

KLEIST
JAHRBUCH
2019

Gulliver

J.B. METZLER



J.B. METZLER

KLEIST-JAHRBUCH 2019

Im Auftrag des Vorstandes
der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft
und des Kleist-Museums

herausgegeben von
Andrea Allerkamp, Günter Blamberger, Anne Fleig,
Barbara Gribnitz, Hannah Lotte Lund und Martin Roussel

J. B. METZLER

Redaktion: Dr. Björn Moll

Universität zu Köln, Institut für deutsche Sprache und Literatur I,
Albertus-Magnus-Platz, 50931 Köln, eMail: b.moll@uni-koeln.de

Mitarbeit: Marion Acker und Viviane Meierdreeß, Freie Universität Berlin

Satz: Günter Dunz-Wolff

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-04910-0

ISBN 978-3-476-04911-7 (eBook)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

J.B. Metzler

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature, 2019

Journalpoetische Konstellationen

Kleist, Körner, Schiller

I. ›Über das Marionettentheater‹ – eine ›Schiller-réécriture‹?

›Über das Marionettentheater‹, erschienen in vier Teilen (12. bis 15. Dezember 1810) in den ›Berliner Abendblättern‹, gilt als Kleists Abrechnung mit der Weimarer Ästhetik, insbesondere mit Schillers Schrift ›Über Anmut und Würde‹. Indem Kleist einer hölzernen Spielpuppe Grazie zuschreibt, stelle das ›Marionettentheater‹ – so die dominierende Interpretationslinie – eine ›Provokation‹ oder ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik, eine ›Schiller-réécriture‹¹ beziehungsweise eine Revision oder »Desakralisierung«² von ›Über Anmut und Würde‹ dar. Das Narrativ von Kleist als Antiklassizist und Überwinder der Klassik, insbesondere der Schiller'schen Ästhetik, beherrscht die Forschung bis in jüngste Zeit.³ Zweifellos stellt ›Über das Marionettentheater‹ den Versuch dar, ästhetische Prinzipien der Weimarer Klassik herauszufordern.⁴ Aber ist die Schiller'sche Abhandlung wirklich die Folie, vor der Kleist seinen Versuch einer ›renitenten Ästhetik‹ entwickelt? Lässt sich die Vorstellung vom ›Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture mit den historischen Tatsachen und Kontexten vereinbaren? Sieht man genauer hin, erweisen sich die Zusammenhänge als komplexer. Einerseits konnte ein »enges intertextuelles Verhältnis«⁵ zu Schiller im ›Marionettentheater‹

1 Ulrich Johannes Beil, ›Kenosis‹ der idealistischen Ästhetik. Kleists ›Über das Marionettentheater‹ als Schiller-réécriture. In: KJb 2006, 75–99.

2 Ulrich Johannes Beil, Über das Marionettentheater. In: KHb, 152–156, hier 155.

3 »Überwiegend einig ist sich die Kleist-Forschung in der Diagnose von Kleists Antiklassizismus«, so Lehmann, der zugleich vor der »zum Klischee gewordenen Rede von Kleist als Antiklassizist« und insbesondere als »Antipode Schillers« warnt (Johannes F. Lehmann, Einführung in das Werk Heinrich von Kleists, Darmstadt 2013, S. 48). Zum Verhältnis Kleist–Schiller vgl. zusammenfassend Claudia Benthien, Schiller. In: KHb, 219–227. Zuletzt hat Anne Fleig darauf hingewiesen, dass die Forschung die Schiller-Bezüge bei Kleist zwar immer wieder angemerkt hat, eine systematische Untersuchung jedoch weiterhin ein Desiderat darstellt (vgl. Anne Fleig, Eine Tragödie zum Totlachen? Shakespeare, Schiller, Kleist. In: KJb 2017, 86–97, hier 88, Anm. 10). Vgl. Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 197–202 sowie Helmut Koopmann, Schiller und Kleist. In: Aurora 50 (1990), S. 127–143. Dieter Martin betont die Rolle Wielands als Vermittler zwischen Kleist und Weimarer Klassik (vgl. Dieter Martin, Beschreibung eines ›Kampfes‹ – Kleist und die Weimarer Klassik. In: Werner Frick [Hg.], Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebellischen Klassikers, Freiburg i. Br., Berlin und Wien 2014, S. 367–390, hier S. 369–375).

4 Aus kulturwissenschaftlicher Perspektive vgl. hierzu Eckart Goebel, Charis und Charisma. Grazie und Gewalt von Winckelmann bis Heidegger, Berlin 2006, S. 52f.

5 Lehmann, Einführung (wie Anm. 3), S. 54.

nämlich bislang weder nachgewiesen werden, noch liegen Rezeptionszeugnisse vor, die Kleists Lektüre der Schiller'schen Abhandlung eindeutig belegen würden.⁶ Andererseits lässt sich nicht in Abrede stellen, dass Gedanken der maßgeblich von Schiller formulierten Konzepte der Klassik hier aufgerufen und im Gewand einer bizarren Zeitungsanekdote durchgespielt werden.⁷

Von diesem Befund ausgehend möchte ich im Folgenden eine historische Konstellation beleuchten, die die problematische Frage nach Kleists Schiller-Rezeption im Allgemeinen, mit Blick auf ›Über das Marionettentheater‹ im Besonderen neu perspekti-

6 Vorsichtiger argumentiert zunächst zum Beispiel Gail K. Hart, *Anmut's Gender. The ›Marionettentheater‹ and Kleist's Revision of ›Anmut und Würde‹*. In: *Women in German Yearbook 10* (1994), S. 83–94, hier S. 84: »In many cases, we do not know what Kleist actually read – scholars are not even certain that his ›Kant-Krise‹ was precipitated by reading Kant – but ›Anmut und Würde‹ and its arguments were available to him and a comparative reading of the two essays strongly suggests that Kleist responded either to the essay itself or to some version of its contents«. Trotz dieser anfänglichen Zurückhaltung wird bald konstatiert: »[...] form and content express residence to Schiller«. Im Folgenden analysiert Hart den Aufsatz in Gender-Perspektive. Dabei stellt sie fest, dass Kleist Schillers Bestimmung der Anmut als weibliches Charakteristikum in parodistischer Weise umdeute, indem er das Grazie-Konzept im dezidiert homosozialen Kontext (»homosocial bonds«) diskutierte und mit homoerotischen Konnotationen auflade: Kleist »de-feminizes« Schiller (S. 87). Diese Lektüre mag »originell« (so Helmut Schneider, *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers. Kleists Aufsatz ›Über das Marionettentheater‹ und der Diskurs der klassischen Ästhetik*. In: *KJb 1998*, 153–175, hier 164, Anm. 11) sein, einen Beweis für ihre Prämisse liefert Hart nicht. Diese Argumentationslücke ist exemplarisch für viele weitere Beiträge (z.B. Roger W. Müller Farguell, *Tanz-Figuren: zur metaphorischen Konstitution von Bewegung in Texten – Schiller, Kleist, Heine, Nietzsche*, München 1995; Constantin Behler, »Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt?« Kleist, Schiller, *de Man und die Ideologie der Ästhetik*. In: *Athenäum. Jahrbuch der Romantik 2* [1992], S. 131–164), die sich in die Nachfolge Paul de Mans stellen. Demgegenüber sind wenige Versuche unternommen worden, den Kleist-Aufsatz »den Fluten subtilster philosophischer Interpretationen zum Trotz« (Alexander Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst: Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1995, S. 290) in zeitgenössischen Diskursen, beispielsweise in theatergeschichtlichen Kontexten, zu verorten (vgl. Alexander Weigel, *Der Schauspieler als Maschinist. Heinrich von Kleists ›Über das Marionettentheater‹ und das ›Königliche Nationaltheater‹*. In: Dirk Grathoff [Hg.], *Heinrich von Kleist: Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen 1988, S. 263–281; Klaus Kanzog, *Wer ist Herr C. in Kleists ›Über das Marionettentheater?‹* In: *KJb 2007*, 303–306). Wichtige Impulse gingen von der Tanzforschung aus (vgl. die Studien von Gabriele Brandstetter, z.B. Gabriele Brandstetter, *Kleists Choreographien*. In: *KJb 2007*, 25–37).

7 Gelegentlich wurde auch gegen die Lektüre im Gefolge Paul de Mans hervorgehoben, dass die »Irritationsmomente« in Schillers Ästhetik – die Spannung zwischen ethischer und ästhetischer Begründung von »Form« – mit Kleists ›Marionettentheater‹ mehr teilen, als dass sie als Negativfolie verstanden werden können. Schillers Konzept der Anmut und Kleists Kerngedanke im ›Marionettentheater‹ – der säkularisierte Sündenfall – wären demnach als »Ausdruck einer gemeinsamen diskursiven Problemstellung« zu lesen, »die mit der Entfremdungserfahrung und der Ursprungssuche der aufbrechenden Moderne zu tun hat.« (Sabine Schneider, *Die schwierige Sprache des Schönen. Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Würzburg 1998, S. 167f.)

viert: Das *missing link* zwischen Schiller und Kleist, zwischen ›Anmut und Würde‹ und ›Marionettentheater‹, ist, so meine These, Christian Gottfried Körner.⁸ Mit dem engen Vertrauten Schillers stand Kleist in seiner Dresdner Zeit in näherem Kontakt. 1808 erschien Körners Abhandlung ›Über die Bedeutung des Tanzes‹ in Kleists ›Phöbus‹ – eine Abhandlung, die im Kontext der ›Kallias‹-Briefe bereits 1795 entstanden war. Die hier entfaltete autonomieästhetische Begründung des Tanzes stand Kleist somit direkt vor Augen, als er das ›Marionettentheater‹ für die ›Berliner Abendblätter‹ konzipierte. Zentral für einen neuen Blick auf diesen »überinterpretier[ten]«⁹ Text sind die erwähnten Publikationskontexte. Journale haben eine katalysatorische Wirkung, was die Verbreitung, Durcharbeitung und Pluralisierung des ›klassizistischen Diskurses‹ betrifft, an dem auch Kleists ›Über das Marionettentheater‹ partizipiert.

II. ›Horen‹ und ›Phöbus‹

Um Kleists Verhältnis zur Klassik zu beurteilen, bietet sich als Ausgangspunkt ein Blick in die von Kleist herausgegebene Zeitschrift ›Phöbus‹ an.¹⁰ Nach seiner Ent-

8 Hier schließe ich an die Überlegungen von Rüdiger Görner (Charakter und Grazie. Einflüsse Christian Gottfried Körners auf Kleists ›Marionettentheater‹? In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft, NF XXIV [1983], S. 77–88) an, die in der Forschung zum ›Marionettentheater‹ seltsamerweise wenig rezipiert wurden. Der zentrale Hinweis auf Körner wurde auch im entsprechenden Handbuch-Artikel nicht gewürdigt.

9 »Wenn wir die Figur des ›abbrechenden Hinzufügens‹ (zugegebenermaßen, wie man sagt, ›überinterpretierend‹) als Verdichtung der gegensätzlichen Momente von körperlicher Bedrohung und sinnorientierter Heilung lesen, so würde sie in räumlicher (mechanischer, äußerlicher) Vorstellung das zeitlich-spirituelle Schema der Geschichtsphilosophie von Spaltung und Heilung parodieren [...]« (Schneider, Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers, wie Anm. 6, S. 164) Einen kritischen Überblick über den *state of the art* der Forschung zum ›Marionettentheater‹ der 1970er- und 1980er-Jahre bietet Klaus Kanzog, Heinrich von Kleists ›Über das Marionettentheater‹ – wirklich eine Poetik? In: Dieter Borchmeyer (Hg.), Poetik und Geschichte. Victor Žmegač zum 60. Geburtstag, Tübingen 1989, S. 349–362.

10 Vgl. zum ›Phöbus‹ Anton Philipp Knittel, Zeitungen und Zeitschriften. ›Phöbus‹. Ein Journal für die Kunst. In: KHb, 162–166; Anton Philipp Knittel, »Ich bin wieder ein Geschäftsmann geworden«. Der ›Phöbus‹ im Spannungsfeld von Tausch und Täuschung. In: Christine Künzel und Bernd Hamacher (Hg.), Tauschen und Täuschen. Kleist und (die) Ökonomie, Frankfurt a. M. 2013, S. 35–53; Christian Meierhofer, Hohe Kunst und Zeitungswaren. Kleists journalistische Unternehmen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 131 (2012), S. 161–190; Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a. M. 2011, S. 305–325; Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 88–101; Justus Fetscher, ›Horen‹ – ›Athenäum‹ – ›Phöbus‹. Literaturkritische Spitzenzeitschriften. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2007/08, S. 175–190; Anton Philipp Knittel, Der ›Phöbus‹. Zwischen Kriegs- und Lebenskunst. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2007/08, S. 157–174; Gabriele Kapp, Kunst zu hören – ›Kunst [...] zu lesen«. Anmerkungen zu Kleists sprachexperimentierender Dramaturgie im ›Guiskard‹-Fragment der ›Phoebus‹-Zeit. In: Christian Kluwe und Jost Schneider (Hg.), Humanität in einer pluralistischen Welt? Themen-

lassung aus der französischen Kriegsgefangenschaft war Kleist im August 1807 über Berlin nach Dresden gelangt und hatte hier u.a. die Bekanntschaft Adam Müllers gemacht, mit dem er zunächst gemeinsam den Plan zur Gründung einer Verlagsbuchhandlung (»Phönix«¹¹) verfolgte. Kleist hatte mehrere Manuskripte parat, die er dringend veröffentlichen wollte, Müller strebte eine Publikation seiner in Dresden erfolgreich gehaltenen Vorlesungen an. Das Vorhaben scheiterte am Widerstand der örtlichen Buchhändler. Als Alternative projektierten Kleist und Müller bald ein Zeitschriftenunternehmen im Selbstverlag. Damit begaben sie sich auf ein umkämpftes Terrain, denn schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts konkurrierten rund 200 literarische und ebenso viele historisch-politische Zeitschriften auf dem deutschen Buchmarkt, nach 1800 vergrößerte sich die Zahl um ein Vielfaches.¹² Andererseits führte gerade für einen hauptberuflichen Autor kein Weg am Journal vorbei: »[D]ie Zukunft des literarischen Marktes lag nicht mehr nur in Büchern, sondern vor allem in Zeitschriften.«¹³ Um also auf dem überschwemmten Journalmarkt konkurrenzfähig zu sein, mussten Kleist und Müller eine spezifische »Journalpoetik«¹⁴ entwickeln, die Aufmerksamkeit erregen und ein breites oder auch spezielles Publikum an sich binden konnte. An sich standen die Zeichen für ein solches Vorhaben gerade in der politisch stabilen Hauptstadt eines Rheinbundstaates mit einem kunst- und literaturaffinen, intellektuellen Publikum nicht schlecht. Man entschied sich, auch den Dresdner Maler Ferdinand Hartmann in das Projekt zu integrieren, der für die Sparte »Bildende Kunst« zuständig sein sollte, Müller

geschichtliche und formanalytische Studien zur deutschsprachigen Literatur. Festschrift für Martin Bollacher, Würzburg 2000, S. 137–168; Susan Kassouf, *Textuality and manliness. Heinrich von Kleist's »Michael Kohlhaas« (1810) and the journal »Phöbus«*. In: Martha B. Helfer (Hg.), *Rereading romanticism*, Amsterdam u.a. 2000, S. 301–325; Wilhelm Amann, *Ein Brief über den »Phöbus«*. Adam Müller an den Verleger Reimer, 23. Januar 1808. In: BKB 9, 45–50; Ernst Osterkamp, *Das Geschäft der Vereinigung. Über den Zusammenhang von bildender Kunst und Poesie im »Phöbus«*. In: KJb 1990, 51–71; die einzige Monographie zum Thema: Heinrich Aretz, *Heinrich von Kleist als Journalist. Untersuchungen zum »Phöbus«, zur »Germania« und den »Berliner Abendblättern«*, Stuttgart 1984.

- 11 Jakob Baxa, *Die »Phoenix«-Buchhandlung. Ein Beitrag zur Kleist-Forschung*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 75 (1956), S. 171–185.
- 12 Vgl. Manfred Misch, *Schillers Zeitschriften*. In: Helmut Koopmann (Hg.), *Schiller-Handbuch*, Stuttgart 1998, S. 798; Peter-André Alt, *Schiller. Leben – Werk – Zeit*, München 2000, S. 194.
- 13 Helmut Koopmann, *Schillers »Horen« und das Ende der Kunstperiode*. In: Raymond Heitz und Roland Krebs (Hg.), *Schiller publiciste. Schiller als Publizist*, Bern, Berlin und Bruxelles 2007, S. 219–230, hier S. 219.
- 14 Unter »Journalpoetik« ist »die Gesamtheit jener Faktoren, die Umfang und Auswahl, Gliederung und Proportion sowie Komposition und (ko-)textuelles Arrangement einer Zeitschrift betreffen – von der regulativen Gesamtprogrammatisierung bis zur Struktur der einzelnen Lieferung« zu verstehen (Astrid Dröse und Jörg Robert, *Journalpoetik. Kleists »Erdbeben in Chili« in Cottas »Morgenblatt«*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 63 [2019, im Erscheinen]). Zum Konzept der »Journalpoetik« vgl. auch Astrid Dröse und Jörg Robert, *Editoriale Aneignung und usurpierte Autorschaft. Friedrich Schillers »Thalia«-Projekt*. In: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 27 (2017), S. 108–131.

übernahm den Bereich der philosophisch-ästhetischen Theorie, Kleist sollte den Literaturteil verantworten. Zu dem Dresdner Freundeskreis gehörte auch Körner, der das Projekt maßgeblich unterstützte.¹⁵ Es ist gut denkbar, dass er Kleist überhaupt auf die Idee brachte, eine Zeitschrift zu gründen und sich dabei an Schillers Journal zu orientieren. So hatte Körner mehrfach das Ende der ›Horen‹ beklagt und den Freund zu einer Neugründung ermutigen wollen.¹⁶ Wie dem auch sei: Die beiden Herausgeber, Kleist und Müller, erhoben sofort den Anspruch, das Erbe der ›Horen‹ anzutreten. Dem Tübinger Verleger Cotta kündigt Kleist im Dezember 1807 an, »ein Kunstjournal, unter dem Titel: Phöbus, monatsweise, nach dem erweiterten Plane der Horen zu redigieren und zu verlegen« (MA I, 800). Wie oder ob das Vorhaben des ›Horen‹-Revivals im Einzelnen umgesetzt wird, wäre eigens zu analysieren.¹⁷ Diskutiert wurde in dieser Hinsicht weniger die materielle und inhaltliche Gesamtgestaltung der Zeitschrift,¹⁸ seine Journalpoetik, als das aussagekräftige Titelbild Ferdinand Hartmanns, ein Konturstich, der den Sonnen- und Dichtergott Phöbus, eine Quadriga lenkend, zeigt. Umtanzt wird Phöbus hier von den Horen und einigen Genien. Das Prolog-Gedicht des Journals nimmt darauf Bezug:

Wette hinein, o du, mit deinen flammenden Rossen,
Phöbus, Bringer des Tags, in den unendlichen Raum!
Gieb den Horen dich hin! Nicht um dich, neben, noch rückwärts,
Vorwärts wende den Blick, wo das Geschwader sich regt!

15 Barbara Gribnitz weist auf die Verbindung von Kleist und Christian Gottfried Körners Sohn, Theodor Körner, hin (vgl. Barbara Gribnitz, Glück auf! Heinrich von Kleist und Theodor Körner. In: Beiträge zur Kleist-Forschung 2007/2008, S. 143–55).

16 Vgl. Heinrich von Kleist und Adam Heinrich Müller (Hg.), Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Faksimile-Nachdruck, hg. mit Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner, Stuttgart 1961, hier S. 603. Im Folgenden wird der ›Phöbus‹ im Fließtext nach dieser Ausgabe unter Angabe von Stück und Seitenzahl zitiert. – Körner hatte offenbar eine Neigung zu Journalprojekten, die er allerdings nie selbst in Angriff nahm, sondern seinen Freunden anempfahl. »Du äußerst den Wunsch, daß ich mich wieder auf eine Periodische Schrift einlassen möchte, und ich selbst wünschte um Deinetwillen es möglich machen zu können. Aber ich bin durch die Thalia, die Horen und den Almanach auf immer und ewig davon abgeschreckt«, schreibt Schiller an Körner am 17. März 1802 (NA 31, 118f.). Schillers Texte werden unter der Sigle NA mit Band und Seitenzahl zitiert nach: Schillers Werke. Nationalausgabe, begründet von Julius Petersen, Weimar 1943ff.; seit 1992 hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers.

17 Zu den ›Horen‹ als Modell für Zeitschriftenunternehmen um 1800 auch mit Verweis auf Kleists Journal vgl. Ernst Osterkamp, Neue Zeiten – neue Zeitschriften. Publizistische Projekte um 1800. In: Zeitschrift für Ideengeschichte I (2007), S. 62–78.

18 Für einen Überblick vgl. Knittel, Zeitungen und Zeitschriften. ›Phöbus‹. Ein Journal für die Kunst (wie Anm. 10). Meierhofer betont die Bedeutung von Müllers ›Lehre vom Gegensatz‹ (1804) für die Gesamtgestaltung des ›Phöbus‹ (vgl. Meierhofer, Hohe Kunst und Zeitungswaren, wie Anm. 10). Osterkamp rückt die intermediale Dimension ins Zentrum (vgl. Osterkamp, Das Geschäft der Vereinigung, wie Anm. 10). Eine Gesamtdarstellung des ›Phöbus‹ bleibt ein Desiderat der Kleist-Forschung.

Donnr' einher, gleichviel, ob über die Länder der Menschen,
Achtlos, welchem du steigst, welchem Geschlecht du versinkst,
Hier jetzt lenke, jetzt dort, so wie die Faust sich dir stellt,
Weil die Kraft dich, der Kraft spielende Übung, erfreut.
Fehlen nicht wirst du, du triffst, es ist der Tanz um die Erde,
Und auch vom Wartthurm entdeckt unten ein Späher das Maas.
(Erstes Stück, unpag.)

Die Nennung der ›Horen‹ muss dabei als Hinweis auf das Weimarer Journal verstanden werden. In Schillers ›Horen‹-Vorrede werden die drei Horen, die »in leichten Tänzen« die Welt umkreisen und die »welterhaltende Ordnung« symbolisieren, als Regentinnen der Zeitschrift bezeichnet.¹⁹ Ob das Prolog-Gedicht als »radikale Kontrafaktur« der ›Horen‹-Programmatik bezeichnet werden kann,²⁰ wäre jedoch zu hinterfragen. Die ›Horen‹ erscheinen in Kleists Gedicht und auf dem Stich nach Hartmanns Gemälde jedenfalls nicht als Kontrahentinnen, sondern als Begleiterinnen, als beruhigende, weibliche Entourage des virilen Phöbus. Das Verhältnis von Phöbus und Horen zueinander lässt sich hier kaum als aggressiv, nicht einmal als kompetitiv beschreiben. Die Göttinnen unterbinden vielmehr den drohenden Kontrollverlust und fungieren als Garantinnen der Balance. Dementsprechend erkennt aus der Ferne, »vom Wartthurm« aus, »ein Späher das Maas« des am Himmel vorbeibrausenden Ensembles, was auf metrischer Ebene durch die Bewahrung strenger Distichen unterstrichen wird.²¹ Ein avantgardistischer Anspruch wird gleichwohl selbstbewusst artikuliert: Der Blick des Gottes soll sich mit den Horen als Instanzen des Ausgleichs in die Zukunft richten, weder zurück noch zur Seite soll er sich wenden. Programmatisch gedeutet: Weder das Vorbild – die ›Horen‹ – noch die Journalkonkurrenz²² sollen Phöbus von seiner freien Entfaltung abhalten.²³

19 Friedrich Schiller, Vorrede. In: Die Horen. Jahrgang 1795, Erstes Stück, S. Vlf.

20 Andrea Polaschegg, Phöbus am Grabe des Herrn. Medienpolitik und Religionspoetik im ersten Heft von Kleists ›Journal für die Kunst‹. In: KJB 2018, 47–68, hier 52.

21 Eine metrische Durchbrechung der Distichen im letzten Vers (»Und auch vom Wartthurm entdeckt unten ein Späher das Maas.«) ist nicht erkennbar. Es handelt sich um einen regelkonformen Pentameter, der allerdings etwas holprig gestaltet ist (so auch das Urteil Böttigers im ›Freimüthigen‹ vom 5./6. Februar 1808, vgl. LS 225a). Vgl. dagegen Polaschegg, Phöbus am Grabe des Herrn (wie Anm. 20), S. 52f.

22 Zu denken ist hier beispielsweise an die von Leo von Seckendorff und Johann Ludwig Stoll in Wien gegründete Zeitschrift ›Prometheus‹. Vgl. Knittel, Der ›Phöbus‹ (wie Anm. 10), S. 167.

23 Am Ende des ersten Heftes findet sich ein Epilog-Gedicht, das zusammen mit dem Prolog die Lieferung rahmt. Hier bilden laut Meierhofer »die nächtliche Ruhe und das Verschnaufen der Pferde nach dem fast tödlichen Parforceritt das Gegenstück zum Eröffnungstext.« Meierhofer bezieht diese Spannung zwischen Prolog und Epilog auf Müllers, ebenfalls im ›Phöbus‹ publizierten philosophischen Vorlesungen, in der die »Beziehung zwischen Ruhe und Bewegung [...] anhand der Analogie von Poesie und Tanz erläutert« werden (Meierhofer, Hohe Kunst und Zeitungswaren, wie Anm. 10, S. 173).

Nicht nur die Schiller-Zeitschrift, auch Schiller selbst begegnet einem explizit und implizit im ›Phöbus‹, so in den ersten beiden Lieferungen in Müllers Abhandlungen über Madame de Staël.²⁴ Schiller wird hier zum Geistesverwandten der ›unfranzösischen‹ Französin. Dies zeige sich ›in dem berühmten Gedichte Resignation‹ (Zweites Stück, 46), das als Fragment (die ersten vier Strophen) in der Übersetzung der Madame de Staël im vorherigen Heft wiedergegeben worden war (Erstes Stück, 56). An anderer Stelle, am Ende der sechsten Lieferung, wird eine ›Laufbahn Schillers‹ – eine seriell erscheinende Biographie – angekündigt. Das Journal will zum Institut der Klassikerverehrung werden, Zeitgenossen werden aufgerufen, ihre Erinnerungen kundzutun, um »den Kranz, welchen wir zu seinem Andenken winden wollen, zu bereichern« (Sechstes Stück, 44). Neben diesen expliziten Schiller-Bezügen ist Schiller implizit gegenwärtig: So bildet für Adam Müllers Abhandlung ›Popularität und Mysticismus‹ im Ersten Stück des Kunstjournals die in den ›Horen‹ ausgetragene Kontroverse mit Fichte um Popularität in der philosophischen Darstellungsweise die Folie.²⁵ Zu nennen sind ferner jene im ›Phöbus‹ erschienenen Kleist'schen Texte, in denen die Forschung – in unterschiedlicher Intensität – Bezüge auf Schillers Werke erkannt hat: ›Penthesilea‹,²⁶ ›Michael Kohlhaas‹, ›Käthchen von Heilbronn‹, oder das ›Robert Guiskard‹-Fragment.²⁷

24 ›Über den schriftstellerischen Character der Frau von Stael-Holstein‹ (Erstes Stück, 54–56) und ›Über die Corinna der Frau von Stael-Holstein‹ (Zweites Stück, 42–47).

25 Müller zitiert an mehreren Stellen Gedanken aus Schillers Fichte-Kritik – der Name Fichtes fällt (›Darum ist Fichten und so vielen andern der redlichste Vorsatz der Popularität nie gelungen, weil sie nicht vor allen Dingen die begriffen, welche begreifen sollten‹, Erstes Stück, 52), der Name Schillers nicht. Schiller hatte Fichtes Beitrag (›Über Geist und Buchstab in der Philosophie‹) aus inhaltlichen und stilistischen Gründen für die ›Horen‹ abgelehnt und erklärte seine Position – das Plädoyer für die ›schöne‹, anschauliche philosophische Darstellung – dazu in zwei Aufsätzen, wiederum in den ›Horen‹: ›Von den nothwendigen Grenzen des Schönen, besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten‹ und ›Über die Gefahr ästhetischer Sitten‹, 9. Stück (1795); II. Stück (1795).

26 Auf die Frage, in welchem Verhältnis Kleists Drama zu Schillers romantischer Tragödie stand beziehungsweise ob er sie überhaupt kannte, kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. »Dass die Stoffwahl für ›Penthesilea‹ unabhängig von Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ erfolgt sein sollte«, sei – so Hartmut Reinhardt – »nicht gut denkbar« (Hartmut Reinhardt, Rechtsverwirrung und Verdachtspsychologie. Spuren der Schillerrezeption bei Heinrich von Kleist. In: KJb 1988/89, 198–219, hier 215). Schiller geht es wie Kleist um ungeheure Weiblichkeit und zugleich um die dilemmatische Lage, in der sich die jeweilige Heldin durch die Spannung zwischen ihrer Liebe zum Feind und dem ethisch-religiösen Gesetz ihres Tuns befindet. Strukturelle Analogien, die nicht zuletzt in der Stoffwahl begründet liegen, sind auch in einzelnen Szenen erkannt und oft beschrieben worden. Aber selbst die Zeitgenossen – zumindest die Rezensenten des ›Phöbus‹ – bemerkten keine Zusammenhänge zwischen Schillers Johanna und Kleists Amazonenkönigin beziehungsweise äußerten sich in den mir bekannten Zeugnissen nicht dazu. ›Wallenstein‹- und ›Don Carlos‹-Zitate sind hingegen identifizierbar. Vgl. Martin, Kleist und die Weimarer Klassik (wie Anm. 3), S. 378f.

27 Die Forschung hat vor allem die ›Wallenstein‹-Bezüge hervorgehoben. Vgl. z.B. Peter Philipp Riedl, Für den Augenblick berechnet. Propagandastrategien in Heinrich von Kleists ›Die

III. Klassizistische Tanzästhetik im ›Phöbus‹

Für die Frage nach Kleists Verhältnis zu Schiller ist ein Text aus der ersten Lieferung des ›Phöbus‹ von besonderem Interesse, die mit dem ›organischen Fragment‹ der ›Penthesilea‹ eröffnet wird. Unmittelbar auf dieses folgt die anonyme (Autor: »**r.«) Abhandlung ›Über die Bedeutung des Tanzes‹ (Erstes Stück, 33–38). Thematik, Stil und ästhetische Positionen zeigen den Einfluss Schillers: Die Reflexionen über den Tanz in den ›Kallias‹-Briefen, Schillers Elegie ›Der Tanz‹, Elemente aus ›Über Anmut und Würde‹ und aus Schillers Geschichtsphilosophie im Allgemeinen klingen an.

Zunächst ein Blick auf Schillers Überlegungen zum Tanz: Schon in den ›Kallias‹-Briefen verwendet Schiller das Bild des (Gesellschafts-)Tanzes als ästhetisch-soziologische Reflexionsfigur. Die Idee von der »Schönheit der Bewegung«, die ohne »Tanzmeisterzwang« (NA 26, 216)²⁸ auskomme, entwickelt Schiller am Beispiel eines englischen Kontertanzes. Dabei wird die beobachtete Tanzszene zur Allegorie (»Sinnbild«), die wiederum als »ästhetisierte[s] [...] Sozialmodel[l]«²⁹ ausgelegt wird. Der Weltmann beherrscht den Tanz als Bestandteil guter Umgangsformen, was zugleich politische Implikationen mit sich bringt:³⁰

Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein paßenderes Bild, als einen gut getanzten und aus vielen verwickelten Touren componierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Gallerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen, und ihre Richtung lebhaft und muthwillig verändern und doch niemals zusammenstoßen. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint, und doch nie dem anderen in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des anderen. (NA 26, 216f.)

Durch die ›Kallias‹-Briefe zieht sich der Gedanke von der Schwerelosigkeit der Bewegung. Schönheit ist überall dort erkennbar, »wo die Masse von der

Herrmannsschlacht‹ und in seinen politischen Schriften. In: Frick (Hg.), Heinrich von Kleist, wie Anm. 3, S. 189–230. Auch Kleists Hauptquelle ist hier erwähnenswert: Es handelt sich um die im dritten Jahrgang der ›Horen‹ (1. Stück, 1797) publizierte historische Abhandlung ›Robert Guiscard. Herzog von Apulien und Calabrien‹ von Karl Wilhelm Ferdinand von Funk.

28 Vgl. Gabriele Busch-Salmen, Naturfreiheit contra Tanzmeisterzwang. Schillers ambivalentes Verhältnis zum Tanz. In: Musik in Baden-Württemberg 12 (2005), S. 19–34.

29 Gabriele Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindungen« – Jean-Georges Noverres ›Lettres sur la Danse, et sur les Ballets‹ und Schillers Abhandlung ›Über Anmut und Würde‹. In: Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack (Hg.), Schiller und die höfische Welt, Tübingen 1990, S. 77–93, hier S. 92. »Schillers Ästhetik der Geselligkeit zielt auf Vermeidung von Unfällen und Zusammenstoßen, auf *Konfiguration* statt *Kollision*. Dass damit zugleich eine politische Leitidee formuliert wird, liegt auf der Hand.« (Jörg Robert, Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption, Berlin und Boston 2011, S. 414)

30 Robert, Vor der Klassik (wie Anm. 29), S. 413f.

Form, und (im Thier- u: Pflanzenreich) von den lebendigen Kräften [...] völlig beherrscht wird.« (NA 26, 205) Ein Vogel im Flug, seine »Fähigkeit über die Schwere zu siegen«, ist in diesem Kontext das »Symbol der Freiheit« schlechthin (NA 26, 205). Der Vogelflug veranschaulicht die Grunddefinition der ›Kallias-Briefe: »Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit« (NA 26, 200).³¹ Diese Denkfigur spielt nun bekanntlich auch in ›Über Anmut und Würde‹ eine zentrale Rolle. »Das Antigrave ist hier [...] Bild für die ästhetische Freiheit des Spiels der Kunst«, die – wie in den erwähnten Reflexionen der ›Kallias-Briefe – »eine selbstbegründete Ordnung als ornamentale Konfiguration erfindet«. ³² »In einer schönen Seele ist es also,« – so der berühmte Passus – »wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren« (NA 20, 288). Dies entspricht der Vorstellung in den ›Kallias-Briefen, wonach beim Tanz »jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint, und doch nie dem andern in den Weg tritt« (NA 26, 216f.), jeder also einer vernünftigen Ordnung freiwillig und zwanglos folgt.³³ Ihren kulturgeschichtlichen Referenzpunkt hat die Reflexionsfigur ›Tanz‹ bei Schiller in der Repräsentationskultur des Ancien Régime. In diesen Ästhetik-Komplex gehört auch die Elegie ›Der Tanz‹ (1795), in der Schiller das »Ideal einer kollisionsfreien Selbstorganisation«³⁴ als »stilles Gesetz« bezeichnet. Im spielerischen Organisationsmodus des »geselligen Tanz[es]« werden individuelle Freiheit und vernünftige Ordnung des Ganzen in Einklang gebracht. Der »tobende Sprung« wird durch den »goldenen Zügel« des »Rhythmus« von einer unsichtbar ordnenden Macht, einer »magische[n] Hand« gelenkt:

Sieh, wie schwebenden Schrittes im Wellenschwung sich die Paare
Drehen! Den Boden berührt kaum der geflügelte Fuß.

31 Zur Metaphorik dieser Definition in der Auseinandersetzung mit Kant vgl. Jörg Robert, ›Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen. In: Georg Bollenbeck und Lothar Ehrlich (Hg.), Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker, Köln und Wien 2007, S. 159–175; Karl Menges, Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Zur semiotischen Transformation des Autonomiegedankens in den ästhetischen Schriften Schillers. In: Wolfgang Wittkowski (Hg.), Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium, Tübingen 1982, S. 181–199.

32 Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindungen« (wie Anm. 29), S. 93.

33 Gabriele Brandstetter hat diese Verbindungslinien zwischen den gedanklichen Variationen von Tanz als harmonisches Sinnbild der Schönheit, dem ›Antigraven‹ als der als »Freiheit in der Erscheinung« bezeichneten Schönheit und Anmut als Schönheit der Bewegung in Schillers frühen ästhetischen Schriften aufgezeigt (Brandstetter, »Die Bilderschrift der Empfindungen«, wie Anm. 29, S. 92).

34 Robert, Vor der Klassik (wie Anm. 29), S. 414. Vgl. auch Albrecht Riethmüller, Friedrich Schiller: ›Der Tanz‹. Die Harmonie des Rhythmus. In: Ders. (Hg.), Gedichte über Musik. Quellen ästhetischer Einsicht, Laaber 1996, S. 66–90; Jürgen Barkhoff, Tanz der Körper – Tanz der Sprache. Körper und Text in Friedrich Schillers Gedicht ›Der Tanz‹. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 45 (2001), S. 147–163; Jochen Golz, Nemesis oder die Gewalt der Musik. In: Norbert Oellers (Hg.), Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller, Stuttgart 1996, S. 114–122.

Seh' ich flüchtige Schatten, befreit von der Schwere des Leibes?
[...]
Jetzo, als wollt' es mit Macht durchreißen die Kette des Tanzes,
Schwingt sich ein muthiges Paar dort in den dichtesten Reihn.
Schnell vor ihm her entsteht ihm die Bahn, die hinter ihm schwindet,
Wie durch magische Hand öffnet und schließt sich der Weg.
Sieh! jetzt schwand es dem Blick; in wildem Gewirr durcheinander
Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt.
[...]

Willst du es wissen? Es ist des Wohlhlauts mächtige Gottheit,
Die zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt. (NA 21, 299)

In Kenntnis dieses kunsttheoretischen Motivzusammenhangs (›Kallias‹-Briefe – Elegie) lassen sich die maßgeblichen Passagen des ›Phöbus‹-Aufsatzes ›Über die Bedeutung des Tanzes‹ als inhaltliche und auch stilistische Schiller-Bezüge identifizieren. Es handelt sich um eine Abhandlung, die sich kunst- und kulturphilosophisch sowie historisch mit dem Tanz und seinen nationalen Ausprägungen befasst. Generell geht es um die in den ästhetischen Debatten des 18. Jahrhunderts diskutierten Fragen nach der Semiotik des Tanzes sowie seinem Status im Kanon der schönen Künste.³⁵ Dem Autor zufolge hat der Tanz einen eigenen »Charakter«, eine eigene inhaltliche Bedeutung. Er wird also als eine »absolute« Kunst beschrieben. Der Tanz muss »in sich selbst eine Bedeutung haben, und scheint sich zur Mimik zu verhalten, wie der Gesang zur Rede« (Erstes Stück, 34). Daher muss geklärt werden, welche Elemente des Tanzes semantisiert sind (zum Beispiel Rhythmus, bestimmte Bewegungen). Der Tanz sei gleichsam eine poetische Sprache, die ebenfalls »Spondeen, Jamben, Dactylen, sein Metrum, seine Strophen« aufweise (Erstes Stück, 35).³⁶ Dies wird am Beispiel von Nationaltänzen erläutert, in denen das Verhältnis des Männlichen zum Weiblichen verschiedene Ausprägungen annimmt:

Der kosackische Tanz gleicht einem Wechselgesang, worin ein Theil den andern durch Reichthum, Stärke und Feinheit des Ausdrucks zu übertreffen sucht. Der deutsche Tänzer scheint nichts weiter darstellen zu wollen, als die Nähe der Geliebten. (Erstes Stück, 38)

An zentraler Stelle des Aufsatzes, in der es um die Semantik bestimmter Bewegungen geht, wird mit sentimentalischem Blick das »Ideal des Lebens« in einer fernen vergangenen Zeit beschrieben, in der es auch »unter den rohesten Wilden« große,

35 Zur Einordnung des Aufsatzes in die ästhetische Tanz-Debatte der Zeit vgl. Roger W. Müller Farguelli, *Tanz*. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart und Weimar 2005, S. 1–14, hier S. 4f.

36 Zur Tradition, Choreographie als Sprache aufzufassen vgl. Brandstetter, *Kleists Choreographien* (wie Anm. 6), S. 27f.

rauschhafte Freudenfeste gab. Dieser kultische »Zustand der Begeisterung« fand im Tanz, dem stilisierten Freudensprung, seinen Ausdruck:

Das freie Spiel des lebenden Wesens in seiner Welt wird durch den Sieg der Form über die Masse in der Bewegung bezeichnet. Die Gestalt schwebt im Raume ohne Anstrengung und ohne Widerstand. Sie wird nicht durch Schwere an den Boden gefesselt; sie haftet an ihm aus Neigung. Jeder Muskel behält ihre (!) eigne Reizbarkeit und Elasticität, aber alle stehen unter der milden Herrschaft einer inneren Kraft, der sie freiwillig zu gehorchen scheinen. (Erstes Stück, 34)

Damit wird der Tänzer, der den Gesetzen der Schwerkraft entbunden zu sein scheint, zur idealtypischen Reflexionsfigur einer klassischen Ästhetik im Zeichen Schillers, denn er verkörpert die zwanglose Balance zwischen Stoff und Form:

Je größer die Bestimmtheit ohne Spur eines äußeren Zwangs, desto vollständiger erscheint die Freiheit. Das Unbestimmte in der Erscheinung deutet auf Unvermögen in der bestimmenden Kraft. (Erstes Stück, 34)

Der zitierte, für den Duktus der Abhandlung exemplarische Passus, verrät genaue Kenntnis der Schiller'schen Ästhetik sowie der Elegie ›Der Tanz‹. Dafür spricht auch, dass der Autor die Darstellung der tanzenden Seele in eine »wellenförmig[e] Linie« (Erstes Stück, 33) münden lässt. Schon Böttiger hatte einen Verdacht, wer der Verfasser des anonym publizierten Textes sein könnte: »Der zweite Aufsatz des Phöbus, über die Bedeutung des Tanzes, verräth eine geübte Hand, die wir schon vorher einigemal mit Vergnügungen in den ›Horen‹ bemerkt haben.«³⁷ In seiner Edition des ›Phöbus‹ ist Helmut Sembdner dieser Spur gefolgt und hat den Autor identifiziert: Christian Gottfried Körner. Körner, und das ist in diesem Zusammenhang nun besonders interessant, hatte den Aufsatz bereits um 1795 für Schillers ›Horen‹ konzipiert.³⁸ Er hätte die Fortsetzung seiner ›Horen(-Abhandlung ›Über Charakterdarstellung in der Musik‹ werden sollen, in der Körner gegen Affektenlehre und Nachahmungsästhetik eine Theorie der absoluten Musik entwickelte,³⁹ die Schiller mit großer Begeisterung aufnahm (vgl. NA 27, 137f.). Bereits hier hatte Körner im Anschluss an die ›Kallias(-Briefe ähnliche Gedanken formuliert:

37 Böttiger im ›Freimüthigen‹, 6. Februar 1808, zit. nach Sembdner, Kommentar (wie Anm. 16), S. 623.

38 Gabriele Brandstetter, Die andere Bühne der Theatralität: movere als Figur der Darstellung in Schillers Schriften zur Ästhetik. In: Walter Hinderer (Hg.), Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne, Würzburg 2006, S. 287–304, hier S. 294.

39 »Mit dem Eintritte hingegen in das Reich der Schönheit unterwirft sich auch der Tonkünstler ganz andern Gesetzen. Befreyt von aller äußern Herrschaft der Vorurtheile, Moden und Launen seines Zeitalters wird er desto strenger gegen sich selbst, und sein einziges Bestreben ist, seinen Werken einen unabhängigen, selbstständigen Werth zu geben.« Daher sei es Aufgabe des Künstlers, wie auch des Komponisten, seinen »Stoff [zu] idealisieren« (Christian Gottfried Körner, Über Charakterdarstellung in der Musik. In: Die Horen. Jahrgang 1795, Fünftes Stück, S. 97–121, hier S. 97, 100). Vgl. Claudio Bolzan, Chr. G. Körner e il saggio ›Über Charakterdarstellung in der Musik‹. In: Nuova rivista musicale italiana 4

Was dem Menschen am nächsten liegt, ist sein Körper, und die Luft, welche er einathmet und aushaucht. In beidem fand der Trieb nach unabhängiger Thätigkeit seinen ersten Wirkungskreis. In dem freien Schweben des Körpers, ohne vom Druck der Schwere beschränkt zu werden, fühlt auch der Geist sich gleichsam seiner Bande entledigt. Die irdische Masse, die ihn stets an die Abhängigkeit von der Aussenwelt erinnerte, scheint sich zu veredeln und es erweitern sich die Grenzen seines Daseyns.⁴⁰

Aus verschiedenen Gründen war es nicht zum Abdruck der Tanz-Abhandlung in den ›Horen‹ gekommen. Konkret angeregt worden war Körner dabei offenkundig von dem erwähnten Gedicht ›Der Tanz‹. Wie intensiv er sich mit Schillers Elegie beschäftigt hat, bezeugt ein Brief vom 9. September 1795, in dem Körner von seinen Schwierigkeiten bei der Vertonung des Textes für den ›Musenalmanach für das Jahr 1796‹ berichtet.⁴¹

Der Aufsatz lag also gewissermaßen in der Schublade, als Körner ihn Kleist etwa zwölf Jahre nach seiner Entstehung für die Publikation im ›Phöbus‹ anbot. Mit Körners Tanz-Abhandlung, dem Gegenstück zu ›Über Charakterdarstellung der Musik‹ in Schillers Journal, konnte sich der ›Phöbus‹ also dezidiert als Fortsetzung der ›Horen‹ präsentieren. Körner bildete in Person und mit seiner Abhandlung die Brücke zwischen den Journalen.

IV. ›Über das Marionettentheater‹ – eine Antwort auf Körner?

Zurück zu ›Über das Marionettentheater‹. Lesen wir Kleists Text vor dem beschriebenen Hintergrund, liegt eine Vermutung nahe: Kleist bezieht sich nicht primär auf Schiller, sondern auf Körner. Schiller wird indirekt, eben durch das Medium Körner, rezipiert. So scheint dessen Vorstellung eines freien Schwebens

(1995), S. 701–720. Zum ästhetischen Charakterbegriff und zur Charakterdarstellung in der Musiktheorie vgl. Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Stuttgart 1989, speziell zu Körner S. 127–204.

40 Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik* (wie Anm. 39), S. 102.

41 »Hier hast Du eine Composition des Tanzes. Anfänglich verzweifelte ich an der Möglichkeit. Indeß nuetzte ich die ersten Momente, da die Wirkung des Gedichts noch durch nichts gestört war, und ließ mich nachher nicht durch Schwierigkeiten abschrecken. Sorgen nur, daß beim Vortrage das Tempo allmählich langsamer wird, doch so, daß der langsamste Satz immer noch Bewegung genug behält. [...] Wirklich hat mir diese Arbeit einiges Zutrauen zu mir gegeben. Wenigstens kenne ich unter meinen musikalischen Producten keins, daß mir lieber wäre. Bei einigen Tactarten machte der Pentameter eine eigene Schwierigkeit.« (Körner an Schiller, 9. September 1795, NA 35, 329f.) Offensichtlich handelt es sich um ein durchkomponiertes Stück, für das Körner auch Möglichkeiten einer Instrumentierung für Orchester vorschlägt. Die Komposition wurde jedoch nicht im ›Musenalmanach‹ publiziert, sondern separat von Michaelis veröffentlicht. Ein Exemplar ist nicht nachgewiesen. Vgl. Sembdner, *Kommentar* (wie Anm. 16), S. 615.

in Kleists Bestimmung der »antigraven« Eigenschaften der Puppe aufgegangen zu sein:⁴²

Zudem, sprach er [der Tänzer Herr C.], haben diese Puppen den Vorteil, daß sie antigrav sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebenden aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. (SW⁹ II, 342)

»Die Gestalt schwebt im Raume ohne Anstrengung und ohne Widerstand«, heißt es bei Körner (Erstes Stück, 34). Aus der Perspektive der Tanz-Theorie wiederholt und konkretisiert er hier die Kriterien, »die in Schillers ästhetischer Theorie allgemein unter der Signatur der Bewegung gefasst sind.«⁴³ Kaum zu übersehen ist Kleists Nähe zu Körners Charakterisierung des Tanzes als »Sieg der Form über die Masse in der Bewegung« und des Tänzers, der sich als schwebende Gestalt »im Raum ohne Anstrengung und Widerstand« (Erstes Stück, 34) bewegt.⁴⁴ Der Unterschied und die Pointe besteht jedoch darin, dass Kleist gegenüber der Körner'schen Tanzästhetik eine hölzerne Puppe,⁴⁵ dazu ausgerechnet ein Objekt der kruden Volkskultur, des Jahrmarkts und der »vulgären Vergnügung«,⁴⁶ anführt, um das Ideal der anmutigen, schwerelosen Bewegung zu charakterisieren.

Auch hier zeigt sich, dass es plausibler ist, dass Kleist Körner statt Schiller vor Augen hat: Für Schiller ist der Tanz in erster Linie »ein Modell der bürgerlichen

42 Die Verbindung wurde bereits mehrfach erkannt, aber nicht zu einer weiterführenden These mit Blick auf die Interpretation des »Marionettentheater«-Aufsatzes entwickelt. Allein Rüdiger Görner geht unter Rückgriff auf Joseph P. Bauke näher auf diese Konstellation ein (vgl. Görner, *Charakter und Grazie*, wie Anm. 8; vgl. Joseph P. Bauke, *Christian Gottfried Körner. Portrait of a literary man*. Phil. Diss., University of Columbia 1963, S. 263f.: »He was himself thinking about the dance, and we may assume that he realized the merits of Körner's theory. A connection with, or an influence on, Kleist's ›Über das Marionettentheater‹ cannot be proved, though there are some superficial resemblances.«) Dirk Grathoff sieht den Zusammenhang zwischen Tanz-Aufsatz und »Marionettentheater«, beschränkt sich jedoch auf eine Feststellung: »Eine näher liegende Beziehung zum ›Marionettentheater‹ läßt nämlich der Aufsatz von Christian Gottfried Körner ›Über die Bedeutung des Tanzes‹ aus dem ersten ›Phöbus‹-Heft erkennen, worin Körner die Schönheit des Tanzes als »Sieg der Form über die Masse in der Bewegung« bezeichnet [...]« (Dirk Grathoff, *Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, 2., verbesserte Auflage, Wiesbaden 2000, S. 147) Weiterführend und mit kritischem Blick auf Görner vgl. Christiane Krautscheid, *Gesetze der Kunst und der Menschheit. Christian Gottfried Körners Beitrag zur Ästhetik der Goethe-Zeit*, Diss. TU Berlin 1998, http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/diss/2003/tu-berlin/diss/1998/krautscheid_christiane.pdf (07.08.2019).

43 Brandstetter, *Die andere Bühne der Theatralität* (wie Anm. 38), S. 295.

44 So auch Krautscheid, *Gesetze der Kunst und der Menschheit* (wie Anm. 42), S. 242f.

45 In den Anspielungshorizont rückt auch die philosophische Reflexionsfigur der »Marionette«, bekannt vor allem aus Platons »Nomoi«. Vgl. Wilhelm Blum, Kleists »Marionettentheater« und das Drahtpuppengleichnis bei Platon. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 23 (1971), S. 40–49.

46 Schneider, *Dekonstruktion des hermeneutischen Körpers* (wie Anm. 6), S. 159.

Souveränität«.47 Es geht um den Gesellschaftstanz, nicht um die Grazie eines Solotänzers, zu der Kleists *Marionette* den Kontrast bildet. In ›Über Anmut und Würde‹ ist von Tanz nur an einer Stelle kurz die Rede, wenn Schiller die gekünstelte »Tanzmeistergrazie« kritisiert und hier auch die Bühnenkünstler, vor allem aber den Schauspieler, im Blick hat. Anmut ›ereignet‹ sich bei Schiller in der geordneten, maßvollen Choreographie, ja sie ist der Akt dieser Ordnung selbst. Der englische Contretanz ist – wie es in den ›Kallias‹-Briefen heißt – das »treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern« (NA 26, 216f.) Dagegen geht es Körner ausdrücklich um eine autonomieästhetische Begründung des Tanzes, was mit geschichtsphilosophischen Überlegungen im Sinne einer ›sentimentalischen‹ Perspektive kombiniert wird. Die Positionen, die in den ›Kallias‹-Briefen symphilosophisch entwickelt und von Schiller dann in den genannten Abhandlungen publiziert wurden, fließen ein.

Daraus folgt: Ob Kleist Schillers ästhetische Schriften studiert hat und ob sich das ›Marionettentheater‹ gegebenenfalls darauf beziehen lässt, kann keinesfalls mit der Gewissheit vorausgesetzt werden, mit der dies die Forschung fast durchgehend konstatiert. Die Kenntnis von Körners Tanz-Abhandlung ist demgegenüber eindeutig belegbar. Damit fungiert Körner als Bindeglied und Vermittler zwischen ›Anmut und Würde‹ und ›Marionettentheater‹, und – dies ist bislang nicht gesehen worden – zwischen ›Horen‹ und ›Phöbus‹. Körner war ein Freund beider Autoren; zunächst war er der engste Vertraute und Förderer Schillers, an den auch die ›Kallias‹-Briefe gerichtet sind.⁴⁸ Kleist seinerseits verkehrte in seiner Dresdner Zeit im Hause des Appellationsrates. Zuvor schon hatte Körner, der das Manuskript des ›Amphitryon‹ über Müller erhalten hatte, bei Göschen angefragt, diesen zu verlegen.⁴⁹ Im Hause Körners kam Kleist mit weiteren Personen in Kontakt, die auch zu Mitarbeitern des ›Phöbus‹ wurden, wie z.B. der Historiker Hans Karl Dippold. Man kann annehmen, dass bei den Zusammenkünften ästhetische Fragen diskutiert wurden; auch Schiller wird Gesprächsthema gewesen sein, und vielleicht wurde überhaupt der Plan zum *Journal* in diesem Zusammenhang entwickelt.⁵⁰

47 Brandstetter, *Die andere Bühne der Theatralität* (wie Anm. 38), S. 303.

48 Der Anteil Körners an Schillers Theoriebildung (wie auch an Kleists literarischer und kunsttheoretischer Entwicklung) ist weitgehend unerforscht, vgl. Robert, *Vor der Klassik* (wie Anm. 29), S. 356, Anm. 23. Die bislang einzige selbstständige Publikation zu Körners ästhetischen und philosophischen Arbeiten ist neben der Studie von Krautscheid (*Gesetze der Kunst und der Menschheit*, wie Anm. 42) Marie Braekers Dissertation aus dem Jahr 1927 (*Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen*, Diss. Münster, Hagen 1927). Braeker berücksichtigt allerdings nicht die Schriften, die nach Schillers Tod entstanden sind. Dementsprechend wird die Musik-Abhandlung im letzten Kapitel noch behandelt, der Tanz-Aufsatz im ›Phöbus‹ nicht (der zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht klar als Körners Werk identifiziert war).

49 Vgl. Adam Heinrich Müller, *Adam Müllers Lebenszeugnisse*, 2 Bde., hg. von Jakob Baxa, München, Paderborn und Wien 1966, Bd. I, S. 310f.: Körner an Georg Joachim Göschen, 17. Februar 1807. Das Drama erschien dann jedoch bei Arnold in Dresden.

50 Vgl. Sembdner, *Kommentar* (wie Anm. 16), S. 603.

Abschließend noch einmal ein Blick auf die Publikationskontexte der analysierten Texte: Körners Abhandlung ist innerhalb der ersten Lieferung von Kotexten gerahmt, deren Arrangement keinesfalls zufällig wirkt: Das ›Organische Fragment aus dem Trauerspiel: Penthesilea‹, das dem Aufsatz vorausgeht, weist Elemente des Pantomimischen und des Tanzes auf, der folgende Text ist das Gedicht ›Der Engel am Grabe des Herrn‹, das auf einen Stich nach einem Gemälde Hartmanns Bezug nimmt. Dieses intermediale Arrangement der ersten Lieferung, »hat in mehrfacher Hinsicht teil an der brennenden Frage der Form, der Bewegung, der Ästhetik, der Politik des Körpers und der Zeitlichkeit in der Kunst«, konstatiert Gabriele Brandstetter und weist darauf hin, dass die hier zusammengestellten Texte »zugleich ein Journal- bzw. Zeitschriftenprogramm bilden«. ⁵¹ Eine »mediale Kontextualisierung« des ›Phöbus‹ sei somit »eine eigene Studie wert.« ⁵² Blickt man in dieser Perspektive nochmals auf das Prolog-Gedicht des ›Phöbus‹, zeigt sich beispielsweise, wie das Thema des Tanzes bereits hier alludiert wird. So wird hier der Zug des Sonnengottes ausdrücklich als Tanz beschrieben, als kontrollierte »Übung« und ästhetisches Spiel. Kleists Phöbus kommt im Geleit der Horen, er nimmt nicht die exzentrische Bahn:

Weil die Kraft dich, der Kraft spielende Übung, erfreut.
Fehlen nicht wirst du, du triffst, es ist der Tanz um die Erde.
Und auch vom Wartthurm entdeckt unten ein Späher das Maas.
(Erstes Stück, unpag.)

⁵¹ Brandstetter, *Die andere Bühne der Theatralität* (wie Anm. 38), S. 294.

⁵² Brandstetter, *Die andere Bühne der Theatralität* (wie Anm. 38), S. 294. Nicola Kaminski hat in einer neueren Studie zur ›Verlobung in St. Domingo‹ das interpretatorische Potenzial einer medialen Perspektivierung gerade im Hinblick auf die Kleist'schen Erzählungen aufgezeigt (vgl. Nicola Kaminski, *Zeitschriftenpublikation als ästhetisches Versuchsfeld oder: Ist Kleists ›Verlobung‹ eine Mestize?* In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 130 [2011], S. 569–597). Vgl. auch Dröse und Robert, *Journalpoetik* (wie Anm. 14).