

Prof. Dr. Jürgen Fohrmann

Über Formel und Metapher, den „letzten Bruch vom Geist“
[Mathematischer Salon, 22.10.2009, 20h]

„Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers“. (Kleist, über das Marionettentheater, S. 75)

Um die Anmut, die in den Bewegungen einer Marionette liegen könne, ja liege, und um die Anmut eines menschlichen Tänzers, genauer gesagt: um ihren Wettstreit, geht es in dem Text, aus dem ich gerade zitiert habe. Er heißt „Über das Marionettentheater“. Ein merkwürdiger Titel, werden Sie denken, und es ist in der Tat auch eine merkwürdige Geschichte, die hier erzählt wird. Der Text besteht aus einer Unterhaltung zwischen einem erzählenden „Ich“ und einem „Herrn C.“, dem ersten Tänzer der Oper, der im Jahre 1801 in M. beim „Publico außerordentliches Glück machte“. (S. 71) Diese Unterhaltung hat ein zentrales Thema: Sie fragt nämlich: Wie ist Anmut, die Anmut einer Bewegung, möglich? Ist sie mechanisch zu erzeugen? Kann daher ein ‚mechanischer Gliedermann‘, also eine Puppe, eine Marionette, mehr Anmut haben als ein menschlicher, seine Bewegungen geistvoll planender und umsetzender Tänzer? Dies versucht das fragende Ich zu ergründen und dem gefeierten Künstler eine Antwort zu entlocken; wie kommt folglich im schönen Marionettenspiel der Eindruck von Anmut, von Grazie, zustande? Ich zitiere Ihnen eine etwas längere Passage, damit sie in den Text, oder sollte ich sagen: in die Sache der Paradoxe, hineinkommen:

„Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren [der Marionetten], und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden an den Fingern zu haben, so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen, oder der Tanz, erfordere?

Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde.

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.

Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer *graden Linie* bewegt wird,

die Glieder schon *Kurven* beschrieben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.

Diese Bemerkung schien mit zuerst einiges Licht über das Vergnügen zu werfen, das er in dem Theater der Marionetten zu finden vorgegeben hatte. Inzwischen ahndete ich bei weitem die Folgerungen noch nicht, die er späterhin daraus ziehen würde.

Ich fragte ihn, ob er glaubte, daß der Maschinist, der diese Puppen regierte, selbst ein Tänzer sein, oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanz haben müsse?

Er erwiderte, daß wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folge, daß es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne.

Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen, gerad. In Fällen, wo sie krumm sei, scheine das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elliptisch, welche Form der Bewegung den Spitzen des menschlichen Körpers (wegen der Gelenke) überhaupt die natürliche sei und also dem Maschinisten keine große Kunst koste, zu verzeichnen.

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der *Weg der Seele des Tänzers*, und er zweifle, daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, *tanzt*.

Ich erwiderte, daß man mir das Geschäft desselben als etwas ziemlich Geistloses vorgestellt hätte: etwa was das Drehen einer Kurbel sei, die eine Leier spielt.

Keineswegs, antwortete er. Vielmehr verhalten sich die Bewegungen seiner Finger zur Bewegung der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich, etwa wie Zahlen zu ihren Logarithmen, oder die Asymptote zur Hyperbel. (S. 72/73)

Die gerade Linie, die in der Bewegung Kurven entstehen läßt, die sehr einfache Linie, die aber auch der Weg der Seele des Tänzers sei, die kunstvolle Bewegung, die in die Mechanik der Puppenschritte mündet, antigrav, wie es später im Text heißt, während die Menschen der Schwerkraft ganz anders unterliegen, eine geistvolle Bewegung, die in geistlose Mechanik transformiert wird, um einen geistvoll-anmutigen Ausdruck im Tanz zu erlangen, der aber sich vollkommener Anmut nur annähert, sich verhält wie die Asymptote zur Hyperbel. Der nie ganz vollkommene Ausdruck kennzeichne auch den Tänzer, der im Unterschied

zur Marionette sich ‚zierte‘, damit die ‚Seele‘ aus dem Schwerpunkt der Bewegung entferne und durch solchen Mißgriff die Anmut, die Grazie störe.

„ Solche Mißgriffe, setzte er [Herr C.] abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise in die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.“ (S. 74)

Daher sei es dem Menschen schlechthin unmöglich, den Gliedermann, der sich ja nicht ‚ziert‘, also nicht reflektiert, in der Anmut, der Grazie, unwillkürlich erscheinender Bewegungen zu erreichen. „ Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander greifen.“ (S. 75) Und es heißt weiter:

Wir sehen, [sagte ‚C‘] daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

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. H. v. K.

Dieser Text, den man für eine poetologisch-geschichtsphilosophische Abhandlung halten könnte (es aber nicht ist), ist unterschrieben mit H. v. K., Heinrich von Kleist, geb. am 18.10.1777 in Frankfurt/Oder, durch Freitod gestorben am 21.11.1811 am Kleinen Wannsee zwischen Potsdam und Berlin, jener Kleist, der eine Offiziers- und Schriftstellerlaufbahn hinter sich hat, u.a. Arithmetik und Geometrie, Philosophie und Physik studierte, die von ihm zusammengefasst werden als „höhere Theologie“. Auf die Lebensdaten wird zurückzukommen sein.

Es ist mithin eine Art bipolarer Konstruktion, die, ineinander verschachtelt oder ineinander gefaltet, den Lauf der Paradoxe dieses Textes ausmacht, auf

den ich an dieser Stelle nicht weiter eingehen will, weil er noch viel komplizierter ist als bereits angedeutet und sich daher für einen Vortrag ohne Mitlesen des Textes selbst nicht eignet.

Herausheben will ich nur, daß diese bipolare Konstruktion, hier der Gliedermann, dort der Gott, zwei Richtungen vorgibt, die das Werk Heinrich von Kleists bewegen, ohne an einen Abschluß gelangen zu können.

Lassen Sie mich, bevor ich Ihnen dies erläutere, noch ein letztes Zitat anbieten, das für meine weiteren Ausführungen wichtig wird. In den „Berliner Abendblättern“, die Kleist herausgab, findet sich ein von ihm aus dem Jahre 1810 stammendes Aperçu. Es heißt dort:

Man könnte die Menschen in zwei Klassen abteilen; in solche, die sich auf eine Metapher und 2) in solche, die sich auf eine Formel verstehn. Deren, die sich auf beides verstehn, sind zu wenige, sie machen keine Klasse aus. (S. 71)

Ich komme darauf ebenfalls zurück.

Wahrscheinlich werden Ihnen eher die Kleistschen Dramen bekannt sein, wohl weniger die Erzählungen; ich will Sie daher kurz ein wenig in diese Texte einführen.

Nehmen wir zum Beispiel die Erzählung „Der Findling“. Dort nimmt der Großhändler Antonio Piachi, nachdem er seinen Sohn Paolo auf der Reise nach Ragusa verloren hat, auf dem Rückweg einen 'Gottessohn', also ein elternloses Kind, mit Namen Nicolo in die Postkutsche hinauf; während Piachi noch um den durch eine epidemische Krankheit verlorenen Sohn weint, knackt der neue Sohn Nicolo Nüsse. Dieser Nicolo wird nun an Sohnes statt angenommen, Schritt für Schritt in die Familie integriert; er erhält nach und nach alle Funktionen des alten Piachi, er wird in alles eingesetzt, leitet zuletzt auch Piachis Geschäft allein. Dies ist die eine Bewegung: Man könnte sie im oben genannten Sinne ‚mechanisch‘ ‚formelhaft‘ nennen. Es geht um die vollkommene, nahtlose Ersetzung, Substitution von A durch B, hier erst des eigenen Sohns und dann Piachis. „Es traf sich“ allerdings, heißt es immer bei Kleist, daß dieser Nicolo bigott war, auch über die Maßen dem weiblichen Geschlecht anhing, zudem von der Beischläferin des Bischofs verführt und verdorben wurde, während der Beerdigung seiner eigenen Frau der Buhlerin beiwohnt, und es am Ende auf Elvira, die junge Frau Piachis abgesehen hatte. Diese Elvira – und hier kreuzt eine zweite Geschichte – wurde als junges Mädchen bei dem Brand ihres Elternhauses von einem jungen Genueser Ritter namens Colino gerettet, der dabei durch „eine unbegreifliche Schickung des Himmels“ schwer erkrankte und dann nach 3 Jahren – trotz der Pflege Elviras – verstarb.

Seit dieser Zeit sind Elviras Nerven überreizt, zudem huldigt sie dem lebensgroßen Bild des Ritters Colino in langen, inbrünstigen, adorierenden

Anrufungen. Der Pflegesohn Nicolo belauscht dies, macht sich diese Kenntnis zu eigen und erscheint eines Nachts, als Piachi außer Hauses ist, vor dem Bilde des Ritters, vor Elvira in der Tracht eben dieser Genuesischen Ritter, als Colino. Colino – Nicolo: Es handelt sich um ein Anagramm, beide Namen sind ineinander überführbar. Bild gegen Bild, nur daß das Bild nun lebte und auf Elvira zuing. Elvira wird ohnmächtig und Nicolo sieht sich am Ziel seiner sexuellen Wünsche. „Aber“ – so Kleist – „die Nemesis, die dem Frevel auf dem Fuße folgt, wollte, daß Piachi [...] unvermutet, in eben dieser Stunde zurückkehren mußte [...]“ (S. 194) Ich erzähle die weiteren Schritte (den Streit, den Verweis aus dem Haus, die Rolle des Bischofs usw.) nicht weiter. Am Ende einer längeren Kette von Ereignissen jedenfalls ergreift Piachi „den von Natur schwächeren Nicolo [...] und drückte ihm das Gehirn an der Wand ein.“ (S. 195) Piachi wird gefasst, zum Tode verurteilt, verweigert die Entgegennahme der geistlichen Absolution. Die letzten Worte des Textes sind: „Er [Piachi] rief die ganze Schar der Teufel herbei, ihn zu holen, schwor sich, sein einziger Wunsch sei, gerichtet und verdammt zu werden [...], um des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden! – Als man dem Papst dies meldete, befahl er, ihn ohne Absolution hinzurichten, kein Priester begleitete ihn, man knüpfte ihn, ganz in der Stille, auf dem Platz del popolo auf.“ (S. 196) – Ach, Kleist...

Piachis erster Formelversuch (er setzt Nicolo in alles ein, nimmt ihn an Sohnes Statt) geht also nicht auf. Denn jede Einsetzung operiert mit einem quid pro quo: etwas wird für etwas genommen. Damit ist sie niemals reiner Ersatz, immer verändert sich etwas, indem B A's Stelle einnimmt. Dies ist genau die Definition von Metapher: meta – phorein: Etwas wird von einem Ort an einen anderen gelegt, und damit – wenn B zu A werden, A ersetzen soll – verändert sich auch A, wird gewissermaßen A'. Formel und Metapher: Das Widerspiel des Gliedermanns und der unendlichen Kette von Übertragungen und Ersetzungen eines ‚geistvollen Spiels‘ charakterisiert jede Kleistsche Erzählung, auch viele der Kleistschen Dramen. Da ist immer der Versuch, sich genealogisch 1:1 zu reproduzieren. Und da ist immer das Scheitern dieses Versuchs, weil eine solche Einsetzung zugleich eine Übertragung, eine Metapher ist und Unglück herauf beschwört. Damit scheitert nicht nur die Einsetzung, sondern stets wird mit der Differenz von A und A' der Kriegszustand herbeigerufen. Ich wüßte keinen Autor vom Rang Kleists, in dessen Werken so viele Gehirne, Kindergehirne u.a., an der Wand zerschmettert, so kühl und sogleich affektgeladen aufeinander losgegangen würde.

Nun gibt es für Kleist, wie eben gehört, ja die zwei Abteilungen von Menschen: die, die sich auf eine Formel, und die, die sich auf die Metapher verstehen. Die dritte Abteilung, die, die sich auf beides verstehen, sei zu klein, mache daher keine Gruppe aus. Allerdings wird man sagen können, daß Kleists Texte selbst dieser dritten Abteilung zuzurechnen sind. Denn Sie gewinnen aus dem Mit- und Gegeneinander von Formel und Metapher ihre

Struktur; und aus dem ‚Wie‘ dieses Mit- und Gegeneinanders gewinnen sie ihre Bewegung. Man könnte diese Bewegung in gewisser Weise als eine gerechnete bezeichnen, als eine ständige Figuration der Paradoxe.

Sie ist gerechnet, weil sie die Kleistschen Texte oft nach Gesetzen der Symmetrie ablaufen läßt. Nehmen wir beispielsweise die rhetorische Figur des Chiasmus, der Überkreuz-Stellung. Wenn in der „Die Marquise von O.“ die Tochter nach ihrer unfreiwilligen Schwangerschaft vom Vater beschimpft, erniedrigt und schließlich mit Pistolenschüssen aus dem Haus vertrieben wird, so finden wir – achsensymmetrisch – in der Mitte der Erzählung den Wendepunkt zum Krebsgang. Nun kehrt die Tochter triumphal ins Haus zurück, der Vater erwartet sie jetzt auf den Knien, wie ein Kind weinend, dann wie ein zärtlicher Liebhaber. Es geht bei diesen Geschichten immer um Wiederholung mit jeweils verkehrten Vorzeichen, das Eine, sagen wir A, das erst groß war, wird erniedrigt, B obsiegt, und dann kehrt A in die dominante Position zurück, während B absteigt. Bei diesem Prozeß geht es – und dies bestimmt die Ökonomie der Texte – immer um ein Auf und Ab der Kräfte, ein Kräfteressen, wobei die Geschichte eigentlich nie zur Ruhe kommt, sondern immer auf – „der Goldwaage des Gefühls“ – den Tausch von Gabe und Gegengabe wägt. Und wo eine Kraft zu obsiegen scheint, wird ein „gleich viel“ dagegen gesetzt. Gabe und Gegengabe, Gabentausch, dies ist in gewisser Weise die Bedingung jeder Form von Sozialität. Bei Kleists Geschichten mißlingt dieser Tausch fast immer, sieht vom EINEN Moment im „Erdbeben in Chili“ einmal ab, jenem Moment, in dem durch den Schlag des Erdbebens alle Gedächtnisse wie ausgelöscht schienen. In dem Augenblick aber, in dem sich die Gespräche wieder kreuzen, Sozialität als Tausch von Nahrung wieder beginnt, beginnt auch schon wieder das Unglück, das wiederum mit zerschmetterten Hirnen endet. „Gleichviel, meine Lieben, gleichviel“; sagt die Nonne, von der man nicht weiß, ob sie nicht doch die Heilige Cäcilie ist. Gegen die Gewalt der Bilderstürme die Gewalt der Musik.

Es sind die Figuren der Rede, Parallelismus, Chiasmus usw., die dieses „gleichviel“ ihrerseits wie eine Formel steuern, eine Formel aber, die – in die Metapher überführt – kein Ende findet, sondern den Text antreibt, auch nach dem Tod noch den Gegner verfolgt, in der zweiten Erzählung, im „Findling“ etwa, den Schluß des „Erdbebens in Chili“ wieder aufnimmt, aber nur, um eine neue Facette von Katastrophen erzählerisch zu realisieren, so zu tun, „als ob“ – eines von Kleists Lieblingsausdrücken – eine Lösung gefunden sei. Diese Lösung käme aber nur zustande, wenn Formel und Metapher eins würden, Gliedermann und Gott, die beiden ringförmigen Enden der Welt sich trafen. Weil dies nicht so ist, bleibt für Kleist, wie es im „Marionettentheater“-Text heißt, ein „letzter Bruch vom Geist“ (S. 73), und dieser Bruch ist nicht zu heilen.

Oder doch? Kleist jedenfalls hat – nun nicht in seinen Texten, sondern im eigenen Leben – dies durchaus versucht. Ein letztes Mal sollten Mechanisches und höchste Grazie im Sinne eines endgültigen ästhetischen

Arrangements zusammenkommen. Ich zitiere dieses Arrangement in den Worten meines früheren Kollegen Karl Heinz Bohrer:

„Kleist hat sich am 21. November 1811 gegen vier Uhr mittags am Wannensee bei Berlin erschossen. Er erschößte zunächst die ihm nicht erotisch, sondern sentimental-empfindsam befreundete Henriette Vogel, die todkranke Frau des Berliner Landrentmeisters Vogel, sodann sich selbst. Hätten wir nicht die Briefe, so würde der ungewöhnlich kaltblütige Hergang dieses Doppelsterbens allein schon auf einen sorgsam durchdachten Plan hinweisen: Nach Darstellung des Polizeiberichts fand man die beiden Leichen in einer auffällig arrangierten Stellung. Während Kleist vor Henriette Vogel in einer knienden Haltung lag, war ihm sein Haupt an ihre Schulter gesunken. Er hatte sie zunächst mit einer Pistole sofort tödlich ins Herz geschossen, darauf sich selbst in den Mund, ohne daß dabei Verwüstungen des Kopfes entstanden sind.“ (Bohrer, Der romantische Brief, S. 135).

So kommt es zu einer anmutigen Vereinigung, die der mit Pistolenschüssen verursachten sehr mechanischen Beendigung beider Leben entspringt, einem Auserzählen der Geschichte, dem „letzten Kapitel von der Geschichte der Welt“.

Es sei nachgetragen, daß beider Freitod an jenem Datum geschah, an dem Kleist 34 Jahre und 34 Tage alt wurde.

So konsequent angewandt und so ins magische Quadrat einmündend, kann sie manchmal etwas ungesund sein – die Mathematik.