

Helmut J. Schneider

## LEBENSTATSACHEN

### GEBURT UND ADOPTION BEI LESSING UND KLEIST

Jedem Leser Kleists ist die Häufigkeit vertraut, mit der Geschlechtsverkehr, Zeugung, Schwangerschaft und Geburt im Zentrum seiner Werke stehen. Offensichtlichen Beispiele sind die beiden Komödien *Der Zerbrochne Krug* und *Amphitryon* sowie die Erzählungen *Die Marquise von O...* und *Der Zweikampf*. Ihnen ist eine (mehr oder weniger) hinter die Kulissen verlegte und in ihren Umständen dunkle sexuelle Begegnung gemeinsam, aus der sich die konflikträchtige Handlung entwickelt, die von der Dynamik einer detektivischen Aufklärung angetrieben wird. Hierin erschöpft sie sich freilich nicht. Denn in dem Maße, in dem sich der faktische Tatbestand klärt und die Frage "wer mit wem unter welchen Umständen" schließlich beantwortet erscheint, vollzieht sich ein anderer und gegenläufiger Prozeß, der jenen blinden körperlichen Moment zum Gegenstand kultureller Bedeutungsstiftung macht und dem nackten Blick entzieht. Aufklärung und Verbergung, Enthüllen und Verhüllen bilden hier unauflöslich ineinander verschlungene Vorgänge.

Das vielberufene "rätselhafte Faktum" Kleists, das den Status quo der eingespielten Ordnungen durchschlägt, besteht also oft in nichts anderem als der elementaren Tatsache menschlicher Sexualität und Reproduktion. Dieser bemerkenswerte Sachverhalt ist von der Kleistforschung natürlich immer wieder im Zuge von Einzelinterpretationen angesprochen, selten jedoch, wenn ich mich nicht irre, *als solcher* in den Mittelpunkt gerückt worden.<sup>1</sup> Wie läßt sich diese Kleistische Fixierung auf die "Lebensstatsachen" erklären, zumindest näher beschreiben? Sehen wir von den Umständen einer möglichen

<sup>1</sup> Bemerkenswerte Hinweise zur Geschlechterproblematik im Zusammenhang mit Zeugung und Geburt finden sich in mehreren Aufsätzen Gerhard Neumanns. Vgl. ders.: Skandalon. Geschlechterrolle und soziale Identität in Kleists *Die Marquise von O...* und in Cervantes' Novelle *La fuerza de la sangre*. In: Ders. (Hg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg/Brsg. 1994, S. 149-192, bes. S. 162ff. (S. 163: "Eigentlich ist das ganze Werk Kleists von solchen 'biologischen' Entstehungsphantasien [und deren Wendung in künstliche Systeme] durchsetzt, die immer wieder von seiner Faszination durch die Zeugung und deren zuletzt unlösbares Rätsel sprechen.") – Ders., Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. Ebd., S. 13-30. – Die Spannung zwischen dem (absoluten) Liebesaugenblick und der aus ihm möglicherweise folgenden Gesellschaftsordnung (die "Frage nach der Soziabilität des Begehrens", S. 133) verfolgt anhand der *Verlobung* der Aufsatz desselben Verfassers: Anekdote und Novelle: Zum Problem literarischer Mimesis im Werk Heinrich von Kleists. In: Heinrich von Kleist und die Aufklärung, hg. Tim Mehigan, Rochester, NY 2000, S. 129-157. – Eine ähnliche Fragestellung habe ich von der Kleistischen Aufnahme der aufklärerischen Idyllentradition aus verfolgt: Verkehrung der Aufklärung. Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists. In: Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics 11 (1988), S. 149-165. – Vgl. Auch den neuen Sammelband: Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists. Hg. Günter Emig. Heilbronn 2000 (= Heilbronner Kleist-Kolloquien Bd.2). – Der vorliegende Aufsatz greift Gedanken aus einem bereits erschienenen des Verfassers auf und ergänzt sie um den dort nur angedeuteten Lessingbezug: Verf., Die Blindheit der Bilder. Kleists Ursprungsszenarien. In: Ders., Ralf Simon, Thomas Wirtz (Hg.), Bildersturm und Bilderflut. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Bielefeld 2000, S. 289-306.

psychologisch-biographischen Obsession ab,<sup>2</sup> so ließe sich ein geistes- und seelengeschichtlicher Zusammenhang mit Erfahrungen der nachrevolutionären Epoche konstruieren. Im Kreisen um den dunklen Anfang unserer Existenz, der in immer neuen Anläufen eingeholt und vor Augen gestellt werden soll, könnte man die Entsprechung zu einem aus den metaphysischen Bindungen und Rückversicherungen herausgefallenen Weltverständnis erblicken, das hier auf der konkretesten, der körperlichen Ebene artikuliert wird. Der Zusammenbruch aller, auch noch der aufgeklärten Sinnautoritäten, den man ja immer wieder für die poetische Genese des Kleistischen Oeuvres namhaft gemacht hat, legte gewissermaßen das Phänomen des Nackt-Anfänglichen menschlicher Existenz frei, das vormodern in mythische und religiöse Vorstellungen eingehüllt war. Kleists Verfahren würde gleichzeitig mit der Bloßlegung jener körperlichen Kontingenz auch das fortbestehende Bedürfnis solcher mythischen Ummantelung bezeugen.

Das ist eine zugegebenermaßen kühne Hypothese, die hier nur als Hintergrund für die folgenden Bemerkungen angedeutet wird. Deren Fokus ist sehr viel beschränkter. Es geht mir um ein spezifisches Verhältnis zwischen dem physischen Ursprungsmoment und seiner – gelingenden oder scheiternden – Einbindung in die gesellschaftliche und kulturelle Ordnung, das mit dem Begriffspaar von "Geburt" und "Adoption" bezeichnet wird. Gemeint ist damit nicht nur ein thematisches Phänomen, das etwa in der kulturanthropologischen Dimension der Texte anzusiedeln ist, sondern ebenso eins der ästhetischen *Darstellung*. Die Kleistische *Geburtsgeschichte*, die vom nackten körperlichen Ursprung erzählt, kann nämlich immer zugleich als eine *Adoptionsgeschichte* verstanden werden, insofern sie von diesem Ursprung *erzählt*: Erzählen – hier im weiten Sinn der Fabel genommen, der auch das Drama einschließt – erscheint in einer selbstreflexiven Rückwendung der Darstellung als ein kultureller Akt, der das Kontingent-Undarstellbare stets und notwendigerweise in überlieferte Muster und Bilder hineinholt und damit das, was "von Natur" ist, in die Kultur hinein "*adoptiert*". Und das heißt umgekehrt: Wo das Adoptionsmotiv bei Kleist direkt oder zumindest indirekt auftaucht, da kann es sich auch um die *Motivierung* des poetischen Verfahrens innerhalb der dargestellten Fabel handeln.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Vgl. hierzu die interessante These von Ilse Graham, Ätiologie eines Rätselhaften. In: KJB 1 (die frühe Erfahrung einer unverlässlichen Mutter [Entwöhnungstrauma] als Grund für die Unfähigkeit, mit Abstraktion und Abwesenheit fertig zu werden, und für eine konkretistisch-präsentistische Einbildungskraft). – Was im folgenden als *Symboldestruktion* Kleists beschrieben wird, erscheint in der bedeutenden Monographie derselben Verfasserin in einer ganz anderen Perspektive als *Symbolunfähigkeit*. I.G., Heinrich von Kleist. Word into Flesh: A Poet's Quest for the Symbol, Berlin, New York 1977.

<sup>3</sup> "Adoption" wird hier also, über die wörtliche Bedeutung hinaus, auch metaphorisch gebraucht (so wie es in letzter Zeit übrigens, im Anschluß an die *Verlobungs*-Novelle, mehrmals mit dem Begriff der "Verlobung" geschehen ist), etwa im Sinn der kulturellen Aneignung eines fremden Ursprungs, was im folgenden deutlicher werden soll. Dabei soll jedoch der Zusammenhang mit der buchstäblichen Geburtsthematik gewahrt bleiben, wobei sich eine Linie konstruieren läßt von den eigentlichen Adoptionsakten (*Erdbeben*, *Findling*; die Erhebung der Kohlhaas-Söhne in den Adelsstand könnte hierzu gerechnet werden) oder Adoptionsverhältnissen (*Homburg*) über die Quasi-Adoption (eigentlich die rechtliche Anerkennung) eines außerehelich gezeugten Kindes durch seine biologischen Eltern bzw. einen Elternteil (*Marquise*, *Amphitryon*, *Kätzchen*) bis zur rein metaphorischen, für die vielleicht der *Zerbrochne Krug* das deutlichste Beispiel ist (Adam, seiner biblischen Rolle gemäß, als der biologische Erzeuger, der von Walter ersetzt wird); aber auch an die *Verlobung* ist zu denken, wo Toni in ihre europäische (Halb-) "Heimat" gewissermaßen zurückadoptiert werden soll. – Einen guten analytischen Überblick über die so heterogenen Darstellungen der Familienverhältnisse, mit dem Akzent auf deren staatlich-politischen Implikationen, gibt: Anthony Stephens, Kleists Familienmodelle. In: Ders., Kleist- Sprache und

Zur Illustration sei an das berühmteste Beispiel, *Die Marquise von O...*, erinnert. Die von dem Gedankenstrich markierte Lücke, in der der nie erzählte und erzählbare ("unvorstellbare") Akt geschah, wird gleichwohl durch eine Reihe von Reinszenierungen gefüllt, aus denen die Erzählung besteht. Bezeichnet das Faktum der physischen Reproduktion einen Riß in der kulturellen Ordnung, die ihn zugleich zu ihrem Fortbestand voraussetzt – die Formel von der "gebrechlichen Einrichtung der Welt" scheint dieses Paradox zu enthalten: eine Einrichtung, die auf ihrer Gebrechlichkeit, ihrer *Brechbarkeit* beruht - so bezieht sich auch der Erzählprozeß auf eine Leerstelle, die er umkreist und die ihn antreibt. Nachdem der Graf in die Festung und den weiblichen Körper eingedrungen ist, werden die Flammen des Kriegs und der Sexualität gelöscht; was folgt, sind die vielen einzelnen Geschichten vom beschmutzten und wieder rein gewaschenen Schwan, von der Jungfrau Maria, von der heiligen unerklärlichen Weltordnung usw., bevor schließlich der legale Vater mit dem obligaten Zubehör: Name, Papiere, Erbschaft installiert wird.<sup>4</sup> – Ein anderes, weniger offensichtliches und für die Protagonisten unglücklich endendes Beispiel ist *Das Erdbeben in Chili*. Die Naturkatastrophe, die in kurzem Abstand die Vernichtung und die Wiederbegründung der Gesellschaft bewirkt, steht auch für eine Geburt in kosmischem Maßstab. Exakt in der Mitte des Textes wird berichtet, "wie die Stadt gleich nach der ersten Hauptschütterung von Weibern ganz voll gewesen, die vor den Augen aller Männer niedergekommen seien" (SW<sup>7</sup> II, 151). Wenn hier für einmal der intime Körpermoment sich als unfreiwilliges öffentliches Spektakel präsentiert, so geschieht dies im Rückblick der Entkommenen, deren Geschichten die Katastrophe mythisch einzufassen versuchen; wobei das illegitime Liebes- und Zeugungspaar sich übrigens als befähigtester Geschichtenerfinder erweist, nämlich der Geschichte von der eigenen teleologischen Errettung, deren sinnstiftender Verführung es dann zum Opfer fällt.<sup>5</sup>

Sowohl in der *Marquise* wie im *Erdbeben* wird ein illegitim empfangenes Kind schließlich legitimiert und so von derselben Gesellschaft akzeptiert, deren Ordnung durch sein *Entstehen* herausgefordert und bedroht war. Dabei geht es nicht primär um die Bestätigung des verletzten Gesetzes, sondern um die Spannung zwischen der für die Gesellschaft unerlässlichen natürlichen Reproduktion und dem Bedürfnis derselben Gesellschaft, diese

---

Gewalt. Freiburg 1999, S. 85-102; dort S. 91ff. auch zur Adoptivvaterschaft, mit Rückgriff auf die Aufklärung. – Zum literarischen Motiv der Adoption ist mir nur eine - psychoanalytisch orientierte - neuere Arbeit bekannt: Peter Dettmering, *Die Adoptionsphantasie. "Adoption" als Fiktion und Realität*. Würzburg 1994 (dort zum *Findling* S. 45ff. cursorische Bemerkungen).

<sup>4</sup> Das entspricht, jedenfalls im ersten Zugang, der gängigen Deutung. Ganz anders hingegen: Barbara Vincken / Anselm Haverkamp, *Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists Marquise von O...* In: Heinrich von Kleist: *Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall* (Anm. 1), S. 127-148. Hiernach will die Marquise gerade an der Göttlichkeit ihres Verführers festhalten, die ihr durch seine triviale Menschengestalt zerstört wird; das wäre, nach der im folgenden vorzutragenden These, der Wunsch, im idolatrischen Zustand zu verharren.

<sup>5</sup> Marjorie Gelus sieht im *Erdbeben* wie bei Kleist generell eine Verdrängung der konkreten weiblichen Körperlichkeit, die von den (männlichen) Interpreten seines Werks reproduziert werde; an dieser Stelle – wie an anderen – zeige der Kleistische Erzähler lediglich ein voyeuristisches Interesse an der weiblichen Intimität (vgl. S. 15). Auch wenn mir das etwas kurzschlüssig erscheint, macht die Autorin doch auf den hier verhandelten Zusammenhang aufmerksam. M.G., *Birth as Metaphor in Kleist's Das Erdbeben in Chili: A Comparison of Critical Methodologies*. In: *Women in German Yearbook* 8, Lincoln/Nebraska and London 1993, S. 1-20.

krude Körperlichkeit aus ihrer symbolischen Selbstrepräsentation zu verbannen. Daher die Suche in vielen Kleistischen Texten nach einem kulturellen Vater, der den "bloßen" Erzeuger ersetzt. Unabhängig davon, ob der väterliche Repräsentant der gesellschaftlichen Legitimität mit dem biologischen Vater identisch ist, wie in der *Marquise*, oder nicht, wie im *Erdbeben*, besteht seine Funktion darin, das "Kind der Natur" von seinem Ursprung zu entfernen und in die kulturelle Ordnung zu überführen. Der Abschlusssatz der *Erdbeben*-Novelle fängt diese Überführung von der Natur zur Kultur in typischer Kleistischer Ironie und nicht ohne Brutalität ein. Von Don Fernando heißt es, nachdem er seinen Sohn an den mordlustigen Mob verloren und mit dem anderen Sohn ebendes Paares ersetzt hat, dessen verbotene Liebe das Blutbad doch ausgelöst hatte: "wenn [er] Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen" (SW<sup>7</sup> II, 159).

Der Vergleich des moralischen mit dem sexuellen Kindserwerb (Don Fernando hat sich ja seinen zweiten Sohn erkämpft) und die schockierende Abwertung des letzteren weist zurück auf eine aufklärerische Tradition, die in der Adoptionsfigur den Primat der Leistung über die Geburt (in soziologischer Begrifflichkeit von "achievement" über "ascription") zum Ausdruck brachte. Das Adoptivkind repräsentierte den Triumph der Vernunft und Kultur gegenüber den Mächten des Blutes, der Herkunft und der blinden Gewohnheit. Der literarische Kronanwalt dieser Überlegenheit der leistenden Vernunft über die Zufälle des Faktischen und Körperlichen ist der Titelheld von Lessings *Nathan der Weise*. In Lessings Humanitätsdrama bedeutete der Verlust der Natur (symbolisiert im Verlust der natürlichen Eltern) den Gewinn der Menschheit. Die Ironie des zitierten Schlußsatzes der *Erdbeben*-Erzählung wirft ein erstes Licht auf Kleists Umgang mit dieser aufklärerischen Prämisse.

Blicken wir auf die *Findling*-Novelle, die oft als eine Art Fortsetzung des *Erdbeben* angesprochen wird. Mit Bezug auf das Oppositionsschema von Geburt und Adoption läßt sie sich als dessen spiegelsymmetrische Verkehrung verstehen: Hatte es sich im *Erdbeben* um den Schmerz des natürlichen *Verlustes* gehandelt, über den sich der Adoptivheld erheben möchte, so wird nun der korrespondierende Aspekt des kulturellen *Gewinns* radikal denunziert. Die Geschichte des Findelkinds, dessen Aufnahme seinem Retter das Leben des eigenen Sohns kostet und der später die Wohltaten seiner Adoptiveltern mit der kaltblütigen Usurpation ihres Hausstands vergilt, entleert den aufklärerischen Adoptionsmythos seiner humanistischen Substanz. Wenn der alte Vater sich schließlich an dem Ungeheuer rächt, indem er sein Gehirn an der Wand eindrückt und ihm das Regierungsdekret, das seine Ansprüche bestätigt, in den Mund stopft, so fungiert hier das symbolische Medium des Adoptivbands – die Schrift – in einem Szenario, das die natürliche Geburt invertiert: statt der milchspendenden Mutter der Vater, der den getöteten Sohn "zwischen den Knien" (SW<sup>7</sup> II, 214) mit dem Rechtsdokument füttert. Die moralische Adoptionsgeschichte der Aufklärung ist in einen gewalttätigen Ausbruch zurückgenommen, die unterschwellig mit jener elementaren körperlichen Gewalt der physischen Fortpflanzung kommuniziert, die sie doch gerade ersetzen sollte.<sup>6</sup> -

---

<sup>6</sup> Ich verbinde hier unter dem Begriff der "Gewalt" die eruptive Körperlichkeit von Zeugung und Geburt und die bei Kleist mit der Sexualität so eng verknüpfte Aggressivität; ein zugegebenermaßen nicht unbedenkliches Verfahren, das mir aber für mein Argument – Ersatz

Der historische Rückbezug auf den aufklärerischen Adoptionsmythos und Lessings *Nathan* liefert eine Folie, um die hier zu behandelnde zentrale Figur des Kleistischen Werks – die Opposition der körperlichen Lebensstatsachen und der kulturellen Ordnung, die zugleich ein Problem der Darstellung ist – aus einer vergleichenden Perspektive zu erhellen. Zu erinnern ist daran, daß Kleist sich mehrmals auf dieses Schlüsselwerk der deutschen Aufklärung bezog.<sup>7</sup> *Nathan der Weise* enthielt ein poetisches Glaubensbekenntnis, das der ein Vierteljahrhundert später Schreibende und im Geist der Aufklärung Erzeugene zugleich teilte – oder teilen wollte – und zertrümmerte. Wenn Aufklärung die Vernunftsemanzipation von allem 'bloß Natürlichen' (einschließlich der Quasi-Natur einer unbefragten Überlieferung), also von allem, das uns nur *gegeben* und nicht von uns *geleistet* ist, bedeutete, dann lag im kruden Faktum des physischen Ursprungs, dem wir unsere Existenz verdanken, zu dem wir aber nicht beigetragen haben, eine Herausforderung für das aufklärerische Projekt. Die Andersheit der Natur und des Körpers stehen dem Postulat menschlicher Autonomie flagrant entgegen. Lessings philosophische Komödie kristallisierte diesen Widerspruch mit einer zugleich tiefgehenden und spielerischen Selbstreflexivität aus. Zwar stellte *Nathan der Weise* weltanschaulich die Adoption über die Geburt – Kultur über Natur –, doch gab seine Handlung der Blutsverwandtschaft das letzte Wort.<sup>8</sup> In einem optimistischen Glaubenssprung der Komödienkonstruktion erwies sich die pädagogische (Moral- und Vernunft-) Familie zum Schluß als die präexistierende Blutsfamilie.

Andererseits, das sei hier vorweggenommen: Wenn bei Kleist die Geburt (allgemeiner das Faktum körperlicher Kontingenz) jeder pädagogischen Sublimierungsanstrengung widersteht, so ist dies nicht gleichbedeutend mit einem Widerruf des aufklärerischen Emanzipationsprojekts.<sup>9</sup> Der obsessive Charakter von Kleists Fixierung auf die nackten Fakten menschlicher Fortpflanzung erscheint wie eine verzweifelte Rache an der Instanz des aufklärerischen Adoptivvaters für das gebrochene Versprechen, daß Autonomie durch Vernunft erreicht werden könne, ein Versprechen, an das sich der junge, herkunftsabtrünnige Autor bekanntlich mit Inbrunst geklammert hatte. Die Heteronomie unseres biologischen Ursprungs, des "Zufalls der Geburt", äfft die Utopie der

---

des blinden physischen Ursprungsmoments durch kulturelle Bilder und Konstruktionen – vertretbar erscheint.

<sup>7</sup> Zuerst und, wenn ich recht sehe, bis heute am nachhaltigsten hat auf den Lessing-Bezug hingewiesen: Ruth Klüger, *Tellheims Neffe: Kleists Abkehr von der Aufklärung*. In: Dies., *Katastrophen. Über deutsche Literatur*, Göttingen 1994, S. 163-188 (zuerst im KJb 1987). Zu Kleists "gründlichen Kenntnisse[n] des *Nathan*" (S. 170) anhand wörtlicher Zitataufnahmen vgl. S. 167ff., zum "Motiv der "Frau im brennenden Hause" S. 175ff.

<sup>8</sup> Auch das hat Ruth Klüger erstmals in einem anderen Aufsatz herausgestellt: *Kreuzzug und Kinderträume in Lessings "Nathan der Weise"*. In: Ebd., S. 189 – 227.

<sup>9</sup> In der neuen Debatte über "Kleist und die Aufklärung" schält sich ein gewisser Konsens darüber heraus, daß Kleist an genuine aufklärerische Fragestellungen gebunden bleibt, die er zugleich radikalisiert und dadurch in Aporien treibt. Dabei ist die Forschung jedoch größtenteils an Kant orientiert (beispielhaft hierfür sind etwa die wichtigen Arbeiten Bernhard Greiners); Anthony Stephens betont darüberhinaus zurecht den Bezug zu Rousseau (vgl. den in Anm. 2 angeführten Sammelband des Verf.s; dort S. 31 auch das prinzipielle Urteil zum 'nachaufklärerischen' Kleist, dem ich zustimme, daß "nichts darauf hin [deutet], daß Kleist [...] den Grundprinzipien der Menschlichkeit den Rücken gekehrt habe"). – Das Übergewicht Kants zeigt sich auch im neuesten Band zum Thema: *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*. Hg. Tim Mehigan. Rochester, NY 2000.

vernünftigen Selbstbegründung des Subjekts, die in den Augen Kleists als eitle Anmaßung menschlicher Autogenese erscheint, als die Täuschung der Vernunft über ihre Macht der Selbsterzeugung.<sup>10</sup> -

In einem Brief an seine Halbschwester Ulrike vom Mai 1799 zitiert Kleist (ohne seine Quelle zu nennen) aus dem *Nathan*, um sie an die Pflicht jedes "denkenden Menschen" zu gemahnen, sich selbst zu erschaffen und zu begründen: "Ein freier, denkender Mensch bleibt da nicht stehen, wo der Zufall ihn hinstößt; oder wenn er bleibt, so bleibt er aus Gründen, aus Wahl des Bessern." (SW<sup>7</sup> II, 488) Das ist eine leichte Abwandlung der Worte Saladins aus dem dritten Akt, mit denen dieser den "weisen" Juden zur Beantwortung der Frage nach der einen wahren Religion zu bewegen suchte; denn vernünftige Überzeugung könne doch nicht auf den, wie es dort genauer heißt, "Zufall der Geburt" gegründet werden: "Ein Mann, wie du, bleibt da / Nicht stehen, wo der Zufall der Geburt / Ihn hingeworfen: oder wenn er bleibt, / Bleibt er aus Einsicht, Gründen, Wahl des Bessern."<sup>11</sup> Nathan verweigert bekanntlich die direkte Antwort und erzählt stattdessen die Parabel von den drei Ringen, deren Botschaft die Gleichberechtigung der historischen Offenbarungsreligionen und das Recht jedes Einzelnen ist, dem Glauben seiner Väter treu zu bleiben. Weder Lessings aufgeklärter Protagonist noch das Stück insgesamt unterstützen die Forderung nach einer eindeutigen rationalen Wahl, die Kleists Gebrauch des Zitats nahelegt. Vielmehr zielen sie auf eine prekäre Balance zwischen dem universalistischen Anspruch der Vernunft und den partikularen Mächten des Blutes und der Herkunft. Statt rationalistischer Uniformität sucht das Drama ein Reich der Unterschiede im Licht einer "bescheidenen" (so heißt es mehrmals), ihrer Grenzen bewußten Vernunft freizusetzen. Dennoch, das bleibt festzuhalten, wird dieser liberalen, offenen, toleranten Vernunft die Priorität über die bare Faktizität des "Zufalls der Geburt" eingeräumt. Die unabänderlichen natürlichen oder quasi-natürlichen Faktoren unseres Daseins sind zwar in ihrer Andersheit zu respektieren, sie müssen jedoch zugleich vergeistigt werden, um ins freie Spiel der aufgeklärten Toleranz eingehen zu können. -

Daß Lessings Weltanschauungsdrama Kleist als ein Katalysator für die Geburtsproblematik in seinem Werk gedient hat, läßt sich an einem prominenten Motiv demonstrieren, das den Leitfaden der folgenden zwei Abschnitte abgibt: dem Motiv der Lebensrettung. Im *Nathan* fungierte die Rettung als moralisches Lebensgeschenk, das die Brücke schlug zwischen Geburt und Adoption (Abschnitt II); dieses Modell wird von

---

<sup>10</sup> In einer anderen Perspektive verfolgt Anthony Stephens die Geburts- bzw. Wiedergeburtmetapher bei Kleist, die er nicht an die physische Kontingenz zurückbindet, sondern als (vor allem von Rousseaus *Reveries* inspiriertes) Gegenmotiv zur aufklärerischen Kontinuitätsvorstellung des pädagogischen Subjekts deutet, das zugleich die Fiktionalität des – augenblickshaft zu sich selbst und einer (trügerischen) Harmonie mit der Welt erwachenden – Individuums betont. Dieses sei sowohl durch die momentane Euphorie der Selbsterschaffung (und Selbstvergessenheit) wie die sogleich einsetzende Entfremdung an das fortbestehende Außen charakterisiert. – A.S., "Wie bei dem Eintritt in / Ein andres Leben". Geburtsmetapher und Individualität bei Kleist. In: Ders., Kleist – Sprache und Gewalt (Anm.2), S. 317-336. –Zur Idee der Selbstgeburt als radikale Konsequenz der aufklärerischen Autonomievorstellung: David Wellbery, Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz. In: Kontingenz. Hg. Gerhart von Graevenitz und Odo Marquard. München 1998, S. 291-317.

<sup>11</sup> Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hg. Herbert G. Göpfert. Bd. 2, München 1971, S. 274 (nach dieser Ausgabe im folgenden alle Zitate aus dem *Nathan*, mit der Angabe von Akt und Szene im Text in Klammern).

Kleist vor allem im *Findling* radikal verkehrt (III). Nach dieser motivvergleichenden Untersuchung soll im letzten Abschnitt (IV) die Perspektive geöffnet werden auf die Frage nach dem Ort und der Funktion des Ästhetischen in Lessings und Kleists Behandlung der Geburtskontingenzen.

## II

Rekapitulieren wir kurz Bekanntes: In der *Marquise* rettet Graf F. die junge Witwe aus den Händen ihrer Angreifer in der brennenden Festung; sie empfindet hingebende Dankbarkeit ihm gegenüber, bevor sie erkennen muß, daß es niemand anders als er war, der sie in ihrer Ohnmacht mißbrauchte. Nun verabscheut sie denselben Mann als "Teufel", der ihr zuvor, als er sie beschützte, "wie ein Engel des Himmels" erschienen war (SW<sup>7</sup> II, 143). - Im *Findling* wurde die Adoptivmutter Elvire im Alter von dreizehn Jahren aus den Flammen ihres Vaterhauses von einem tapferen Ritter gerettet, der dann an den Folgen seiner Aktion starb; in unheimlicher Weise bleibt sie seinem vergötterten Bildnis für den Rest ihres Lebens verhaftet. – In der *Verlobung von St. Domingo* ist es schließlich der männliche Held, ein Schweizer Söldner im Dienst Frankreichs, der in einer Umkehr der Geschlechterrollen von einer Mestizin, die er als einen unvermuteten Schutzengel ansieht, Rettung vor den schwarzen Aufständischen erwartet.

Kleists Faszination durch das Rettungsmotiv, die weiter durch die beiden Dramen *Die Familie Schroffenstein* und *Das Käthchen von Heilbronn* bezeugt wird (hier handelt es sich wieder um weibliche Retter),<sup>12</sup> ist auffallend. Auffallend sind auch einige konstante Motivelemente, vor allem das Feuer (Brand des Hauses) und die Engelsvorstellung. Sie weisen zurück auf eine bedeutsame Konstellation in Lessings *Nathan*, die zunächst darzustellen ist.<sup>13</sup>

Die dramatische Fabel von *Nathan der Weise* ist auf mehreren lebensrettenden Aktionen der Vorgeschichte aufgebaut, durch die die Hauptfiguren unwissend miteinander verbunden sind. Die Bühnenhandlung besteht in einem Verständigungsprozeß, in dem die Figuren sich die gute Tat bewußt zueigen machen, deren Akteur oder Empfänger sie zuvor nur mehr oder weniger instinkthaft gewesen waren. Sie müssen jetzt das moralische Potenzial dieser Aktionen erfassen und sie als Basis einer fortbestehenden Verpflichtung anzunehmen lernen. In diesem Fortschreiten vom spontanen zum bewußten moralischen Handeln besteht die symbolische Dimension der Fabel. Aber das Drama kennt auch eine retrograde Bewegung, die noch hinter die quasi-natürliche Rettungstat zurückführt zum *biologischen* Ursprung des Lebens. Auf der elementarsten Ebene bedeuten Lessings heroische Lebensrettungen die moralische Bergung und geistige Transformation der

---

<sup>12</sup> Über die Figur der Retterin (statt des männlichen Retters) müßte mehr nachgedacht werden; Klüger (Anm. 7, S. 178) spricht den Geschlechterwechsel mit Bezug auf Josephes Rettung des Kindes im Erdbeben kurz an; als Grund sieht sie nicht etwa eine Aufwertung weiblicher Tatkraft, sondern die Aufweichung und Verfremdung der "Männlichkeit einer Tugend, des Heldenmuts im Dienste der Menschlichkeit".

<sup>13</sup> Zum folgenden vgl. Verf., Der Zufall der Geburt: Lessings *Nathan der Weise* und der imaginäre Körper der Geschichtsphilosophie. In: Körper/Kultur: Kalifornische Studien zur deutschen Moderne, hg. Thomas W. Kniesche, Würzburg 1995, S. 100-124, sowie ders., Lessings 'Nathan der Weise'. In: Deutsche Dramen des 17. und 18. Jahrhunderts, Stuttgart 2000, S. 295-332 (Reihe Literaturstudium)

physischen Akte von Zeugung und Geburt. Hier, an der Kreuzung des Lebensursprungs und des Ursprungs von "Humanität", treffen die libidinösen Energien des Körpers zusammen mit dem symbolischen Universalismus der aufklärerischen Geschichtsphilosophie, wie er in dem szenischen Schlußtableau der Menschheitsfamilie veranschaulicht wird.

Das gewichtigste Glied in diesem dramatischen "Ring der Rettungen"<sup>14</sup>, der schließlich die Protagonisten verschiedener Herkunft als Glieder einer Familie offenbart, ist die Rettung von Nathans Adoptivtochter Recha aus dem brennenden Vaterhaus durch den Tempelritter. Nathan erfährt das Ereignis bei seiner Rückkehr von einer Geschäftsreise. Er möchte dem Retter danken, aber der antisemitisch voreingenommene und allen Dankbarkeitserweisen abgeneigte Templer ist auf geheimnisvolle Weise verschwunden. Bei dem schließlich doch zustandegebrachten Treffen mit der von ihm geretteten Frau ergreift den Ritter eine stürmische Leidenschaft, die über der späteren Enthüllung, daß es sich bei der Geliebten um seine Schwester handelt, einer schmerzlichen Revision unterzogen werden muß. In der rückwärtigen Perspektive erscheint die Rettung des jüdischen Mädchens durch den christlichen Ritter als die Erneuerung, besser noch als die *Verwirklichung* der (unbewußten) Blutsverbindung. Im Wertesystem des Stücks ist es diese Art empathischen Handelns gegenüber dem Mitmenschen, die die *wahre* geschwisterliche Verbundenheit ausmacht, für welche die *tatsächliche* Familienverwandtschaft nur das *äußere Zeichen* darstellt; daher kann die Blutsfamilie zum dramatischen Symbol einer moralischen Geschwisterlichkeit der Menschheit über alle Trennung der Rasse, Nation und des Glaubens hinweg werden. Die innere Handlung des Dramas besteht so in einem Prozeß der *Symbolisierung*, der zugleich ein Prozeß der Spiritualisierung ist. Wenn in der Anagnorisis des Schlusses die zerstreute Familie sich unvermutet in die Arme fällt, haben die Zuschauer nichts Geringerem beigewohnt als der Erzeugung aufgeklärter Humanität als einem symbolischen Menschheitskörper, in dessen "allseitige Umarmungen" auch sie sich eingeschlossen fühlen dürfen.

Die symbolische Darstellung universaler Humanität durch die Blutsfamilie verlangt freilich einen Preis – und hier liegt der Angriffspunkt für Kleists Kontrafaktur des Modells. Denn wenn einerseits die spontane Rettungsaktion des Templers den *physischen* Akt des Lebensspendens als *moralischen* wiederholt, so ist dieselbe Aktion von einem gefährlichen erotischen, genauer inzestuösen Motiv tingiert. Das Feuer, das Rechas Leben bedroht, ist auch das Feuer der Leidenschaft.<sup>15</sup> Symbolische Geburt und erotisch-inzestuöse Begegnung gehen in dieser Rettungsszene, die dem Beginn der Bühnenhandlung unmittelbar vorausliegt, eine diffuse Mischung ein. Es handelt sich um das 'Hinter-der-Szene' par excellence, das undarstellbare Ereignis schlechthin, das immer schon eingetreten ist, bevor die Darstellung einsetzen kann. Was *danach* geschieht, ist seine kulturelle Integration durch die Sprache als das Medium dialogisch-vernünftiger Verständigung. Als Recha ihrem heimkehrenden Vater entgegentritt, steht sie immer noch unter dem Eindruck des für sie wunderbaren Geschehens und und "schwärmt" von ihrem unsichtbaren Rettungsel. Nathan heilt sie von diesem adoleszenten Fiebertraum, dessen erotische und religiöse Komponenten er gleichermaßen verabscheut, indem er ihr die Möglichkeit vorhält, der Engel könne krank geworden sein und brauche ihre aktive

---

<sup>14</sup> Günther Saße, Die aufgeklärte Familie: Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertesystems im Drama der Aufklärung, Tübingen 1988, S. 216f.

<sup>15</sup> Das habe ich anderer Stelle genauer gezeigt: Der Zufall der Geburt (Anm.13), S. 114ff.

Hilfe statt müßige Anbetung. Die Szene ist zurecht berühmt als superbes Beispiel aufklärerischer Religionskritik; indem Nathan der idolisierten Person ihre menschliche, und das heißt: bedürftige Gestalt zurückgibt, ersetzt er Abgötterei durch moralische Praxis.

Ein anderer, hiermit untrennbar verknüpfter Aspekt ist jedoch, daß die Tochter auch von ihrer erotischen Leidenschaft geheilt wird. Erst durch die Transformation von Eros in Agape wird das Idol ganz demystifiziert. Dieser Erfolg von Nathans aufklärerischer Therapie stellt sich freilich erst dann ein, als Recha ihrem Retter von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht. Erst in der körperlichen Gegenwart ihres angeblichen "Engels" wird ihre entflamnte Phantasie zur Vernunft gebracht und ihr Begehren "gestillt"; erst jetzt ist ihre Gefühlskraft aus der Vertikale hierarchischer Verehrung vollends in die Horizontale aktiver Mitmenschlichkeit geholt. Diese körperliche Gegenwart unterscheidet sich sehr von der blinden Körperlichkeit der Rettungsszene inmitten von Flammen, Rauch und Schreien. Es ist die *sichtbare* Präsenz eines Gegenüber, der *Anblick* des anderen Gesichts und der Person ("sein voller Anblick, sein Gespräch, sein Tun"), der den uranfänglichen Moment der Abwesenheit – der Besinnungslosigkeit, Unsichtbarkeit, blinden Körperlichkeit, die mit Sexualität und Geburt konnotiert sind - füllt und bereits hier, lange vor der Enthüllung der Verwandtschaft, die überirdische Erscheinung des Retters, in dem sich die Bilder des Vaters und Liebhabers vermischten, in den Bruder transformiert.

In der Begegnung mit ihrem Retter vollendet Recha, was der Adoptivvater mit seiner pädagogischen Aufklärung begonnen hatte: eine geistige Geburt, eine Erweckung zur mitmenschlichen Moral. In der Tat kann Nathans anfängliche Heilung der Tochter von dem erotischen Fiebertraum als das Inswerksetzen einer "wahren" Geburt gegen die abergläubische Mystifikation der "erste[n] unbegreifliche[n] Ursache unserer Rettung"<sup>16</sup> gelten: jenem stets ungreifbaren Ursprung unseres Lebens, der durch die Tat des Templers erneuert wurde. Indem Nathan der (wie gesagt instinktiv, quasi-natürlich vollzogenen) Rettungstat diesen Sinn gibt, wird er gewissermaßen vom Vater der Vernunft zur Vernunft *als* Vater; Recha wird später von dem "Samen der Vernunft" sprechen, "den er [Nathan] so rein in meine Seele streute".<sup>17</sup>

Der Adoptivvater in *Nathan der Weise*, so läßt sich resümieren, steht für die Insemination des weiblichen Körpers durch die väterliche Vernunft. Daß dies eine männliche Aneignung der weiblichen Reproduktionskraft bedeutet, ist offensichtlich; nicht zufällig ist Lessings Drama von männlichen Figuren beherrscht (ein "Junggesellenstück" hat man es genannt)<sup>18</sup>. Weibliche Sexualität und Generativität werden nahezu ausgelöscht, um die aufgeklärte Humanität heraufzuführen. Anders verhält es sich mit dem männlichen Gegenpart. Lessings Sohn und Liebhaber muß einen langen Weg zurücklegen, bevor er sein inzestuöses Verlangen überwindet; er muß lernen, vom weiblichen Körper als Ort des physischen Ursprungs sowie als Objekt sexuellen Begehrens zu abstrahieren und in

---

<sup>16</sup> Lessing, Werke Bd. 2 (Anm. 11), S. 216 (I, 2).

<sup>17</sup> Ebd. S. 263 (III, 1).

<sup>18</sup> Rudolf Borchard, Lessing. In: Ders., Gesammelte Werke in Einzelbänden, Prosa III, Stuttgart 1960, S. 303.

der Geliebten nur die (*geschwisterliche*) Schwester zu sehen;<sup>19</sup> erst so qualifiziert er sich zum Eingang ins mitmenschliche Tableau des Schlusses. (Daß ihm hierbei die Kunst behilflich ist, wird uns im letzten Abschnitt beschäftigen.)

Dies also ist Lessings Aufklärungsmodell von Geburt und Adoption, das Kleist aufnimmt und unterminiert. Wo Lessing den körperlich-sexuellen Moment der Abwesenheit (und Nichtdarstellbarkeit) zu einem Modus zwischenmenschlicher Moral vergeistigt und humanisiert, da insistiert Kleist genau auf diesem leeren Moment, den er quälenden Befragungen aussetzt und durch idoltrische oder fetischistische Substitutionen füllt. Die Integration der Sexualität und Fortpflanzung in die Kultur geschieht entweder in höchst gewalttätiger oder in einer ironischen Weise, wie das *Erdbeben* einerseits und die *Marquise* andererseits zeigt. Nie wird der Bruch in der Weise idealistischer Versöhnung geheilt. Stets wird der blinde Fleck bleiben.

Bevor wir zu Kleist zurückkehren, möchte ich einen Punkt eigens hervorheben, der in der vorstehenden Darstellung nur impliziert war. Die Tatsache, daß die Geburt, im Sinne des bloßen Gegebenseins der natürlichen und kontingenten Faktoren menschlichen Lebens, eine Herausforderung für das aufklärerische Streben nach vernünftiger Autonomie repräsentierte, ist nur eine Seite des Sachverhalts. Daneben gibt es die andere, daß der aufklärerische Humanismus an die Werte der emotionalen Intimität appellierte, wie sie von der neuen Kernfamilie und ihren engen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern erzeugt wurden. Die familiären Beziehungen lieferten das *Bild* und die *Quelle* für den aufklärerischen Universalismus (und das Schlußbild des *Nathan*, um es noch einmal zu wiederholen, ist das herausragende Zeugnis dieser Verbindung). Daher die Gefahr der Regression auf die frühe körperliche Nähe, der Fixierung an eben den Ursprung, von dem die Kultur den Menschen entfernen mußte. Daß der blinde Zufall der Geburt nie völlig "aufzuklären" und mit dem universalistischen Anspruch zu versöhnen war, hat also wesentlich damit zu tun, daß derselbe Anspruch von jener Vergangenheit zehrte. (Darüberhinaus hat die Bindung der mitmenschlichen Moral an die Geburt bei Lessing sogar einen theologischen Hintergrund, insofern er das voraussetzungslose Lebensgeschenk nach Analogie der göttlichen Gnade als die Quelle einer nie abzuleistenden Dankbarkeit betrachtete, die zur selbstlosen Praxis aufforderte.)

### III

Neben der Pervertierung des Adoptionsmotivs in der Geschichte Nicolos, treibt Kleists *Findling* in seinem zweiten Erzählstrang, der Geschichte der Stiefmutter Elvire, auch das Rettungsmotiv und seine inzestuösen Implikationen in ein perverses Extrem. Die Verehrung der jungen, mit einem viel älteren Mann verheirateten Frau für das Gedächtnis ihres frühen Lebensretters hat den Charakter einer idoltrischen Sucht. Elvire bleibt in einer pathologischen Weise an dessen Bild, in dem sich wiederum väterliche und erotische Züge mischen, gefesselt. "Bild" ist hier, anders als bei Lessing, wörtlich zu verstehen: Die Frau hält das lebensgroße Porträt des stattlichen jungen Ritters, vor dem sie jeden Tag niederfällt, in einer Nische ihres Schlafzimmers "hinter einem rotseidenen Vorhang, von

---

<sup>19</sup> Wobei "Sehen" in seinem Fall – dem Fall des Mannes – anders als bei Recha ein erotisches Verhaftetsein bedeutet, vgl. den Monolog III, 8, in dem das Wort mehrmals wiederholt und hervorgehoben wird. "Sie *sehn*, und das Gefühl, / An sie verstrickt, in sie verwebt zu sein, / War eins." Werke Bd. 2, S. 283.

einem besondern Lichte bestrahlt," (SW<sup>7</sup> II2, 207) verborgen. Das Arrangement nimmt Elemente der ursprünglichen Katastrophenszene - Elvire wurde von Colino aus dem brennenden Haus an einem Tuch ins Wasser hinuntergelassen; das Vaterhaus befand sich an der Küste des Meers, aus dem sie dann geborgen wurde (eine symbolische Geburt) - in buchstäblich gerahmter und "domestizierter" (ins Interieur geholter) Form auf.<sup>20</sup> Elvire ist die nicht-therapierte, nicht von ihrem Fiebertraum geheilte, nicht aufgeklärte Recha, die an die traumatische und libidinöse Ursprungsszene fixiert bleibt.

Betrachten wir zunächst die Funktion, die das Kultbild in der Handlung und für dessen Protagonisten besitzt. Nachdem Nicolo seinen anfänglichen Irrtum korrigieren mußte, er selbst sei das Objekt der verschwiegenen Leidenschaft seiner Stiefmutter, entschließt er sich, den Porträtierten in identischer Kleidung und Stellung vor dem verhängten Bild zu verkörpern. Diese "abscheulichste Tat, die je verübt worden ist" (SW<sup>7</sup> II, 212) bringt die Adoptionsgeschichte zu ihrem Höhepunkt. Die Figur des Findlings fungierte von Beginn an als ein purer Platzhalter, der in bereitgehaltene Rahmen eingepaßt wird.<sup>21</sup>

Abgeschnitten von seinem Ursprung - "Gottes Sohn" wird er bezeichnenderweise gleich eingangs genannt (SW<sup>7</sup> II, 200) - geht er in wechselnden familiären und bürgerlichen Funktionen auf. Selbst sein Name, das individuelle Sprachzeichen par excellence, ist anagrammatisch umstellbar; übrigens nicht nur in jenen "Colino", also den Namen des Toten, in dem er sich aufgrund dieser Umstellbarkeit wiederzuerkennen meint, sondern ebenso in das lateinische "in loco", "an Stelle von", und außerdem noch "Icono". Das Verbrechen an der Mutter nimmt diese Stellvertreterschaft in die eigene Regie. Nicolo, "In Loco", entscheidet sich, einen Platz für sich selbst, einen Platz im Bild, *als* Bild ("Icono") zu finden.

Dieser Platz ist in der Tat privilegiert, es ist der Platz einer unbedingten und selbstverständlichen Zugewendetheit von Liebe und Verehrung. Im Gegensatz zu Nicolos bisheriger Funktion ist sein Inhaber voraussetzungslos "gemeint" (SW<sup>7</sup> II, 207). Kann man hierin nicht die archetypische Position des Kinds in Beziehung zur Mutter erblicken, die Stelle, an der das Kind immer ist und gewesen ist – wo es sich daher freilich auch nicht *hinstellen* kann? Genau das aber tut Nicolo; er "plaziert" sich in eine Position, in der er *gewesen* zu sein wünscht und die er doch nur *einnimmt*, indem er überdies die Erscheinung eines *anderen* annimmt. Andererseits aber wiederholt diese Selbstinvestitur am Platz eines anderen – "Colino" - nur willentlich das, was dem Findling zuvor, "ursprünglich" angetan worden war, als er ins Haus gebracht wurde, d.h. in ein *anderes* Haus, das *Haus eines anderen*, wo er in die Stelle des toten Sohns eingewiesen worden war. Der "Sohn Gottes", der "niemandem gehörte", als er von dem "Güterhändler" aufgegriffen und gerettet wurde, greift hinter seinen unbekanntem Ursprung zurück und inszeniert sich als unvordenkliches mütterliches Liebesobjekt.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Das hat Ingeborg Harms in einem unveröffentlichten Manuskript detailliert gezeigt: "The Mutilated Frame: Kleist's *Der Findling*".

<sup>21</sup> Diese Substitutionsfunktion hat die neueren Analysen des Textes vorrangig geleitet. Stellvertretend sei genannt: J. Hillis Miller, *Just Reading: Kleist's 'Der Findling'*. In: Ders., *Versions of Pygmalion*, Cambridge, Mass. 1990, S. 82-140.

<sup>22</sup> Wie weit hier die figurenpsychologische Motivierung reicht, ist natürlich – wie stets bei Kleist und in dieser Noveller ganz besonders – fraglich; die folgende Deutung ist daher vor allem als eine der Konfiguration innerhalb des Textes zu verstehen.

Die in die Vorvergangenheit der bewußten Existenz des Kindes zurückreichende Position ist nun ebenfalls die des Vaters. Fast allzu deutlich gemahnt Nicolos Selbststrahlung an eine ödipale Wunscherfüllung, in der der Sohn den Vater als Liebhaber der Mutter verdrängt. Dazu paßt, daß der Vater hier ja auch faktisch seiner Herrschaft über das Haus entkleidet wird. Kleists Adoptivvater ist ein schwacher Vater, unfähig zur Übernahme der ihm im Ödipuskonflikt zgedachten Rolle, den Sohn zur Anerkennung seiner Überlegenheit zu zwingen und in die gesetzliche Ordnung einzuführen. Piachi ist impotent (SW<sup>7</sup> II, 101), er gibt freiwillig seine legalen Rechte auf. Erst ganz zum Schluß wird er seiner kulturellen Aufgabe gerecht, dann freilich durch einen Akt der Gewalttätigkeit, der die Freudsche Verinnerlichung der väterlichen Gewalt verkehrt und veräußerlicht (*durch* die Veräußerlichung verkehrt).

Dieselbe Veräußerlichung trifft ja auf das Bildporträt zu, das für Elvire das Phantasma des idealen Vater-Geliebten fixiert und so der psychischen Entwicklung entzieht. Hier kann noch ein weiteres klassisches Szenario Freuds ins Spiel gebracht werden, nämlich der sogenannte Familienroman der Neurotiker, in dem das Kind – unterstützt durch das stets unsichere Faktum der biologischen Vaterschaft - sich eine höhere und edlere Abkunft herbeiphantasiert.<sup>23</sup> Colinos patrizischer Stand eignet sich gut für diese Phantasie, sowohl für die Tuchfärberstochter Elvire wie erst recht für den Sohn unbekannter Herkunft. Doch Nicolo begnügt sich nicht damit, den aktuellen (Adoptiv-) Vater durch ein potenteres Idealbild zu ersetzen, vielmehr macht er sich durch die Projektion als Liebhaber und Geliebter der Mutter zu seinem eigenen Vater. Indem der Findling seinen Status der *Ursprungslosigkeit* (der ihn der Kette unendlicher Ersetzungen unterwarf) als *Selbstursprünglichkeit* inszeniert, sucht er sich von ihm zu erlösen. Die Erfindung eines imaginären Ursprungs (im Sinn des Freudschen Familienromans) wird zur *Selbsterfindung* im hybriden Sinn der *Selbsterzeugung*; der Herkunftslose setzt sich in die absolute Position der Selbstgeburt. Damit ist gleichsam durch die höchstmögliche Ersetzung das Spiel der Ersetzungen angehalten; indem Nicolo die Rollen von Sohn, Vater und Liebhaber der Mutter zusammenfallen läßt, installiert er einen geschlossenen Kreislauf seiner Existenz, mit dem er die offene Wunde seines unbekanntes Ursprungs versiegelt.<sup>24</sup>

Die hier gestaltete Regression in den Abgrund des Ursprungs, wo das Phantasma der Autogenese "ausgebrütet" wird (SW<sup>7</sup> II, 212), blieb in Lessing abgeblockt durch die starke Position des kulturellen Vaters. Das adoptive Band, das Nathans Beziehung zu Recha auszeichnete und das durch seine aufgeklärte Interpretation der Rettungsszene zwischen Recha und dem Templer erneuert wurde, repräsentierte keinen *Ersatz*, sondern eine *Läuterung* der ursprünglichen Blutsbande, durch die das Kind an den uneinholbaren Lebensursprung zurückgebunden blieb. Wie Kleist hatte Lessing den biologischen Vater aus der Handlung entfernt, aber er hatte dessen adoptivem Nachfolger eine analoge

---

<sup>23</sup> Sigmund Freud, Der Familienroman der Neurotiker. In: Ders.: Studienausgabe, hg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Bd. 4, Frankfurt/M. 1970, S. 223-226.

<sup>24</sup> Auch die Freudsche "Urszene" findet ein Pendant im Text, wenn Nicolo zuerst auf Elvires Geheimnis durch einen Blick durchs Schlüsselloch ihres Schlafzimmers stößt. Er "beugte [...] sich mit Augen und Ohren gegen das Schloß nieder", heißt es, "und" – hier unterbricht sich der Erzähler mit dem typischen Gedankenstrich: "- Himmell! was erblickte er? Da lag sie, in der Stellung der Verzückung, zu jemandes Füßen, und ob er gleich die Person nicht erkennen konnte, so vernahm er doch ganz deutlich, recht mit dem Akzent der Liebe ausgesprochen, das geflüsterte Wort: Colino." (SW<sup>7</sup> II, 207) Nicolo, so könnte man sagen, wohnt der Szene seiner Zeugung bei, bevor er sie selbst durchführt.

natürliche Autorität verliehen, die ihn zu der behutsamen und kontinuierlichen Öffnung der partikularen "Natur" in die Sphäre der geistigen Übertragbarkeit befähigte (wobei Nathan sich übrigens noch selbst von den naturalen Resten seiner Vaterschaft befreien mußte; er lernt, auf Rechas "Besitz" zu verzichten, so wie wiederum Recha sich mit dem Adoptionsverhältnis befreunden muß).

Die unterschiedliche Stellung des Vaters in den beiden Werken wird noch deutlicher durch eine nähere Betrachtung von Elvires Geschichte. Ganz wie Lessings Recha steigert die junge Frau die Figur ihres Lebensretters ins Übermenschliche (so wartet Nicolo im Bild "Elvires Vergötterung" ab; SW<sup>7</sup> II, 212); im Gegensatz zu Lessing aber wird sie nicht geheilt, sondern erhebt die "erste unbegreifliche Ursache [ihrer] Rettung", wie es Nathan ausgedrückt hatte, zum Fetisch, dem sie sich abgöttisch unterwirft. Dabei greift Kleist die Lessingsche Figur des symbolischen Lebensgeschenks und der geistig-moralischen Geburt in einer geradezu parodistisch anmutenden Weise auf. Bei einer Operation werden dem verwundeten Ritter "mehrere Knochen aus dem Gehirn" entfernt (SW<sup>7</sup> II, 203). Das mag auf die männliche Zerebralgaburt und ihr mythologisches Vorbild, Athenes Hervortreten aus der Stirn des Zeus, anspielen; auch an die biblische Erschaffung Evas aus der Rippe Adams ist zu denken. Aber wird mit dem recht kruden Motiv nicht auch die Lessingsche Metapher vom "Samen der Vernunft" verwörtlicht? Literalisierung metaphorischer Wendungen ist ja ein häufiges Verfahren Kleists (man denke nur an Frau Marthes Gerichtsrede im *Zerbrochnen Krug*). So wie Nicolo sich in die Position des absoluten (Selbst-) Ursprungs zu bringen sucht, so bedeutet Elvires Hingabe an ihr Retteridol den Versuch, sich des Ursprungs ihrer Existenz in verdinglichter Form zu versichern. Beidemale wird der blinde Fleck der Geburt zugleich negiert und gefüllt – gefüllt mit fetischistischen Substitutionen, die dessen Transformation ins *Symbol* und damit den Eingang in die Lebendigkeit des kulturellen Austauschs und der moralischen Mitmenschlichkeit verhindern. Ohne die Vermittlungsinstanz eines kulturellen Vaters bleibt Elvire die Gefangene ihrer Obsession (die sie ja auch im verschlossenen Zimmer ausagiert; wie überhaupt die gesamte Handlung der Novelle durch eine – von der Forschung oft hervorgehobene – Kommunikationslosigkeit gekennzeichnet ist, die wieder im Gegensatz zur Kommunikationsfreudigkeit des Lessingschen Werks steht).

Die Rücknahme des Lessingschen Humanismus wird noch deutlicher, wenn man sich vergegenwärtigt, daß das Mädchen ja der moralischen Aufforderung Folge geleistet hatte, die in Nathans Fiktion vom kranken Engel impliziert war: *Ihr* Held lag *tatsächlich* an einer schweren Verwundung danieder, die sie drei Jahre lang aufopferungsvoll pflegte. Doch entgegen dem Vertrauen des Aufklärers, daß dem Menschen ein Mensch lieber als ein Engel sei,<sup>25</sup> dient dieses (von Kleist charakteristisch übertriebene) karitative Engagement aus Dankbarkeit nur dazu, den Retter in jener Sphäre der "Vergötterung" zu befestigen, die es bei Lessing humanisieren sollte. -

Zusammengefaßt also richtet Kleist die wenig tröstliche Botschaft an Lessing, daß die blinden körperlichen Momente von Zeugung, Geburt und erotischer Leidenschaft nicht zu sublimieren sind. Der Zufall der Geburt läßt sich nicht in die Ethik zwischenmenschlichen Handelns überführen; es gibt keine Kontinuität zwischen der Kontingenz des Körpers und kulturellen Werten, zwischen natürlichen und moralischen Banden. Bei Kleist werden wir mit den nackten Fakten konfrontiert – den Fakten des

---

<sup>25</sup> Lessing, Werke Bd. 2 (Anm. 11), S. 216 (I, 2).

"natürlichen" Entstehens und Daseins, der zufälligen körperlichen Existenz und dem schmerzhaften, die ursprüngliche Gewalt der natürlichen Entstehung wiederholenden Akt ihrer "Adoption" in die Kultur. Während bei Lessing die Bindungen der Vernunft sich aus den natürlichen Vorgaben speisen, die sie – wohlgerne in paradoxer und nie ganz erfolgreicher Weise – zu absorbieren suchen, ist bei Kleist die kulturelle Ordnung durch einen scharfen Schnitt gegenüber dem Natürlichen markiert, den die fetischistischen Substitute nie verdecken können.

#### IV

Ich möchte abschließen mit einigen Bemerkungen zur Bedeutung der skizzierten Konfiguration von Geburt und Adoption für die poetische Fiktion und die Konzeption des Ästhetischen im aufklärerischen bzw. postaufklärerischen Kontext des Lessingschen und Kleistischen Werks.

Die Universalisierung der partikularen Momente von Geburt und Herkunft, wie sie *Nathan der Weise* vorführt, entspricht der klassischen Definition des ästhetischen Symbols als der Versöhnung des Besonderen und Sinnlichen mit dem Allgemeinen oder der "Idee". Zugleich erzeugt die Herausbildung der Bluts- als Menschheitsfamilie eine zeitliche Dynamik zwischen vorausgesetztem Ursprung und anvisiertem Geschichtsziel, in der letzteres die vollendete Entfaltung des ersteren darstellt, so wie umgekehrt der Ursprung das Versprechen auf die Erfüllung in sich trug. Dieser geschlossene teleologische Kreislauf, der die aufklärerische Geschichtsphilosophie bestimmte, liegt auch der Struktur und dem Gehalt des klassischen Kunstwerks zugrunde.

Lessings Drama fügt sich diesem zirkulären Modell freilich nur bis zu einem gewissen Grad; der Kreis schließt sich nicht vollkommen, es bleibt eine Öffnung, eine Differenz, die sich am deutlichsten manifestiert in der Tatsache, daß der jüdische Held, dessen pädagogische Vernunft die Glieder der Blutsfamilie zusammengeführt (und zum Bewußtsein ihrer potentiell unbegrenzt übertragbaren moralischen Zusammengehörigkeit gebracht) hat, aus ihr ausgeschlossen ist. Soweit das Stück aber die teleologische Figur verwirklicht, geschieht dies mit einem hohen Grad ästhetischer Selbstreflexion, die Ansprüche ontologischer Natur abwehrt. Hier ist vor allem an die Ringparabel zu denken, die *en miniature* Lessings Ästhetik symbolischer Darstellung enthält. Einerseits kommt ihr eine Schlüsselfunktion innerhalb der Bühnenhandlung zu (ihr Vortrag macht potentielle Gegner zu Freunden), andererseits spiegelt sie diese Wirkung auf mehrfachen Ebenen als eine der *Kunst*. Nathans "Märchen" von den drei streitenden Brüdern führt eine Fiktion als Instrument der Vermittlung und Egalisierung ein. Der einzige Ring wird bekanntlich durch drei von einem "Künstler" duplizierte ersetzt, die der angerufene Richter<sup>26</sup> als ebensoviele Zeugnisse unteilbarer väterlicher Liebe deutet, der die Söhne nacheifern sollen, um so die Auszeichnung zu verdienen, die im Ring nurmehr *symbolisiert* und nicht magisch *verkörpert* ist. Die Transformation der mythischen *Substanz* ins ästhetische *Symbol* ist sowohl die Voraussetzung wie der Ausdruck für die Transformation der genealogischen Herrschaft – der "Tyrannei des einen Rings" – in die demokratische Brüderlichkeit (Geschwisterlichkeit). Dabei ist das Ästhetische weder selbstgenügsam in

---

<sup>26</sup> Auch er fungiert übrigens als ein Adoptivvater, der die emotionale Handlung des Geburtsvaters, die das Geburtsprinzip erstmals durchbricht, durch seine Auslegung vollendet.

sich abgeschlossen (im Unterschied zu späteren Tendenzen der Klassik), noch erschöpft es sich in einem bloß pragmatischen Funktionalismus (als Anreiz zu Verdienst und Leistung). Denn so wie der Ring gebunden bleibt an die verdienstlos empfangene Liebe des Vaters - man könnte von einer *affektiven* statt biologischen Genealogie sprechen - so bewahrt auch die Kunst den Charakter einer *absoluten Gabe*, in deren Erwidierung Lessing die Grundlage des nur in moralischer Praxis zu bewahrheitenden geschichtsphilosophischen Glaubens sah.

Die Kunst als Mittel der Distanzierung vom partikularen Ursprung und der vergeistigenden Transformation wird noch in einer anderen, leicht übersehenen Szene des *Nathan* thematisch. Es handelt sich um den langen Monolog des Tempelherrn im fünften Akt, in der dieser sich mit der Vorstellung von Nathans Adoptivvaterschaft aussöhnt. Er tut dies, indem er sich die Tochter als das pädagogische Kunstwerk des Juden, genauer: als die schöne Skulptur des Bildhauers Nathan vorstellt. Der physische Vater wird als bloßer "Sklave" des körperlichen Triebs abgewertet; wobei außerdem zu bedenken ist, daß der Templer hier – natürlich unbewußt – auch von seinem eigenen Vater spricht. So imaginiert sich der vaterlose junge Mann im Bildkünstler Nathan also auch den Adoptivvater für sich selbst:

[...] ein solch Geschöpf! - Geschöpf?  
Und wessen? - Doch des Sklaven nicht, der auf  
Des Lebens öden Strand den Block geflößt,  
Und sich davon gemacht? Des Künstlers doch  
Wohl mehr, der in dem hingeworfnen Blocke  
Die göttliche Gestalt sich dachte, die  
Er dargestellt?<sup>27</sup>

Mit der Distanzierung von der leiblichen Zeugung und dem Bekenntnis zur überlegenen Adoptivvaterschaft ist die Passage noch nicht erschöpft. Der Templer befreit sich nicht nur von der Verhaftetheit an die Mächte der Geburt (wozu auch sein christliches Vorurteil gehört!), sondern er löst sich zugleich von dem Körper der Geliebten. Er überwindet sein erotisches Begehren. Indem er den verlockenden "Reiz" des weiblichen "Lächelns" allein der ins ästhetische Bildwerk übersetzten und so entsexualisierten Frau, und dieses einzig "dem höhern Wert" des väterlichen Darstellungsgedankens zuschreibt, ohne welchen, wie er sagt, es "nichts [sei] / Als sanfte schöne Zuckung ihrer Muskeln", also ein bloß instinkthafter Reflex - und indem er so seinerseits zum statuesken Kulturschöpfer wird, erfährt er für sich selbst eine Neugeburt. Anders und drastischer gesagt, er befreit sich vom Makel der weiblichen Geburt,<sup>28</sup> der ihn, solange er nicht getilgt ist, immer wieder zum Ort des biologischen Ursprungs zurücktreiben würde (dies der Zusammenhang mit dem Inzestmotiv), und bereitet sich schon hier moralisch auf die Rolle des Bruders vor (so wie Recha sich in der früheren Begegnung mit ihm zur Schwester abgeklärt hatte). –

---

<sup>27</sup> Lessing, Werke Bd 2 (Anm. 11), S. 324f (= V,3).

<sup>28</sup> David Wellbery, Das Gesetz der Schönheit: Lessings Ästhetik der Repräsentation. In: Was heißt "Darstellen"? Hg. Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt/M. 1994, S. 175-204 stellt diesen "Makel" in den Mittelpunkt seiner Erörterung des *Laokoon*.

Ein Vergleich mit Elvires fetischistischem Kultbild erscheint fast überflüssig. Hervorgehoben sei nur noch einmal das Fehlen des vermittelnden Vaters; es gibt keinen Hinweis auf einen Künstler des Gemäldes. Die ästhetische Darstellung *wiederholt* das traumatische Ereignis und perpetuiert seinen Bann. Das Ästhetische, so können wir verallgemeinern, *partizipiert* an der Gewalttätigkeit körperlicher Kontingenz statt sie mit der Kultur zu vermitteln; es *mystifiziert* sie statt sie zu sublimieren. Genau hierin besteht seine Funktion als *Idol* statt als *Symbol*. Insofern es an die Stelle einer negierten Abwesenheit tritt, ist der psychoanalytische Begriff des "Fetischs" angemessen.<sup>29</sup> Demgemäß reflektiert der Kleistische Text auch nicht auf ein ästhetisches Versöhnungspotential; beziehungsweise wo er dies tut, geschieht dies nur, um sich selbst als jeden Wahrheitsanspruchs bares Artefakt zu ironisieren.<sup>30</sup> Stattdessen gibt er in einem die ursprüngliche Gewalttätigkeit der Natur und einer sich von ihr abtrennenden Kultur wieder.

Das geschieht nirgends spektakulärer als in der Komödie vom *Zerbrochnen Krug*, wo ein zerbrochener Gegenstand den Ruin des ästhetischen Symbols anzeigt; seine ausführliche Beschreibung in der Mittelszene des Stücks ist gewissermaßen Kleists Antwort auf die Ringparabel. Der Krug – traditionelles Virginitätssymbol - kam bekanntlich zu Schaden in der gewalttätigen nächtlichen Verführungsszene zwischen Adam und Eva; seine Beschädigung ist so ur-anfänglich wie die menschliche Geschichte von Sexualität und Fortpflanzung (wie der zu Zeugung und Geburt geöffnete weibliche Schoß). Indem Kleist diese Geschichte wieder-holt, läßt er in dem schönen Objekt zugleich die symbolische Darstellung zu Bruch gehen, die in dieser Sicht als ihre Verdeckung fungiert. Sie erweist sich gerade nicht als Symbol im Sinne des Lessingschen Rings und der Dramaturgie der "Vergeistigung", sondern als *Ikone*, die das historisch-sakrale Ereignis weniger *darstellt* als *inkarniert*. Adam, Richter in eigener Schuld, thront ohne die Autoritätsinsignie seiner Perücke auf dem Amtsstuhl und starrt in das klaffende Loch des *Corpus Delicti*, wo einst die heilige Autorität abgebildet war: "Hier in der Mitte, mit der heiligen Mütze [!], / Sah man den Erzbischof von Arras stehn; / Den hat der Teufel ganz und gar geholt" (SW<sup>7</sup> I, 200). Daß sich hier der "wirkliche", der körperliche Ursprung des Menschen hinter seiner ikonischen "Adoption" in die Kultur öffnet, wird unzweifelhaft in der Abbildung deutlich, die die Hebamme (!) und Klägerin Frau Marthe aus den Scherben rekonstruiert; ihre oft analysierte groteske Beschreibung, die Zeichen und Bedeutung gleichsetzt, respektiert dabei ja nur die Eigenschaft des Krugs als auratischer Inkarnation. Diese bezieht sich auf die Herrschaftsübergabe vom Vater auf den Sohn, einen mit feudalem Pomp versehenen Akt der politischen Genealogie, der jetzt in die Wörtlichkeit und Körperlichkeit zurückgenommen wird: "Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts, / Sind die gesamten niederländischen Provinzen / Dem span'schen Philipp übergeben worden."

<sup>29</sup> Sigmund Freud, Fetischismus. In: Studienausgabe (Anm. 23) Bd. 4, S. 383-388. Hiernach ist der Fetisch der Ersatz für den Phallus der Mutter, mit dessen Fehlen der Mann sich nicht abfinden kann und den er als Abwehr der Kastrationsdrohung immer neu inszeniert.

<sup>30</sup> So kann der zitierte Schlußsatz des *Erdbeben* als Ironie des notwendig sinnstiftenden Erzählschlusses gelesen werden, mit dem Kleist also auch seinen eigenen Text in die Reihe der im Mittelteil thematisierten tröstenden (teleologischen) Narrationen stellt. Ein anderes Beispiel ist das Denkmal, das den beiden Liebenden zum Schluß der *Verlobung* gesetzt wird und das ebenfalls selbstreflexiv auf die Erzählung bezogen werden kann; einer Erzählung, die durch die wechselseitige Einsetzung ("Adoption") der Protagonisten in Geschichten der Vergangenheit charakterisiert ist.

Kleists philosophische Komödie über das erste Menschenpaar stellt den explosiven Körper der Sexualität und Geburt gegen die Phantasmen von Ganzheit und Integrität, die den kulturellen Mythen der Autorität und ihrer symbolischen Repräsentation zugrundeliegen. Zu ihnen scheint er den Mythos der Lessingschen Aufklärung zu rechnen, den Mythos einer Kontinuität zwischen Natur und Kultur. Der blinde Ort unseres Anfangs, das Loch im Krug, die Leere der Abbildung, diese "Mitte, wo jetzo nichts" – sie lassen sich nicht mehr als Ursprung einer sinnvollen Geschichte verstehen, wie sie der "vor grauen Jahren" "aus lieber Hand" empfangene Ring Lessings symbolisierte.<sup>31</sup> Die Kleistische "Aufklärung" vergeistigt nicht die Kontingenzen des Körperlichen, sondern beleuchtet dessen Schadensfall, den Schaden, der der Körper *ist*. So wird *Der zerbrochne Krug* eröffnet mit der Frage des Schreibers Licht an den gerade von seinem nächtlichen Fall erstandenen Adam: "Was ist mit Euch geschehn? Wie seht Ihr aus?" (SW<sup>7</sup> I, 177) Am "Anbeginn der Dinge" steht der *eine* Unfall, der dem Menschen als Objekt zustößt, bevor er sich als Subjekt erfindet, ganz wie der übel zugerichtete Adam (mit zwei Wunden am Kopf, die an die Spuren einer Geburtszange erinnern) sich zuerst vor dem Spiegel und später mit seinen Lügengeschichten in eine trügerische und zerbrechliche Ganzheit sammelt. Insofern bleibt Kleists nachaufklärerische Dichtung dem aufklärerischen Projekt noch treu, als sie die kulturellen Erfindungen – "Adoptionen" –, die die ursprüngliche Wunde des Zufalls der Geburt verdecken, immer wieder von neuem zugleich reinszeniert und zerschlägt.

Die ersten Verse von Lessings *Nathan* galten dagegen der lange erwarteten Heimkehr des Vaters, übrigens von Babylon nach Jerusalem, vom mythischen Ort der Zerstreuung zu dem der prophezeiten Vereinigung. Dieser Vater heilt, wie wir sahen, die Wunde der Geburt und Leidenschaft, die sich in seiner Abwesenheit öffnete, und wird schließlich einen neuen, spirituellen Körper universaler Integrität herstellen. Auch Kleists Drama schließt mit einem szenischen Gruppenbild, das auf einen heilen Kollektivkörper verweist. Er wird zustandegebracht unter der Ägide des Staatsvertreters, in dem man einen fernen Abkömmling des Lessingschen Adoptivvaters erblicken kann. Aber der Gerichtsrat Walter steht nicht mehr im Dienst der Menschheit, sondern der rationalisierten Bürokratie des modernen Nationalstaats. Zum Schluß, nachdem der Dorfrichter vertrieben ist, scharft dieser Verwalter die verbliebenen Figuren, insbesondere das junge Paar Eve und Ruprecht, im "Vordergrund der Bühne" (I, 242) um sich. Die drei bilden ein Tableau, das die staatlich sanktionierte Form (jetzt läßt sich wieder sagen:) symbolisiert, durch die sich der moderne Nationalstaat in die Herzen seiner Bürger einpflanzt.<sup>32</sup> Ein gutes, ein glückliches Ende also, dem das der *Marquise von O...*, des *Kätzchen von Heilbronn*, vor allem aber, in der Perspektive einer ähnlichen politischen Ausrichtung, des *Michael Kohlhaas* und des *Prinz von Homburg* zur Seite gestellt werden kann. Wie die Lebensstatsachen hier, nach der Destruktion des Lessingschen Humanitätsmodells, vielleicht in ein neues, positives Modell überführt werden, bliebe zu untersuchen.

<sup>31</sup> Lessing, Werke Bd. 2 (Anm. 11), S. 276 (III, 7). - Neben der beschriebenen Abbildung *auf* dem Krug gibt es noch die Geschichte *des* Krugs, die in der nicht minder grotesken Erzählung der Hebamme zu einer Genealogie der natürlichen Reproduktion als einer Art weiblicher Gegengeschichte zur männlichen des Rings wird.

<sup>32</sup> Hierzu, mit Blick auf die neu zu bildende Nationalarmee, Wolf Kittler. *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg/Brsg.: Rombach, 1987. S. 92ff., bes. S. 135-138. - Kittler weist auch nachdrücklich auf "Kleists Interesse für den juristischen Akt der Adoption" hin, den er aber nicht darstellungstheoretisch behandelt: S. 82f.