

Kleists *Style*

CAROL JACOBS

Zweifelsohne hat sich bereits ein Mißverständnis ergeben. Vielleicht war das unvermeidlich. Denn man würde den entscheidenden Punkt verfehlen, wenn man Kleists *Style*¹ im herkömmlichen Sinne des Wortes (und der Kleist-Literatur) verstünde, etwa als die »Art und Weise des Ausdrucks eines Gedankens in Sprache«² oder als das, was »den Stempel seines Wesens aufprägte«³. Die Anekdote »Der Griffel Gottes« (engl: »*The Style of God*«, A.d.Ü.) beharrt offen darauf, und durch das gesamte Werk Kleists hindurch ist es als heimliche Spannung im Spiel, daß er den *Style* von keinem Geringeren als von Gott borgt – den *Style* im Sinne eines Griffels.

Sie werden sich fragen, weshalb ich größeres Gewicht auf das *Werkzeug* des Schreibens lege als auf dessen *Form*.⁴ Es handelt sich dabei eher um eine taktische als um eine endgültige Geste. Natürlich bedeutet das deutsche Wort *Griffel*⁵ nur im ersten Sinne *Style* – in dem des »Gerätes« –, aber diese Erklärung ist allenfalls überzeugend und trifft kaum ins Schwarze. Es geht nicht darum, das Werkzeug der Inschrift gegenüber den äußerlichen Erscheinungsformen der Texte eines Autors als etwas zu privilegieren, was diesem noch unmittelbarer ist. Der *Style* Kleists läßt sich nicht in den Griff bekommen – um es mit sei-

1. Jacobs spielt hier und im weiteren Text mit der Doppeldeutigkeit des englischen Wortes *style*, das Stil aber auch Griffel bedeuten kann. Der Text erschien ursprünglich in englischer Sprache unter dem Titel »The Style of Kleist« in: Carol Jacobs, *Uncontainable romanticism. Shelley, Brontë, Kleist*, Baltimore 1989, 171-196 (A.d.Ü.).
2. Vgl. Webster's Seventh New Collegiate Dictionary.
3. Karl Ludwig Schneider: »Heinrich von Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils«, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis*, Berlin 1962, 27-44, hier 27.
4. Das Spiel mit dem »Stil« ist gewiß nicht originell für diesen Autoren. Vgl. Jacques Derrida: *Eperons. Les styles de Nietzsche*, Venedig 1976 (dt. in: Werner Hamacher [Hg.]: *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt am Main, Berlin 1986, 129-164, [A.d.Ü.]).
5. Es werden alle Begriffe mit * markiert, die im Original deutsch zitiert sind (A.d.Ü.).

nen eigenen Worten zu sagen: Er ist so schwer zu fassen wie ein Blitz. Es ist vielleicht am zweckmäßigsten, sich Kleists eigenen Worten zuzuwenden, sie in Gänze zu zitieren, da die anekdotische Kürze von »Der Griffel Gottes« den radikalsten Raum-Ökonomien gehorcht:

»In Polen war eine Gräfin von P..., eine bejahrte Dame, die ein sehr böses Leben führte, und besonders ihre Untergebenen, durch ihren Geiz und ihre Grausamkeit, bis aufs Blut quälte. Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster, das ihr die Absolution erteilt hatte, ihr Vermögen; wofür ihr das Kloster, auf dem Gottesacker, einen kostbaren, aus Erz gegossenen, Leichenstein, setzen ließ, auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: *sie ist gerichtet!* – Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet; der Leichenstein existiert noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen« (263).⁶

Auf diese Weise wurde der Leser der *Berliner Abendblätter* im Jahr 1810 mit einem Witzschlag konfrontiert, mit dem Witz Kleists und dem Gottes. Gleichwohl mußte der moralische Ernst des Berichtes den Leser beeindrucken. Gottes Humor erteilt vor allem eine ernste Lektion: Die der schlagenden Unmittelbarkeit seiner Kommunikation. Sie erinnert (in mehr als augenfälliger Weise) an das Alte Testament, als er auf dem Berg Sinai zu Moses sprach. Seine Geste dient einem gerechten Rechtspruch; sein Urteil scheint der kalkulierte und angemessene Lohn für ein sündiges Leben zu sein. Was könnte klarer umrissen sein als die Botschaft »sie ist gerichtet!«?

Gleichwohl sind die Wege von Gottes Schrift, um ein altes Sprichwort abzuwandeln, unergündlich. Seine Art zu kommunizieren ist hier nicht weniger beunruhigend als in »Der Zweikampf«. Seine Art des Schreibens, sein Blitz-Griffel, ist eine Gewalt, die einem anderen Text angetan wird, und die unvorhergesehene Stoßrichtung der neuen Inschrift können wir erst nachzeichnen, wenn wir die Absichten der ersten Inschrift bemerkt haben.

Jene primäre Inschrift, der Epitaph der Gräfin von P..., ist selbst ein Denkmal für die textuelle Taschenspielererei. Es handelt sich hier nicht so sehr um eine einfache Gedenkschrift, die lebendig erhalten soll, wie die frisch Dahingegangene in Wirklichkeit war, vielmehr spricht sie, wie wir erfahren, von einer komplizierten Tauschkette. Nachdem der Gräfin von einem Kloster die Absolution erteilt worden ist, vermacht sie ihm ihr Vermögen. Als Gegenleistung dafür stellt das

6. Die meisten Zitate aus Kleists Werken stammen aus Helmut Sembdner (Hg.): *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., München ³1964. Im folgenden wird, wenn nicht anders angegeben, aus dem zweiten Band dieser Ausgabe zitiert.

Kloster einen Grabstein auf, dessen Text die Gründe seiner eigenen Produktion aufführt – als Potlatch zum Tode, der die wahre Natur der Adligen verdunkelt. Wenn der Epitaph damit die ursprüngliche Figur, an die er erinnert, tilgt, um statt dessen ihre hervorstechende Begabung auszustellen, dann steht er im Einklang mit der Absolution, die er ebenfalls erwähnt. Die Gedenkschrift hat die Funktion eines Vergessens und entspricht der Absolution, welche die Vergangenheit abwischt.

Die Tafel nimmt insofern ihre eigene tabula rasa vorweg. Ist sie nicht letzten Endes, was Gottes Griffel im Gegenzug hervorbringt: ein vollständigeres Abwischen, eine totale Entstaltung? Erhöht nicht Gottes Wort den Einsatz der Auslöschung, aber dieses Mal im Namen eines gleichen und geschlossenen Tausches, einer Bestrafung, welche die Sünde heimzahlt und so schließlich wieder eine moralische Begründung der Gerechtigkeit⁷ von der Art herstellt, wie sie scheinbar auch in *Michael Kohlhaas* versprochen wird?

Wir müssen nur unsere verbürgteste Definition von *style* heranziehen (die erste im *Oxford English Dictionary*), um zu verstehen, daß es hier nicht um eine solch einfache Wahrheit geht.

»I. Stilus, Nadel, Stengel.

1. *Antiqu*. Ein Werkzeug aus Metall, Knochen etc., das an einem Ende geschärft worden ist, um damit Buchstaben auf einer Wachtafel einzuritzen, und das am anderen Ende flach und breit ist, um die Tafel zu glätten und das Geschriebene auszuwischen = Stilus.«⁸

Der *Style* ist zugleich ein Instrument zum Auslöschen wie eines zum Einritzen, wofür je ein Ende ausgerichtet ist. Nur bei Gottes/Kleists Stilus wissen wir nie, welches Ende oben ist: Er ritzt und löscht zur gleichen Zeit, ritzt, *indem* er löscht.

Wenn wir die Bedeutung von alledem verstehen wollen, dann müssen wir möglicherweise zwischen den Buchstaben lesen. Denn die Bedeutung der Geste Gottes findet ihre Wahrheit schwerlich im Inhalt des Satzes »sie ist gerichtet!«, sie liegt vielmehr eher in der Art und Weise seiner Herstellung. Der ursprüngliche Epitaph verbarg die Geschichte seines Entwurfs. Seine Botschaft vermittelte die Illusion einer radikalen Rückkehr zur Unschuld qua Absolution und zugleich die, daß ein Vermögen, das im Tausch gegen die Auslöschung der Sünden der Gräfin angeboten wurde, von Bedeutung war. In textuelle Begriffe

7. Im wesentlichen lautet so die Interpretation von Jakob Späti in: ders., *Interpretationen zu Heinrich von Kleists Verhältnis zur Sprache*, Bern 1975, 62.

8. Im engl. Original (A.d.Ü.): »I. Stylus, pin, stalk. 1. *Antiqu*. An instrument made of metal, bone, etc., having one end sharp-pointed for incising letters on a wax tablet, and the other flat and broad for smoothing the tablet and erasing what is written = STYLUS.«

überführt: Die Grabinschrift kann sich, indem sie einen reinen Grund für ihren Text zur Verfügung stellt, als autonome und bedeutungsvolle Schrift einsetzen. Sie begründet ihr eigenes Gesetz und bestätigt Macht und Kontrolle der Intention dieses Gesetzes. Der Griffel Gottes hingegen hat nicht den Zweck, diesen Text im Gegenzug auszuwischen, um einen reineren Grund für eine andere Erklärung zu legen, sondern eher den, den Epitaph, dem er widerspricht, *teilweise* auszulöschen. Er verzichtet damit auf die Autonomie und Autorität, die üblicherweise die Figur Gottes mit sich bringt, denn der Ursprung der Inschrift ist weniger der Sprecher/Schreiber als vielmehr ein anderer Text im Prozeß seiner Ent-zifferung. Wie könnte es anders sein in einer Anekdote, in der sogar das unverhohlene Thema der Tod und die Verdammung einer *Gräfin** ist, einer »Schreibenden« im etymologischen Sinne des Wortes. Die Form von Gottes Griffel ist auch nicht so einritzend, wie man annehmen könnte. Wenn er Autorität und Inhalt (des Epitaphs wie auch seines eigenen Rechtsspruchs der Verdammung) fraglich werden läßt, dann nicht, indem er die Form privilegiert, sondern eher auf dem Weg einer Geste der Ent-formung. Form, Inhalt und Autorität – jede dieser Kategorien wird zugleich eingeschrieben wie auch ausgewischt.

Das wird vollkommen klar beim Blick auf einen anderen Kleist-Text, das Gedicht »Hymne an die Sonne« aus dem Jahr 1799. Die »Hymne an die Sonne« ist eine offensichtlich treue Umschreibung von Schillers »Hymne an den Unendlichen«, in der der Zweiundzwanzigjährige dem Meisterdichter den Tribut zollt, den er ihm schuldet. Als aber wiederum Kleists Anekdote von 1810 auf diesen jugendlichen Versuch anspielt, ist die fromme Ehrfurcht vor der Autorität fast verschwunden: Sie wirkt auf das Gedicht ziemlich genau so ein, wie Gottes Inschrift den Epitaph revidiert. »Der Griffel Gottes« ist das Resultat eines Blitzschlages, der auf die Hymne abzielt, die mit diesen Zeilen endet:

»Sieh! Er wälzt es [sein Flammenrad] herauf! Die Nächte, wie sie entfliehn –
Leuchtend schreibt der Gott seinen Namen dahin,

Hingeschrieben

Mit dem Griffel des Strahles,

»Kreaturen, huldigt ihr mir?«

– Leuchte, Herrscher! wir huldigen dir!

[nach Schiller]

den 13. Juli 1799

Heinrich Kleist.«⁹

Die Diskrepanz zwischen den zwei Texten ist mehr als frappierend. Kleists Unterschrift ist natürlich an das Gedicht angehängt, als ob er eine Kontinuität der Hand beteuern wollte, aber kann es dann irgendwie weniger bedeutend sein, daß die Anekdote der *Berliner Abendblätter*

9. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, 44.

anonym erschien? Die Unterschrift Gottes ist in dem späteren Werk so unlesbar geworden wie jene Kleists. In dem Gedicht, das in der autobiographischen Epiphanie gipfelt, markiert Gott jedoch die Figur der Lesbarkeit schlechthin. Er schreibt seinen Namen an den Himmel und begründet eine ausgesprochen beruhigende Kommunikation mit dem Menschen, der die Inschrift mit der unmittelbaren und symmetrischen Antwort erwidert: »Leuchte, Herrscher! wir huldigen dir!« Hier ist der Griffel Gottes ein »Griffel des Strahles«, der die ganze Hymne hindurch als das gerufen und begrüßt wird, was die Dunkelheit der Nacht vertreiben wird. Der blitzende Griffel der Anekdote bietet keine solche Erleuchtung an; er ist schwerlich ein Licht, mit dessen Hilfe man lesen kann. Der Blitz läßt nichts als »eine Anzahl von Buchstaben« zurück, auf die die einzig mögliche Antwort die fragwürdige Aufgabe ist, sie »zusammen« zu lesen, die Leerstellen zu tilgen, welche die Kontinuität des Textes zerstören. Die Deutung wird in der als Parenthese eingeschobenen Witzelei an die ironisch erwogene Möglichkeit weitergeleitet: »die Schriftgelehrten mögen ihn erklären«. Wenn es überhaupt zu einer *Erklärung* kommen soll, dann muß sie außerhalb der blendenden Klarheit jenes kurzen Blitzes gesucht werden, denn jene, die Zeugen des Vorfalles waren, scheinen ihn lediglich gesehen, nicht aber verstanden zu haben. Für unsere Erklärung werden wir an die Schriftgelehrten verwiesen, das heißt an jene, die nicht nur schreiben, sondern auch in der Natur des geschriebenen Textes und seiner Interpretation gelehrt sind, die Schriftgelehrten. Und welche Art von Erleuchtung werden jene, die Texte schreiben, anbieten, wenn nicht einen weiteren Blitz, eine Interpretation, die uns erzählt, daß der Stil Gottes uns dazu verdammt, gebildete Analphabeten zu werden?

Bevor wir über uns selbst und die Anekdote hinausgehen, müssen wir beachten, daß es nicht nur um Kleists Jugendwerk geht, sondern um *den* Pfeiler der deutschen Literatur. Der Blitz des »Griffels Gottes« ist im gleichen Maße auf Goethes »Faust« gerichtet wie auf die »Hymne an die Sonne«. Die stürmische Beziehung zwischen Kleist und Goethe ist natürlich allseits bekannt und sie wurde speziell von Katharina Mommsen mit solch wissenschaftlicher Klarheit dokumentiert¹⁰, daß wir nicht behaupten können, auf diesem Gebiet ein radikal neues Zeichen zu setzen. »Der Griffel Gottes« läßt jedoch den intertextuellen Kampf in einem etwas anderen Licht erscheinen.

Wie die »Hymne an die Sonne« schließt *Faust I* mit einem beruhigenden Wort Gottes. In der berühmten Kerkerszene sind die letzten Zeilen ein Spiel zwischen der Stimme von Mephistopheles und den Stimmen der moralischen Rechtschaffenheit, der von Gott und der von Gretchen. Gretchen überantwortet sich dem Urteil Gottes:

10. Katharina Mommsen: *Kleists Kampf mit Goethe*, Heidelberg 1974.

»Mephistopheles:

Sie ist gerichtet!

Stimme (von oben)

Ist gerettet!

Mephistopheles (zu Faust)

Her zu mir!

(Verschwindet mit Faust)

Stimme (von innen, verhallend)

Heinrich! Heinrich!«¹¹

Während Goethes Bühnenanweisungen einer Allianz der Stimme »von innen« mit der »von oben« den Vorrang geben, verwirrt Kleist dieses Szenario insofern, als der Griffel von oben alle Heiligkeit der kohärenten inneren Stimme zerstört. Mit seiner Schrift unterbricht Gott den Text, der Erlösung verspricht, ja er spricht mit der Stimme von Goethes Mephisto und spielt dessen Rolle, indem er dessen Zeilen zitiert und den Worten von Goethes Gott widerspricht. Der Gefährte der mephistophelischen Stimme (ich weise darauf hin, wohl wissend, daß dieser Punkt keine *intentionale Bedeutung* hat) ist, hier wie dort, ein gewisser Heinrich.

An anderer Stelle finden wir bei Kleist einen anderen Gefährten des Teufels, der besonders ungeschickt im Enträtseln des Kontexts dieses intertextuellen Spieles ist. In der Kurzgeschichte »Der Findling«, deren Konstruktion so durch geschlossene Durchgänge, Geheimnisse und ihre unklaren Lösungen behindert wird, scheint es Nicolo so, als ob der Logogriph seines eigenen Namens ihm alle Türen öffne, ihn mit dem letztgültigen Schlüsselwort versehe. Während *Nicolo* mit den elfenbeinernen Buchstaben seines Namens spielt, überträgt er sie in das Wort *Colino*: »so glaubte Nicolo den Schlüssel [...] gefunden zu haben« (211). In diesem Moment der Selbst-Benennung glaubt er den Beweis dafür zu entdecken, daß sein leidenschaftliches Begehren der Adoptivmutter erwidert wird, denn in *Colino* erkennt er den Namen, den er Elvire mit solcher Verzückerung hat flüstern hören.

Der Leser weiß es besser. Früh in der Geschichte wird Colino als der junge Genueser identifiziert, der fünfzehn Jahre zuvor sein Leben opferte, um Elvire zu retten. Trotzdem bindet eine unheimliche Ähnlichkeit Nicolo an seinen anagrammatischen Doppelgänger. Nicolo ähnelt einem Gemälde des ritterlichen Helden dermaßen, daß er Elvire in der richtigen Verkleidung zweimal dazu bringt, in Ohnmacht zu fallen. Diese Ähnlichkeit wird zunächst durch die Stimme der kindlichen Un-

11. Johann Wolfgang von Goethe: »Faust. Der Tragödie erster und zweite Teil, Urfaust«, in: Erich Trunz (Hg.): *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*, Hamburger Ausgabe, Hamburg 1963, 145.

schuld und Klarheit enthüllt, durch Klara, die kleine Tochter von Nicolos Geliebter Xaviera.

»Doch wie betroffen war Nicolo, als die kleine Klara (so hieß die Tochter), sobald er nur den Vorhang erhoben hatte, ausrief: »Gott, mein Vater! Signor Nicolo, wer ist das anders als Sie?« – Xaviera verstummte. Das Bild, in der Tat, je länger sie es ansah, hatte eine auffallende Ähnlichkeit mit ihm: besonders wenn sie sich ihn [...] in dem ritterlichen Aufzug dachte, in welchem er [...] heimlich mit ihr auf dem Karneval gewesen war« (208).

Sollen wir aber der Stimme der Klarheit glauben? Denn wenn es der Leser besser weiß, dann nicht deshalb, weil er es genau weiß oder mehr weiß; sicherlich auch nicht, weil er oder sie die Stimme der Wahrheit und Vernunft hört. Was ist es genau, was der Leser weiß? Die ganze Frage ist sonderbar verschleiert, vielleicht auf doppelte Weise. Klara bekundet die Identität Nicolos und Colinos in dem Moment, in dem der Vorhang gehoben wird, aber eben dieser Vorhang hebt sich noch einmal, dieses Mal auf einer leicht anderen Szene. Nicolo hat sich noch einmal Kleidungsstücke »genau so, wie sie das Bild trug«, angezogen (212) und versucht nun, das Bild zu ersetzen.

»[Er] schlich [...] sich [...] in Elvirens Zimmer, hing ein schwarzes Tuch über das in der Nische stehende Bild, und wartete [...] ganz in der Stellung des gemalten jungen Patriziers, Elvirens Vergötterung ab. Er hatte auch, im Scharfsinn seiner schändlichen Leidenschaft, ganz richtig gerechnet; denn kaum hatte Elvire, die bald darauf eintrat, nach einer stillen und ruhigen Entkleidung, wie sie gewöhnlich zu tun pflegte, den seidenen Vorhang, der die Nische bedeckte, eröffnet und ihn erblickt: als sie schon: Colino! Mein Geliebter! rief und ohnmächtig auf das Getäfel des Bodens niedersank. Nicolo trat aus der Nische hervor; er stand einen Augenblick [...] hob sie aber bald, da keine Zeit zu verlieren war, in seinen Armen auf, und trug sie, indem er das schwarze Tuch von dem Bild herabriß, auf das [...] Bett« (212).

Können wir, daß Nicolo sich verrechnet hat, lediglich der unerwarteten Rückkehr von Elvires Ehemann zuschreiben, einem Ereignis, das bald mit all der überwältigenden Gewalt stattfindet, für die Kleists Beschreibungen bekannt sind? Das könnte man für die einzige Erklärung halten, doch ignoriert sie ein kleines Textdetail, das beinahe verloren geht in der schnellen Abfolge bedeutungsvollerer Handlungen. Warum zieht Nicolo das schwarze Tuch von dem Gemälde, das er nur einige Zeilen vorher so vorsichtig darauf ausgebreitet hat, besonders, wenn doch, wie wir erfahren, »keine Zeit zu verlieren war«? Es gibt keinen logischen Grund für diese Handlung, noch ist es eindeutig, daß er intentional handelt. Wenn Nicolos Kalkulationen schiefgehen, dann weniger, weil sein Vater ins Bild stürmt, als vielmehr, weil das Bild (von Colino) wie-

der deutlich macht, daß Nicolo nicht sein Ursprung ist.¹² Es erscheint auf dem Schauplatz und wirft seinen zweiten Schleier ab, aber nicht, um ein Geheimnis zu enthüllen, sondern um das Rätsel der Beziehung zwischen Colino und Nicolo wiederherzustellen (ein Rätsel, das vielleicht demjenigen zwischen Lisbeth und Elisabeth in *Michael Kohlhaas* nicht unähnlich ist). Das Spiel ist das eines Logogriphen, und Nicolos Pläne, seinen Doppelgänger zu imitieren, mit ihm eins zu werden und seinen Platz einzunehmen, gehorchen einfach nicht den Regeln.

Was sind die Regeln des logogriphischen Spiels? Trotz seiner offensichtlich zentralen Bedeutung in Kleists Text können wir kaum etwas Definitives darüber sagen. Der Logograph ist ein Worträtsel, ein Puzzle aus Worten, bei dem ein bestimmtes Wort aus den umgestellten Buchstaben eines anderen geformt werden muß. Er operiert ziemlich buchstäblich und etymologisch als ein Worträtsel (*logos griphos*), als Sieb aus Worten, in denen – aber hier liegt der Haken: In diesem Angelkorb aus Worten ist nichts gefangen, denn der Logograph zerbricht die Einheit des Wortes, reicht es als bloße Buchstaben weiter, die sich letztendlich dem Zugriff entziehen. Es sei denn, es gibt eine Lösung, wie man es immer gerne annehmen würde. Doch die Lösung des Rätsels ist immer seine Auflösung. Das ist es, was Nicolo nicht begreifen kann. Die Lösung des Logogriphs, Nicolo, ist nicht mit ihm identisch und kann es niemals sein. Kein schwarzes Tuch wird übrig bleiben, das den Anderen dauerhaft verschleiern kann. Mehr noch, während *Colino* vielleicht die logogriphische Antwort auf das Rätsel *Nicolo* ist, bedeutet das Wort keine letztgültige Enträtselung. Jene Antwort ist im Gegenzug die Frage, das Rätsel, dessen Lösung *Nicolo* sein könnte, Rätsel und Lösung stellen einander fortwährend her.

Dies ist genau die Funktion des Logogriphs im speziellen Kontext unserer Erzählung. Sobald wir *Colino* als die Lösung des Rätsels *Nicolo* sehen, haben wir es mit dem neuen und unbeantwortbaren Rätsel ihrer Beziehung zu tun. Was hieße es dann, darauf zu beharren, daß der Leser es »besser weiß« als Nicolo? Vielleicht so gut wie nichts. Selbst wenn man weiß, daß Nicolo und Colino nicht identisch sind, gibt es gleichwohl keine abschließende Erklärung für ihre Ähnlichkeit. Warum die anagrammatische Beziehung der beiden, und was ist dies in Verbindung mit der unheimlichen physischen Ähnlichkeit zwischen dem Gemälde und dem Findling? Hier bleibt die Erzählung stumm und die Stille und Heimlichkeit werden hartnäckig bis zur allerletzten Zeile der Erzählung aufrechterhalten, die »ganz in der Stille« (215) stattfindet.

Wenn »Der Findling« nicht weniger als »Der Griffel Gottes« zur

12. Vom Anfang der Erzählung an markiert der Findling den Bruch zwischen Vater und Abkömmling. So entgegnet Nicolo auf Klaras frühere Bekundung: »das Bild gleicht mir, wie du demjenigen, der sich deinen Vater glaubt!« Kleist, »Der Findling«, 208.

Frage der intertextuellen Erleuchtung schweigt, so könnte ich von einer dritten Geschichte erzählen, in der dieses Rätsel der Beziehungen zwischen Texten, die aufeinanderfolgen und einander ähneln, explizit betont wird: »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«.¹³ Ich sollte meine Leser im Voraus warnen: Dem Anschein zum Trotz geht es hier nicht nur um die Beziehung von drei unwahrscheinlichen Anekdoten, sondern auch um die Geschichte von jemandem, der drei Geschichten erzählt.

Kleist läßt uns dies nie vergessen, wie sehr wir auch immer im Verlauf der Geschichten hingerissen worden sind. Denn die Erzählung wird wiederholt unterbrochen durch Überlegungen zur Unglaubwürdigkeit ihres Materials. Versuchen wir trotzdem, ihre Gebrochenheit zu verschleiern, eine gewisse Ordnung wiederherzustellen, ein Gefühl der Einheit zu schaffen, um unseren kritischen Pflichten nachzukommen. »Freilich [ist] diese ganze Arbeit mehr auf eine Täuschung als auf eine wirkliche Wiederherstellung der Brücke berechnet«, welche die drei verbindet.¹⁴ Aber ich bin sicher, der Leser wird verstehen.

Die erste Geschichte findet während des Rhein-Feldzuges von 1792 statt. Der Erzähler berichtet von einem Soldaten, der trotz einer Schußverletzung mitten durch die Brust weiter in Reih und Glied marschiert. Seine Kameraden können ihren Augen nicht trauen, denn sie sehen »das Loch vorn [...] wo die Kugel eingeschlagen hatte, und hinten ein anderes [...], wo sie wieder herausgegangen war« (278). Am Abend erklärt ein Feldchirurg die trügerische Wunde. Er stellt fest, »daß die Kugel vom Brustknochen, den sie nicht Kraft genug gehabt, zu durchschlagen, zurückgeprellt, zwischen der Ripbe und der Haut [...] um den ganzen Leib herumgeglitscht, und hinten, da sie sich am Ende des Rückgrats gestoßen, zu ihrer ersten senkrechten Richtung zurückgekehrt, und aus der Haut wieder hervorgebrochen war« (278).

So vieles findet statt (oder scheint nicht stattzufinden) in dieser Erzählung, daß man nicht weiß, wo sie ihr Zentrum hat, es sei denn vielleicht, indem man die zweite Geschichte erzählt. Es ist die Geschich-

13. Vgl. Kleist, »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«, 277ff. Außergewöhnliche, kritische Lektüren der »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« finden sich bei Cynthia Chase: »Telling Truths« und Andrzej Warminski: »A Question of an Other Order. Deflections of the Straight Man«. Beide in: *Diacritics* (Dezember 1979), 62-69 und 70-78.
14. Friedrich von Schiller: *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande. Dritter Theil*, Leipzig 1809, 292. (Der Band wird zugleich präsentiert als Karl Curths: *Der Niederländische Revolutionskrieg im 16ten und 17ten Jahrhundert. Als Fortsetzung der Schillerschen Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung. Zweiter Theil*, Leipzig 1809. Nachfolgend zitiert als Schiller, »Geschichte« [A.d.Ü..])

te eines ungeheuren Steinblocks, der in einem Steinbruch einige hundert Fuß über der Elbe liegt und im Begriff ist zu fallen. Der Erzähler und sein Freund kommen wie viele andere Bewohner der Stadt täglich in der Hoffnung zu dem Ort, den Moment abzapassen, in dem der Stein fällt. Aber wie die erste Geschichte beginnt auch diese nur mit den historischen Parametern der Zeit (1803) und des Ortes (Königstein), um dann von einem versäumten Augenblick und einer Verschiebung zu sprechen. Wie die Offiziere in der ersten Geschichte nur zu Zeugen der Folge des Schusses werden, so bleibt dem Wahrnehmenden auch hier der Moment der Gewalteinwirkung unzugänglich, und nur ihre »Folge« kann erzählt werden. Die Wirkung des Falles spürt ein mit Holz beladener Kahn im darunterliegenden Fluß. Er ist von seiner Bahn abgelenkt und auf das gegenüberliegende Ufer gesetzt worden, wo der Erzähler selbst die Bemühungen beobachtet, ihn wieder in seine Bahn zu bringen. Dies ist tatsächlich der einzige Inhalt seines Augenzeugenberichts. Diese Wirkung ist wie jene des Abprallers ein gewisser Umweg, denn der Stein durchkreuzt alle Erwartungen, indem er auf den engen Landstrich zwischen der Steinwand und dem Fluß statt ins Wasser fällt. »Ein Elbkahn [...], das war die Wirkung des Falls gewesen, war, durch den Druck der Luft, der dadurch verursacht worden, aufs Trockne gesetzt worden« (279).

Unsere dritte Geschichte erzählt ebenfalls von einer unerwarteten Ablenkung über den Fluß hinüber und von einer gleichzeitigen Wahrnehmungslücke. Und wiederum wird diese Lücke im Vermögen des Auges durch eine Gewalt gekennzeichnet, die ihren eigentlichen Platz nicht einnimmt. Wie der Schuß nicht ins Innere des Körpers des Soldaten eindringen kann, wie der Stein den Kahn nicht direkt trifft, so löst hier eine Explosion eine bemerkenswerte Wirkung auf einen Fahnenjunker aus, ohne bei ihm ins Schwarze zu treffen. Der Schauplatz ist die in der Geschichte sehr berühmte Belagerung von Antwerpen im Jahr 1585 durch den Herzog von Parma, der den Zugang zur Stadt mittels einer quer über die Schelde verlaufenden Brücke aus Schiffen versperrt hatte. Die Einheiten Antwerpens versuchten, die Blockade aufzubrechen, indem sie Feuerschiffe schickten, die die Brücke sprengen sollten:

»In dem Augenblick, meine Herren, da die Fahrzeuge die Schelde herab, gegen die Brücke, anschwimmen, steht, das merken Sie wohl, ein Fahnenjunker, auf dem linken Ufer der Schelde, dicht neben dem Herzog von Parma; jetzt, verstehen Sie, jetzt geschieht die Explosion: und der Junker, Haut und Haar, samt Fahne und Gepäck, und ohne daß ihm das mindeste auf dieser Reise zugestoßen, steht auf dem rechten. Und die Schelde ist hier, wie Sie wissen werden, einen kleinen Kanonenschuß breit.«

»Haben Sie verstanden?« (280).

Kann man diese Reise wirklich überleben, ohne daß einem auch nur das Geringste geschieht? In dieser Geschichte, der einzigen aus einer entfernten historischen Vergangenheit, wird der Bericht auf zwei Augenblicke in der Gegenwart der Erzählung reduziert. Wie der Taschenspieler, der ruft: »Jetzt sehen sie es, jetzt nicht«, ruft uns der Erzähler dazu auf, »das merken Sie wohl«, den Junker jetzt auf dieser Seite der Schelde zu sehen, jetzt auf der anderen, den Übergang in der Art des Sprechens mit ihm mitzumachen. Trotz dieser Insistenz auf unserem scharfsinnigen Verstehen (»jetzt, verstehen Sie«) und Wissen (»wie Sie wissen werden«) muß uns selbstverständlich die Verbindung entgehen. Denn wenn die Zuhörer es wagen, auf die Frage »Haben Sie verstanden?« mit Ja zu antworten, dann können sie das nur, indem sie die Lücke eingestehen.

Sie werden zweifelsohne bemerkt haben, daß der Text heimlich seinen Ort verlagert hat. Hat er vorher die Zuhörer abgelenkt, so lenkt er jetzt auf die Zuhörer ab. Mehr denn je sind sie zum Thema des Textes geworden. Zum ersten Mal macht der Offizier die Reaktion des Publikums zum Bestandteil der Erzählung seiner Geschichte. Daß die Zuhörer von der ersten Geschichte wie betäubt waren und die zweite mit Skepsis aufgenommen haben, wissen wir nur durch einen unpersönlichen Kommentator in der dritten Person. Warum hier diese Verlagerung? Es geht nicht länger um die (abwesende) Anwesenheit des Offiziers auf dem Schauplatz, eines Möchtegernzeugen, der zwischen Realität und Publikum vermittelt. Der Abstand zwischen den beiden Figuren ist in gewisser Hinsicht in sich zusammengefallen. Das liegt an der plötzlichen Verlagerung von dem unwahrscheinlichen Bereich des Geschichtenerzählens auf den sichereren Grund der Tatsachen, oder so könnte es scheinen. Der erzählende Offizier hat nicht länger eine privilegierte Position im Verhältnis zu dem Ereignis inne: Er und sein Publikum sind Zuhörer geworden, Interpreten eines in größerem Maße verbürgten Textes, des Textes der Geschichte.

Wenn der Wahrnehmende der ersten beiden Geschichten genau wie der Zuhörer unter dem inneren Bruch gelitten hat, den der Unglauben verursacht hat, dann scheint es, als ob die Geschichte am Ende von Kleists Text die Wunde schließe. Paradoxer Weise wird hier, wo jegliche Möglichkeit unmittelbarer Wahrnehmung, »den Augenblick [zu] erhaschen«, verloren ist, die »Unverwerflichkeit der Quellen« (280) garantiert.¹⁵ Es ist natürlich nicht der Geschichten erzählende Offizier,

15. Dieses Paradox ist kaum neutral. Im Kontext von Paul de Man: »The Rhetoric of Temporality« wäre es der Versuch, das allegorische Verhältnis zweier Texte auf das symbolische Verhältnis zwischen Geschichte und Realität zu reduzieren. Es würde mit anderen Worten eine Identität zwischen dem narrativen Bild und der beschriebenen objektiven Welt nahegelegt, die Identität, die in den beiden ersten Anekdoten so

der die Dinge klarstellt, denn der hat plötzlich den Schauplatz verlassen, verstehen Sie:

»Haben Sie verstanden?«

Himmel, Tod und Teufel! rief der Landedelmann.

Dixi! sprach der Offizier, nahm Stock und Hut und ging weg.

Herr Hauptmann! riefen die anderen lachend: Herr Hauptmann! – Sie wollten wenigstens die Quelle dieser abenteuerlichen Geschichte, die er für wahr ausgab, wissen.

Lassen Sie ihn, sprach ein Mitglied der Gesellschaft; die Geschichte steht in dem Anhang zu Schillers Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande; und der Verfasser bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen« (280f.).

Wer ist dieses »Mitglied der Gesellschaft«, der Zuhörer, der plötzlich anstelle des Geschichtenerzählers spricht, und ist die Folge lediglich eine Beruhigung aufgrund der Verlagerung des Grundes von der Stimme der fiktionalen Erzählung zu der der Geschichte? Um die Wahrheit zu sagen, es fällt uns bereits schwer zu sagen, wo wir stehen. Dieses Eingreifen stellt die Brücke zur Geschichte her und garantiert so die historische Wahrhaftigkeit von Kleists Geschichte, aber im selben Atemzug wird der unvermeidbare Mißbrauch jenes Textes durch den Dichter bekanntgegeben. Als Leser von etwas, das also scheinbar weder Geschichte noch Erzählung und doch zugleich irgendwie beides ist, könnten wir uns gezwungen fühlen, Schillers historischen Text herauszunehmen »wegen der Unverwerflichkeit der Quellen«.

Diese Quelle ist eher beunruhigend, denn in ihrem Bericht von der explosiven Reise über die Schelde gibt es eine leichte Abweichung von der Erzählung des Offiziers.¹⁶ »Einen jungen Menschen von des Herzogs Leibwache ergriff auf der Brücke, nahe an der Flandrischen Küste, ein Wirbel, und schleuderte ihn über den ganzen Strom auf das Brabantische Ufer, ohne daß er eine andere Beschädigung als eine klei-

heftig bestritten wird. Vgl. Paul de Man: »The Rhetoric of Temporality«, in: Charles S. Singleton (Hg.), *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore 1969, 173-209, 190f. (dt.: Paul de Man: »Die Rhetorik der Zeitlichkeit«, in: Christoph Menke [Hg.], *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main 1993, 83-130. A.d.Ü.).

16. Vgl. Helmut Sembdner: *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion*, Bd. 19 der Schriften der Kleist-Gesellschaft 1922-1939 (Reprint Amsterdam 1970), 76. Obwohl ich wie Kleist fortfahre, mich auf diesen Text als denjenigen Schillers zu beziehen, ist das von Kleist benutzte Material, wie Sembdner bemerkt, tatsächlich eine Fortsetzung von Schillers »Geschichte«, die Karl Curthys geschrieben hat.

ne Verletzung an der Schulter beim Herabfallen erhielt«. ¹⁷ Kleist lässt die Narbe dieser kleinen Wunde weg. Dies sollte uns nicht erstaunen, denn alle drei Anekdoten handeln von einer Gewalt, die nicht stattfindet, was diese kleine Auslassung im Interesse einer guten Fiktion verständlich werden lässt. Aber die Fiktion der Gewalt, der es nicht gelingt, ins Schwarze zu treffen, ist um so besser, wenn man den Kontext in Schillers Geschichte berücksichtigt. Dort sind die Wirkungen der Explosion geradezu apokalyptisch:

»Kaum hat er die Brücke zurückgelegt, [...] da stößt das Minenschiff an die Brücke, und fliegt mit einem entsetzlichen zermalmenden Knall auf, als stürzten Himmel und Erde zusammen. Der Mächtige Strom wird bis auf den Grund aufgewühlt, und tritt zürnend über seine Ufer heraus [...]. – Welch ein entsetzliches Schauspiel bot sich ihm hier dar! [...] So über alle Beschreibung schrecklich war die Verwüstung der Explosion. Nie hatte man seit Erfindung des Pulvers von ähnlichen Wirkungen desselben gehört.« ¹⁸

Sogar diese Auslassung ist vielleicht nicht an und für sich bedeutsam. Einer Lücke Bedeutung zu geben, ist auf jeden Fall durch die ganzen »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« hindurch problematisch. Kritisch für unser Verständnis sind jedoch die Ereignisse, die folgen, denn es wird der Versuch gemacht, den Schaden zu beheben oder zumindest vorzugeben, man behebe ihn:

»Kaum hat er [der Herzog von Parma] sich von der ersten Betäubung erholt, so befiehlt er Georg Basta [...] die Brücke, die Schanzen und alle Posten am Ufer zu bereiten, die Ordnung wieder herzustellen [...] und da noch immer kein Feind erscheint, beschließt er, ungesäumt die beschädigte Brücke wieder herzustellen [...]. Unter einem furchtbaren Geräusch von Trommeln und Trompeten, um das Getöse der Arbeitenden zu übertönen, werden die Trümmer fortgeschafft, und noch in derselben Nacht wird die Oeffnung in der Brücke [...] verschlossen. Freilich war diese ganze Arbeit mehr auf eine Täuschung als auf eine wirkliche Wiederherstellung der Brücke berechnet« ¹⁹.

Vieles steht auf dem Spiel, denn die Wiederherstellung, die hier stattfindet, verläuft nicht nur parallel zur Maskierung der Wunde an der Schulter, sondern auch zur Geste, welche die Anekdoten abschließt, zur Konstruktion einer Brücke zu historischen Quellen mit dem Ziel, den Bruch zu reparieren, der durch Unglauben verursacht wurde. Was diesen Punkt angeht, ist der Kommentar des historischen Textes geradezu verheerend. Er enthüllt jene Schlußzeilen als Lärm, der das Durchein-

17. Schiller, »Geschichte«, 290.

18. Ebd., 287f.

19. Ebd., 291f.

ander übertönen soll, in dem die Trümmer, die der Text verursacht hat, heimlich entfernt werden. So lassen diese Zeilen die dritte Geschichte und implizit die ersten beiden glaubwürdig erscheinen, aber wie die zweite Brücke des Herzogs von Parma ist dies mehr auf eine Täuschung als auf eine wirkliche Wiederherstellung berechnet.

Diese Finte wurde jedoch erwartet, da Schillers Text explizit warnt, der Geschichtsschreiber sei wegen der »Unverwerflichkeit der Quellen« gezwungen, diese Tatsache aufzugreifen, wohingegen der Dichter sie bestimmt falsch verwenden würde. Der Ruf nach der Geschichte hat etwas von einer Katastrophe für das Geschichtenerzählen. Denn wenn wir zur »Quelle« zurückkehren, stellen wir fest, daß Geschichte sich der fälschlichen Aneignung widersetzt, daß sie die betrügerische Tarnung, mit der die Erzählung die epistemologische Gewalt versieht, als Mißbrauch anprangert. Es scheint, daß wir Zeugen eines Triumphs der Geschichte werden. Sie stellt sich als die letztgültige Interpretation der Erzählung dar und erweist sich so als ethisch und philosophisch überlegen. Eine bedeutendere Reparatur der epistemologischen Ungewißheit wird so im Namen der Geschichte (history) herbeigeführt, und dies in exakt dem Maße, in dem sie sich selbst von der Geschichte (story) absetzen kann. (Der Leser wird, kein Zweifel, den Unterschied wahrnehmen.)

Aber diese Geste der Distinktion, die in Kleists Text so genau als Aussage des Historikers zitiert wird, ist lediglich eine weitere Erzählung: »und der Verfasser bemerkt ausdrücklich, daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen.«²⁰ An keiner Stelle des Berichtes über den Fall Antwerpens finden wir solch eine Äußerung, wenn auch tatsächlich eine ähnliche Versicherung über die faktische Basis der Geschichte für das Argumentieren auftaucht: »So fabelhaft und unglaublich das scheint, gibt uns doch die Geschichte hinreichende Aufschlüsse über den Zusammenhang dieses räthselhaften Ereignisses«²¹. Doch was findet der Geschichtsschreiber so »fabelhaft und unglaublich«? Nicht die Ereignisse selbst, sondern die »gänzliche Unwissenheit dessen, was bei der Brücke vorgefallen war«²², die Unkenntnis über ihre Zerstörung wie auch über die imaginäre Natur ihrer Wiederherstellung.

Ganz gleich, ob wir uns dem (fiktionalen) historischen Text zuwenden, der in der Geschichte zitiert wird, oder dem außerhalb von ihr, auf den angespielt wird, wir werden daran erinnert, daß die Wiederher-

20. Kleist, »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«, 281.

21. Schiller, »Geschichte«, 292; vgl. auch Sembdner, »Die Berliner Abendblätter«, 77.

22. Schiller, »Geschichte«, 292.

stellbarkeit der Brücke in ihrer Ganzheit (um so mehr, als sie metaphorisch für die Brücke zu Schillers Text steht, eine Brücke, die Fiktion in Geschichte begründen und den Bruch mit der Wahrheit reparieren würde) eine kalkulierte Täuschung ist, »fabelhaft und unglaublich« zugleich.²³ Naiv auf der Möglichkeit solcher Rekonstruktion zu beharren, gliche dem Versuch, die Ablenkung von Kugel, Kahn und Mann wegzuerklären, den verlorenen Augenblick der Wahrnehmung für den Zuschauer wiederherzustellen, die Lücken des Unglaubens beim Zuhörer zu beseitigen und alle Brüche zwischen Ursache und Wirkung zu kitten.

Hier genau haben wir gewissermaßen begonnen, denn der springende Punkt unserer kritischen Anordnung der Geschichten war, daß es ihnen übereinstimmend um eine Ablenkung und eine Lücke im Verstehen geht, in denen sich eine unerwartete Diskontinuität zwischen Ursache und Wirkung äußert. Die Frage von Ursache und Wirkung ist auch diejenige Kants in einem anderen Kontext, in der »Kritik der reinen Vernunft«. Es geht hier nicht darum, die Frage der Quellen zu stellen, mit anderen vor uns zu fragen, ob Kleist wirklich die Kritik gelesen hat.²⁴ »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« ist ganz unabhängig davon eine erneute Niederschrift gewisser Momente dieses Textes. Nicht daß sie direkt in dessen Schwarzes treffen; sagen wir, sie werfen ihn zeitweilig aus seiner Bahn. Es geht auch nicht darum, die langweiligen Banalitäten der Kleistschen Kantkrise zu wiederholen. Man ist eher versucht, diese Konfrontation Kants Kleist-Krise zu nennen – auf das Risiko hin, mit unserem konventionellen Begriff der Zeitordnung zu brechen.²⁵ Auf jeden Fall folgt Kleists Text nicht notwendig aus demje-

23. Katharina Mommsen deutet die erste und letzte Anekdote der »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« buchstäblich als Geschichten wundersamer Heilung und auch als Texte, die direkt und unproblematisch Kleists persönliche Unfähigkeit zeigen, verletzt zu sein. Vgl. Mommsen, »Kleists Kampf«.
24. Ernst Cassirer liest die »Kritik der reinen Vernunft« als Garanten von Wahrheit und Vernunft und deshalb als eine kaum gültige Quelle für die Krise von 1801. Vgl. Ernst Cassirer: »Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie«, in: ders., *Idee und Gestalt*, Berlin 1921, 157-202. Einen guten Überblick über die Geschichte dieser Frage gibt Ludwig Muth: *Kleist und Kant*, Köln 1954.
25. Hier soll jedoch nicht in irgendeinem radikalen Sinne Kant gelesen werden, er wird hier vielmehr als fiktionaler Punkt der Stabilität und Grenze für das Blitzen von Kleists Style gesetzt. Kleists »Hymne an die Sonne«, Schillers »Hymne an den Unendlichen« und Goethes »Faust« dienten alle als ähnliche Stützen in unserer Lektüre von »Der Griffel Gottes«. Diese Illusionen eines Konstrukts sind notwendig, obwohl sie, wie Nietzsche erinnert, »auf beweglichen Fundamenten und gleichsam auf fließendem Wasser« gebaut sind. Friedrich Nietzsche: »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke*, München 1988, Bd. 1, 873-890, hier 882. Zu Lektüren von

nigen Kants, obwohl er als Wiederholung gehört werden kann, als Echo der Stimme der Philosophie mit unkalkulierbaren Resultaten.

Wenn Kleists Text von irgend etwas handelt, dann von einer Unkalkulierbarkeit in der Abfolge der Ereignisse. Eine Kugel, die in die Brust eines Mannes eintritt und aus seinem Rücken austritt, verwundet ihn nicht, ein ungeheurer Steinblock fällt auf einen Fluß hinunter, ohne einen vorbeifahrenden Kahn zu treffen, eine Sprengung von apokalyptischen Dimensionen trägt einen Soldaten ohne eine Spur von Gewalt auf die andere Seite des Flusses. Doch Kants Text beharrt auf der Regel, welche die Ursache mit dem Effekt verbindet:

»Aber ihre bestimmte Zeitstelle in diesem Verhältnisse kann sie nur dadurch bekommen, daß im vorhergehenden Zustande etwas vorausgesetzt wird, worauf es jederzeit, d.i. nach einer Regel, folgt: woraus sich denn ergibt, daß ich erstlich nicht die Reihe umkehren, und das, was geschieht, demjenigen voransetzen kann, worauf es folgt: zweitens daß, wenn der Zustand, der vorhergeht, gesetzt wird, diese bestimmte Begebenheit unausbleiblich und notwendig folge.«²⁶

Daß Kant auf dieser Regel obsessiv besteht, ist verständlich, denn die Konsequenzen, wenn man auf sie verzichtet, sind verheerend.

»Wir würden auf solche Weise nur ein Spiel der Vorstellungen haben, das sich auf gar kein Objekt beziehe.

Nur lediglich unter dieser Voraussetzung allein, ist selbst die Erfahrung von etwas, was geschieht, möglich.

Der Grundsatz des Kausalverhältnisses in der Folge der Erscheinungen gilt daher auch vor allen Gegenständen der Erfahrung [...], weil er selbst der Grund der Möglichkeit einer solchen Erfahrung ist.

Zu aller Erfahrung und deren Möglichkeit gehört Verstand, und das erste, was er dazu tut, ist [...], daß er die Vorstellung eines Gegenstandes überhaupt möglich macht. Dieses geschieht nun dadurch, daß er die Zeitordnung auf die Erscheinungen und deren Dasein überträgt.«²⁷

Objektivität, Erfahrung, die Möglichkeit der Vorstellung und die primäre Funktion des Verstehens stehen auf dem Spiel.

Warum gelingt es in den »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkei-

Kant, die seine grundlegenden Konstrukte in Bewegung setzen vgl. Jacques Derrida: »Le Parergon«, in: *Diagraphe* 2 und 3, 1974; ders., »Economimesis«, in: Sylviane Agacinski et al., *Mimesis des articulations*, Paris 1975, 57-93. Jean-Luc Nancy: *Le Discours de la syncope*, Paris 1976.

26. Zitiert nach Wilhelm Weischedel (Hg.): *Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft*, Darmstadt 1956, hier 249. Fortan zitiert als Kant, *Vernunft*.

27. Ebd., 246-252.

ten« nicht, »die Zeitordnung auf die Erscheinungen und deren Dasein« zu übertragen? Auch wenn wir diese Kontinuitäten nicht wiederherzustellen vermögen, könnten wir doch nach den Kräften fragen, die eine solche Wiederherstellung unmöglich machen. Natürlich läßt sich keine Antwort für den Schauplatz der unmittelbaren Wahrnehmung wagen. Wenn wir durch diese Geschichten aus der Fassung gebracht werden, liegt es nicht daran, daß unsere Erfahrung lediglich die des Augenzeugen widerspiegelt. Als Mit-Hörer des Offiziers müssen wir jedoch vieles im Text seiner Erzählung verfolgen. Die Gewalt der Ablenkung in der ersten Erzählung ist jene des Prellschusses, denn es wird uns erzählt, daß die Kugel vom Brustknochen zurückgeprellt ist, um dann die unglaubliche Reise rund um den Körper des Soldaten zu machen, den sie heil ließ. Wenn die Zuschauer ihren Augen nicht trauen konnten, dann können die Zuhörer ihren Ohren nicht trauen: »Wie? fragten einige Mitglieder der Gesellschaft betroffen, und glaubten, sie hätten nicht recht gehört«²⁸. Der Zuhörer ist nicht nur »betroffen«, sondern im Unterschied zu dem Soldaten auch *getroffen**, und dies exakt wegen des »Prellschusses«, der das Schwarze in seinen Ohren trifft. Wenn der Soldat aufgrund der Kehrtwendung der Kugel verschont wird, dann verletzt der *Prellschuß** unausweichlich den Gehörsinn des Zuhörers, denn Prellen bedeutet nicht nur abprallen, sondern auch quetschen, eine Verwundung, die stattfindet, trotz und wegen des Zurückweisens der physischen Gewalt. Muß hinzugefügt werden, daß diese Wunde in der Bedeutung des *Prellens** weiter verschlimmert wird, denn sie verdoppelt sich noch einmal in der dritten Bedeutung des Wortes, im *betrügen*.

Was den Zuhörer in der ersten Geschichte aus der Bahn wirft, ist der betrügerische und unkontrollierbare Widerhall in der Sprache des Erzählers. Die Gewalt der Ablenkung in der zweiten ist dem Ohr des Zuhörers sogar noch fremder, ist noch weniger kalkulierbar. Der Augenblick, in dem der Block fällt, ist, mit den Worten des Offiziers gesprochen, »wegen des sonderbar im Gebirge widerhallenden Donners, und mancher andern, aus der Erschütterung des Erdreichs hervorgehender Erscheinungen, die man nicht berechnen kann, merkwürdig« (279). Was ist die Ursache dieses merkwürdigen Augenblicks? Keine Kraft der Art, die wir am Ende der Anekdote am Werk sehen. Dort betont der Erzähler, was er mit eigenen Augen gesehen hat: »diese Augen haben ihn im Sande – was sag ich? sie haben, am anderen Tage, noch die Arbeiter gesehen, welche mit Hebeln und Walzen, bemüht waren, ihn wieder flott zu machen« (279f.). Was der Erzähler wahrnehmen kann, ist der Gebrauch von Hebeln und Zylindern, mit denen der Kahn wieder auf seinen richtigen Kurs zurückgebracht wird. Was seinem Blick jedoch entgeht, ist eine Gewalt, die weit weniger Sinn macht als

die berechenbarer, praktischer Werkzeuge: »Die Arbeiter pflegen, bei großen Blöcken, wenn sie mit Werkzeugen nicht mehr hinzu kommen können, feste Körper, besonders Pfeifenstiele, in den Riß zu werfen, und überlassen der, keilförmig wirkenden, Gewalt dieser kleinen Körper das Geschäft, den Block völlig von dem Felsen abzulösen« (279). Wenn wir nicht verstehen können, weshalb Pfeifenstiele im Riß dasjenige sind, was dieses enorme Gewicht bewegt, so wird uns gleichwohl erzählt, daß es eine keilförmig wirkende Gewalt ist. Diese keilförmigen Körper funktionieren scheinbar ähnlich wie die Hebel, die man für den Kahn benutzt, aber sie dienen eher dazu, den Weg des Fortschritts in Unordnung zu bringen als ihn gerade zu rücken. Darüber hinaus ist der menschliche Akteur kein Faktor mehr und ihre winzige Größe scheint seltsam unangemessen für den König der Steine.

Wie kann ihre ungeheure Kraft erklärt werden? Wie in der ersten Anekdote könnte der Zuhörer wohl glauben, daß er nicht richtig gehört hat. Was sich ereignet, ist der unberechenbare Widerhall des »keilförmig«, in dem sich die Invasion einer sich selbst fremdgewordenen Sprache manifestiert, einer *Keilschrift**, die sich wiederholt dem menschlichen Verständnis entzieht, einer Keilkraft, die in dem kleinen Riß des Textes echot, um zu zerspalten, was unbeweglich schien, und das mit schockierenden Ergebnissen.²⁹

Wenn in den Ereignissen jeder Anekdote ein berechenbares Kausalitätsgesetz außer Kraft gesetzt wird, dann liegt dabei der entscheidende Punkt des Zusammenbruchs, wie wir gerade gesehen haben, in der Sprache seiner Erzählung. Dies ist nicht lediglich die Folge eines semantischen Wirrwarrs in den Begriffen, welche die Kraft der Ablenkung zwischen Ursache und Wirkung beschreiben. Denn wenn wir uns die »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« als Ganzes ansehen, so bestimmt eine gewisse Notwendigkeit die Ordnung der Abfolge der Geschichten, wenngleich nicht die der Kausalität. Die erste Geschichte bestimmt nicht über die, die auf sie folgen. Ebensowenig gibt es einen historischen, autobiographischen Verlauf, denn auf die persönlichen Erlebnisse von 1792 und 1803 folgt die Belagerung von Antwerpen im Jahr 1585. Das heißt nicht, daß uns nur noch, wie Kant es

29. In den Jahren unmittelbar vor der Niederschrift der Anekdoten fällt eine bahnbrechende Arbeit zur Lektüre von Keilschrift. 1788 veröffentlichte Carsten Niebuhr Kopien der Inschriften in Persepolis, aber erst im Jahr 1802 machte Georg Friedrich Grotefend einen bedeutenden Fortschritt bei ihrer Entzifferung. Der fragliche Text erzählte ähnlich wie die Anekdoten der »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« die gleiche Geschichte, jedoch in drei verschiedenen Sprachen. Die Literatur der Zeit spricht nicht nur von Keilschrift, sondern bezieht sich auch auf die Schrift als »keilförmige Inschriften«. Bruno Meiser: *Die Keilschrift*, Berlin 1922, 5-7.

ausdrücken würde, »ein subjektives Spiel meiner [oder Kleists] Einbildungen«³⁰ bleibt. Es ist eine Frage einer anderen Ordnung.

Jede kritische Untersuchung dieses Textes muß unausweichlich von der Tatsache getroffen werden, daß diese Geschichten irgendwie die gleiche Geschichte sind. Vielleicht erklärt dies die zunehmende Empörung beim Publikum des Offiziers. Die Elemente der ersten und zweiten – die militärische Begegnung, die ohne Verwundung ablaufende Sprengung eines Mannes, der versäumte Augenblick der Wahrnehmung, die Reise über den Fluß – sind alle im Spiel in der letzten Anekdote. Sie greift sie auf, als ob sie die auf wunderbare Weise bewahrten Fragmente einer großen Explosion wären, Fragmente freilich, die niemals zu einem organischen Ganzen zusammengesetzt werden. Das liegt nicht daran, daß die letzte Erzählung irgendeinen Mangel an Kohärenz aufweist, sondern eher an der Art, wie sie das Echo der vorangegangenen darstellt. Denn es erscheinen nicht nur Elemente der Handlung in den Anekdoten wieder, sondern auch der Weg, wie die versammelten Teile eine Ordnung aufeinander übertragen oder nicht übertragen.

Die Geschichte der fehlgeleiteten Kugel beginnt mit ihrer Zielscheibe: »stramm, mit Gewehr und Gepäck, in Reih und Glied«, und endet nur einige Tage später mit der perfekten Wiederherstellung der Ordnung: »so stand er wieder in Reih und Glied«. Die Kugel selbst prallt nur für die kurze Reise um den Körper des Mannes ab, dann kehrt sie »zu ihrer ersten senkrechten Richtung«³¹ zurück. Die zweite Anekdote bewegt sich ebenfalls von der Ordnung über die Unordnung zur Ordnung, aber mit etwas weniger beruhigender Präzision, denn der Fall des ungeheuren Blocks hinterläßt den gestrandeten Kahn, und der Erzähler ist nur der Zeuge der Bemühungen, ihn wieder auf Kurs zu bringen, nicht von deren Erfolg. Die dritte Erzählung scheint die Geste der Wiederherstellung ganz auszulassen, denn kurz nachdem der Junker »samt Fahne und Gepäck« seine Reise über die Schelde machte, nahm der erzählende Offizier »Stock und Hut und ging weg«³². Der Kommentar, den einer der Zuhörer abgibt, kann als Geste dieser Art interpretiert werden. Zumindest versucht er, die Erzählung innerhalb der Ordnung der Geschichte wiederherzustellen, enthüllt aber, wie wir gesehen haben, ein apokalyptisches Disaster, das bei weitem größer ist als jedes zuvor mitgeteilte.

Wenn Zeit als Medium der Kontinuität sowohl im Inhalt wie in der Form der »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« bewußt beiseite geschoben wird, so nicht, um die Rolle der Zeitlichkeit unberücksichtigt

30. Kant, *Vernunft*, 252.

31. Kleist, »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten«, 278.

32. Ebd., 280.

zu lassen. Wir werden im Verlauf der Anekdoten mit einer diskontinuierlichen Intensivierung der Unordnung konfrontiert, denn eher als Ursache und Wirkung ist die treibende Kraft des Textes eine Gegenwiederholung. Es ist eher die Kraft eines *Widerhallens** als die einer *Wiederholung** in ihrem buchstäblichen Sinne, eine Kraft, von der man gut sagen kann, daß sie nirgendwohin führt und die Verweigerung narrativen Abschlusses ist, da die Geschichte zunehmend gestutzt wird in ihrer Wiederholung.

Das ist noch deutlicher, wenn wir eine andere der erbarmungslosen Lehren der Geschichte berücksichtigen. Schillers *Geschichte vom Abfall der vereinigten Niederlande* wird als die letztgültige Ursache der dritten Anekdote des Offiziers beschworen, als »die Quelle dieser abenteuerlichen Geschichte«³³. Das einzige Zitat, das uns jedoch aus dieser Quelle überprüfbar angeboten wird, handelt nicht von der Belagerung, sondern davon, wie Dichtungen und Geschichten sich in der Beziehung zu ihren Quellen unterscheiden: »daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtsschreiber aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen«³⁴. Vergessen wir einen Augenblick lang, daß dieses Zitat nirgends bei Schiller zu finden ist; wir werden uns bald genug daran erinnern. Geschichte wird dadurch definiert, daß ihre Beziehung zu den Quellen *unverwerflich** ist; sie können buchstäblich nicht deplaziert werden. Der Text der Geschichte basiert auf einer »Übereinstimmung der Zeugnisse«, wozu er lediglich seine Stimme bekräftigend hinzufügt. Geschichte bestätigt durch die Wiederholung ihrer Quellen deren Authentizität, als ob sie die notwendige Ursache der Geschichte wären, doch mit der Wiederholung des Textes der Geschichte durch den Schriftsteller wird alles das in Stücke geschossen. Welchen besseren Beweis haben wir dafür als die oben zitierte Passage, die ihre geschichtliche Quelle falsch darstellt? Denn Schillers Geschichte predigt, wie wir gesehen haben, nicht die Aufwertung der historischen Wahrheit, sondern die Naivität zu glauben, es sei möglich, den Bruch zu reparieren, den seine Geschichte gerade beschrieben hat.

Man vermutet dann, daß keine *Geschichte* ihrer eigenen zerstörischen Wiederholung von der Historie (history, A.d.Ü.) zur Erzählung (story, A.d.Ü.) entkommen kann, und vielleicht heißt dies, daß man unmöglich einen Text haben kann, der nicht dadurch letztendlich im kantischen Sinne des Wortes *kritisch* wird (Vernunft, die das Geschäft der Selbsterkenntnis übernimmt³⁵) und kritisch sogar über die Grenzen

33. Ebd.

34. Ebd., 281.

35. Vgl. Kant, *Vernunft*, 7.

des Sinnes hinaus³⁶. Wir wurden in Kleists Text Zeuge der unaufhaltbaren impliziten Bewegung von den historischen Quellen zur Geschichte, von der Geschichte zu ihrer falschen Darstellung in der Erzählung sowie der Selbstreflexion, die aus diesem Manöver hervorgeht. Wenn in dieser Bewegung Kleists Text notwendigerweise seinen kritischen Kommentar hervorbringt, dann ist jener Kommentar niemals dem Objekt seiner Reflexion angemessen.

Friedrich Schlegel spricht in dem Moment, in dem er das kantische Konzept einer kritischen Philosophie als seinen Ausgangspunkt zitiert, wie Kleist, jedoch bei weitem expliziter, ebenfalls von einer Dichtung, die selbst-kritisch wird und unendlich einen Selbst-Kommentar hervorbringt, der sein Objekt übersteigt:

»So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie, die [...] transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung [...] vereinigen und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.«³⁷

Poesie der Poesie kann »künstlerische Reflexion und [...] Selbstbespiegelung« in die Poesie einführen, aber das kann nicht als stabile Philosophie der Literatur verstanden werden. Ein anderes Fragment Schlegels zeigt, daß die Stoßrichtung dieses Manövers in philosophischer Hinsicht eher verwirrend ist. »Die ganze Geschichte der modernen Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein.«³⁸ Das heißt nicht, daß Poesie und Philosophie oder Kunst und Wissenschaft einfach vereinigt werden sollen. Der »kurze Text der Philosophie« mag diesen optimistischen Vorschlag machen, aber Schlegel teilt uns mit, daß die

36. Zu einer Diskussion der Art und Weise, wie die Jenaer Romantiker das Kantsche Motiv der Kritik aufgriffen, bewahrten und aufhoben, vgl. Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy: *L'Absolu littéraire*, Paris 1978, 376-377; die Frage der Literatur als ihrer eigenen Kritik ist eine der mächtigsten Stoßrichtungen des Bandes. Vgl. auch Walter Benjamin: »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, Bd. I. 1., 7-122.

37. Friedrich Schlegel: »Athenaeum Fragment 238«, zit. nach Wolfdieter Rasch (Hg.), *Friedrich Schlegel. Kritische Schriften*, München ²1964, hier 53.

38. »Lyceum Fragment 115«, ebd., 22.

moderne Literatur ein fortlaufender Kommentar dieses kurzen Textes der Philosophie³⁹ ist und ein ironischer darin, daß er buchstäblich ein von seinem Objekt *fortlaufender** ist.

»Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen [...]. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden [...]. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.«⁴⁰

Auf diese Weise überspringt Schlegel wie Kleist die Grenzen des kantischen Sinns der Vernunft. Wenn die moderne Poesie ein fortlaufender Kommentar über den naiven Vorschlag ist, Fiktion und Philosophie einfach zu vereinigen, dann deshalb, weil »in einem gewissen Sinn [...] alle Poesie« ihre eigene Theorie nur hervorbringt, um sie zu übersteigen; Theorie der Poesie, ohne Ende hervorgebracht, die Poesie der Poesie wird.

Es ist kein Zufall, daß Paul de Man diese letzte Passage von Schlegel verwendet, um die Trope der Ironie auszuführen.⁴¹ Wie eine kritische Lektüre bestimmter Texte Schlegels, aber auch von »Rhetoric of Temporality« zeigen würde, haben Kritik⁴² und Ironie eine erstaunliche Affinität.⁴³ Was kann es bedeuten, wenn man, wie ironisch auch

39. Lacoue-Labarthe und Nancy bieten eine zwiespältige Übersetzung dieses Fragments an, indem sie »fortlaufender Kommentar zu« als »un commentaire suivi du« übertragen, als ob auf den Kommentar der modernen Poesie möglicherweise ein kurzer Text der Philosophie folgte. Dies führt die Autoren zum Schluß: »Es schien uns unausweichlich, eine im eigentlichen Sinne philosophische Untersuchung der Romantik zu unternehmen.« Lacoue-Labarthe/Nancy, *L'Absolu littéraire*, 23. Natürlich ironisiert das mit »La Critique« überschriebene Kapitel eine solche (notwendige) Haltung, wenn es von neuem das Verhältnis von Philosophie und Kritik bestimmt. Ebd., 385-386.

40. Friedrich Schlegel: »Athenaeum Fragment 116«, in: ders., *Kritische Schriften*, 39.

41. de Man, »Rhetoric of Temporality«, 202.

42. Kritik, im Original criticism, bezeichnet hier und im folgenden Text, was im Deutschen mit Literaturkritik, aber auch mit Literaturtheorie oder Literaturwissenschaft übersetzt werden könnte (A.d.Ü.).

43. Das Verhältnis der Kritik zur Ironie taucht in »Rhetoric of Temporality« niemals als expliziter Gegenstand auf. Es muß eher in der ironischen Beziehung des kritischen Textes zu seiner eigenen Form und seinem Inhalt gelesen werden. Es ließe sich zeigen, daß der Essay mit Hilfe von endlosen allegorischen und ironischen Gesten

immer, Kritik und Ironie in einem Atemzug nennt? Kritik würde nicht länger ihre traditionelle Pflicht der Adäquation erfüllen, des Einbettens des literarischen Textes in seine Vergangenheit, sei es eine historische, literarische, psychologische oder soziologische Quelle. Kritik würde eher eine Verweigerung der Zusammenfassung werden, ihre Beziehung zu ihrem Objekt wäre durch keine Notwendigkeit garantiert, ganz bestimmt nicht durch jene der Ursache und Wirkung. Sie würde zugleich als das Telos aller Texte dienen wie auch als Ablenkung vom Pfad ihres Fortschritts oder ihrer Totalisierung. Der kritische Text würde eine zerstörerische Wiederholung ins Spiel bringen, die Intensivierung der Unordnung, die jeglichen Glauben an einen narrativen Inhalt durch die Neudefinition des Verhältnisses des Textes zur Quelle implodieren läßt. Dieser »kritische Text« ist die Kraft, die innerhalb und außerhalb des literarischen Texts im Spiel ist, eine fortwährende Distanzierung zwischen sich und dem Objekt seiner Reflexion. Er ist weder Fiktion noch Wahrheit, es sei denn, vielleicht, sowohl die Wahrheit der Fiktion als auch die Fiktion der Wahrheit.

An diesem Punkt in der Geschichte der Kritik kann der symmetrische Wechsel des Satzes als leerer Gemeinplatz erscheinen, der die Rolle der Kritik zweideutig läßt. Und gleichwohl ist sein Paradox exakt. Es gibt ohne Zweifel jene, die es vorziehen würden, diese Ambiguität zu beseitigen, der Kritik ihre Stelle zu bestimmen, ihren Platz zuzuweisen, ihr, wenn möglich, ihre bestimmten und notwendigen Grenzen zu zeigen – und dies, ohne zu einer Kritik der Adäquation zurückzukehren. Kleists Text ermöglicht dies, weil Kritik im Kontext der »Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten« mit derselben Zweideutigkeit operiert wie *Geschichte*. Sie werden sich erinnern, daß unsere Erzählung (story) Geschichte (history) wurde, als der Unglauben der Zuhörer seinen Höhepunkt erreichte und der Erzähler es vorzog, aus dem Schauplatz zu springen. Geschichte erschien dann in der Verkleidung einer Bestätigung, welche die Quelle der Erzählung darlegen konnte und damit ihre Authentizität. Eine ähnliche, wenngleich ebenso fragwürdige Belohnung wird für die Verdoppelung des Begriffs der Kritik angeboten, für die Demarkation der Grenzen von Kleists Text, indem man von jener endlos selbst-ironisierenden, kritischen Stimme innerhalb des Textes zu einer anderen außerhalb wechselt. Wenn man die Kritik der Autori-

funktioniert, die einander auslöschen und schlucken und dadurch alle Ansprüche auf höhere Weisheit oder Aufklärung. Das auffälligste Beispiel, um es kurz anzuführen, ist die Art und Weise, wie auf die Allegorie der Allegorie, die den ersten Teil des Essays ausmacht, eine Ironisierung jener Allegorie im zweiten Teil folgt. Vgl. de Man, »Rhetoric of Temporality«, 194; vgl. Carol Jacobs: »Allegories of Reading de Man«, in: Wlad Godzich/Lindsay Waters, *Reading de Man Reading*, Minneapolis 1988, 105-120.

tät und dem Griffel eines anderen übertrüge, dann würde diese andere kritische Ironie eine Distanz zwischen Kritik und ihrem Objekt zum Ausdruck bringen, welche die Stimme der ersten in die Lage versetzt, das Wiederhallen des zweiten zu berechnen und zu wiederholen. Eben jenes namenlose »Mitglied der Gesellschaft«, das Geschichte (history) nur privilegiert, um sie (als Ergebnis eines gewissen Style) wieder zur Erzählung eingeschmolzen zu bekommen, ist jedoch auch die Figur des außenstehenden Kommentators, dessen Wahrheit der Fiktion unausweichlich die Fiktion seiner eigenen Wahrheit wird.

*Geschichte-Geschichte-Kritik-Kritik**: Man könnte versucht sein, dies als die ultimative Geschichte oder als die ultimative Interpretation zu lesen, als Erzählung, die in der Geschichte beginnt, die zunächst zur Erzählung umgestaltet wird, dann zur ironischen Selbst-Kritik und schließlich zu einer Kritik, die sich selbst aus dem literarischen Text hinaussetzt, ironisiert, deformiert, zerlegt und ihn dadurch kontrolliert. Man ist versucht, sie in diesem Sinne zu lesen, weil uns dies in eine Zeitordnung mit (wenngleich negativer) Richtung und Sinn stellen würde. Denn, ob wir diesen Vektor, der vom Ursprung weggeht, als einen lesen, der möglicherweise einen Horizont der Erfüllung setzt (Friedrich Schlegel, wie ihn der junge Benjamin gelesen hat⁴⁴) oder als die endlose Verschiebung von seinem Ausgangspunkt, die Ausrichtung geht, wenngleich auf negative Weise, immer noch Richtung Ursprung. Walter Benjamins Engel der Geschichte könnte als solche Figur gelesen werden:

»Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.«⁴⁵

44. Benjamin schien andererseits *Kritik** bei Schlegel als Weg zum »absolute[n] Kunstwerk« zu lesen und Ironie als einen »unendliche[n] Erfüllungsprozeß«. Benjamin, »Kritik«, 84, 92.
45. Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte, IX,« in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, Bd. I. 2., 697f.

Aber die Anordnung *Geschichte-Geschichte-Kritik-Kritik** in »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« erlaubt es nicht, daß man Katastrophe und Fortschritt so im selben Atemzug äußert. Wir haben gesehen, daß das zeitlich lineare und insofern befriedigende Schema in Kleists Text tragisch endet, denn der erzählerische Anhang konstruiert eine Brücke zur Geschichte wie auch zum äußerlichen Kommentar, die dazu verdammt sind zu zerbersten. Doch Kleists Ironie ist eher vernichtend als tragisch.

Obwohl man zurecht argumentieren könnte, daß die Versuchungen der Geschichte und der äußerlichen Kritik durch die Erzählung hindurch implizit sind, werden sie nur im letzten Paragraphen des Textes explizit. Man fängt dann nicht am Anfang an, sondern *in medias res*, mit der Erzählung und ihrer Selbstreflexion. Geschichte und eine Kritik, die in die Stimme des Anderen gesetzt werden, entstehen nur an dem Punkt, an dem ein gewisses Pellen innerhalb der Geschichten ein unberechenbares Widerhallen ins Spiel bringt, das die Regeln der Kausalität und der Logik umstößt. Das Heilmittel, das von dem Mitglied der Gesellschaft angeboten wird, ist in erster Linie der Versuch, einen linearen Begriff der Zeit herzustellen. Die »Geschichte« seines Nachworts fungiert nicht nur als Versuch, die Geschichte auf einer vorhergehenden Realität zu gründen, sondern ist auch jedem Kommentar ähnlich, der in der Vergangenheit eines Textes die Letztbegründung für dessen Auslegung sucht.

Wenn eine Rückkehr zur Vergangenheit durch eine Kritik der Adäquation keinen Ausweg aus dem Mahlstrom des Textes anbietet, dann könnte man sich auf die Zukunft stürzen und den Text in die Position des im Verhältnis zu einer differenzierten Kritik Vorausgehenden und Minderwertigen stoßen, ihn auseinandernehmen und wieder zusammensetzen zu einer Lösung, die so befriedigend ist wie Nicolos Umlegung der Buchstaben C O L I N O. Das Dilemma ist natürlich, daß – denn dort haben wir begonnen – »Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten« diese beiden Gesten enthält. Es setzt eine *Geschichte-Kritik**, deren unhaltbare Umstände den klaustrophobischen Leser-Zuhörer in der Hoffnung, dem Text durch eine andere Art von *Geschichte** und eine andere Art von *Kritik** zu entkommen, in die Vergangenheit und dann in die Zukunft treiben, woraufhin er dann nur feststellt, daß diese bereits innerhalb des Textes enthalten und ironisiert sind. Wenn das einmal erkannt ist, dann hält nichts von einer immer gewagteren Wiederholung der Ausflucht und Umschreibung ab – tatsächlich ermutigt vielmehr alles dazu. Das Resultat für unseren begrenzten Leser könnte allerdings nur eine Umwandlung der textuellen Klaustrophobie zur Agoraphobie sein – nicht, daß davon das mindeste zu befürchten wäre –, da

die Grenzen des Textes sich ohne Ende ausweiten und sich unausweichlich einer kritischen Masse⁴⁶ nähern.

Aus dem Amerikanischen von Nikolaus Müller-Schöll

Literatur

- Benjamin, Walter:** »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, Bd. I.1., 7-122.
- Benjamin, Walter:** »Über den Begriff der Geschichte, IX«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, Bd. I.2., 697f.
- Cassirer, Ernst:** »Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie«, in: ders., *Idee und Gestalt*, Berlin 1921, 157-202.
- Chase, Cynthia:** »Telling Truths«, in: *Diacritics* (Dezember 1979), 62-69.
- Curths, Karl:** *Der Niederländische Revolutionskrieg im 16ten und 17ten Jahrhundert. Als Fortsetzung der Schillerschen Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung. Zweiter Theil*, Leipzig 1809.
- de Man, Paul:** »The Rhetoric of Temporality«, in: Charles S. Singleton (Hg.), *Interpretation. Theory and Practice*, Baltimore 1969, 173-209.
- de Man, Paul:** »Die Rhetorik der Zeitlichkeit«, in: Christoph Menke (Hg.), *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main 1993, 83-130.
- Derrida, Jacques:** »Le Parergon«, in: *Diagraphe* 2 und 3 (1974).
- Derrida, Jacques:** »Economimesis«, in: Sylviane Agacinski et al., *Mimesis des articulations*, Paris 1975, 57-93.
- Derrida, Jacques:** *Eperons: Les styles de Nietzsche*, Venedig 1976. Dt.: »Sporen – die Stile Nietzsches«, in: Werner Hamacher (Hg.), *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt am Main, Berlin 1986, 129-164.
- Goethe, Johann Wolfgang von:** »Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust«, in: Erich Trunz (Hg.), *Johann Wolfgang von Goethe. Werke*. Hamburger Ausgabe, Hamburg 1963.
- Jacobs, Carol:** »Allegories of Reading de Man«, in: Wlad Godzich/Lindsay Waters (Hg.), *Reading de Man Reading*, Minneapolis 1988, 105-120.

46. Im Original »critical mass«. Der Ausdruck entstammt der Nuklearphysik, wo er für die Mindestmenge spaltbaren Materials steht, die in Atomreaktoren oder -bomben gebraucht wird, um eine Kettenreaktion auszulösen. Jacobs spielt hier mit der Doppeldeutigkeit des Wortes *kritisch*, um darauf hinzuweisen, daß das kritische, bzw. literaturwissenschaftliche Lesen zu einem zunehmend gefährlicheren und verzweifelteren Akt wird (A.d.Ü.).

- Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc:** *L'Absolu littéraire*, Paris 1978.
- Meiser, Bruno:** *Die Keilschrift*, Berlin 1922.
- Mommsen, Katharina:** *Kleists Kampf mit Goethe*, Heidelberg 1974.
- Muth, Ludwig:** *Kleist und Kant*, Köln 1954.
- Nancy, Jean-Luc:** *Le Discours de la syncope*, Paris 1976.
- Nietzsche, Friedrich:** »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«, in: Colli, Giorgio/ Montinari,azzino (Hg.), *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke*, München 1988, Bd. 1, 873-890.
- Rasch, Wolfdietrich (Hg.):** *Friedrich Schlegel. Kritische Schriften*, München² 1964.
- Schiller, Friedrich von:** *Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande. Dritter Theil*, Leipzig 1809.
- Schneider, Karl Ludwig:** »Heinrich Kleist. Über ein Ausdrucksprinzip seines Stils«, in: Walter Müller-Seidel (Hg.), *Heinrich von Kleist. Vier Reden zu seinem Gedächtnis*, Berlin 1962, 27-44.
- Sembdner, Helmut (Hg.):** *Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe*, München 1964, 2 Bde.
- Sembdner, Helmut:** »Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion«, in: *Schriften der Kleist-Gesellschaft*, Amsterdam 1970, Bd. 19.
- Simpson, John/Weiner, Edmund (Hg.):** *Oxford English Dictionary*, Oxford, London 1993.
- Spätli, Jakob:** *Interpretationen zu Heinrich von Kleists Verhältnis zur Sprache*, Bern 1975.
- Warminski, Andrzej:** »A Question of an Other Order: Deflections of the Straight Man«, in: *Diacritics* (Dezember 1979), 70-78.
- Webster's Seventh New Collegiate Dictionary**, Massachusetts 1969.
- Weischedel, Wilhelm (Hg.):** *Immanuel Kant. Kritik der reinen Vernunft*, Darmstadt 1956.