpers vereinigt zu sein, und wenn er unterstützt ist, so kann der Körper nicht fallen.²⁰

In Kleists Essay ziehen die Ausführungen zum Schwerpunkt der Marionette in einer eigenartigen Weise Vorstellungen vertikaler und horizontaler Bewegung zusammen. ›Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wenn man die Marionette bewege, sei einerseits eine einfach zu bestimmende Kurve, andererseits ›etwas sehr Geheimnisvolles‹, ›der *Weg der Seele der Tänzerin*‹ (DKV III, 557). Wird ein Körper in seinem Schwerpunkt unterstützt – als Kraft, die nach oben wirkt –, was auf einen Punkt reduziert werden kann, so befinden sich alle Kräfte, die nach unten wirken, in einer Balance, die auch in der horizontalen Bewegung des Körpers erhalten bleibt. Darmit ist das statische Torbogen-Bild – die Kräfte, die nach unten auf den Mittelpunkt des Bogens gerichtet sind, bewirken entgegengesetzt

das Stehen des Gewölbes – in das dynamische Bild²¹ eines fragilen Gleichgewichtszustandes überführt. Neu an der so gewonnenen Grazie-Konzeption ist das emphatische Ausschalten des Bewußtseins. Hierfür werden immer neue Geschichten erfunden, ohne daß das Ziel doch wirklich erreicht wird: Die scheinbar reine Mechanik der Marionette muß doch als dyadische Beziehung zwischen Gliedermann und Maschinisten beschrieben werden; das Bewußtsein soll als Ursache für den Verlust der Grazie gezeigt werden, tatsächlich wird jedoch gezeigt, wie aus der Negation der Grazie Bewußtsein hervorgeht; am fechtenden Bären laufen alle Zeichen-Akte ins Leere, die immer Bewußtsein und damit Herausgefallen-Sein aus der Grazie voraussetzen, zugleich kann das Fehlen des Bären aber gar nicht anders, denn als Zeichen genommen werden.²² Das Bewußtsein kann gar nicht vollständig aus der neuen Konzeption von Grazie herausgelöst werden. Das gründet in dem logischen Paradox, daß Grazie zwar in einem Raum jenseits der Differenz situiert, damit aber gerade vom Prinzip der Differenz her gedacht wird und auch nur auf dessen Grundlage bezeichnet werden kann. Trotz der Unhintergebarkeit dieses Paradoxons ist es offenkundig das primäre Anliegen des Essays, das Bewußtsein aus der Grazie auszutreiben. Verständlich wird dies im dargelegten Kontext des Verlusts und der Resituierung des physikalischen Torbogen-Bildes. Mit der Negation des Bewußtseins wird die ästhetische Vorstellung der Grazie als Vereinigung des Sinnlichen und des Ideellen in die physikalische Vorstellung des Torbogen-Bildes zurückgeholt. Der Sturz der Grazie als gelüchtes Hinsinken des Differanten soll ein anderes Hinsinken, jenseits der Differenz, hervortreten lassen, das in einem zweiten physikalischen Bild, dem Balancenzustand eines in seinem Schwerpunkt unterstützten (bewegten) Körpers vorge stellt wird, was durchaus stimmig ist, da es hierbei um ein Ausbalancieren von Kräften geht, die alle in eine Richtung weisen. Wie – vorkritisch – das naturwissenschaftliche Torbogen-Bild, wird auch das in die Physik verschobene Grazie-Bild ideell ausgelegt, wobei das frühere individuell-moralische Auslegen von Naturphänomenen weit überboten wird, geht es doch jetzt um nichts weniger als um das erste und letzte Kapitel von der Geschichte der Welt (vgl. DKV III, 563). Überzeugungskraft gewinnt dies, weil das, was stören könnte, die Annahme des denkenden Subjekts als immer schon vorgängigen Gesetzgebers der Natur, mit der Negation des Bewußtseins aus der Vorstellung verbannt ist.

Die Geschichte des Torbogen-Bildes hat eine eigene Dramaturgie der Verbindung naturwissenschaftlicher und ästhetischer Vorstellungen erkennen lassen. Das physikalische Torbogen-Bild war nach dem ›Bekannt-Werden‹ (vgl. DKV IV, 205) mit der kritischen Philosophie Kants für moralische Auslegung unbrauchbar geworden, wie alles ideale Lernen von der Natur. Auf dem Boden seiner ästhet-

²¹ Hierzu Christian-Paul Berger, *Bewegungsbilder. Kleists Marionettentheater zwischen Poesie und Physik*, München, Wien und Zürich 2000.

²² Da er die Degenstöße des Gegners mit seiner Tante pariert, wäre er in einem realen Kampf schnell kampfunfähig verletzt; weiter ist der Bär angebanden, so daß für den menschlichen Fechter gar keine echte Kampfstation gegeben ist. Die vielen Unstimmigkeiten in diesem Essay sind in der Forschung ausführlich diskutiert. Vgl. hierzu Greiner, *Kleists Dramen und Erzählungen* (wie Anm. 17), S. 197–218.

schen Wende macht Kleist das physikalische Paradox Sturz als Halk zu einer Leitfigur ästhetischer Verfahren, was ihn nebenbei zu einer ganz eigenen Begründung von Komödie führt, im hier untersuchten Zusammenhang aber vor allem zu einer neuen Konzeption von Grazie, die in den Raum der Physik zurückführt und hochgespannte, ideale Auslegung wieder zuläßt, nicht als naturphilosophische Spekulation, sondern auf dem Wege der ästhetischen Aneignung einer naturwissenschaftlichen Vorstellung. Die Wende zur Kunst hat zum empirischen und zugleich moralischen Blick auf die Natur zurückgeführt. Das ist durchaus im Sinne der Dramaturgie von Kants »Kritik der Urteilskraft«, wenn auch die dabei entwickelte Konzeption als eine jenseits von Bewußtsein völlig quer zu Kants Denken steht. Von der vorkritischen moralischen Auslegung des physikalischen Torbogen-Bildes zur heilsgeschichtlichen der physikalischen Grazie-Konzeption: das scheint ein Weg der Seele des Naturbetrachters Kleist gewesen zu sein.

ALEXANDER HONOLD DIE SONNE STEIGT, DER APFEL FÄLLT

Bewegte Körper und ihre Bahnen
auf Kleists astronomischem Theater

In Kleists Dramatik sind die wirkenden Kräfte eines Naturtheaters am Werk; sie haben ihr Grundmodell in den aus zirkulären Bogenlauf und pfeilgeraden Vektoren aufgespannten Bahnbewegungen der Himmelskörper: Werden diese jedoch *dann to earth* gebracht, in irdisches Handeln übersetzt, dann treten Friktionen, Entgleisungen und Zerstörungen auf, wie sie am Himmel kaum vermutet werden und diesem auch schwerlich anzulasten sind. Der Versuch, in Kleists Dramatik ein mitlaufendes astronomisches Argument zu rekonstruieren, kann hier nur Stichproben unternehmen; hierzu dient mir zum einen die Konfiguration der Familie Ghonorez respektive »Schroffenstein« und zum zweiten die Gestalt der Amazonenkönigin, Ignez und Rodrigo, Penthesilea und Achill – es ist die Dynamik solcher Konstellationen, mit der Kleist das Räderwerk eines Weltgetriebes in Gang setzt.

IGNEZ [...] Da ist, zum Beispiel, heimlich jetzt ein Jüngling,

– Wie heißt er doch? Ich kenn ihn wohl. Sein Antlitz

Gleicht einem milden Morgengewitter,

Sein Aug' dem Wetterleuchten auf den Höhen,

Sein Haar den Wolken, welche Blitze bergen,

Sein Nähen ist ein Wehen aus der Ferne

Sein Reden wie ein Strömen von den Bergen

Und sein Unarmen stark – Dooch still. Was wollt'

Ich schon? Ja, dieser Jüngling wollt' ich sagen,

Ist heimlich nun herangeschlichen, plötzlich,

Unangekündigt, wie die Sommersonne,

Will sie ein nächtlich Liebestest beauschen.

Nun wär' mhrs recht, er hätte, was er sucht,

Bei mir gefunden [...]

(Die Familie Ghonorez, II/1, Vs. 724–737; I, 40)¹

Es ist eine ganze Reihe von Naturgewalten, mit welchen das in idyllischer Bergeseinsamkeit belauschte Mädchen die Anziehungskraft des Jünglings Rodrigo vergleicht. Ignez sieht Gewitter, »Wetterleuchten«, Blitzschlag und Windeswehen zugleich auf sich zukommen; selbst die Macht seines Redestroms und seiner kraftvollen Umarmungen kennt oder ahnt sie. Die Bilder sind widersprüchlich und

¹ Zit. nach DKV; Nachweise fortlaufend im Haupttext.