

Heinrich von Kleist and Modernity

Studies in German Literature, Linguistics, and Culture

Heinrich von Kleist and Modernity

Edited by
Bernd Fischer and Tim Mehigan



CAMDEN HOUSE

Rochester, New York

Copyright © 2011 by the Editors and Contributors

All Rights Reserved. Except as permitted under current legislation, no part of this work may be photocopied, stored in a retrieval system, published, performed in public, adapted, broadcast, transmitted, recorded, or reproduced in any form or by any means, without the prior permission of the copyright owner.

First published 2011
by Camden House

Camden House is an imprint of Boydell & Brewer Inc.
668 Mt. Hope Avenue, Rochester, NY 14620, USA
www.camden-house.com
and of Boydell & Brewer Limited
PO Box 9, Woodbridge, Suffolk IP12 3DF, UK
www.boydellandbrewer.com

ISBN-13: 978-1-57113-506-3
ISBN-10: 1-57113-506-5

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Heinrich von Kleist and modernity / edited by Bernd Fischer and Tim Mehigan.

p. cm. — (Studies in German literature, linguistics, and culture)

Essays in English and German.

Includes bibliographical references and index.

ISBN-13: 978-1-57113-506-3 (acid-free paper)

ISBN-10: 1-57113-506-5 (acid-free paper)

1. Kleist, Heinrich von, 1777–1811 — Criticism and interpretation.
 2. Kleist, Heinrich von, 1777–1811 — Appreciation.
 3. Kant, Immanuel, 1724–1804 — Influence.
 4. Modernism (Literature) I. Fischer, Bernd, 1953–
- II. Mehigan, Timothy J.

PT2379.H3445 2011

838'.609—dc23

2011025779

This publication is printed on acid-free paper.
Printed in the United States of America.

Contents

Acknowledgments vii

Introduction 1

Tim Mehigan and Bernd Fischer

I. The Plays

1: Zu Ende schreiben: Ultimative Strategien im Schaffen Kleists 11
Bernhard Greiner

2: “Sein Nahen ist ein Wehen aus der Ferne”: Ottokar’s
Leap in *Die Familie Schroffenstein* 23
Nancy Nobile

3: The Fragmented Picture and Kleist’s *Zerbrochener Krug* 41
Dorothea von Mücke

4: “So glaubst du jetzt, daß ich dir Wahrheit gab?” Gender, Power
and the Performance of Justice in Kleist’s *Der zerbrochene Krug* 55
Seán Allan

5: Recht als Krieg: Moderne Staatlichkeit und die Aporien
legalistischer Herrschaft bei Heinrich von Kleist 71
Christian Moser

6: Representing the Nation in Heinrich von Kleist’s
Prinz Friedrich von Homburg 93
David Pan

7: Herrschaftsgenealogie und Staatsgemeinschaft: Zu Kleists
Dramaturgie der Moderne im *Prinzen von Homburg* 113
Helmut J. Schneider

8: Changing Perceptions of Modernity in Nineteenth-Century
German Theater from Goethe to Wagner, with Reference to
Kleist’s *Prinz Friedrich von Homburg* 131
Hilda Meldrum Brown

9: Weiblicher Sadismus, Wutwelt des Liebes-Urwalds, Geschlechtskampf, absolutes Gefühl: Die <i>Penthesilea</i> -Rezeption in der Moderne <i>Ricarda Schmidt</i>	145
10: Prosodic and Dramatic Tension in the Blank-Verse Dramas of Heinrich von Kleist <i>David Chisholm</i>	167
II. The Stories and Essays	
11: Crisis, Denial, and Outrage: Kleist (Schiller, Kant) and the Path to the German Novella(s) of Modernity <i>Jeffrey L. High</i>	187
12: Das Gespenst der Armut: “Das Bettelweib von Locarno” — Zwischen traditioneller christlicher, kantisch aufgeklärter und moderner marxistischer Auffassung <i>Peter Horn</i>	205
13: The Problem of Knowledge and the Discourse of the Hysteric: Exploring a Lacanian Interpretation of “Die Marquise von O. . .” <i>Peter Barton</i>	217
14: Religion nach der Aufklärung: <i>Die heilige Cäcilie</i> — Identität, Religion und Moderne <i>Anette Horn</i>	233
15: Breaking Skulls: Kleist, Hegel, and the Force of Assertion <i>Andreas Gailus</i>	243
16: Kleist’s “Übermarionette” and Schrenck-Notzing’s “Traumtänzerin”: Nervous Mechanics and Hypnotic Performance under Modernism <i>Jonathan W. Marshall</i>	257
17: Falling after the Fall: The Analysis of the Infinite in Kleist’s Marionette Theater <i>Wolf Kittler</i>	279
Notes on the Contributors	295
Index	299

Acknowledgments

THE ESSAYS IN THE VOLUME were originally presented at a symposium on the works of Heinrich von Kleist in September 2010 at the University of Otago, New Zealand. The essays were subsequently revised and reworked for publication, some substantially so. The volume itself was reviewed prior to publication. We thank these expert readers. We also gratefully acknowledge the generous conference assistance provided by the Alexander-von-Humboldt Foundation. We are also grateful to the University of Otago, which contributed material support for both the conference and the conference volume. Thanks, finally, to Jim Walker at Camden House (Boydell & Brewer), who saw the volume through to completion with his customary skill and attention to detail.

B.F. and T.M.
August 2011

Introduction

Tim Mehigan and Bernd Fischer

HEINRICH VON KLEIST (1777–1811) speaks to the present age like few other writers of his time. Although he was recognized for his immense gifts as a playwright by Christoph Martin Wieland and Johann Wolfgang Goethe, two of the most important literary figures of Kleist's day, only three of his seven plays were performed during his lifetime.¹ Today Kleist's plays are among the most popular on the German stage. Despite the evident quality of these plays, Kleist was better known to his contemporaries as a short-story writer: his eight stories appeared in two separate editions in 1810 and 1811 shortly before his death. Some had been published previously. Although Ludwig Tieck issued them again in 1826 in the first edition of Kleist's collected works,² the stories, like the plays, receded from view after the waning of Romanticism, a literary movement with which Kleist is often associated. New editions of Kleist's works in 1885 and 1905 helped revive interest in Kleist as an author. On the occasion of the first centenary of Kleist's death in 1911, a new level of interest in Kleist as an author could already be observed: Otto Brahm's 1884 monograph on Kleist was reissued,³ and two other major studies appeared (by Wilhelm Herzog⁴ and Heinrich Meyer-Benfey⁵) to add to earlier work on Kleist by Georg Minde-Pouet⁶ (1897) and Reinhold Steig (1901).⁷ Although Kleist's canonization as an author of great significance in German literature cannot be said with confidence to have occurred before the postwar era, Franz Kafka's private declaration of affinity with Kleist in 1913 may be taken as a convenient date from which to mark his rising importance for the modern age.⁸ A further one hundred years later, at the second centenary of his death, Kleist's reputation as one of Germany's greatest dramatists and most original and influential short-story writers is assured.

There are several reasons why Kleist is important for us today. For one thing, there is the intrinsic importance of Kleist's topics — topics such as gender, class, and ethnic wars, terrorism and sacrifice, to mention just a few. Even more striking, Kleist's poetic experiments delve more deeply than almost every other German author of the nineteenth century (with the possible exception of Georg Büchner) into the conflicts, impasses, and potential that emerged from the seismic events occurring around 1800 — from the French Revolution and the birth of constitutional nationalism, through

to the triumphs of secular science and philosophy and the arrival of the new economic order. Kleist's poetic trials do not just expose the shortcomings of political, legal, religious, and academic institutions of his day. They also set out to examine the re-conceptualizations of individual and collective identities that became conceivable at the dawn of modernity: the psychology of national belonging and total warfare, the anti-colonial struggles of ethnic, political, and familial partisanship, the power of propaganda and a press for the masses, the loss of certainty, and the crisis of inner knowledge, feeling, trust, ethics, and justice. Kleist tests the promise of an individual freedom of upward mobility and the displacement of premodern group-identities of estates, professions, and guilds by emphatic assertions⁹ of individual authenticity and, with it, the politics and bureaucracies of recognition.¹⁰ In Kleist's literature, as in much of today's literature, the demands of individual recognition are asserted with as much insistence as those of its opposite, the psychology of the insult of a recognition denied that characterizes the narrative stance and the architecture of much of Kleist's prose as well as the diction and architecture of many of his plays. Engaging with the radical twist in Fichte's philosophy of identity that Kleist's friend Adam Müller had proposed in 1804,¹¹ Kleist's configuration of the interdependence of action and knowledge in all his works penetrates into the very structure of perception — to an inescapable perspectivism of cognitive moments in a fluid world where objects and subjects of perception and desire are constantly moved through time and space.¹² Such a dialectics without resting points and final direction becomes the signature of Kleist's modernity.

Beyond this, Kleist's dramas are certainly of great historical significance. Kleist participated in the revival of interest in classical drama that swept through Germany in the wake of Winckelmann's two treatises on the art of antiquity in 1755 and 1764.¹³ Winckelmann's treatises had brought a version of the "querelle des anciens et des modernes" into Germany several decades after the status and originality of ancient art had been passionately debated in the French academy. While the French in that quarrel seemed to have found in favor of the moderns overall, the Germans generally encountered much more difficulty in confirming a straightforward victory of modern over ancient styles of art, or indeed modern over ancient sensibility, even in the program of art propounded under the terms of Weimar Classicism by Goethe and Schiller. Both Goethe and Schiller sought in their dramas the kind of "noble simplicity and quiet grandeur" that Winckelmann had exalted when contemplating the art of the ancients. For this same reason, Goethe, though he thought well enough of Kleist to stage Kleist's comedy *Der zerbrochne Krug* in Weimar in 1808, could not wholly approve of the temper of Kleist's writing, later rejecting Kleist's tragedy *Penthesilea* as both too edgy and (to his mind) diseased.¹⁴ In aesthetic terms at least, Kleist did not ratify a practice that cast back to ancient models of art with as much alacrity as it

cast forward in pursuit of new ones. As David Chisholm shows in his article in this volume, this can be seen at the formal level of Kleist dramas. In these works Kleist cultivates a “rhythmic tension between the underlying metrical pattern and its linguistic realization” that admits no underlying harmony of form and content. Since both aesthetic and cultural expectations among German audiences in Kleist’s day were geared in the opposite direction, it is perhaps not surprising that his dramas fell on deaf ears during his lifetime. Equally, it is the slow regearing of expectations over the intervening time that allows modern audiences to approach Kleist’s dramas with greater understanding.

If in terms of the form of his dramas Kleist opted for the moderns, whatever the moderns would turn out to be, he seems equally in these works to have rejected the noble repose of the ancients in his choice of subject matter. This, too, is of interest to us today. The plays that have a recognizably classical backdrop, such as *Amphitryon* and *Penthesilea*, fail to work up any nostalgia for a past ideal or any ideal conflation of past and present values in the programmatic manner followed by Goethe and Schiller or, say, in the nostalgic visions of the Romantic poet Hölderlin. In *Amphitryon*, for example, the flaws of the god-king Jupiter are compounded both by the fact of his dominance over mortals, in particular the heroine Alkmene, and his failure to unmask himself to them. It is Alkmene, accordingly, who wins our sympathy and stirs our interest.¹⁵ *Penthesilea*, for its part, is nothing short of anticlassical in its manipulation of ancient setting and characters to initiate a notably modern discussion about love — a love that, though only possible because of the social equality of the heroic lovers, ends disastrously because of this same equality. In other dramas, such as *Prinz Friedrich von Homburg*, Kleist delves deeply into the nature of the freedom of the individual as well as the human desire to bond with others to make community. Are human communities constructed around the capacity to make sacrifices for a broader cause, as David Pan considers in this volume in relation to the denouement of *Prinz Friedrich von Homburg*, which is to say, initially at the level of individual sentiment and sentience and on the basis of a still-committed subjectivity, or is community ultimately generated through legal and physical power following the logic of conquest, as Christian Moser provocatively asks in chapter 5? No journeying back to ancient values will suffice to provide an answer. Instead — as so often with Kleist — we are left with a choice, a choice, when we make it, that dictates how we will go forward into modernity: the self-sacrificing individual not only sows the seeds of community but perhaps also (unwittingly) lays out the program for a future fascist collective; the skeptical individual, who recognizes the limits of autonomous individuality and the compacts with the state the individual contracts, ultimately bequeaths in Moser’s reading a disputatious, agonistic version of statist community to posterity — a version of

community constrained by bloodless legality of a kind perhaps not unlike that emerging in Europe today. The pointedness of these questions, as Helmut Schneider observes, suggests, if not requires, a reconception of the body of the collective. Yet, as Schneider also argues, this is a collective no longer bound to the body of the sovereign, whose genealogy, as the play *Prinz Friedrich von Homburg* clearly shows, has lost its integrity. The weakening of the dynastic line of the old order, however, has not yet brought about a new political order. Here, as so often, Kleist appears as the denizen of the in-between.

If these conclusions predispose the reader of Kleist's works toward doubt about the future, Kleist may not even allow us untroubled access to a thoroughgoing skepticism. Seán Allan, for example, argues in chapter 4 that views about Kleist's skepticism, often held to be a defining feature of his modernity, may themselves be exaggerated. The skepticism he finds warranted in Kleist's works is directed mainly at the transcendent quality of absolutes. It is the desire for "absolute transcendent knowledge" that Kleist undermines in his plays and stories, according to Allan, not the platform of all knowledge itself.

A complex view therefore emerges in this volume both of Kleist and of the modernity in whose context he is considered. This modernity might be seen to have the following attributes: first, it is not predicated on absolutes but rather on the limitations of all thinking that emerges from them. As the contributors to this volume repeatedly demonstrate, modernity in Kleist's anticipation of it is a paradigm or mind-set that is characterized by the failure of any single ethico-philosophical system to render its own legitimacy from within, that is to say, by the failure of all *metaréçits*. Dorothea von Mücke provides exemplary insight into the failure of such a grand narrative in her consideration of the play *Der zerbrochne Krug*.¹⁶ Second, this paradigm or mind-set is reliant for its claim to positivity on discursive formations, even as these appear to lack an ultimate foundation. Third, the paradigm of modernity is characterized by the problem of *homo politicus* — by, as Hannah Arendt has pointed out in many of her writings, a need to sustain action within a moral universe that must at the same time eschew any underlying, structuring "categorical imperative."¹⁷

If this view of modernity — admittedly informed by postmodernity — is allowed (Ricarda Schmidt challenges such a view of modernity in her article in this volume), then we read Kleist today perhaps more for the quality of the questions he asks than any answers he is seen to provide. In this context, "modernity" must be clearly distinguished from "the modern" and "modernism," like terms that define the preference for the newness of the present moment over elements conserved from the past or schooled over time by the habituation to pastness. Modernity, from this perspective, is not about the new so much as about probing the new and its value. Modernity therefore implies a level of ambivalence toward

newness that lends urgency to the question of the new, without at the same time providing the grounds on which this question can be resolved. In chapter 1 Bernhard Greiner characterizes modernity in these terms in his consideration of what he calls a literary practice of “Zu-Ende-Schreiben” of motifs, discourses, aesthetical conceptions, genres, and myths in Kleist’s works.

If this view of Kleist’s modernity is granted, Kleist leads us beyond the text and its rhetorical strategies, and beyond the terms of naive representation and its self-assured images of the world, onto a plane of “double thoughts”¹⁸ where consciousness generates its own projections and simultaneously signals awareness of them. Wolfgang Kayser was the first critic who intimated the existence of this dual level of consciousness in Kleist’s stories. The narrator of the stories, he observed in an important essay published in 1958,¹⁹ does not stand above the narration but becomes a part of it. This does not just mean that we do not know the views of the author, who disappears from the text altogether; it also means that the narrator merges with any interpretation that can be gleaned from the narrated events. Put another way, the narrator stands not on the side of the writer but of the reader. From a modern perspective, this is tantamount to saying (although Kayser does not yet say it) that Kleist established the preconditions for the hermeneutic circle — the idea that no understanding of isolated parts of a text is possible without reference to the whole text, but, equally, that the understanding of the whole text drives understanding of its parts and can never be separated from it. In the skeptical, postmodern version of the hermeneutic circle, a pattern of references is engaged when textual interpretation occurs such that the reader is never able to escape the terms of her own reading. It is the presence of the hermeneutic circle at key moments in Kleist’s narratives that explains the appeal of his stories for us today. It equally suggests that the narratives might have been the catalyst for the upsurge of interest in Kleist as an author, especially in the postwar period immediately predating the emergence of postmodernism.

In this context, the narratives are often considered the key to Kleist’s importance as a writer. Jeffrey High, for example, sees Kleist’s stories as marking a turning point in the history of the novella. With their appearance, he argues, “the German novella of modernity achieved its signature ‘crisis’ voice regarding thematic psychological, political-critical, and anti-metaphysical fields.” As Peter Horn points out, this crisis could not fail to signal distance from the popular literature of the time. Thus while Kleist was made aware of the public taste for chivalric stories during his stay in Würzburg, he was to parody this type of literature in the story “Das Bettelweib von Locarno,” deploying the device of a ghost that never properly appears. The story is accordingly moved by an unknown force that lays siege to conscious awareness: “ein gespenstisches etwas Anderes schaut

uns an, wir fühlen uns angeschaut, aber wir können es nicht sehen. . . . Wir erleben uns als einer durchaus anderen Gewalt gegenüber machtlos. Unser Blick kann dem Blick dieses Anderen nie begegnen. Dieser Effekt ist der Effekt des Gesetzes, dem wir immer schon unterworfen sind.” For Anette Horn, a similar intent can be observed in “Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik,” a story that fails to affirm the transcendent “power” of music alluded to in its title. As she notes in chapter 14: “Das religiöse wie das naturwissenschaftliche Erklärungsmuster bleiben unzulänglich, während die Sphinx schweigt.” Andreas Gailus, probing the mystery of Kleist’s narratives and how they conclude, identifies a “double ending” to the story “Der Findling.” “Der Findling,” he argues in chapter 15, does not just finish with a horrific ending but pushes beyond the horror — the breaking of Nicolo’s skull by his foster-father Piachi — to evince a moment of “supreme satisfaction.” This moment comes about, he argues, because of “the confrontation between two dimensions of speech: between the propositional *content* of a sentence, and the assertoric *force* whereby a speaker affirms and endorses this content in uttering it.” Peter Barton views the kind of disjunction postulated by Gailus between “assertion” and “proposition” as a key feature of the operation of the text itself. In chapter 13 he considers how instances of textual discordance in the story “Die Marquise von O. . .” stand for and “mask” the psychic situation of the main character herself, whose need to generate knowledge of her own situation — in Lacanian terms, as the *sujet supposé savoir* — expresses itself in the desire to suppress knowledge, the desire precisely *not* to know. Barton investigates the hysterical discourse that arises from this suppression of knowledge and the desire not to know.

If, then, Kleist uncovers the erotic attachments and fetishism that stalk the desire to know, what of knowledge itself, what of the epistemological project introduced to the world by Immanuel Kant that famously resulted in a crisis for the young Kleist and, on many accounts, led to his decision to become a writer? Does the project of knowledge-through-reason associated with an era of Enlightenment culminating in the critical philosophy of Kant also fail in Kleist’s eyes? Or can such a project, as Seán Allan argues, be salvaged through some other form of inquiry? Wolf Kittler is one contributor who considers an alternative to the view that the project of knowledge-through-reason, as discussed by Kleist, necessarily fails. Kittler attempts to rehabilitate this knowledge project with reference to mathematics, countering along the way the standard orthodoxy (as argued by Paul de Man) that Kleist knew no mathematics or was bad at it. Kittler shows not only that Kleist commanded knowledge of mathematics but that his discussion of the inner center of gravity of the puppet in his late essay “Über das Marionettentheater” follows mathematical theorizing of space in application to physical movement in his own day almost to the letter. Kittler suggests not only that Kleist took seriously the conceit

of the puppet that achieves grace but that grace itself, as put forward in the essay, might ultimately in Kleist's understanding be measurable and therefore materially attainable.

If this is the case, the theatrical practice arising in the late nineteenth and early twentieth centuries, which attempted to evince spiritual transcendence through physical movement, can indeed be placed alongside similar presentiments in Kleist's essay. In chapter 16 Jonathan Marshall discusses not only the dolls, robots, and puppets of puppet theaters of this time but also theories of biomechanical movement propounded by parapsychologists, which was subsequently evinced in live performance through actors under hypnosis. These theories appear consistent with the principle of what Marshall calls Kleist's "übermarionette." As he notes, "in these and other aesthetic practices, Kleist's elusive 'Schwerpunkt' or 'center of gravity' within which the harmonious spiritual body and soul might be balanced has been replaced by a rhythmic oscillation of nervous impulses, subconscious responses, and etheric perceptions."

Notwithstanding these intimations about the programming of perfect movement, the goal of transcendence, as the interpolated stories of the narcissistic ephebe and the fencing bear in the essay suggest, does remain elusive. This being so, an alternative might be found in the discursive practice of "Zu-Ende-Schreiben," as Bernhard Greiner argues. We might read Herr C.'s remarks at the end of "Über das Marionettentheater" in such a light. Not transcendence itself, then, but its narration, and not the grace of God, but how we imagine and "complete" it through a final act of writing:

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?

Allerdings, antwortete er; das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.²⁰

Notes

¹ Two, if the "distorted" première of *Die Familie Schroffenstein* in Graz in 1804, which Kleist himself did not know about, is discounted. See William Reeve, *Kleist on Stage, 1804–1987* (Kingston, ON, Canada: McGill–Queens UP, 1993), 8.

² *Heinrich von Kleists gesammelte Schriften*, 3 vols., ed. Ludwig Tieck (Berlin: Georg Rieme, 1826).

³ Otto Brahm, *Das Leben Heinrichs von Kleist* (Berlin: E. Fleischel, 1911).

⁴ Wilhelm Herzog, *Heinrich von Kleist, sein Leben und sein Werk* (Munich: C. H. Beck, 1911).

⁵ Heinrich Meyer-Benfey, *Kleists Leben und Werke* (Göttingen: Hapke, 1911).

⁶ Georg Minde-Pouet, *Heinrich von Kleist: Seine Sprache und sein Stil* (Weimar: E. Felber, 1897).

⁷ Reinhold Steig, *Heinrich von Kleists Berliner Kämpfe* (Berlin and Stuttgart: W. Spemann, 1901). Ricarda Schmidt provides an additional perspective on the rediscovery of Kleist in the period after 1880 in her consideration of the reception history of Kleist's play *Penthesilea* in chapter 9 of this volume.

⁸ In a letter to Felice Bauer on 10 February 1913: "Gestern habe ich Dir nicht geschrieben, weil es über *Michael Kohlhaas* zu spät geworden ist (kennst Du ihn? Wenn nicht, dann lies ihn nicht! Ich werde Dir ihn verlesen!), den ich bis auf einen kleinen Teil, den ich schon vorgestern vorgelesen hatte, in einem Zug gelesen habe. Wohl schon zum zehnten Male. Das ist eine Geschichte, die ich mit wirklicher Gottesfurcht lese." Quoted in John M. Grandin: *Kafka's Prussian Advocate: A Study of the Influence of Heinrich von Kleist on Franz Kafka* (Columbia, SC: Camden House, 1987), 14.

⁹ The violence of assertion has repeatedly attracted interest in the scholarship of the last hundred years; see chapter 15, Andreas Gailus's contribution to this volume.

¹⁰ See Charles Taylor: *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1994).

¹¹ Adam Müller, *Lehre vom Gegensatz* (1804).

¹² For an impressive attempt to trace such a poetics of perspective perception and projection see Nancy Nobile's reading of *Die Familie Schroffenstein*, chapter 2 in this volume.

¹³ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755); Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764).

¹⁴ As Hilda Brown points out, Goethe's negative assessment of Kleist proved to be tremendously damaging to him in the long run (see chapter 8 in this volume).

¹⁵ Nancy Nobile views Kleist's capacity to engage the emotions of the viewer as a noteworthy aspect of the play *Die Familie Schroffenstein*, "for he requires that we see something other, and more beautiful, than what presents itself to our sight on the stage" (chapter 2 in this volume).

¹⁶ As von Mücke notes in her essay: "an optimistic Enlightenment affirmation of this change as progress toward rationalization is rendered considerably more complicated through the elaborate play with both meta-historical framing devices and concrete historical references" (chapter 3).

¹⁷ See especially Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: Chicago UP, 1958); and Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy* (Chicago: Chicago UP, 1982).

¹⁸ This is a term borrowed from J. M. Coetzee. See his essay "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky (1985)," in *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. David Attwell (Cambridge, MA: Harvard UP, 1992), 251–93.

¹⁹ Wolfgang Kayser, "Kleist als Erzähler," in *Die Vortragsreise* (Berlin: Francke, 1958), 169–83.

²⁰ *Heinrich von Kleists gesammelte Schriften*, 2:345.

I. The Plays

1: Zu Ende schreiben: Ultimative Strategien im Schaffen Kleists

Bernhard Greiner

EINE FUNDAMENTALE ORIENTIERUNG jeder ‘Moderne’ ist das Neue. Im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert hat dieses besondere Konjunktur: Schöpfungsphantasien, Denken über Anfänge bestimmen den literarischen, ästhetischen, philosophischen, pädagogischen und nicht zuletzt den politischen Diskurs. Auch Kleist folgt dieser Orientierung, zeigt sich fasziniert von Anfängen. Man denke an die Rekurrenz von Motiven in seinem Werk wie dem des Sündenfalls oder der Verheißung einer neuen Zeit durch die Zeugung oder Geburt eines Heilsbringers oder an seinen Anspruch, ein Theaterstück (*Penthesilea*) geschrieben zu haben, das die Möglichkeiten eines jeden gegenwärtigen Theaters übersteigt. Kleist distanziert sich aber auch vom Kult des Neuen, wenn er etwa seinen Vorschlag zu einer Negativ-Pädagogik als “*allerneuesten Erziehungsplan*” (3:545)¹ anpreist oder sein ambivalentes Lob der *Seelandschaft* Caspar David Friedrichs mit der Bemerkung einleitet, der Maler habe “eine *ganz neue* Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen” (3:543). Solcher Ambivalenz gegenüber dem Neuen entspricht, dass Kleist sich ihm auf einem ungewöhnlichen Weg zuwendet, nicht auf dem absoluter Innovation, zu verstehen als *creatio ex nihilo*, wie sie Kant im Geniekapitel seiner *Kritik der Urteilskraft* entworfen hat, vielmehr auf dem eines ‘Zu-Ende-Schreibens,’ sei es von Motiven (wie die genannten des Sündenfalls oder der Geburt eines Heilsbringers), sei es von Diskursen (wie dem der Grazie), von ästhetisch-poetischen Konzeptionen (z.B. eines Erhabenen in der Kunst), von Mythen (am radikalsten des Mythos der *Penthesilea*) oder von Gattungen (der Tragödie). An einigen Beispielen sollen Verfahren und Leistungen dieses Zu-Ende-Schreiben bestimmt werden als ein vielleicht noch wenig in den Blick genommener Aspekt der Modernität Kleists wie dessen Anregungskraft für spätere Modernen.

Etwas zu Ende zu schreiben, kann sich auf die behandelte Sache beziehen — das Letzte, Äußerste, Ultimative einer Sache schreiben — oder auf den Vorgang — das letzte, äußerst mögliche Schreiben einer Sache. Beides umfasst, wie das Ende selbst, das Ziel oder Tod, Vollendung oder Endlichkeit beinhalten kann,² zwei Möglichkeiten: entweder etwas zu

seiner höchst möglichen Vollendung zu bringen, so dass ihm auf diese Stufe der Bearbeitung nichts mehr folgen kann,³ oder etwas zeitlich zu einem Ende zu bringen, so dass es nicht mehr fortgeführt werden kann, es z.B. zu zerstören, indem es in eine unauflösliche Aporie getrieben oder seiner Grundlagen umfassend beraubt wird. Als erstes, in seinen Voraussetzungen und Konsequenzen relativ überschaubares Beispiel sei die Art und Weise gewählt, wie Kleist in seinem Erstlingsdrama *Die Familie Schroffenstein* mit Platons Höhlengleichnis als Bestimmung des Weges des Menschen zur Erkenntnis (des Guten, d.h. der Ideen) umgeht.

Das Höhlengleichnis (im VII. Buch, Kap. 1–4 der *Politeia*) dient Platon zur Versinnlichung des Bildungsweges von der Welt des Denkbaren zu der des Denkbaren. Es ist ein doppelter Weg, zuerst ein Heraustreten aus der Befangenheit in Schattenbildern (genau genommen sind es Schatten von Schatten, die die in der Höhle Gefesselten für die Wirklichkeit halten, bedenkt man, dass die Dinge, deren Schatten die Menschen an der Höhlenwand sehen, i.S. der Ideenlehre Platons nur Abbilder der wahren Wirklichkeit ihrer Ideen sind), ein Aufstieg in das Licht des Erkennens der Ideenwelt, an deren Spitze die Idee des Guten steht. Wie die Befreiung eines einzelnen aus den Fesseln seines Unverstands, die Wende seines Blicks und sein Heraustreten ins Licht zustande kommen, lässt Platon offen. Entscheidend ist, was dem sehend Gewordenen geschieht, wenn er den zweiten Teil des Bildungsweges auf sich nimmt und in die Höhle zu den in Schattenbildern Befangenen zurückkehrt, um auch deren Blick zu wenden. Da sein Auge ans Dunkel nicht mehr gewöhnt ist, wird er weniger als die im Dunkeln Gebliebenen sehen, von diesen verspottet werden, und diese werden keineswegs den Aufstieg aus der Höhle ins Licht unternehmen wollen, “und wenn er sie dann lösen und hinaufführen wollte, würden sie ihn töten, wenn sie ihn in die Hände bekommen und töten könnten.”⁴ Mit der letzten Bemerkung spielt Platon auf das Geschick des Sokrates an, der so zum Märtyrer der Erziehungsaufgabe stilisiert wird, deren Wesen nun deutlich ist: die Denkkraft in der Seele eines jeden aus der Befangenheit im Schein (der Sinnlichkeit) umzuwenden zum Blick in die Helle des Seins, des Denkens der Ideen. Dem Wahn der in der Erdhöhle angeketteten Menschen bei Platon, Schattenbilder für die Wirklichkeit zu halten, entspricht in Kleists Drama die Gefangenschaft beider Familien im Wahnsystem des Verdachts. Dem ersten Schritt bei Platon aus der Befangenheit heraus, dem Lösen der Fesseln der Schauenden und der Wende ihres Blicks von den Schattenbildern zur Lichtquelle entspricht im Drama die erste gezeigte Begegnung zwischen Agnes und Ottokar (II.1), wozu als Ort vermerkt ist “Gegend im Gebirge. Im Vordergrund eine Höhle” (1:151). Ottokar erkennt hier, dass er vom Racheschwur befreit ist, da auf Agnes’ Familie offenbar nicht zutrifft, was sein Vater ihr unterstellt. Dem Aufstieg aus der Erdhöhle und Hinaustreten ins Licht bei Platon entspricht bei Kleist die zweite

Begegnung der Liebenden (III.1), für die die Regieanmerkung bestimmt: "Gegend im Gebirge. Agnes sitzt im Vordergrunde der Höhle" (1:172). Es ist allerdings kein einfaches Neuerkennen der Dinge im Lichte der Idee des Guten, durch das die Kinder die Wahnsysteme ihrer Eltern überwinden, vielmehr praktizieren sie eine Hermeneutik der Selbstnegation. Agnes übernimmt das Interpretationssystem von Rossitz, nach dem Ottokar den allen Warwand-Angehörigen angeschworenen Mord auch an ihr vollziehen werde, hält entsprechend das Wasser, das Ottokar ihr reicht, für vergiftet und trinkt es doch. So tritt sie in das unterstellte Denksystem des anderen ein, als ein Akt der Selbstnegation, der Beweis ihrer Liebe ist. Nachdem Ottokar Agnes' Verdacht und ihr Handeln als Akt der Liebe erkannt hat, trinkt er den Rest des Wassers, so in Agnes' Interpretationssystem bezeugend, dass er mit ihr sterben will, womit beide sich gegenseitig vom Wahnsystem des Verdachts befreit haben. Dass dieser Akt als Zitation des Höhlengleichnisses aufzufassen sei, zeigt der Text sehr deutlich an, da er Ottokar das Ergebnis dieses Weges der Erkenntnis in das Bild fassen lässt "Welch' eine Sonne geht mir auf!" (1:179, V. 1420) Wie bei Platon nach dem Herausgetreten-Sein in das Licht des Erkennens dem Staatsmann als Erzieher aufgegeben ist, in die Höhle zurückzukehren, um den Blick und das Denken der im Wahn Befangenen zu wenden, um so das Erkennen gesellschaftlich, eben 'politisch' zu machen, haben sich bei Kleist die Kinder zwar aus den Wahnsystemen ihrer Eltern befreit, aber vorerst weltlos, ihre Liebe hat keinen Ort in der gesellschaftlichen Welt. Für diese stehen die Eltern. Auch das Denken der Eltern muss gewendet werden, und Platon völlig entsprechend geschieht dies nun *in* der schon mehrfach berufenen Höhle. Aber Ottokar hält seinem Vater, der mordwütig Agnes auflauert, nicht die Romeo und Julia-Konstellation vor, dass die Kinder der verfeindeten Elternfamilien sich lieben und die wechselseitigen Verdächtigungen der Familien als Wahn durchschaut haben. Ottokar wiederholt vielmehr sehr genau den hermeneutischen Akt, mit dem die Liebenden erkennend geworden sind, d.i. sich selbst negierend in das Interpretationssystem des anderen einzutreten. Da dies aber in der Welt der Erwachsenen unter Realitätsbedingungen geschieht, ist die Selbstnegation, die den anderen sehend macht, gleichfalls real, also tödlich. Der Sohn gibt mit dem Kleidertausch dem Wahnsystem seines Vaters Nahrung, damit dieser zum Mörder an seinem Sohne werde, worüber der Vater zuletzt dann auch sehend wird (wie analog Sylvester über der Leiche der von ihm getöteten Tochter). Ottokar opfert sich, für Agnes wie für ein Überwinden des in Wahnsystemen befangenen Denkens, sein Opfer ist aber nicht, wie Platon dies dem Erzieher zubilligt, dem Geschick des Sokrates vergleichbar, noch ist es christlich. Sokrates versucht, falsches Denken zu erschüttern, Ottokar bekräftigt es beim Vater, im Unterschied zu Christus erzwingt er sein Selbstopfer, indem er den im Falschen Befangenen zum falschen Handeln verführt. So ist er

ein falscher Sokrates und falscher Christus, wie er Christi Worte, nachdem Agnes ihn als "Heiland der Welt" angerufen hat (vgl. 1:226, V. 2556), falsch zitiert, statt "Es ist vollbracht": "Es ist — / Gelungen" (1:226, V. 2556–57), durch Hiatus und Brechung der Verszeile vor dem 'Gelungen' auf das Falsche des Zitats aufmerksam machend. So werden die Eltern nur um den Preis sehend und wird das Erkennen gesellschaftlich wirklich, dass sie eben das ins Werk setzen, was der Erbvertrag verhindern sollte: Da sie sich um ihre Nachkommen gebracht haben, werden die Güter beider Familien in fremde Hände übergehen. So stellt Kleists Drama den Bildungsweg, den das Höhlengleichnis entwirft, die Umkehrung der Seele von der Befangenheit im Wahn zum erkennenden Denken, als vollkommen dysfunktional vor. Die Verhaftung in Wahnsystemen des Denkens wird in der Weise überwunden, dass das Erkennend-Werden zu nichts, in keine Zukunft führt. Wenige Jahre nach Erscheinen der *Familie Schroffenstein* (1803) wird Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* (erschienen 1807) im Sinne des platonischen Höhlengleichnisses den Aufstieg des Geistes aus unreflektiertem Gebunden-Sein an sinnliche Gewissheit zu immer höheren Stufen des Erkennens und Wissens entwerfen und in seinen *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* dann Sokrates als den tragischen Ausgangspunkt dieses Weges des Geistes hin zum absoluten Wissen feiern.⁵ Demgegenüber führt Kleist das Höhlengleichnis und mit diesem die Hinwendung des Denkens zum Bleibenden, Unvergänglichen der Ideen, das der tragischen Welt des Werdens und Vergehens, des Ja-Sagens zum Leiden entgegengesetzt wird, wieder in die Welt des Tragischen zurück. Er zeigt es als einem Opfer aufruhend, das eben das in Gang setzt, was es verhindern sollte und ein Sehend-Werden hervorbringend, durchaus i.S. einer Anagnorisis, das nur ein schuldhaftes Scheitern und Beraubt-Sein aller Zukunftsperspektiven festhalten kann, wie dies etwa Kreons Teil am Schluss der *Antigone*-Tragödie ist. Wenige Jahre ehe Hegel Platons Höhlengleichnis im Entwurf des Aufstiegs des Geistes zu immer höheren Formen des Wissens noch einmal zu großer Wirkkraft verholfen hat, hat Kleist es schon zu Ende geschrieben, wobei er zur Konzeption eines tragischen Wissens gelangt, die erst Nietzsche ausarbeiten wird.

Ist dieses tragische Wissen aber vielleicht nur verbleibende Erkenntnis der im Drama vorgestellten Figuren, dem das Drama am Beispiel der Kinder die Möglichkeit einer Überwindung der Befangenheit im Wahn entgegengesetzt hat, auch wenn diese Möglichkeit weltlos bleibt? Das Drama verweigert diese Lesart, da es die Liebe der Kinder als die dynamische Kraft, die aus der Höhle des Wahns ins Licht der Erkenntnis führt, zwar vorstellt und feiert, eine Zuversicht, die sich hieran knüpfen will, aber aus der Hand schlägt. Das erschließt sich, wenn man auf die Angaben zu den Verwandtschaftsverhältnissen in diesem Stück achtet. Vom Erbvertrag, der zum Aufbau der Wahnsysteme geführt hat, wird gesagt, dass es ihn "seit alten Zeiten" gebe (1:131, V. 177), mithin müsste die Teilung des Besitzes

zwischen den Linien der Schroffensteiner schon lange zurückliegen. Sylvester und Rupert sind aber Vettern (vgl. 1:148, V. 632–33), an einer Stelle wird sogar gesagt, dass sie Brüder seien (1:127, V. 49), sie haben also zumindest gemeinsame Großeltern, die dann auch über den gesamten Besitz verfügt haben müssen. Die Vetter oder Brüder haben Frauen geheiratet, die Stiefschwestern sind (lt. Personenregister und 1:144, V. 539), also ein gemeinsames Elternteil haben. Sylvester wiederum wird 'Oheim' (Bruder der Mutter) des toten Rossitzknaben genannt (1:131, V. 171), d.h. Eustache und Sylvester haben gemeinsame Eltern und ein Elternteil hiervon muss auch ein Elternteil Gertrudes, der Gattin Sylvesters ein. Die Familien sind also eng verwandt, und längstens vor zwei Generationen muss der Besitz beider Häuser in einer Hand gewesen sein. Verbindungen, wie sie mit Ottokars und Agnes' Liebe aufscheinen, muss es also immer wieder gegeben haben, was nicht verhindert hat, dass die Kinder oder Enkel, unter die der Besitz dann wieder zu teilen war, wieder in Feindschaft und den Aufbau von Verdachtssystemen verfallen sind, wie dies jetzt die Vettern oder Brüder Rupert und Sylvester vorführen. Die Auflösung der Wahnsysteme durch Liebe und Heirat innerhalb des Familienverbandes bürgt also keineswegs für ein Ende des Aufbaus solcher Systeme. Die 'Minnesänger-Lösung,' wie der Vermittler Jeronimus sie nennt (1:189, V. 1663–69), dass die Kinder der verfeindeten Elternpaare sich lieben, ist so als bloßes, literarisch genährtes Wunschdenken ausgewiesen. Das tragische Wissen, in das das Drama mündet, vermag sie nicht zu entkräften.

Nicht betroffen von solcher Rücknahme scheint die zweite Strategie zu sein, die Ottokar verfolgt, um sich aus den Verdachtssystemen der verfeindeten Familien zu befreien. War die erste Strategie, das von Liebe und Bereitschaft zur Selbstnegation getragene Eintreten in das Denksystem des anderen, mit dem Ausruf Ottokars über die Sonne, die ihm aufgehe, in den Horizont des Höhlengleichnisses gerückt, so steht die zweite ganz außerhalb dieses Anspielungsfeldes. Ottokar macht sich nicht nur von der scheinbar sicheren Verweisung von Zeichen und deren Appell frei — dass der tote Bruder die mörderischen Handlungen der feindlichen Familie belege, die zu rächen seien —, das war sein Weg aus der Höhle, er nimmt das rätselhafte Zeichen, dass dem toten Bruder beide kleinen Finger fehlen, vielmehr auch in seiner Materialität und forscht nach dem Verbleib der Finger. Das führt ihn allerdings zu dem Paradox, dass die Auflösung des väterlichen Wahns selbst wieder nur ein Wahn, ja mehr noch, der Wahn eines Wahns ist: die magischen Praktik der Totengräberswitwe und deren Nachahmung am falschen Objekt (d.i. am falschen Finger aus der Sicht Ursulas) durch die Warwand-Knechte, die sich derart im Wahn eines Wahns befinden. So hält das Stück auch jenseits der zu Ende geschriebenen Konstellation des Höhlengleichnisses keine Überwindung des tragischen Wissens bereit. Der Ausblick, den das Drama gibt, hat stattdessen das Potential einer neuen Tragödie. Über den Leichen ihrer Kinder geben die Mörder-Väter sich die

Hand und umarmen sich ihre Frauen. Die neue Ordnung, die hier aufscheint, hat eine schwere Hypothek. Sie gründet in doppelter Selbstaggression: die Kinder haben sich für sie geopfert, indem sie die Väter zu ihren Mördern gemacht haben, die Väter als die Repräsentanten der neuen Ordnung haben sich mit dem Morden ihrer Kinder selbst um ihre Zukunft beraubt. So mündet die Auflösung des wahnhaften Interpretationssystems, dessen Auflösung sich als Wahn eines Wahns erwiesen hat, in den Ausblick auf eine neue Ordnung, deren Grundlage Selbstaggression ist. Die Zerstörungskraft, die solcher Ordnung innewohnt, wird die *Penthesilea*-Tragödie entwickeln.

Die Rücknahme des Höhlengleichnisses und die Herleitung des wahnhaften Interpretationssystems selbst wieder aus einem Wahn in der *Familie Schroffenstein* stehen dem Agnostizismus der Kleistschen Erkenntniskrise nahe. Das Verfahren allerdings, das zur Auflösung des Wahnsystems geführt hat, d.i. Zeichen in ihrer Materialität zu nehmen und deren Spur zu verfolgen, ließ das Drama unbezweifelt. Das Verfahren führte zu einer Auflösung, wenn diese auch niederdrückend war. So erstaunt es nicht, dass Kleist an diesem Verfahren festhält. Spät, im Essay über Caspar David Friedrich, benennt er es ausdrücklich, wenn dort erwogen wird, eine Seelandschaft mit der Kreide und dem Wasser des dargestellten Felsens und Ozeans zu malen, um auf diesem Wege die Wirkung eines Erhabenen der Kunst doch noch zu erzielen, die zuvor verneint worden war (vgl. 3:543).⁶

Die Möglichkeit eines Erhabenen der Kunst hatte Schiller wenige Jahre zuvor gegen Kant⁷ neu begründet.⁸ Kleist schreibt diese Konzeption zu Ende. Die Erfahrung des unendlich Großen, im Bild Friedrichs der vor dem Mönch ausgebreitete grenzenlose Ozean, der das Vermögen des Betrachters übersteigt, diese Vorstellung in die Einheit einer Anschauung zu bringen, wogegen er sein Vermögen zum Unendlichen mobilisieren soll, um sich so aus der Erfahrung des Zusammenbruchs seiner Anschauungsvermögen zu erheben, diese Erfahrung, die *im* Bilde Friedrichs insinuiert wird, kann im Museum *vor* dem Bild nicht wiederholt werden, da das Gemälde als ein komponiertes, d.h. durch Unterscheidung, also Einziehen von Grenzen gewonnenes Gebilde nicht mit der Erfahrung des Grenzenlosen konfrontieren kann. Es folgt im Essay das bekannte Gedankenexperiment, die im Bild vorgestellten Elemente — Betrachter, Düne am Meer und Ozean — auf das Verhältnis zwischen Bildbetrachter und Bild im Museum zu übertragen. Die Position des Betrachters bleibt, das Bild als Ganzes wird zum begrenzten Ort, an dem sich der Betrachter der Erfahrung des Unendlichen aussetzt, womit es keinen Gegenstand der Betrachtung mehr gibt, so dass sich der Blick ins Nichts öffnet (“das aber, wohinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz,” 3:543). Diese Konfrontation mit der Reversoite des Unendlichen, dem Nichts, kann der Betrachter nicht mit einem Rege-Machen des Unendlichen in sich

beantworten. So hat Kleist die Konzeption eines Erhabenen der Kunst zu Ende geschrieben, nicht ohne allerdings eine neue Bahn zu eröffnen, auf der solch ein Erhabenes vielleicht doch noch gewonnen werden könnte. Das ist eben der Gedanke, die Verweisung auf ein Unendliches aus dem Material des Zeichens zu gewinnen, das vom Dargestellten selbst genommen ist. Solche Öffnung zum Unendlichen kann dann allerdings auch nur material, d.h. physisch und nicht ideell sein, weshalb als Rezipienten Tiere genannt werden, die man mit solcher Kunst zum Heulen bringen könne. Lange vor dem Abfassen dieses Essays, in seinem Guiskard-Drama, hat Kleist allerdings schon die Konzeption eines Erhabenen der Kunst auf dem Feld der Tragödie, damit dezidiert auf dem Feld, auf dem Schiller sie entwickelt hatte, in eine Aporie geführt.

Wie Schiller erhabene Wirkung der Tragödie davon erwartet, dass diese in ihrer vorgestellten Welt Helden zeigt, die zu einer erhabenen Haltung finden, und die Zuschauer sich dann mit diesem Helden identifizieren, wodurch sie bei sich selbst die Disposition zum Erhabenen ausbilden würden, führt Kleist am von der Pest ergriffenen Guiskard die leidende Natur vor, sodann an Guiskard, der sich, allen Gerüchten über seine Erkrankung entgegnetretend, seinem Heer in alter strahlender Größe zeigt und betont, dass er unter dem besonderen Schutz Gottes stehe und die Seuche nicht zu fürchten habe, die ideelle Erhebung über das Leiden.⁹ Das Heer begrüßt ihn dann auch mehr als himmlischen, denn als irdischen Herrscher (1:251, V. 408–10). Da erleidet Guiskard einen Schwächeanfall und macht damit manifest, dass die gezeigte Unbezwingbarkeit gegenüber der Naturgewalt im Rekurs auf ideelle Vermögen (seinen Geist, vgl. 1:250, V. 396, und seine göttliche Auserwähltheit, vgl. 1:253, V. 480) nur ein Schauspiel war. Das treibt dem Chorführer jeden Gedanken an ein ideelles Sich-Erheben über die Naturgewalt aus: "Der Hingestreckt' ist's auferstehungslos, / Und wo er hinsank, sank er in sein Grab" (1:254–55, V. 505–6). So führt Kleist hier eindringlich vor, dass ein gespieltes Erhabenes keine erhabene Wirkung hervorbringen kann, um dann schon hier auf das Verfahren zu verfallen, eine erhabene Tragödie doch noch dadurch zu gewinnen, dass diese aus dem Material dessen gemacht wird, worauf sie verweist. Zur Debatte steht eine Tragödie erhabenen Scheiterns, das Material, aus dem sie zu bilden wäre, wäre dann erhabenes Scheitern an der Tragödie. Eben ein solches stellt Kleist mit seinem Ringen und Scheitern an seinem Guiskard-Projekt aus, bis hin zum pathetischen Bericht über das Verbrennen des Manuskripts (Brief an Ulrike vom 26.10.1803).¹⁰ Mit diesem 'Ausweg' aus dem zu Ende geschriebenen Konzept eines Erhabenen der Kunst hat Kleist sich allerdings in eine unauflösbare Aporie hineingeschrieben — Gelingen solcher Tragödie ist ihr Misslingen —, was seinen physischen und psychischen Zusammenbruch im Herbst 1803 erklärt, weiter auch, dass er 1810 im Caspar David Friedrich Essay diesen 'Ausweg' aus der verneinten Möglichkeit eines Erhabenen der Kunst im geistlosen Raum von Tieren ansiedelt.

Kleists Umgang mit der Denkfigur des Höhlengleichnisses steht für den Fall eines *vorwegnehmenden* Zu-Ende-Schreibens, da dieses erfolgt, während andere (hier Hegel) der Denkfigur neue Zugkraft verleihen. Im *temporalen* Sinne eines Beendens schreibt Kleist die Figur eines Erhabenen der Kunst zu Ende. Nach Kleists Auseinandersetzung mit dieser Figur hat sie für das Kunstschaffen lange keine Bedeutung mehr; in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird sie dann auf eben dem Weg neu aufgegriffen, den Kleist als Ausweg eröffnet hatte, d.i. das Erhabene aus der Materialität des Werkes zu gewinnen.¹¹ Ein anderes Beispiel für Zu-Ende-Schreiben als Beenden geben Kleists theoretische und literarisch-praktische Entwürfe der Grazie, die faktisch — ob ursächlich ist eine andere Frage — den von Shaftesbury und Winckelmann zur Blüte gebrachten Grazie-Diskurs beenden. Aber nicht nur temporales, auch *finale* Zu-Ende-Schreiben im Sinne des Vollendens, das so umfassend sein kann, dass es die Qualität eines Neuanfangs gewinnt, ist bei Kleist prominent vertreten. Mit *Penthesilea* schreibt er die Entwicklungsgeschichte der Tragödie zu Ende, indem er diese in ihren Ursprung zurückwendet und dabei zugleich ein Beispiel für ein Zu-Ende-Schreiben des Mythos in der Weise mythischer, statt logischer Vollendung gibt. Wenn Mythos immer Arbeit am Logos ist,¹² besagt, einen Mythos zu Ende zu schreiben, entweder, ihn vollständig mit Logos zu durchdringen oder diesen Logos mythisch zu behandeln. Kleists Handhaben auch solchen Zu-Ende-Schreibens sei hier wenigstens noch umrissen.

Die Tragödie entstand daraus, dass die kultische Vergegenwärtigung des Gottes Dionysos, des Gottes der Ekstase, der Entgrenzung schlechthin überführt wurde in Spiel, das als Einrichtung der Polis politisch-institutionellen Regelungen unterworfen war und einer elaborierten ästhetischen Ordnung zu genügen hatte. In der (antiken) Tragödienveranstaltung wird Präsenz des Gottes, d.h. schlechthin übermächtiger Gewalt, in Repräsentation transformiert, die Ordnungen des Menschen folgt. So war dieses Medium auch besonders geeignet, den Freiheitsspielraum menschlichen Handelns, die Befähigung des Menschen zu Selbstverfügung und Selbstverantwortung, nicht nur zu befragen,¹³ sondern im Akt des Tragödienspiels schon zu erweitern. Genau diesen Vorgang wiederholen die Figuren der *Penthesilea*-Tragödie in ihrem Umgang mit dem Mythos 'Marshochzeit' als dem zyklisch zu wiederholenden Begründungsakt des Amazonenstaates als eines Freiheitsstaates der Frauen. Der mythische Akt wird dabei in zwei Schritte zerlegt, was erlaubt, ihn in der Wiederholung zugleich zu distanzieren: zuerst der Kampf auf Leben und Tod, was Gegenwart des Kriegsgottes besagt, der der Amazone den ihr bestimmten Mann zeigt, dann die 'Marshochzeit,' bei der der Mythos nur noch gespielt wird, sich die Amazone mit dem Mann in Liebe vereinigt, statt ihm den Tod zu geben. Penthesilea verwirrt diese Verhältnisse, da sie schon liebt, ehe sie kämpft und folgerichtig Achill unterliegt.

Dieser eröffnet ihr mit dem Angebot zu neuem Kampf, in welchem er sich, wie er Diomedes erklärt (vgl. 2:234, V. 2471–74), besiegen lassen will, die Möglichkeit, ihre inzwischen gegenseitig geöffnetbarte Liebe mit dem Amazonenmythos zu versöhnen, eben in der Weise, dass der Mythos nun insgesamt, d.h. auch der erste Teil, in Spiel überführt würde. Penthesilea kann dieses Angebot nur fehldeuten und wird so in ihren tragischen Fehler i.S. der aristotelischen ‘Hamartia’ getrieben. Durch ihre Niederlage gehört sie Achill schon an, ist sie aus dem mythischen Akt ‘Mars-hochzeit’ schon herausgefallen. So muss das Angebot zu neuem Kampf nach Penthesileas Prämissen ein anderes Ziel haben, das nur jenes sein kann, mit dem sie Achill schon immer identifiziert hat, d.i. sie, wie einst Hektor, nicht nur zu töten, sondern den Leichnam so zuzurichten, dass er alle Gestalt verliert. Penthesilea antwortet genau reziprok. Sie wendet sich vollständig in die mythische Welt zurück, indem sie beide Teile des mythischen Aktes ohne distanzierendes Spiel vollzieht. Sie wählt Achill in der Weise des Mars, d.h. ihn tötend und vollzieht die nachfolgende Hochzeit erneut in der Weise des Mars, also erneut den Tod gebend, mithin ‘den Toten tötend’ (2:252, V. 2919).

Zwei Weisen, einen Mythos zu Ende zu bringen, werden so gegenübergestellt. Wird der Mythos vollständig in Spiel überführt, geht seine mythische Qualität verloren, d.i. eine Welt nicht sicherer Unterscheidung zu eröffnen zwischen Gott und Mensch, Mensch und Tier, Belebtem und Unbelebtem. Das wäre ein temporales Zu-Ende-Bringen des Mythos. Die Gegenmöglichkeit, einen Mythos zu Ende zu bringen, muss dann darin bestehen, aus der Aneignung des Mythos das Moment des Spiels vollständig herauszunehmen. Das impliziert, dass auch dieser Akt selbst nicht ‘spielerisch,’ d.h. frei oder willkürlich erfolgen kann, sich vielmehr in strenger Konsequenz aus der Logik des Mythos ergeben muss. In diesem Sinne ist Penthesileas ‘Untat,’ ihr Ausbruch in einen Raum jenseits aller Unterscheidung und Ordnung, nicht in eine Welt jenseits des Menschlichen verlegt, sondern streng aus der Logik der Wiederholung des mythischen Begründungsaktes des Amazonenstaates hergeleitet. Die nach den Regeln des Verstandes, hier nach den Regeln der Begründung und Erhaltung des Freiheitsstaates der Amazonen geordnete Welt produziert aus sich selbst, nicht im Sprung in ein ganz Anderes, das Ordnungslose, das Hinausgehen in einen Raum jenseits aller Unterscheidung und Strukturierung. Nicht schon Penthesileas Greueltat, sondern dieses paradoxe Zusammenführen der Ordnung und des Ordnungslosen ist das ‘Ungeheuerliche,’ mit dem das Drama konfrontiert. Solches Zu-Ende-Bringen des Mythos ist final, hat den Gehalt von Vollendung: die Arbeit am Mythos wird umgekehrt, indem dieser von allem Spiel entkleidet wird und so in den “Absolutismus der Wirklichkeit”¹⁴ zurückführt, zu dem der Mythos als Arbeit am Mythos gerade Distanz zu gewinnen sucht.

Das Zu-Ende-Bringen des Mythos, das die Figuren des Dramas vollziehen und diskursiv das Drama selbst in der paradoxen Zusammenführung von Ordnung und Ordnungslosigkeit leistet, zeigt das Drama aber als tragischen Vorgang. Denn zum hier gezeigten Umgang mit dem Mythos kommt es durch einen 'tragischen Fehler' ganz im Sinne der aristotelischen *Hamartia*: Der liebende Achill kann gar nicht anders als anzubieten, den Mythos vollständig zu spielen, dieses Angebot wiederum kann Penthesilea nur missverstehen. So bringt Achill, der Vertreter fortschreitender Distanznahme gegenüber dem Mythos, absolute Distanzlosigkeit, Öffnung zu einer Welt reiner Präsenz des Gottes, d.h. absoluter Entgrenzung hervor. Mit diesem aus den Prämissen der Handlung konsequent sich ergebenden Paradox kehrt das Drama aber die Entwicklungsgeschichte der Tragödie um und schafft es damit eine ganz neue Art Tragödie, da die Tragödie ja aus der kultischen Vergegenwärtigung des Gottes Dionysos und deren Transformation in Spiel hervorgegangen ist. Die Umkehrung des Weges der Tragödie¹⁵ führt allerdings nicht in eine dionysische Welt rauschhaft gesteigerter Erfahrung von Entgrenzung, von Fülle als Alleinheit des Getrennten, was mit dionysischer Ekstase assoziiert wird, vielmehr zur 'anderen Seite' des Gottes der Entgrenzung, d.i. zur Austreibung aller Gestalt, zum Amorphen und Namenlosen.¹⁶ Dieser Öffnung zum Strukturlosen scheint die strenge literarische Ordnung des Werkes zu widersprechen, in der das Fassungslose doch schon immer gefasst ist. Das Drama weiß und beharrt auf diesem Widerspruch, der ja eben das Gesetz einer Tragödie aus der Umkehrung des Weges der Tragödie ist, indem es diesen Widerspruch noch einmal in der Art und Weise abbildet, in der Penthesilea ihre Tat bewältigt. Sie verantwortet die Tat, indem sie — nach verschobener kathartischer Reinigung¹⁷ und gleichfalls verschobener *Anagnorisis* als Wiedererkennen im Blick auf das Unerkennbare (insofern an den amorphen Überresten Achills "Leben und Verwesung sich nicht streiten" 2:252, V. 2931) — an sich vollzieht, was sie Achill angetan hat, also erneut eintritt in einen mythischen Raum absoluter Präsenz, des Aufgehoben-Seins aller Unterscheidung und damit der Implosion allen Bedeutens, in dem ein vorgestellter und gesprochener Dolch ein Dolch sein kann, der tötet, Geistiges und Materielles eines sind. So wiederholt sich das schon bekannte Paradox: Penthesilea setzt sich als bestimmtes moralisches Subjekt, das seine Taten verantwortet, in einer Selbstausslöschung, die Rückwendung in den mythischen Raum absoluter Präsenz ist, der Abwesenheit aller Gestalt, der entsprechend alles 'Fassen verweigert.' Das Ordnungslose und die Ordnung, das Ungestalte und die Gestalt, Präsenz (des Absolutismus der Wirklichkeit) und Repräsentation sind hier nicht in der Weise eines Ineinanders aufeinander bezogen, das Transformation verspricht. So stellt sich die Entwicklungsgeschichte der Tragödie dar. Kleist schreibt sie zu Ende, indem er diesen Weg umkehrt, die Tragödie in ihren Ursprung zurückwendet, was zu einem Paradox

führt, das Präsenz als das absolut Andere der Repräsentation, der Logik des Mythos wie der literarischen Ordnung des Dramas erweist und doch aus dieser hervorgehen lässt, nicht in der Weise der Transformation sondern des Umschlagens des einen in sein absolut Anderes. So vollendet Kleist die Tragödie, indem er sie ihre ganze Geschichte bis zu ihrer Auflösung in Spiel und zurück zu reiner Präsenz umgreifen lässt und zugleich schafft er damit eine ganz neue Art Tragödie mit einem ganz anderen Moment der Präsenz, das sich bis heute theatralischer Realisierung zu verweigern scheint. Mit solchem Vollenden, das die Qualität eines absoluten Neubeginns hat, strahlt Kleist nicht nur auf ihm nachfolgende 'Modernen' aus, ist er selbst vielmehr ein Moderner im eingangs genannten Sinn eines radikalen Neubeginns.

Anmerkungen

¹ Zitate aus Schriften Kleists werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba (Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1987–97).

² Hierzu: Odo Marquard, "Finalisierung und Mortalität," in *Das Ende: Figuren einer Denkform*, hg. v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning (München: Fink, 1996), 467–75.

³ In diesem Sinne gibt Aristoteles eine rein formale Bestimmung von Anfang und Ende: "Ein Anfang (ἀρχή) ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende (τέλευτή) ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Aristoteles, *Poetik: Griechisch / Deutsch*, übersetzt v. Manfred Fuhrmann (Stuttgart: Reclam, 1982), 25 [1450b]. Hierzu: Karlheinz Stierle, "Die Wiederkehr des Endes: Zur Anthropologie der Anschauungsformen," in Stierle and Warning, *Das Ende*, 578–99.

⁴ Platon, *Der Staat (Politeia)*, übersetzt v. Karl Vretska (Stuttgart: Reclam, 1982), 330.

⁵ Die tragische Konstellation, die er paradigmatisch dann in Sokrates verkörpert erkennen wird, das Heraustreten des Individuums aus einer unreflektierten Sittlichkeit in eine reflektierte, entwickelt Hegel im Kapitel "Der wahre Geist. Die Sittlichkeit" der *Phänomenologie des Geistes*; zur Situierung der Figur des Sokrates in dieser Konstellation vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*, in G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden: Theorie Werkausgabe*, Bd. 18 (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970), 446–47.

⁶ Zur Textgenese des Essays — Kleists Bearbeitung des Artikels Brentanos und Arnims — und zum Kontext zeitgenössischer Kunstdebatten: Lothar Jordan und Hartwig Schultz, eds., *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft: Caspar David Friedrichs Gemälde "Der Mönch am Meer," betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist* (Frankfurt/O: Kleist Museum, 2004),

Katalog des Kleist-Museums Nr. 3. Hierin: Verf., „Die ‘Stimme des Lebens’ und die Materialität der Kunst: Kleists Essay über Caspar David Friedrichs Bild ‘Der Mönch am Meer,’” 49–66.

⁷ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Karl Vorländer (Hamburg: Meiner, 1974), 88–89 (§ 26).

⁸ Schillers Aufsatz „Vom Erhabenen,” erschienen in der *Neuen Thalia*, 3. u. 4. Stück (1793); beim Wiederabdruck in den *Kleineren prosaischen Schriften*, Bd. 3 (1801), strich Schiller den gesamten ersten Teil, der zweite Teil erhielt die Überschrift „Über das Pathetische”; seither wird üblicherweise der erste Teil unter dem ursprünglichen Gesamttitel, der zweite unter dem neuen Einzeltitel gegeben. Weiter ist für diese Tragödienkonzeption der Aufsatz „Über das Erhabene” bedeutsam, der erstmals in den *Kleineren prosaischen Schriften*, Bd. 3 (1801) erschien.

⁹ Hierin folgt Kleist sehr genau Schillers Bestimmung der „beiden Fundamentalsätze aller tragischen Kunst. Diese sind *erstlich*: Darstellung der leidenden Natur; *zweitens*: Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden.” Friedrich Schiller, „Vom Erhabenen,” in *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 12, hg. v. Rolf-Peter Janz (Frankfurt/M: Deutscher Klassiker Verlag, 1992), 422. In der umgearbeiteten Fassung formuliert Schiller: „Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden” („Über das Pathetische,” 426).

¹⁰ Auch sein „Nachspielen” der Normannen erschließt sich so: In St. Omer und Boulogne, also ehemaligen Gebieten der Normannen will er in französischen Kriegsdienst eintreten, um, wie einst die Normannen, gegen England zu ziehen und auf diesem Feldzug möglichst den Tod zu finden. Ausführlicher hierzu: Verf., *Kleists Dramen und Erzählungen: Experimente zum ‘Fall’ der Kunst* (Tübingen: Francke, 2000), 120–47.

¹¹ Man denke an Bilder Barnett Newmans und deren Interpretation durch Lyotard; s. hierzu Christine Prieß, Hg., *Das Erhabene: Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn* (Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, 1989).

¹² Im Sinne der leitenden These Blumenbergs: „Der Mythos selbst ist ein Stück hochkarätiger Arbeit am Logos.” Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1978), 18.

¹³ Hierzu Arbogast Schmitt, „Wesenszüge der griechischen Tragödie: Schicksal, Schuld, Tragik,” in *Tragödie. Idee: und Transformation*, hg. v. Hellmut Flashar (Stuttgart und Leipzig: B. G. Teubner, 1997), 5–49.

¹⁴ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 9–39.

¹⁵ Hierzu Verf., „Ich zerriss ihn: Kleists Re-Flexion der antiken Tragödie (*Die-Bakchen — Penthesilea*),” in *Beiträge zur Kleistforschung*, 13–28.

¹⁶ Meroe spricht von Penthesilea nach der Greueltat analog als „Sie, die fortan kein Name nennt” (2:239, V. 2607), wie sie vorher Achills analoge Tat an Hektor als „Vollstrecken des Namenlosen” bezeichnet hat (vgl. 2:200, V. 1516).

¹⁷ Die Bewältigung der „Greueltat” setzt mit einer Reinigung ein — Penthesilea wäscht sich (vgl. 2:248) —, die Katharsis steht mithin nicht am Ende, sondern am Beginn dieser Handlungssequenz.

2: “Sein Nahen ist ein Wehen aus der Ferne”: Ottokar’s Leap in *Die Familie Schroffenstein*

Nancy Nobile

Il y a un peu de testicule au fond de nos sentiments les plus sublimes et de notre tendresse la plus épurée.

— Denis Diderot¹

CHARLOTTE VON KALB LOVED *Die Familie Schroffenstein* for its buoyant beauty, recommending it to Jean Paul with the words “es schwebt frei wie eine Montgolfiere.”² The image of a hot-air balloon soaring freely, while indeed descriptive of Jean Paul’s works, hardly seems apposite to a play that foregrounds such viciousness — in which adults thirst for the blood of children, swear on the communion host to snuff them out, mutilate their corpses to ward off the devil, and are capable of such cruelty that a woman can be suspected of crushing the skull of her stepsister’s newborn son. The title Kleist initially planned for his debut drama, *Die Familie Thierrez*, connotes bestial behavior: its metaphors slither with snakes, sting with scorpions, and slaver with wolves and bears. The title Kleist next gave the play, *Die Familie Ghonorez*, evokes a venereal disease. How can a work marked by such baseness be said to float freely aloft like a balloon?

Yet I believe Charlotte von Kalb got it right. There are sublimely airborne aspects of *Die Familie Schroffenstein* that pull upward against all the dismembering, beheading, symbolic castrating, and salaciousness of the body. In the opening scene Rupert enumerates the elements that give this play its upward lift, even as he renounces them:

Doch nichts mehr von Natur.
Ein hold ergötzend Märchen ist’s der Kindheit,
Der Menschheit von den Dichtern, ihren Ammen,
Erzählt. Vertrauen, Unschuld, Treue, Liebe,
Religion, der Götter Furcht sind wie
Die Tiere, welche reden.

(42–47)

This passage is often cited to support a Rousseauian reading of the *milieu* in which the plot unfolds: a postlapsarian world in which nature has been supplanted by the law of the “Erbvertrag.”³ However, what Rupert specifically rejects here under the term “Natur” is the realm of fantasy: fairytales, poets, the childlike ability to believe in and be nurtured by the products of imagination — in short, a capacity for enchantment that was also quite vital to Rousseau’s thought.⁴ Although these activities of *Geist* have been proscribed and must move undercover — sometimes literally behind the scenes — pure, ethereal flights of imagination continually strive upward against libidinal, earthbound bodies. For most of the play, Kleist does not allow fantasy to achieve truly free flight but keeps it tethered to a counterweight of earthy, often downright crude imagery and subject matter. As he did with the names he originally chose for the two feuding houses of his play, “Ciella” and “Gossa,” he creates a steady tension between the heavens and the gutter. More precisely, Kleist maintains this vertical opposition until midway through act 5. There something happens — in full view and yet unseen — that I will attempt to trace here. Evidence that the tension between buoyant spirit and the burdensome body has ceased is a little piece of flesh, a “Kindesfinger,” plopping to the ground.

By the time Ursula enters the cave and flings a dead child’s finger “in die Mitte der Bühne,” all that is lofty in this play has already slipped away, and the plot swiftly descends toward a hideous resolution, the contrived theatrics of which are summed up by its penultimate word: “Kunststück” (2725). Aesthetic illusion has vanished, leaving only artifice. Feuding fathers join hands, yet avert their faces; addled Johann babbles in baby talk; and Ursula, having declared the murders “ein Versehen,” is ordered off the stage. The conclusion of act 5 so lacks “jede Spur einer höheren Idee,” in Heinrich von Treitschke’s phrase (*DKA*, 559), that it has been seen as a sign of Kleist’s inability to sustain the pathos of the tragic form⁵ or even, in Tieck’s view, as a sign of his mental illness (*DKA*, 552–53).

Yet if, as documents indicate, Kleist conceived *Die Familie Schroffenstein* beginning from parts of act 5 and weaving all else around it,⁶ why would he create a “shambles” right at this crucial point?⁷ Why would he lapse into “inadvertent comedy,” grasp at a “Verlegenheitslösung,” and leave his characters arrayed in a “grotesken, kursorisch skizzierten Schlusstableau, das bestenfalls eine Versöhnung parodiert”?⁸ While I agree that the play’s final forty-five verses (from Ursula’s appearance onward) are indeed grotesque, I submit that their stylized theatrics do not reflect Kleist’s inability to maintain the play’s structure but result necessarily from its structure, that the glaring artifice of the conclusion derives from design, not default. Kleist shows us what theater looks like after enchantment has ceased and the veil of aesthetic illusion has lifted. He lets us experience what it feels like when we can no longer suspend