

Ausnahmezustand der Literatur

Neue Lektüren zu
Heinrich von Kleist

*Herausgegeben von
Nicolas Pethes*



WALLSTEIN VERLAG

Regierungsform geboren wird. Mit der gesteigerten Aufmerksamkeit für den leiblichen Zustand von Mensch und Tier indes zeichnet sich darüber hinaus eine Zäsur im Übergang zur modernen Lebensmacht ab – einer Politik, die wie Foucault gezeigt hat, darum bemüht ist, ihre dunkle Vorgeschichte hinter sich zu lassen und das biologische Leben dem Bann der Tötbarkeit zu entziehen. »[L]ebt wohl, Kinderchen, lebt wohl!« weist in eine von dieser Erzählung nicht mehr ausgemalte Zukunft.

ROLAND BORGARDS

Geheul und Gebrüll

Ästhetische Tiere in Kleists

»*Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*« und
»*Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*«

Kleists Essay über die *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, publiziert am 13. Oktober 1810 im 12. Blatt der *Berliner Abendblätter*, kulminiert in der Fiktion eines Landschaftsbildes, das mit den Materialien der Landschaft selbst herzustellen sei: »Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen« (DKV III, 543).¹ In der Buchfassung von Kleists Novelle *Die Heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik*, publiziert im August 1811, erreicht das Bekehrungsgeschehen der drei Brüder seinen Höhepunkt, als sie anfangen, »mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das Gloria in excelsis zu intonieren [...]. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen« (DKV III, 303).²

Zwischen diesen beiden Textstellen gibt es einige augenscheinliche Parallelen. In beiden Fällen ist von Wölfen die Rede, in beiden Fällen wird den Wölfen ein weiteres Raubtier beigesellt, in beiden Fällen werden die Lautäußerungen dieser Tiere umschrieben, in beiden Fällen geht es in einem weiten Sinn um den Zusammenhang zwischen Tieren und ästhetischen Phänomenen.

Zwischen den beiden Textstellen gibt es aber auch einige unscheinbare Unterschiede. Die Begleittiere der Wölfe sind das eine Mal Füchse, das andere Mal Leoparden. Die Füchse/Wölfe heulen; die Leoparden/Wölfe hingegen brüllen. Das Verhältnis von Ästhetik und Tier wird einmal mit Blick auf die Bildende Kunst, einmal mit Blick auf die Musik verhandelt. Und schließlich spricht der Essay von Tieren, die wie Menschen auf Kunst schauen, während die Novelle von Menschen erzählt, die wie Tiere Kunst machen.

¹ Zu Kleists Tieren vgl. Anthony Stephens: »Menschen / Mit Tieren die Natur gewechselt«. Zur Funktionsweise der Tierbilder bei Heinrich von Kleist, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 36 (1992), S. 115-142.

² Diese Passage findet sich ausschließlich in der Buchfassung; die *Abendblatt*-Fassung der Erzählung bleibt deshalb in der folgenden Interpretation unberücksichtigt.

Aus dieser Konstellation ergeben sich Fragen: Wie sind die Tiere jeweils in den Gang der Argumentation bzw. der Narration eingefügt? Warum sind es gerade diese Tiere – und weiter: diese Tierkombinationen –, die für das ästhetische Argument herbeizitiert werden, und welche Hinweise gibt hier die zeitgenössische Zoologie? Welche Möglichkeiten einer tierlichen Ästhetik werden damit eröffnet, und wie werden diese bewertet?

I.

Kleists Essay entwirft – zunächst unter Rückgriff auf die Vorlage von Arnim und Brentano, dann diese eigenständig erweiternd – eine Serie unterschiedlicher Zugriffe auf Caspar David Friedrichs Gemälde *Mönch am Meer*. Verbunden mit diesen unterschiedlichen Zugriffen sind unterschiedliche Empfindungen.

Der erste Zugriff rekonstruiert das Gefühl der dargestellten Figur (Mönch) angesichts der dargestellten Natur (Meer) und verallgemeinert dies zu einer grundsätzlichen, in der wirklichen Welt situierbaren Wahrnehmungskonstellation: »Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen.« (DKV III, 543) Das positive Gefühl (»Herrlich«) angesichts der negativen Gegenstände (»Einsamkeit«, »trüber Himmel«, »Wasserwüste«) ergibt sich aus einer Dynamik von »Anspruch« und »Abbruch« (DKV III, 543), die sich wahlweise mit der ästhetischen Kategorie der Sehnsucht³ oder des Erhabenen⁴ fassen läßt.

Gegen diese erste identifikatorische Bewegung beschreibt der zweite Zugriff zunächst eine Differenz zwischen der dargestellten Welt und der Welt der Darstellung, zwischen dem, was das Bild zeigt, und dem, was das Bild ist und tut: »Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich« (DKV III, 543). Fokussiert wird damit die Differenz zwischen Natur- und Kunstwahrnehmung, die wahlweise als Beleg eines Scheiterns der Sehnsuchtsdarstellung im Sinne der Romantik⁵ oder im Sinne Kants als Verweis auf die Unmöglichkeit eines

3 Vgl. Christian Begemann: Brentano und Kleist vor Friedrichs »Mönch am Meer«. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung, in: DVjs 64 (1990), S. 54-95.

4 Vgl. Bernhard Greiner: Die »Stimme des Lebens« und die Materialität der Kunst. Kleists Essay über Caspar David Friedrichs Bild »Der Mönch am Meer«, in: Lothar Jordan / Hartwig Schultz, Kleist-Museum (Hg.): Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft – Caspar David Friedrichs Gemälde »Der Mönch am Meer«, betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist, Frankfurt/O. 2004, S. 49-66.

5 Vgl. Begemann (Anm. 3), S. 71.

Kunsterhabenen⁶ verstanden werden kann. Als Effekt dieses Scheiterns oder dieser Unmöglichkeit wird der Bildbetrachter neu positioniert; paradoxerweise kommt es dabei wieder zu einer Identifikation mit der Perspektivfigur (»und so ward ich selbst der Kapuziner«, DKV III, 543), die allerdings zu weit geht (»das Bild ward die Düne«) und dadurch die imaginäre Konsistenz des fiktiven dargestellten Raumes zerstört: »das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz« (DKV III, 543).

Der dritte Zugriff wiederholt zwar die Identifikationsform des ersten Zugriffs (die verallgemeinernde Rekonstruktion des Gefühls der dargestellten Figur angesichts der dargestellten Natur), kommt dabei aber zu einem entgegengesetzten Ergebnis. Im ersten Anlauf heißt es noch: »Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen.« (DKV III, 543, Hervorhebung RB) Nun hingegen heißt es: »Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis.« (DKV III, 543, Hervorhebung RB) Man kann versuchen, diesen Widerspruch zu erklären, etwa dadurch, daß man den ersten Zugriff Arnim und Brentano zuschreibt, den dritten hingegen Kleist, dessen eigener, ohne Vorlage verfaßter Text tatsächlich genau mit diesem Satz, mit dem Gefühl von Traurigkeit und Unbehagen, beginnt. Man kann diesen Widerspruch, diese Differenz aber auch zunächst einmal einfach festhalten: Kleists Text erzählt eben nicht von *einer* Empfindung, die sich beim Betrachten von Friedrichs Seelandschaft einstellt, sondern von *Empfindungen im Plural*.

Ergänzt wird diese Beschreibung eines tristen Gefühls, das von einem Subjekt und dessen »Stellung in der Welt« ausgeht, durch die Beschreibung eines Kunstwerks, das selbst zum grammatikalischen Subjekt eines Satzes und sogar zum metaphorischen Subjekt eines Gedankens erhoben wird: »Das Bild liegt [...] da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte« (DKV III, 543). Entsprechend dieser grammatikalischen und metaphorischen Ermächtigung des Bildes kommt es zu einer grammatikalischen und metaphorischen Entmündigung des Bildbetrachters: »so ist es, [...], als ob [metaphorisch] Einem [grammatikalisch] die Augenlider weggeschnitten wären« (DKV III, 543). In Kleists Text sind Menschen offenbar nicht immer mächtiger als Nicht-Menschen; zudem können hier offenbar auch Nicht-Menschen zu emotionalen Agenten werden.

Gegen das Unbehagen, das sich hier mit Trauer und Gewalt andeutet, setzt der vierte Zugriff auf die Anerkennung der Innovationsleistung des Gemäldes: »Gleichwohl hat der Maler Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen« (DKV III, 543). Aus dieser anerkennenden

6 Vgl. Greiner (Anm. 4), S. 55 f.

Haltung heraus werden nun zwei neue Gemälde imaginiert. Das erste imaginäre Gemälde folgt der ästhetischen Grundhaltung Friedrichs, folgt »seinem Geiste« (DKV III, 543): »eine Quadratmeile märkischen Sandes [...] mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert« (DKV III, 543). Das zweite imaginäre Bild entsteht aus den Materialien der Landschaft und führt, wie schon zitiert, zu den Tieren als adäquaten Bildbetrachtern (DKV III, 543 f.):

Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann.

Man kann das als eine ironisierende Kritik oder eine dramatisierende Apologie von Friedrichs Landschaftsmalerei lesen, als Entwurf einer neuen Art von Realismus⁷ oder als antikantisches Konzept eines materiellen Erhabenen.⁸ Auf jeden Fall aber ist hier gar nicht mehr von dem konkreten Bild selbst die Rede, sondern davon, was sich in konsequenter Fortführung der einmal gebrochenen Bahn erreichen ließe. Diese imaginäre Fortführung, die Kleist unternimmt, hat offenbar zwei Intensitätsgrade. Die erste Fortführung wäre quantitativer Art: mehr Gemälde vom gleichen Schlag mit weiteren Bildsujets, zum Beispiel eine einsame Krähe vor märkischem Sand anstelle des einsamen Mönchs vor trüber See. Die zweite Fortführung hingegen wäre qualitativer Art: die gleichen Bildsujets mit anderen Materialien verwirklicht. Und genau dies ist der Ort der heulenden Füchse und Wölfe in Kleists Essay über die *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*.

Um den Ort der Tiere in Kleists Essay zu bestimmen, schlage ich also vor, dessen Argumentation in zwei symmetrisch organisierte Gruppen zu teilen, die man auch, wenn man das will, als Vorlage von Arnim/Brentano und Gegenentwurf von Kleist, als Bild und Gegenbild, als Faktur und Kontrafaktur, als Thema und dessen Umkehrung betrachten kann:

Herrlich ist es	Nichts kann trauriger sein
Dazu gehört	Das Bild liegt
Dazu gehört	und da es
Dies aber ist unmöglich	Gleichwohl hat
und das	und ich bin überzeugt
und so	Ja, wenn

Die erste Gruppe beginnt mit einer positiven Einschätzung (»herrlich«); entgegengesetzt (»aber«) wird dem ein skeptischer Einwand (»unmöglich«, »fehlt«). Die zweite Gruppe beginnt mit einer skeptischen Einschätzung

⁷ Vgl. Begemann (Anm. 3), S. 84.

⁸ Vgl. Greiner (Anm. 4), S. 61.

(»traurig«); entgegengesetzt (»gleichwohl«) wird dem die positive (»überzeugt«, »ja«) Beschreibung der Möglichkeiten einer neuen Kunst. Daß diese Kunst an die Grenzen des Menschen führt, zeigt sich in beiden imaginierten Bildversionen in unterschiedlicher Intensität: In der ersten Version übernimmt ein Tier die Position der menschlichen Perspektivfigur. Deutlich markiert der Text dabei die strukturelle Analogie zwischen dem realen Bild Friedrichs und dem imaginierten Bild des Kunsttheoretikers: Meer/Sand, Düne/Berberitzenstrauch, Mönch/Krähe. Das ganze Drama von Identifizierung, Desidentifizierung, Reidentifizierung und Überidentifizierung, das sich nach dem Bericht von Arnim, Brentano und Kleist zwischen dem Mönch auf dem Bild, dem Bild und dem Betrachter abspielt, kann sich im ersten imaginären Bild Kleists auch zwischen einer gemalten Krähe und ihrem Betrachter abspielen. Was ein gemalter Mönch kann, das kann eine gemalte Krähe auch. In der zweiten Version übernehmen die Tiere die Position des menschlichen Betrachters. Wie die Menschen sich vor Friedrichs realem Bild zu Äußerungen hinreißen lassen, so stimmen die Tiere vor Kleists imaginärem und zugleich materialbetontem Bild ihr Geheul an.

II.

Um den Ort der Tiere in Kleists *Cäcilien*-Erzählung zu bestimmen, ist es hilfreich, die narrative Inszenierung der zwei zentralen musikalischen Darbietungen miteinander zu vergleichen, die Aufführung des Oratoriums durch die Nonnen und die mitternächtliche Aufführung des Gloria durch die vier Brüder. Von beiden Szenen erzählt Veit Gotthelf, ein ehemaliger Mitverschwörer der vier Brüder, deren nachforschender Mutter. Er präsentiert die zweite Szene als exakte Umkehrung der ersten Szene. Ablesbar wird dieser Umkehrungsgestus schon an der Beschreibung der Brüder, deren »innerstes Gemüt dergestalt *umzukehren*« (DKV III, 301, Hervorhebung RB) das Ereignis in der Kirche in der Lage war.

Beide musikalischen Darbietungen setzen explizit drei Elemente der künstlerischen Kommunikation miteinander in Beziehung: die Aufführenden, das Aufgeführte und die Zuhörer (Sender, Botschaft, Empfänger). In der ersten Szene sind die Nonnen die Aufführenden; aufgeführt wird von ihnen ein nach Noten gespieltes Oratorium inklusive einem Gloria; die entscheidenden Zuhörer, deren Reaktion den Verlauf der weiteren Handlung bestimmt und von deren Gefühlen in dieser Szene als erstes berichtet wird, sind die Brüder: »bei Anhebung der Musik, nehmen eure Söhne plötzlich [...] die Hüte ab; sie legen, nach und nach, wie in tiefer unaussprechlicher Rührung, die Hände vor ihr herabgebeugtes Gesicht« (DKV III, 299). Hervorgehoben wird in dieser Beschreibung die Unmittelbarkeit, mit der die Gewalt der Musik, die schon der Titel der Erzählung ankündigt, zu wirken in der Lage ist. Begünstigt oder ermöglicht wird diese Wirkung durch zwei

für die gesamte Erzählung relevante Elemente. Erstens spielt diese Szene in der Kirche, also in einer paradigmatischen Heterotopie, einem der von Foucault beschriebenen »anderen Räume«,⁹ die nicht einfach Teil der normalen Welt sind, aber auch nicht gänzlich in einem utopischen Jenseits liegen. Zweitens wird diese Szene von einem Wunder ermöglicht, steht also in Beziehung mit einem paradigmatischen Ausnahmezustand, in dem, so beschreiben Carl Schmitt¹⁰ und Giorgio Agamben¹¹ diese politisch-soziale Paradoxie, Macht einerseits radikal suspendiert ist, andererseits ihr Fundament und ihre Begründung findet.¹² Wie bei dem Blick auf das Gemälde Caspar David Friedrichs geht es auch hier um die in der Kunstrezeption hervorgerufene Empfindung: Unter den Bedingungen eines heterotopisch gerahmten Ausnahmezustands entsteht durch das von den Nonnen nach Noten aufgeführte Gloria auf Seiten der Brüder »Rührung«.

Die zweite Aufführung wiederholt die Struktur der ersten und kehrt deren Inhalte und Wertungen um. Wie die erste, so spielt auch die zweite Szene in einem Heterotop: diesmal im Gasthaus. Ihre Wiederholungen wird diese Szene dann im dritten relevanten Heterotop der Erzählung erfahren: im Irrenhaus.¹³ Wie die erste Aufführung, so verweist auch die zweite auf einen paradigmatischen Ausnahmezustand: auf den Wahnsinn. Seine Vorbereitung fand dies im dritten für die Erzählung relevanten Ausnahmezustand: in der angestrebten Revolution. Die zentrale Umkehrung zwischen den beiden Szenen geschieht in der Positionierung der Brüder. In der ersten Szene erscheinen sie als Zuhörer, in der zweiten sind sie selbst die Aufführenden. Aufgeführt wird diesmal wieder das Gloria, diesmal aber nicht nach Noten, sondern in improvisierter Form.¹⁴ Der Zuhörer, dessen Reaktion nun zunächst im Zentrum steht, ist der erzählende Veit Gotthelf selbst. Wieder geht es um eine in der Kunstrezeption hervorgerufene Empfindung: Unter den Bedingungen eines heterotopisch gerahmten Aus-

9 Vgl. Michel Foucault: »Des espaces autres« [1967/84], in: ders.: Dits et Ecrits, hg. von Daniel Defert u.a., Paris 2001, Bd. 2, S. 1571-1581.

10 Vgl. Carl Schmitt: Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität, Berlin 2004.

11 Vgl. Giorgio Agamben: Ausnahmezustand, Frankfurt a.M. 2004.

12 Zu einer Lektüre von Kleists Erzählung unter Einschluß dieser methodischen Perspektiven vgl. Barbara Thums: Die gebannte Gewalt der Einbildungskraft. Zur Gegenweltlichkeit des Klosters in Kleists »Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik (Eine Legende)«, in: Maximilian Bergengruen/Roland Borgards (Hg.): Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissenschaftsgeschichte, Göttingen 2009, S. 505-542.

13 Vgl. hierzu nochmals Thums (Anm. 13).

14 Vgl. hierzu Christine Lubkoll: Die heilige Musik oder die Gewalt der Zeichen. Zur musikalischen Poetik in Heinrich von Kleists »Cäcilien-Novelle«, in: Gerhard Neumann (Hg.): Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, S. 337-364, hier S. 356.

nahmezustands entsteht durch das von den Brüdern improvisierte Gloria auf Seiten Veit Gotthelfs Entsetzen.

Genau in diesem Entsetzen erscheint das schon zitierte Bild der brüllenden Raubtiere (DKV III, 303):

Jetzt plötzlich schlägt die Stunde der Mitternacht; eure vier Söhne [...] heben sich plötzlich [...] von ihren Sitzen empor; und während wir [...] zu ihnen hinüberschauen, [...] fangen sie, mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das Gloria in excelsis zu intonieren an. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen: die Pfeiler des Hauses, versichere ich euch, erschütterten, und die Fenster, von ihrer Lungen sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Flächen würfe, zusammen zu brechen.

Man kann darin einen frühen Vorschlag zu einer Ästhetik des Häßlichen sehen¹⁵ oder die Destruktion der symbolischen Zeichenordnung erkennen¹⁶ oder den Entwurf eines antikantischen Erhabenen entziffern.¹⁷ Bemerkenswert ist auf jeden Fall die Lokalisierung der Tiere in den narrativen Inszenierungen zweier Kunstdarbietungen, die sich wie zwei symmetrische Gruppen, wie ein Thema und dessen Umkehrung betrachten lassen.

	<i>erste Aufführung:</i>	<i>zweite Aufführung:</i>
<i>Aufführende:</i>	Nonnen	Brüder
<i>Aufgeführtes:</i>	Notiertes Gloria	Improvisiertes Gloria
<i>Zuhörer:</i>	Brüder	Veit Gotthelf

Die Tiere dienen hier zwar der Beschreibung dessen, was die Brüder tun. Herbeizitiert werden sie indes vom Beschreibenden, vom Zuhörer, von Veit Gotthelf. Auf ihn geht der Vergleich, die Metapher zurück: »So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen«. Wie der Essay zu Friedrichs Seelandschaft zeigt damit auch die Cäcilien-Novelle, wie die Kunst an die Grenze des Menschlichen führen kann. Anders als im Essay führt die Kunst hier nicht in zwei Intensitätsgraden, sondern – in gleich bleibend hoher Intensität – in zwei verschiedenen Richtungen weg vom Humanen: in der Kirche hin zu einem sakralen Extrahumanen, im Gasthaus hin zu einem kreatürlichen Extrahumanen. Für die humane Mittellage zwischen Engel und Tier bleibt den Brüdern in der Erzählung Veit Gotthelfs kein Platz.

15 Vgl. Rosmarie Puschmann: Heinrich von Kleists Cäcilien-Legende. Kunst- und literaturhistorische Recherchen, Bielefeld 1988, S. 79.

16 Vgl. nochmals Lubkoll (Anm. 16), S. 356.

17 Vgl. Bernhard Greiner: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum »Fall« der Kunst, Tübingen/Basel 2000, S. 415.

III.

In der ästhetischen Argumentation des Essays und in der narrativen Inszenierung der Erzählung erscheinen die Tiere also an exponierter Stelle und verweisen auf eine Kunst an der Grenze des Menschlichen. Gleichfalls exponiert sind die Tierarten, die mit dieser ästhetischen Grenzerfahrung assoziiert werden, sowie deren Äußerungsformen: Füchse und Wölfe heulen, Leoparden und Wölfe brüllen.

Die Zusammenstellung von Fuchs und Wolf erschien auf den ersten Blick naheliegend zu sein, handelt es sich doch um zwei in den märkischen Landschaften wild lebende Raubtiere. Buffons *Histoire Naturelle*, das Standardwerk der allgemeinen Zoologie im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, 1785 in deutscher Übersetzung mit erweiternden Anmerkungen erschienen, handelt entsprechend Wolf und Fuchs direkt nacheinander ab.¹⁸ Die Ähnlichkeit zwischen Wolf und Fuchs liegt für Buffon und die Zoologen seiner Zeit in der Anatomie; *tertium comparationis* ist der Hund, dem sowohl Wolf als auch Fuchs in körperlicher Hinsicht nahe kommen.¹⁹ Deshalb lassen sich Wolf und Fuchs als benachbarte Tiere einer zoologischen Taxonomie beschreiben. Es gibt jedoch auch bezeichnende Unterschiede zwischen diesen beiden Tieren. Das macht die Lage – mit Blick auf Kleists Essay – komplizierter.

Das Heulen des Wolfes wird von Buffon explizit als eine Gefühlsäußerung bezeichnet: »Wenn man ihn anschießt, und irgend ein Glied von der Kugel zerschmettert wird, giebt er sein Gefühl zwar durch ein Heulen zu erkennen, er winselt aber nicht, wie der Hund, wenn man ihn folgendes zu Tode schläget.«²⁰ Der Wolf ist also ein heulendes Tier, wie auch Adelungs *Wörterbuch* aus dem Jahr 1808 belegt: »Es ließe sich dieser Nahme gleichfalls von der bekanntesten heulenden Stimme des Wolfes ableiten, indem ulfva im Schwed. und ylfa im Isländ. heulen ist.«²¹

Buffons Beschreibung des Fuchses beginnt nun zwar mit einem unmittelbaren Bezug auf den Wolf, doch betont Buffon dabei – anders als Kleist – sofort die Differenz zwischen den beiden Tieren: »Der Fuchs hat sich durch seine List berühmt gemacht, und man kann ihm in der That unter den Thieren diesen Vorzug nicht abstreiten. Was die Stärke beim Wolf ausdrückt, thut die Verschlagenheit beim Fuchse, und oft mit besserm Erfolge.«²²

18 Vgl. Herrn von Buffons Naturgeschichte der vierfüßigen Thiere, Bd. 4, Troppau 1785, S. 77-126 (Wolf) und 127-157 (Fuchs).

19 Zum Wolf vgl. ebd. S. 81 f.; zum Fuchs vgl. ebd., S. 140.

20 Buffon (Anm. 18), S. 93.

21 Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Rev. und berichtetet von Franz Xaver Schönberger, Wien 1808, Bd. 4, Sp. 1603.

22 Buffon (Anm. 18), S. 127.

Wo Wolf und Fuchs gemeinsam in den Blick geraten, werden also ihre unterschiedlichen Charaktere und ihre unterschiedlichen Fähigkeiten hervorgehoben. Wie gängig der von Buffon in Anschlag gebrachte Gegensatz auch in den Jahren um 1800 noch ist, zeigt z.B. Goethes *Reinecke Fuchs*, publiziert 1795, der – unter Rückgriff auf mittelalterliche und frühneuzeitliche Vorlagen – den Wettstreit zwischen der Stärke des Wolfes und der List des Fuchses noch einmal in aller Ausführlichkeit ausbuchstabiert.²³

Den direkten Vergleich zwischen Wolf und Fuchs nimmt Buffon nach der einleitenden Bemerkung zu List und Stärke erst dort wieder auf, wo er auf die Sinneswerkzeuge des Fuchses und damit auch auf dessen Vermögen zur Stimmmodulation zu sprechen kommt:

Die Füchse haben, wie der Wolf, sehr scharfe Sinne und ein feines Gefühl, aber noch biegsamere und vollkommnere Werkzeuge der Stimme. Vom Wolf hört man nichts, als ein furchtbares Heulen. Der Fuchs hingegen kann klaffen (glapir) bellen, und einen traurigen Laut, fast wie das Geschrei eines Pfauen, von sich geben. Die Töne pflegen bei ihm nach der Verschiedenheit seiner Leidenschaften abzuwechseln. Er hat in seiner Gewalt einen besondern Ton, wenn er gejaget wird, einen besonderen Ausdruck der Begierde, den klagenden Ton der Traurigkeit, und ein eigenes Geschrei des Schmerzes.²⁴

Der Wolf steht in dieser Beschreibung für die Minimalform lautlicher Kommunikation: »Vom Wolf hört man *nichts, als* ein furchtbares Heulen.« Für alle möglichen Inhalte gibt es genau *ein* Zeichen, in dessen An- oder Abwesenheit sich das gesamte Ausdrucksregister dieses Tieres erschöpft. Der Wolf heult, oder er heult nicht. Wer also den Wolf zum Heulen bringt, der bekommt auch schon alles zu hören, was dieses Tier zu hören geben kann. Im Heulen artikuliert sich der ganze Wolf, undifferenziert, aber total.

Mit dem Fuchs verhält es sich laut Buffon anders. Dies beginnt schon damit, daß seine Lautäußerungen nicht wie beim Wolf aus der Perspektive des naturkundlichen Beobachters (»hört man«), sondern umgekehrt als eine Fähigkeit des Tieres (»kann«) eingeführt werden. Fuchsische Kommunikation ruht demnach auf einem Können, nicht auf einem Müssen; sie erschöpft sich nicht im bloßen Äußerungsakt wie Buffons Wolfskommunikation, sondern beginnt im Raum der Potentialität, aus dem heraus einfallbezogene Aktualisierungen möglich werden. Zugleich ist das Ausdrucksregister des Fuchses auf der Lautebene in sich differenziert. Der Fuchs klafft, bellt, schreit, jeweils mit einem »besondern Ton«, einem »besonderen Aus-

23 Vgl. hierzu z.B. Dietmar Schmidt: Die Tücken der Verwandtschaft. Goethes *Reinecke Fuchs*, in: Anne von der Heiden / Joseph Vogl (Hg.): Politische Zoologie, Zürich/Berlin 2007, S. 39-56.

24 Buffon (Anm. 18), S. 142.

druck«. Diesem differentiellen System der *signifiants* entspricht das gleichfalls differentielle System der *signifiés*: die »Verschiedenheit der Leidenschaften«. Wer den Fuchs zum Sprechen bringt, der bekommt immer etwas Bestimmtes (einen Laut) zu hören, das auf ein anderes Bestimmtes (ein Gefühl) verweist. In seinen »Tönen« artikuliert sich der Fuchs differenziert und partiell. Selbst so benachbarte Gefühle wie »Traurigkeit« und »Schmerz« bleiben dabei semiotisch und psychologisch unterscheidbar.

Wie schon mit Blick auf List und Stärke hebt Buffon also auch hinsichtlich der Möglichkeiten, ihre Empfindungen zu äußern, den Unterschied zwischen Wolf und Fuchs nachdrücklich hervor. Daß diese Beschreibung im späten 18. Jahrhundert einschlägig geworden ist, zeigt z.B. ein Blick in Band 15 von Krünitz' *Oekonomischer Encyclopädie*, 1778 in erster und 1786 in zweiter Auflage erschienen, der Buffons Text in den hier zitierten Passagen weitgehend wörtlich übernimmt.²⁵ Aber wie differenziert der Fuchs sich auch zu äußern vermag, so ist doch davon, daß er heult, bei Buffon nirgends die Rede. Entsprechend verzeichnet auch Adelungs *Wörterbuch* den Fuchs nicht als heulendes Wesen, sondern als Raubtier, »welches eine bellende Stimme wie ein Hund hat.«²⁶ Und Grimms *Wörterbuch*, das eine etymologische Herleitung des Wortes »Wolf« vom »Heulen« vorschlägt, vermerkt entsprechend für den Fuchs: »das thier hätte also die beiden namen, den weiblichen und den männlichen, vom fauchen.«²⁷ Der Fuchs faucht, bisweilen »bellt« oder »schreyt«²⁸ er auch, aber er heult nicht. Und im direkten Vergleich von Wolf und Fuchs verweist Grimms *Wörterbuch*, wie schon Buffon, hinsichtlich der Stimme gerade auf das Wissen um den Unterschied zwischen den beiden Tieren: »wolf und fuchs haben ungleiche stimmen.«²⁹

Die imaginär-materielle Kunst, die Kleists Essay entwirft, vermag also in der Tat Sonderbares: »man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen«. Zwischen zoologischem Wissen (im Indikativ: »wolf und fuchs haben ungleiche stimmen«) und literarischer Fiktion (im Konjunktiv: »man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen«) besteht kein einfaches Entsprechungs-, sondern ein merkwürdiges Spannungsverhältnis. Diese Spannung läßt sich auf vier Weisen lesen. Erstens könnte man sie auf Kleists Fahrlässigkeit oder seine mangelnde zoologische Bildung zurückführen: Es gibt Unstimmigkeiten zwischen zoologischem Wissen und literarischer Fiktion, sie bedeuten aber nichts. Zweitens wäre zu erwägen, ob

25 Vgl. Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus u Landwirthschaft, in alphabetischer Ordnung, v. Johann Georg Krünitz, Bd. 15; elektronische Ressource, <http://www.kruenitz1.uni-trier.de> (20.1.2011).

26 Adelung (Anm. 21), Bd. 2, Sp. 333.

27 Artikel »Fuchs«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 4, 1. Abt., 1. Hälfte, Leipzig 1878, Sp. 330-341, hier Sp. 331.

28 Ebd., Sp. 332.

29 Ebd., Sp. 335.

es Kleist hier nicht einfach um die heulenden Wölfe ging, denen er die Füchse nur aus Gründen des Lokalkolorits beigelegt hat: Die Wölfe geben den Ton vor, die Füchse schmücken das märkische Miniaturbestiarium noch ein wenig aus. Drittens läßt sich die Heterogenität dieses Tierbildes als eine für Kleist typische metaphorische Strategie lesen, ein eigentlich sprachlich nicht Faßbares dennoch literarisch in Sprache zu fassen.³⁰ Viertens schließlich ist es aber auch möglich, die spannungsreiche Zusammenstellung von Füchsen und Wölfen mit Buffon als einen Hinweis auf zwei Modelle tierlichen Empfindungsausdrucks zu werten: Zum einen gibt es die Wölfe, deren Heulen als Minimalform tierlicher Kommunikation verstanden werden kann; zum anderen gibt es die Füchse, deren Kommunikation auf der Potentialität von Ausdrucksmöglichkeiten beruht und zugleich die feinen Unterschiede in die Zeichen und Gefühle einführt. Verbunden wäre damit eine Aufwertung tierlicher Ausdrucksfähigkeiten. Wenn die Tiere heulen, dann sind das in Buffons Beschreibung des Fuchses nicht einfach passive Reflexe und determinierte Reaktionen auf äußere Sinneseindrücke. Vielmehr deutet sich darin die Fähigkeit an, antworten zu können,³¹ agieren zu können, und so das Verhalten in Richtung auf ein Handeln hin zu überschreiten.³²

Wenn es Buffons Tiere sind, die sich in Kleists fiktiver Rezeptionssituation als Bildbetrachter äußern, dann lassen sich entsprechend der beiden Tierarten Wolf und Fuchs im Text zwei Versionen einer tierlichen Ästhetik unterscheiden. Einerseits gibt es die Reaktion der Wölfe, die angesichts des Bildes alles geben, was sie in semiotischer und psychologischer Hinsicht zu geben vermögen. Diese Wölfe liegen in der Traditionslinie der Zeuxis-Anekdote von den Vögeln, die sich von einer illusionistischen Malerei dazu verführen lassen, gemalte Trauben essen zu wollen. In dieser Anekdote übernehmen die Tiere als unbestechliche Betrachter die Beglaubigung des illusionistischen Realismuseffekts des gemalten Bildes. Entsprechend beglaubigt das Heulen der Wölfe bei Kleist die illusionäre Kraft eines mit Sand und Wasser gemalten Wasser-und-Sand-Bildes.

30 Vgl. Stephens (Anm. 1), S. 113, 117 u. 121.

31 Zum Bereich Antwort/Verantwortung im Mensch-Tier-Verhältnis vgl. Donna Haraway: *When Species meet*, Minneapolis 2008, S. 19 ff.; Jacques Derrida: *Das Tier, das ich also bin*, Wien 2010, z.B. S. 26, 40, 59, 85, 125, 179 ff.; Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie*. Tausend Plateaus, Berlin 2005, S. 328.

32 Vgl. zum Begriff der »agency« Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a.M. 2010. Zu der Diskussion um »animal agency« vgl. Susan McHugh: *Literary Animal Agents*, in: *PMLA* 124,2 (2009), 487-495; Erica Fudge: *The History of Animals*, in: *h-animal*. *Ruminations* 1, veröffentlicht: 25.05.2006, http://www.h-net.org/~animal/ruminations_fudge.html (08.09.2010).

Nun ist in der Zeuxis-Anekdote zwar sehr klar, was mit ihr der Malerei zugetraut wird: illusionistisch zu wirken. Offen bleibt aber, wie dieses illusionistische Potential der Malerei bewertet werden soll. Deshalb kann die Zeuxis-Anekdote in den kunsttheoretischen Debatten sowohl in apologetischer als auch in kritischer Absicht erzählt werden. Apologetisch: Die realistische Kunst ist so gut, daß sie *sogar* Tiere zu überzeugen vermag. Kritisch: Die realistische Kunst ist so schlecht, daß sie *bloß* Tiere zu überzeugen vermag. Eine entsprechende Ambivalenz wirkt auch in Kleists Text (und dann weiter in die literaturwissenschaftlichen Interpretationen dieses Textes hinein): Das Bild ist so gut, daß *sogar* die Wölfe heulen; das Bild ist so schlecht, daß *bloß* die Wölfe heulen. Unabhängig von der Wertung, die sich mit den pickenden Vögeln (und den heulenden Wölfen) verbindet, wird in beiden Fällen die tierliche Form ästhetischer Rezeption als ein reflexionsloser Wahrnehmungsakt beschrieben, in dem Kunst nicht als Kunst, sondern als Nicht-Kunst rezipiert wird.

Andererseits läßt sich neben dieser Wolfs-Reaktion nun auch eine fuchsische Version tierlicher Ästhetik umreißen. Denn anders als die Wölfe taugen Buffons Füchse nicht so recht als Bild für die Wirkungsweise eines illusionistischen Realismus. Vielmehr liefern sie ein komplexeres Modell einer protoästhetischen Wahrnehmung: Die »Leidenschaften« des Fuchses werden auf differenzierte Weise angesprochen; dieses Angesprochensein wird dann übertragen in eine Antwort, in einen »besondern Ton«, den der Fuchs »in seiner Gewalt hat«, wie es bei Buffon heißt. Damit steht dieses Tier nicht für einen einsinnigen Reiz-Reaktions-Mechanismus, sondern für die semiotische und psychologische Differenzierung. Wenn man bei den heulenden Tieren statt der Wölfe die Füchse ins Zentrum rückt, dann verweisen die ästhetischen Tiere in Kleists Argumentation nicht nur auf einen Bereich des Primitiven, Einfachen, Undifferenzierten, eben im herkömmlichen Sinne Animalischen. Die Füchse reagieren zwar nicht schon angemessen auf das Kunstwerk als Kunstwerk; aber sie agieren doch auf eine Weise, die über einen undifferenzierten Körperreflex hinausweist und als differenzierender Zeichenprozeß verstanden werden kann.

Ein solch differenzierender Zeichenprozeß wäre dann für Kleist das, was eine jede Kunstwahrnehmung muß begleiten können, auch wenn man sie auf ihre Grundform einer tierlichen Ästhetik zurückführt. Aus dieser Perspektive schließt der Essay mit dem Fuchs nicht einfach an die Zeuxis-Anekdote an, sondern formuliert zugleich deren Kontrafaktur, insofern er Tiere nicht nur als Modell für eine primitiv undifferenzierte Bildwahrnehmung, sondern auch als Modell für eine ursprünglich differenzierende Kunstrezeption in Stellung bringt: Füchse sind Tiere, die angesichts eines Bildes in der Lage sind, Unterschiede zu machen und Antworten zu geben. Während also das Wolfs-Modell der tierlichen Ästhetik einen passiven, überwältigten Rezipienten zu entwerfen scheint, verweist das Fuchs-Modell

der tierlichen Ästhetik auf einen aktiven, agierenden Rezipienten. Das Wolfs-Modell kann noch als die tierliche Schwundstufe menschlicher Ästhetik gelesen werden, als Mangel, als Privation: Angesichts einer materiellen Kunst, die Wasser und Sand mit Wasser und Sand malt, wird auch der Betrachter auf das Materielle reduziert, verkümmert der Mensch zum Tier, führt die Kunstbetrachtung zur »Entmenschung«.³³ Das Fuchs-Modell hingegen verweist eher auf die tierliche Grundlegung menschlicher Ästhetik, auf den zoomorphen Überschuß, auf die animalische Gabe: Angesichts einer materiellen Kunst beginnt schon im Tier das Spiel der Differenzen, der Semiose, der Psychologie. Damit ist nichts über den tatsächlichen oder fiktiven Kunstverstand des Fuchses gesagt, sondern nur über dessen metaphorisches Potential: Kleists Rückgriff auf die ästhetischen Tiere verweist nicht einfach auf eine simple, undifferenzierte Archaik, sondern zugleich auch auf differenzierende Zeichen- und Gefühlsprozesse.

IV.

Im Essay bilden Fuchs und Wolf also ein seltsames Paar, von dem her sich zwei verschiedene Modelle einer tierlichen Ästhetik ableiten lassen. Wie steht es nun mit dem Tierpaar aus Kleists *Cäcilien*-Novelle, mit Wolf und Leopard? Auch hier läßt sich die Zusammenstellung erst einmal nachvollziehen: zwei wilde Raubtiere, die sich wild äußern. Bei Buffon fallen sie beide auch entsprechend unter die Ordnung der Fleischfresser. Ein Blick in die Zoologie um 1800 führt aber sehr schnell zu drei entscheidenden Unterschieden³⁴ zwischen diesen beiden Tieren.

Erstens handelt es sich, anders als bei Fuchs und Wolf, für Buffon bei Leopard und Wolf nicht um taxonomisch benachbarte Tiere, gehören doch die Wölfe (wie auch die Füchse) zu den Hunden, die Leoparden hingegen zu den Katzen. Wolf und Leopard werden bei Buffon, wie in allen zoologischen Darstellungen der Zeit, deshalb auch in großem Abstand zueinander behandelt, die Wölfe im vierten, die Leoparden im sechsten Band der *Naturgeschichte der vierfüßigen Thiere*.³⁵ Mit Blick auf den Leoparden diskutie-

33 Greiner (Anm. 17), S. 414. Der Begriff der »Entmenschung« entfaltet die altbekannte Gleichung »Mensch = Tier + X« bzw. »Tier = Mensch - X«; vgl. dagegen den Versuch von Derrida (Anm. 31), z.B. S. 41 u. 80, Tiere (und mithin auch das Menschentier, den Mensch als Tier) nicht in Kategorien der »Beraubung«, der »Entbehrung«, der »privation« zu denken.

34 Zur »internen Dissonanz des Tierbildes« in der Novelle vgl. auch Stephens (Anm. 1), S. 117.

35 Vgl. Buffon (Anm. 18), S. 77-126 (Wolf); Herrn von Buffons *Naturgeschichte der vierfüßigen Thiere*, Bd. 6, Troppau 1780, S. 193-236 (»Der Panther, die Unze und der Leopard«).

ren die Zoologen vor allem die unscharfen und unklaren Gattungsgrenzen zu verwandten oder ähnlichen Tieren wie Panther, Unze oder Gepard.³⁶ Das zeigt neben Buffons *Naturgeschichte* z.B. auch der Artikel »Panther« im 1807 erschienenen 107. Band von Krünitz' *Oekonomischer Encyclopädie*.³⁷ Sichtbar wird in diesen Diskussionen, daß die Bezeichnungen »Panther« und »Leopard« sowohl synonym als auch in abgrenzender Weise gebraucht werden können. Zweitens bewohnen Leopard und Wolf, anders als Fuchs und Wolf, nicht einfach den gleichen Lebensraum. Während der Wolf, der sich zwar »allenthalben ausgebreitet«³⁸ hat und fast alle Kontinente bevölkert, von Buffon dennoch als typisch europäisches Tier beschrieben wird, findet sich der Leopard vor allem in den »heißesten Gegenden von Afrika und Asien«.³⁹ Drittens schließlich unterscheiden sich Leopard und Wolf, ganz wie Fuchs und Wolf, hinsichtlich ihrer Ausdrucksmöglichkeiten: vom Wolf hört man Geheul, der Leopard (bzw. Panther) hingegen gibt ein »Geschrey wie eine ergrimte Dogge«,⁴⁰ ein »Brummen«⁴¹ oder eben ein »Brüllen«⁴² von sich.

Die Tiere, die Veit Gotthelf zur Beschreibung des brüderlichen Fronleichnamgesangs herbeizitiert, verhalten sich also sonderbar: »Leoparden und Wölfe«, die »zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen«. Zwischen zoologischem Wissen (Leoparden bevorzugen heiße Gegenden, von Wölfen ist Geheul zu hören) und literarischer Fiktion (frierende Leoparden, brüllende Wölfe) besteht auch hier kein einfaches Entsprechungs-, sondern ein bemerkenswertes Spannungsverhältnis, und auch dieses läßt sich auf vier Weisen lesen: als Effekt von Kleists zoologischer Unkenntnis, als Verweis auf die mangelhafte zoologische Bildung der literarischen Figur des Veit Gotthelf, als literarische Darstellung der sprachlichen Darstellungsgrenzen angesichts eines sprachlich nicht faßbaren ästhetischen Phänomens⁴³ oder schließlich als Anlaß, das Gebrüll des Leoparden einer genaueren Lektüre zu unterziehen.

Brüllende Leoparden bzw. Panther finden sich in der Geschichte der Zoologie in zwei sehr gegensätzlichen Varianten. Die erste Variante entstammt der theologischen Zoologie, wie sie paradigmatisch im frühchristlichen *Physiologus* formuliert wird:

36 Vgl. ebd., S. 196 ff. Vgl. z.B. ebd., die Diskussion um die Frage, ob der Begriff Leopard sich aus Leo = Löwe und Pardus = Panther zusammensetzt.

37 Vgl. Krünitz (Anm. 25), Artikel »Panther«.

38 Buffon (Anm. 18), S. 99.

39 So die Formulierung in Krünitz: *Oekonomische Encyclopädie* (Anm. 25), Bd. 77, Artikel »Leopard« (erste Auflage 1799, zweite Auflage 1806).

40 Buffon (Anm. 35), S. 205.

41 Krünitz (Anm. 25), Artikel »Panther«.

42 Krünitz (Anm. 25), Artikel »Panther«.

43 Vgl. Stephens (Anm. 1), S. 115.

Er ist das freundlichste aller Tiere, ein Feind nur der Schlange; ganz bunt und schön ist er wie Josephs Rock, auch ruhig und sehr sanft. Wenn er gefressen hat und satt ist, schläft er in seiner Höhle; am dritten Tag aber erwacht er aus dem Schlaf, brüllt und ruft mit lauter Stimme, und fern und nah vernehmen die Tiere seinen Ruf. Von seinem Ruf aber geht jeglicher Duft und Wohlgeruch aus, und die Tiere folgen dem Wohlgeruch der Pantherstimme und kommen ganz nahe zu ihm heran. So rief auch unser Herr Jesus Christus, als er am dritten Tag von den Toten auferstand.⁴⁴

Das Gebrüll des Panthers bzw. Leoparden⁴⁵ entspricht dem Ruf des auferstandenen Christus. Wenn bei Kleist die Brüder wie Leoparden brüllen, dann läßt sich dies also entsprechend auch als ein missionarischer Appell verstehen. Dieser Ruf vertreibt die ungläubigen Bilderstürmer und lockt – »statt unsrer« (DKV III, 303), wie Veit Gotthelf erzählt – »mehr denn hundert, aus dem Schlaf geschreckter Menschen« (DKV III, 303) herbei. Die Menschen folgen der Leopardenstimme: »das Volk drängt sich, die Haustüre sprengend, über die Stiege dem Saale zu, um die Quelle dieses schauerhaften und empörenden Gebrülls [...] aufzusuchen.« (DKV III, 303) Die Analogie ist deutlich: Wie im *Physiologus* die Tiere »von fern und nah« durch das Gebrüll der Raubkatze, so werden bei Kleist die Menschen durch das Gebrüll der Brüder herbeigerufen; wie die Tiere »ganz nah« an die Raubkatze herantreten, so versammelt sich um die brüllenden Brüder in deren Zimmer der angelockte »Männerhaufen, der gegenwärtig ist, und der geheimnisvoll mit einander murmelt« (DKV III, 305). Tiere und Menschen suchen gleichermaßen nach der »Quelle« (DKV III, 303), von der aus metaphorisch das Zeugnis für die Realpräsenz Christi ausströmt, im Sinne der Auferstehung im *Physiologus*, im Sinne des Fronleichnamfestes in Kleists Erzählung. Alle brüllen: Jesus, der Panther, der Leopard, die Brüder. Aus der Perspektive des *Physiologus* erweist sich das leopardeske Gebrüll der Brüder mithin als *Imitatio Christi*.

Diese *Imitatio Christi* trägt ihre eigene Kontrafaktur freilich schon in sich. Während der *Physiologus* vom »freundlichsten aller Tiere« spricht, erzählt Kleist von »ewig verdammte[n] Sünder[n]« (DKV III, 303); während das Tier im *Physiologus* in seiner »Höhle« geruhsam schläft, leiden die Brüder bei Kleist im »tiefsten Grund der flammenvollen Hölle« (DKV III, 303); während im *Physiologus* das Tier »ruhig und sanft« ist, brüllen die Brüder bei

44 Vgl. *Physiologus*. Griechisch/Deutsch, Übers. u. hg. v. Otto Schönberger, Frankfurt a.M. 2001, S. 31.

45 Zwischen Panther und Leopard gibt es in der Bibel und der daran anschließenden christlichen Tradition der Tierikonographie keinen klaren Unterschied; vgl. <http://www.bibelwissenschaft.de>, Eintrag »Leopard«: »Das hebr. נָמֵר *namer* wird in der Lutherübersetzung zum Teil mit Leopard, zum Teil mit Panther wiedergegeben.«

Kleist »mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme« (DKV III, 303); während im *Physiologus* die Stimme mit »Duft und Wohlgeruch« verknüpft wird, ist bei Kleist von den »schauderhaften und empörenden« Tönen die Rede. Dieser gegenläufigen Wertung entspricht die zweite Variante des brüllenden Leoparden in der Geschichte der Zoologie, wie sie sich z.B. in komprimierter Form dem zoologischen Überblicksartikel zum Panther in Krünitz' *Oekonomischer Encyclopädie* entnehmen läßt:

Er läßt sich nie ganz zähmen, behält auch in der Gefangenschaft seine Grausamkeit, welche er durch seinen zornigen Blick und durch sein Brummen und Brüllen zu erkennen gibt. [...] Er [...] begiebt sich nie seiner Grausamkeit, man möchte sagen seines Hasses, gegen alle lebendige Geschöpfe; in der Gefangenschaft hört er nicht auf zu brummen oder zu brüllen; und behält immer den erzürnten, unversöhnlichen Blick, vor dem die thierische Natur zurückbebt.⁴⁶

Dieses Brüllen ist das Gegenteil von »Duft und Wohlgeruch«; es verweist vielmehr in größter Intensität auf einen Bereich des Negativen: Grausamkeit, Zorn, Haß, Unversöhnlichkeit. Dieser Bereich erscheint als der grundsätzlich unbezähmbare Rest, den keine Kultur und keine menschliche Gegengewalt zu beseitigen vermag. Zudem ist vom Gebrüll der Pantheriere in dem langen Artikel tatsächlich ausschließlich an den beiden zitierten Stellen, also ausschließlich im Zusammenhang mit den Fragen der Gefangenschaft und der Zählung die Rede. Im Gebrüll artikuliert sich mithin sowohl die Unterwerfung des Tieres unter die Gewalt des Menschen als auch der widerständige animalische Rest, der sich dieser Unterwerfung sperrt.

Wenn bei Kleist die Brüder wie Leoparden brüllen, dann läßt sich dies also entsprechend auch als ein Verweis auf die Gewalt der Unterwerfung, und das heißt hier: auf die Gewalt der Musik verstehen. Wie die Leoparden, so hören auch die Brüder »nicht auf zu brummen oder zu brüllen«. Damit markiert das Bild der brüllenden Leoparden, das Veit Gotthelf zur Charakterisierung des Gesanges benutzt, dessen grundlegend ambivalenten Status: Dieser Gesang ist sowohl missionarischer Appell als auch animalischer Widerstand, sowohl *Imitatio Christi* als auch kreatürliche Ausdruckshandlung⁴⁷, sowohl anziehendes als auch abstoßendes Kunstereignis.

46 Krünitz (Anm. 25), Artikel »Panther«.

47 Vgl. hierzu auch Gerhard Neumann: Eselsgeschrei und Sphärenklang. Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, in: ders. (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Kriessfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg 1994, S. 364-389, S. 380.

V.

Ein Bild, das Füchse und Wölfe heulen läßt, und ein Gesang, der wie das Brüllen von Leoparden und Wölfen klingt: Aus diesen Elementen entwirft Kleist die Umrisse einer tierlichen Ästhetik. In beiden hier diskutierten Texten kommen die Tiere erst nachträglich, in einem zweiten Schritt, als Zusatz ins Spiel. Im Essay sind sie Teil des eigenen Arguments, das Kleist der Vorlage von Brentano und Arnim hinzufügt; in der Novelle sind sie Teil der Ergänzungen, die Kleist für die Buchfassung in der Überarbeitung der Abendblatt-Fassung vornimmt. Die Verbindung der ästhetischen Theorie mit den Tieren geschieht also keineswegs beiläufig, sondern sehr gezielt. In beiden Texten rückt Kleist die Tiere zudem an argumentativ bzw. narrativ exponierte Stellen; in beiden Fällen arbeitet er mit spannungsreichen Tierpaaren.

Der Essay betreibt die Ersetzung des Menschen als Bildbetrachter durch Tiere als Bildbetrachter. Füchse und Wölfe sind dabei keine beliebigen Tiere, sondern solche, an denen in der Zoologie der Zeit das Verhältnis von Empfindung und Empfindungsausdruck diskutiert wird. Neben dem Wolfsmodell einer einsinnigen, reflexartigen Kommunikation, das in der Tradition der Zeuxis-Anekdote steht, bietet der Essay zugleich auch das Fuchsmodell einer in Ansätzen differenzierenden und kontrollierten Antwort auf ein Kunstereignis. Aus dieser Perspektive erscheint die tierliche Kunstrezeption nicht als Schwundstufe, sondern als Grundstufe menschlichen Kunstvermögens. Schon als Tier hat der Mensch Kunstverstand.

Die Novelle betreibt die Ersetzung des Menschen als Kunstproduzenten durch Tiere als Kunstproduzenten. Der Leopard ist dabei kein beliebig brüllendes Raubtier, sondern eines, in dem die Spannung zwischen theologischer Zoologie und naturwissenschaftlicher Zoologie deutlich zum Tragen kommt. Neben dem naturwissenschaftlichen Modell eines Leoparden, das auf die unbezähmbare Gewalt kreatürlicher Äußerungen verweist, eröffnet die theologische Grundproblematik der Novelle einen Weg zum theologischen Modell eines Leoparden, der als Christus-Figuration einen missionarischen Appell aussendet. Aus dieser Perspektive erscheint die tierliche Kunstproduktion nicht als eindeutig negativer, sondern ambivalenter Grundzug menschlichen Kunstvermögens. Schon im Tier beginnt die Kunst des Menschen.

Bei Kleist ist es von der Ästhetik zu den Tieren offenbar nur ein kleiner Schritt.⁴⁸ Tierliche und menschliche Ästhetik berühren einander, bedingen einander, gehen auseinander hervor, kommunizieren miteinander. Die Ani-

48 Auch der Bär aus dem Essay *Über das Marionettentheater* gehört in diesem Sinne zu Kleists ästhetischen Tieren; diesem animalischen Fechtkünstler wäre eine eigene Untersuchung zu widmen.

malisierung der Ästhetik führt indes bei Kleist weder zu einer naturalisierenden Aufwertung noch zu einer bestialisierenden Abwertung einer tierlichen Kunst. Die Kunst des Menschen vom Tier her zu denken, heißt bei Kleist also nicht, die Natur, das Tierliche, die Biologie zur unhinterfragbaren Norm ästhetischen Handelns, Denkens und Wahrnehmens zu erheben. Eine solche normative Bio-Ästhetik ist mit Kleists schrägen Tierpopulationen nicht zu haben. Die Kunst des Menschen vom Tier her zu denken, heißt bei Kleist aber auch nicht, die Natur des Tieres und mit ihr die Natur des Menschentieres zum chaotischen, regressiven, unzulänglichen Nullpunkt der Ästhetik herabzusetzen. Auch auf eine solche diffamierende Bio-Ästhetik können Kleists Kunsttiere kaum reduziert werden.

Die unpassenden Tierpaare des Essays und der Novelle entgehen der Alternative zwischen biologischer Normierung und biologischer Diffamierung; und insbesondere sperren sie sich dagegen, das Tierliche an der Ästhetik auf den privativen Begriff der »Entmenschung« zu bringen. Die Kunst der Tiere verweist nicht auf eine Kunst jenseits des Menschen. Sie führt vielmehr zu der Grenze, an der Humanes und Animales voneinander getrennt und aufeinander bezogen werden. Die anthropologische Maschine, die in einem politischen Akt Menschen und Tiere voneinander scheidet,⁴⁹ gerät im Geheul und Gebrüll von Fuchs, Leopard und Wolf für einen Moment aus dem Takt.

NICOLAS PETHES

Poetik der Adoption

Illegitime Kinder, ungewisse Väter und juristische Elternschaft als Figuren von Kleists Ästhetik

1. Das Naturrecht der Familie und seine Ausnahmen bei Kleist

Die Feststellung, daß die Poetik der Dramen und Erzählungen von Heinrich von Kleist die Erschütterung fast aller vermeintlichen Notwendigkeiten und Selbstverständlichkeiten des privaten, gesellschaftlichen und politischen Lebens zu ihrem Zentrum wählt, betrifft auch und gerade Kleists Gestaltung familiärer Verhältnisse. Kleists Familien scheinen weder als Keimzelle für eine naturrechtliche Begründung von Gesellschaftsordnungen noch als Refugium vor deren zunehmenden Kontingenz zu taugen – Metaphern bzw. Utopien, die das politische Naturrecht wie das bürgerliche Vertragsrecht lange Zeit geprägt haben.¹ Das traditionelle Modell einer *societas domestica*, in der die natürlichen und rechtlichen Beziehungen zwischen Menschen konvergieren, wenn nicht gar auseinander folgen, hat in Kleists literarischem Kosmos keinen Bestand mehr.² Allerdings nicht dergestalt, daß Familienstrukturen an Relevanz verlören, sondern ganz im Gegenteil: Eben wegen jenes Risses zwischen Natur und Recht wird die Familie zu einer zentralen Projektionsfläche, auf der ihre traditionelle Symbolkraft mit modernen Problemen der Begründung und Bewahrung von Souveränität und Autorität zur Kollision gebracht wird.

So schließt Kleist in *Robert Guiskard*, *Prinz Friedrich von Homburg* oder *Das Käthchen von Heilbronn* ausdrücklich an die Tradition an, Legitimitätsfragen anhand der väterlichen Herrscherfigur eines *pater familias* zu allegorisieren und zu illustrieren. Es ist aber unübersehbar, daß er dabei durchweg Konstellationen wählt, die von natürlich begründeten oder gesellschaftlich legitimierten Familienverhältnissen abweichen und gerade als solche die

1 Vgl. Dieter Schwab: Familie, in: Otto Brunner / Werner Conze / Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 253–301. Zur Metaphorik der Familie von den Eingangsbildern des alten wie des neuen Testaments über die Herrschergenealogien der europäischen Monarchien bis hin zur Urszene der Freud'schen Psychoanalyse vgl. Albrecht Koschorke: *Die heilige Familie. Ein Versuch*, München 1996.

2 Vgl. Bernhard Rieger: *Geschlechterrollen und Familienstrukturen in den Erzählungen Heinrich von Kleists*, Frankfurt/Bern/New York 1985; Anthony Stephens: *Kleists Familienmodelle*, in: *Kleist-Jahrbuch 1988/89*, S. 222–237; Eva-Maria Anker-Mader: *Kleists Familienmodelle. Im Spannungsfeld zwischen Krise und Persistenz*, München 1992; Anke Vogel: *Unordentliche Familien. Über einige Dramen Kleists*, Heilbronn 1996.

49 Vgl. Giorgio Agamben: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a.M. 2003.