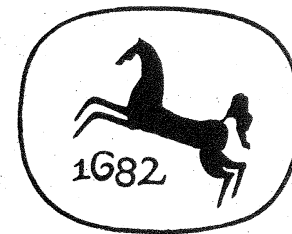


DEUTSCHE
VIERTELJAHRSSCHRIFT
FÜR
LITERATURWISSENSCHAFT
UND
GEISTESGESCHICHTE



87. JAHRGANG

2013

HEFT 4/DEZEMBER

VERLAG J.B. METZLER
STUTT GART · WEIMAR

ADRESSEN VON HERAUSGEBERN UND REDAKTION

- Herausgeber: Prof. Dr. Christian Kiening, Universität Zürich, Deutsches Seminar, Schönberggasse 9, CH – 8001 Zürich, E-Mail: ckiening@ds.uzh.ch
Prof. Dr. Albrecht Koschorke, Universität Konstanz, Fachbereich Literaturwissenschaft – Fach D 160, D-78457 Konstanz, E-Mail: Albrecht.Koschorke@uni-konstanz.de
Prof. Dr. Juliane Vogel, Universität Konstanz, Fachbereich Literaturwissenschaft – Fach D 164, D-78457 Konstanz, E-Mail: juliane.vogel@uni-konstanz.de
Prof. Dr. David E. Wellbery, University of Chicago, Department of Germanic Studies, 1050 East 59th St., USA – Chicago, IL 60637, E-Mail: wellbery@uchicago.edu
Prof. Dr. Gerhart v. Graevenitz, Universität Konstanz, Fachbereich Literaturwissenschaft – Fach D 164, D-78457 Konstanz, E-Mail: DVjs.Graevenitz@uni-konstanz.de
- Redaktion: Ralf Eckschmidt M.A.
Postanschrift: Redaktion DVjs, Universität Konstanz, Fachbereich Literaturwissenschaft – Fach D 164, D-78457 Konstanz, E-Mail: RedaktionDVjs@uni-konstanz.de

VORSCHAU AUF DIE FOLGENDEN HEFTE

Cornelia Zumbusch: ›beschädigt und wiederhergestellt‹. Kompensationslogik und Romanform in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* – Arne Klawitter: ›Kein Umriß – nur ein weißer Schatten‹. Fernöstliche Ästhetik in Max Kommerells Gedichten *Mit gleichsam chinesischem Pinsel* – Ruth Conrad: Das vaterlose Pfarrhaus. Pastoraltheologische Beobachtungen zum literarischen Werk von Friedrich Chr. Delius – Norbert Christian Wolf: Wahnsinn als Medium poet(olog)ischer Reflexion. Musil mit/gegen Foucault

SONSTIGE HINWEISE

Hinweise für die Einrichtung zum Druck in deutscher und englischer Sprache können von der Redaktion der DVjs angefordert werden.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilieg. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen.

Jeder Verfasser erhält 5 Freixemplare des seinen Beitrag enthaltenden Heftes.

Das Jahresinhaltsverzeichnis jedes Jahrgangs ab 2002 finden Sie (jeweils ab Februar des Folgejahrs) als pdf-Datei auf der Internet-Seite der DVjs: <http://www.metzlerverlag.de/zeitschriften/dvjs/index.php>

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 4 Heften von jeweils ca. 160 Seiten Umfang. Das Einzelheft kostet € 35,-/sFr 60,70; der Abonnementpreis beträgt je Jahrgang € 110,-/sFr 189,-, das Jahresabonnement für Studierende beträgt € 80,-/sFr 138,-, gegen Studienbescheinigung. Versandkosten ab 1.1.2009: Inland: 7,- €, Ausland: 11,- €. Die Bezugspreise enthalten die gesetzliche Mehrwertsteuer. Abbestellungen sind bis spätestens sechs Wochen vor Ablauf des jeweiligen Bezugszeitraums gegenüber dem Verlag möglich. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung oder der Verlag entgegen.

Anzeigenannahme: Verlag J.B. Metzler, Frau Sandra Liebscher, Postfach 10 32 41, D-70028 Stuttgart, Telefon 0711/2194-141. E-Mail: Liebscher@metzlerverlag.de.

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE DVjs

Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker
IN ZUSAMMENARBEIT MIT GERHART V. GRAEVENITZ
HERAUSGEGEBEN VON CHRISTIAN KIENING, ALBRECHT KOSCHORKE,
JULIANE VOGEL UND DAVID E. WELLBERY

INHALT 4/2013

Kleists unsichtbares Theater

- CHRISTOPHER WILD (Chicago): Figurationen des Unsichtbaren:
Kleists Theatralität 443
- ANDREA POLASCHEGG (Berlin): Von der Vordertür des Paradieses.
Kleists cherubinische Poetik 465
- ALEXANDER HONOLD (Basel): »Entscheide Du.«
Kleists Komödie der Deizision 502
- MARTIN ROUSSEL (Köln): Evokation des Lebens:
Kleists vorsichtige Rhetorik 533
- KENNETH S. CALHOON (Eugene): *Sturm bild*: Antinomies of Sound in Kleist's
Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik 549
- JAN LAZARDZIG (Amsterdam): Polizeiliche Tages-Mittheilungen.
Die Stadt als Ereignisraum in Kleists *Abendblättern* 566
- SUSANNE LÜDEMANN (München): Weibliche Gründungsoffer und männliche
Institutionen. Verginria-Variationen bei Lessing, Schiller und Kleist 588
- JULIANE VOGEL (Konstanz): Windung und Bahn. Landschaftsdramaturgie
in Kleists *Penthesilea* 600
- FLORIAN KLINGER (Chicago): Thatness in Kleist 616

IMPRESSUM

© Verlag: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel
Verlag GmbH, D-70182 Stuttgart, Werastr. 21–23, Tel. 0711/2194-0;
Amtsgericht Stuttgart HRB 872; Geschäftsführer: Volker Dabelstein

ABONNEMENTSVERWALTUNG UND VERTRIEB

Abo-Bestellungen und -Kündigungen sowie Adressenänderungen: HGV Hanseatische Gesellschaft für Verlagsservice mbH, Servicecenter Fachverlage, Postfach 1164, 72125 Kusterdingen, Telefon: 07071/9353-16, journals@hgv-online.de

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder andere Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk- und Fernsehsendung, im Magnettonverfahren oder auf ähnlichem Wege bleiben vorbehalten. Gesamtfertigung: Gebr. Knöller GmbH & Co KG, Stuttgart. Printed in Germany. Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier. Fotokopien für den persönlichen und sonstigen eigenen Gebrauch dürfen nur von einzelnen Beiträgen oder Teilen daraus als Einzelkopien hergestellt werden.

ISSN 0012-0936

Von der Vordertür des Paradieses Kleists cherubinische Poetik

VON ANDREA POLASCHEGG (Berlin)

ABSTRACT

Der Beitrag verfolgt die prominente Figur des Cherub durch Kleists Werk hindurch, lotet seine Traditionen und Transformationen aus und legt die poetischen, politischen und religiösen Sinndimensionen frei, die in diesem Engel kulminieren. Dabei wird der Cherub als Indikator eines poetischen Verfahrens der ›absoluten Grenze in Bewegung‹ sichtbar, mit dem Kleist das Paradox einer ›unmöglichen Notwendigkeit‹ ins diskursive Spiel bringt.

The article traces the prominent figure of the cherub throughout the works of Kleist, sounding its traditions and transformations and uncovering the different strands of poetical, political, and religious meaning laced into its structure. Viewed in this light, the cherub proves indicative of a poetics of an ›absolute border in motion‹ employed by Kleist in order to conceptualise the paradox of ›impossible necessities.‹

I.

Kleists Werk ist in höchstem Maße eigensinnig. Und wir mögen das. Unsere Liebe zu dieser Idiotypik *als* Idiotypik ist so groß, dass wir allerhand Verschiedenheiten der Texte nicht nur hinnehmen, sondern sie sogar unmittelbar in einen Ausweis besonderer Modernität des Autors umzumünzen bereit sind. Diese Transaktion ist der literaturwissenschaftlichen Forschung – wenn auch mit einiger Mühe – selbst angesichts der in mehrfacher Hinsicht unpassend anmutenden Affinität gelungen, die Heinrich von Kleist ausgerechnet zu Engeln an den Tag legt, deren Gestalten zahlreiche seiner Texte quer durch alle Gattungen, auf sämtlichen Darstellungsebenen und in großer Dichte bevölkern: So hat sich inzwischen die Interpretations- oder Lektürepraxis durchgesetzt, in diesen Engeln entweder – in wissenschaftlicher Fortschreibung der *Marquise von O...* – stets zugleich auch das Teuflische zu sehen¹ oder sie als Relikte religiöser Traditionen zu begreifen, die Kleist systematisch entleert und überschreibt.² Oder aber die Engel büßen bereits mit ihrem Eintritt in den Lichtkegel der Analysen ihren Literalsinn ein und erscheinen von vornherein als Allegorien, vornehmlich politischer oder poetologischer Provenienz.³

¹ Vgl. exemplarisch: Imre Kurdi, »Der Engel, der der Teufel ist. Zum Engel/Teufel-Motiv im Werk von Kleist«, in: Günther Emig, Anton Philipp Knittel (Hrsg.), *Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800*, Heilbronn 2000, 121–128.

² Gerhart Pickerodt, »Mein Cherubim und Seraph«. Engelsbilder bei Heinrich von Kleist«, *Kleist-Jahrbuch* (2006), 171–187.

³ So etwa bei Friedmar Apel, *Himmelssehnsucht. Die Sichtbarkeit der Engel*,

Durch diese Lektürevverfahren haben Kleists Engel freilich viel an Kontur verloren und sind so durchsichtig geworden, dass sie sich vor dem Hintergrund des heutigen Kleist-Bildes kaum mehr abzeichnen. Und im Zuge dessen droht auch ein höchst eigensinniger Himmelsbewohner der wissenschaftlichen Wahrnehmbarkeit zu entgleiten, auf den der Autor auffallend häufig und mit großer Zielstrebigkeit zugegriffen hat: Unter den verschiedenen Engeltypen, die ihm die Literatur-, Kunst- und Religionsgeschichte zur Verfügung gestellt haben, wählt Kleist nämlich bevorzugt den Cherub⁴ und verhilft ihm qualitativ und quantitativ zu einer Prominenz, die in der deutschen Literatur um 1800 beispiellos ist. Tatsächlich hat kein anderer Autor und keine Autorin des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts – Klopstock eingeschlossen – die Figur des Cherub so umfänglich in literarischen Gebrauch genommen wie Heinrich von Kleist und dabei derart sorgfältig darauf gesehen, ihn an entscheidenden Stellen der Texte zu platzieren. Gleich im dritten Vers seines *Robert Guiskard* lässt Kleist das Volk der Normannen einen Cherub herbeizitiern und die bemerkenswerten Worte sprechen:

Mit heißem Segenswunsch, ihr würdigen Väter,
Begleiten wir zum Zelte Guiskards euch!
Euch führt ein Cherub an, von Gottes Rechten,
Wenn ihr den Felsen zu erschüttern geht,
Den angstempört die ganze Heereswog
Umsonst umschäumt! [...]⁵

Und die *amplificatio* der sogenannten »Todeslitanei«, die Kleist kurz vor seinem Tod an Henriette Vogel schickt, steuert auf einen ebenfalls cherubinischen Höhepunkt zu:

Ach du bist meines zweites bessers Ich, meine Tugenden, m Verdienste, m Hoffnung, die Vergebung m Sünden, m Zukunft und Seeligkeit, o, Himmelstöchterchen, m Gotteskind, m Fürsprecherin u Fürbitterin, m Schutzengel, m Cherubim u Seraph, wie lieb ich Dich! –⁶

Frankfurt a.M., Leipzig 2001, 54–57; Klaus Müller-Salget, *Heinrich von Kleist*, Stuttgart 2002, 93.

⁴ Anders als sein Titel dies nahelegt, fragt Kreutzers Aufsatz nicht nach der etwaigen Spezifik des Cherubs unter den Kleist'schen Engeln: Hans Joachim Kreutzer, »Traum und Cherub. Über Kleists *Käthchen von Heilbronn*«, *Heilbronner Kleistschriften* 7 (1995), 3–20.

⁵ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, 2 Bde., hrsg. Helmut Sembdner, München 1987, I, 155 (V. 1–6). Wo nicht anders angegeben, zitiere ich Kleists Dichtung auch im Folgenden nach dieser Ausgabe, im Fließtext markiert durch das eingeklammerte Kürzel: SWB mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl, bei den dramatischen Texten beschränke ich mich auf die Angabe der Verszahl.

⁶ Kleist an Adolfine Henriette Vogel v. November 1811. In: Heinrich von Kleist, *Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793–1811*, hrsg. Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns, Frankfurt a.M. 1997, 519. Die ungrammatische Verwendung des hebräischen Plurals »Cherubim« als Singular lässt sich – nicht allein bei Kleist – häufiger verzeichnen.

Zwischen diesen beiden werkgeschichtlichen Eckpunkten spielt Kleist den Cherub dann in *Michael Kohlhaas* ein⁷, in die vierte und sechste Fassung von *Germania an ihre Kinder*⁸, er ruft ihn an prominenter Stelle in den Geburtstagsgedichten an Königin Luise⁹ und natürlich im viel zitierten Kernsatz des *Mariennettentheaters* auf.¹⁰

In sämtlichen der genannten Texte sind die Cherubim rhetorisch eingefasst und entfalten ihr – wie noch zu zeigen sein wird – veritables poetisches Potenzial somit aus einem Subtext heraus, der über Metaphern und Vergleiche in die Dramen, Erzählungen, Gedichte und Essays eingeschrieben wird. Das gilt auch für den literarischen Einsatz dieses Engels im zweiten Akt des *Homburg*, wenn Kleist den Prinzen nach der Schlacht vor Natalie und die Kurfürstin treten lässt und im Glauben, der Kurfürst sei tot, sich selbst als Cherub apostrophieren:

DER PRINZ VON HOMBURG *nimmt ihre Hand.*
Ich, Fräulein, übernehme eure Sache!
Ein Engel will ich, mit dem Flammenschwert,
An eures Throns verwaiste Stufen stehn!
Der Kurfürst wollte, eh das Jahr noch wechselt,
Befreit die Marken sehn; wohlan! ich will der
Vollstrecker solchen letzten Willens sein! (V. 581–586)

Im ersten Heft des *Phöbus* tritt der Kleist'sche Cherub dann erstmals im Wortsinne in die Sichtbarkeit und wird als Exempel für das kunstliterarische Programm dieser Zeitschrift herangezogen, indem Kleist sein Gedicht *Der Engel am Grabe des Herrn* zusammen mit dem Konturstich zu Ferdinand Hartmanns *Die drei Marien am Grabe* publiziert und den Text zum Bild in ein medienpoetisch kalkuliertes Spannungsverhältnis setzt.¹¹ Und eben diese Sichtbarkeit des Cherub samt der Wucht seiner noch genauer zu erläuternden Implikate gipfelt dann im *Käthchen von Heilbronn*. Schließlich wird der Cherub hier als Mediator des berühmten Doppeltraums im Rahmen einer somnambulen Schau vorgestellt, wenn Käthchen unter dem Holunderbusch dem Grafen die Ereignisse der alles entscheidenden Sylvesternacht mit den Worten offenlegt:

Ein Cherubim, mein hoher Herr, war bei dir,
Mit Flügeln, weiß wie Schnee, auf beiden Schultern,
Und Licht – o Herr! das funkelte! das glänzte! –
Der führt', an seiner Hand, dich zu mir ein. (V. 2018–2021)

⁷ SWB II, 43f.

⁸ SWB I, 713–719.

⁹ An die Königin Luise von Preußen zur Feier ihres Geburtstages den 10. März 1810, in: SWB I, 33–35.

¹⁰ SWB II, 342. Der einzige Cherub-Vergleich in der *Marquise von O...* (SWB II, 132) stammt aus dem Mund des Obristen und dient allein zur Markierung hyperbolischer Rede, weshalb er in die folgende Analyse nicht mit einbezogen wird.

¹¹ Heinrich von Kleist, Adam H. Müller (Hrsg.), *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*, Dresden 1808 [Nachdruck, München 1924], II, 38–39.

Ihre besondere visuelle Suggestionskraft verdanken diese Worte dabei nicht zuletzt dem Umstand, dass ein ebensolcher Cherub vier Auftritte zuvor bereits den Zuschauern selbst vor Augen getreten war, und dies in einer nicht minder entscheidenden Szene. Immerhin ist es die untertitelgebende »Feuerprobe«¹², die den Engel zur Erscheinung bringt und ihn *coram publico* als Käthchens Retter aus der brennenden Burg ausweist (V. 1888). In den Aufführungen der 1810er Jahre wurde diese cherubinische Epiphanie von bengalischem Feuer und Pulverdampf begleitet, wobei Letzteres offenbar mit derartigem Nachdruck geschah, dass Karl August Böttiger noch 1819 mit Blick auf die Erstaufführungen des Stücks in Hannover und Dresden beklagt, man habe den Cherub samt Käthchen vor lauter Rauchentwicklung gar nicht mehr sehen können:

Aber durchaus können wir nicht mit dem Knalleffect zufrieden seyn, womit die brennende Brücke zusammenstürzt. [...] So [...] verhüllt Pulverdampf das sich aus den Trümmern aufrichtende Käthchen und den über ihr schwebenden Engel. Dessen sind in beiden Vorstellungen nicht hundert Zuschauer recht gewahr worden. Und doch kommt alles in der Fabel des Stücks darauf an, daß hier ein unmittelbares Wunder sichtbar werde. Als in Hannover das Stück zum ersten Male gegeben wurde, blieb da auch alles dunkel.¹³

In diesem Fall präsentiert sich das *invisible theatre* also als bühnentechnischer Kollateralschaden, der das Kalkül des Autors – wie Böttiger zu Recht bemerkt – gerade unterläuft.

Kleists Cherubim, so viel lässt sich bereits nach dieser kursorischen Werkchau festhalten, bewegen sich in der Sichtbarkeit ebenso souverän wie im Rahmen der Rhetorik, und der literaturgeschichtlich singulären Häufung gerade dieser Engel korrespondiert ihr Einsatz an mehreren prominenten Stellen sowohl des Werks als auch einzelner Texte. Insofern scheint es erst einmal nicht entlegen, hier eine dichterische Entscheidung zu vermuten.

Wie die folgenden Analysen zeigen werden, korrespondiert der Quantität des Kleist'schen Cherub in der Tat eine besondere Qualität dieser Figur. Denn Kleist fasst den Cherub im Rekurs auf biblische Symbollogik als eine exzeptionelle Bewegungsgestalt, in der poetologische, politische, anthropologische und kosmologische Dimensionen zusammenlaufen, und markiert mit ihr sowohl ein poetisches Verfahren als auch wichtige Funktionsstellen innerhalb seiner Texte.

Erkennbar werden diese Dimensionen und ihre poetischen Funktionalisierungen allerdings nur unter der Bedingung zweier heuristischer Grundannahmen, denen zwei methodologische Entscheidungen dieses Beitrags korrespondieren:

¹² Heinrich von Kleist, *Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe*. Ein großes historisches Ritterschauspiel, SWB I, 427.

¹³ Karl August Böttiger, »Chronik der Königl. Schaubühne zu Dresden. Teil 3«, in: *Abendzeitung*, Dresden 301 (17.12.1819), unpag., zitiert aus den online abrufbaren Dokumenten und Zeugnissen der Brandenburger Kleist-Ausgabe: <http://www.textkritik.de/bka/dokumente/journal/a/abendzeitung191217.htm#301text> (letzter Zugriff: 30.07.2013).

Zum einen gehe ich davon aus, dass Kleist den Cherub im vollen Bewusstsein seines spezifischen Charakters, genauer: seiner besonderen Potenz wählt, also nicht allein, weil das Wort so fremd klingt¹⁴ oder gar aus mangelnder Kenntnis der Tradition. Dafür spricht nicht zuletzt der Umstand, dass die einschlägigen biblischen Cherub-Passagen sich tatsächlich lesen, als habe Kleist sie geschrieben. Darauf wird im Einzelnen noch zurückzukommen sein. Die zweite heuristische Annahme ist eine diskursgeschichtliche. Sie perspektiviert Kleist systematisch als Autor auf der Schwelle zum 19. Jahrhundert, das die Forschung der letzten Jahre immer klarer als »zweites konfessionelles Zeitalter« konturiert hat¹⁵, in welchem religiöse Diskurse einen ebenso breiten Raum einnahmen wie biblisches Wissen und liturgische Praxis, und das der historischen Analyse entsprechend abverlangt, »Religion allgemein den Platz [zu] reservieren, der ihr auch im Urteil der damaligen Zeitgenossen zukam«.¹⁶ Vor diesem diskursgeschichtlichen Hintergrund unterstelle ich Kleist also eine weitaus größere Vertrautheit mit biblischen Texten sowie ihrer inner- wie außerreligiösen Überlieferungstradition, als wir sie heute pflegen, und vor allem auch eine weit größere Unverkrampftheit im Umgang mit diesen Texten und Traditionen.¹⁷ Kleists bekannte Kritik an *bestimmten* Frömmigkeitspraktiken, theologischen Dogmen, religiösen Überzeugungen und klerikalem Habitus¹⁸ legt ebenso wie sein literarisches Werk selbst beredtes Zeugnis davon ab, dass dieser Autor auf religiöse Diskurse und biblische Texte ohne jedes Fremdeln zugegriffen und sich bei ihrer Ingebrauchnahme wenig darum bekümmert hat, wie ihm dieses poetische Verfahren einst weltanschaulich ausgelegt wird. Vom heutigen literaturwissenschaftlichen Reflex, alles irgendwie »Religiöse« in seinen Texten sofort als uneigentliche Rede zu behaupten und mit einer Geschwindigkeit zu eskamotieren, als gelte es, einer Kontaktinfektion vorzubeugen, finden sich bei Heinrich von Kleist selbst jedenfalls keine Spuren.

¹⁴ So die Ansicht Gerhart Pickerodts, der seine Ausführungen zu »Kleists Engelsbilder[n]« auf die axiomatische Setzung gründet: »Sie tragen biblische Namen wie »Cherub« oder »Seraph« bzw. diese beiden zusammen, ohne dass doch solche Namen mehr wären als Allusionen, die sich eher dem fremden Klang verdanken als einer eigenen Besonderheit. Will man also fragen, was diese Engelsbilder sind, will man sie substantiell ergründen, so geht man notwendig fehl, weil sie einer solchen Substanz ermangeln.« (Pickerodt [Anm. 2], 171).

¹⁵ Zusammenfassend: Olaf Blaschke, »Das 19. Jahrhundert. Ein zweites konfessionelles Zeitalter?«, *Geschichte und Gesellschaft* 26 (2002), 38–75.

¹⁶ Blaschke (Anm. 15), 39.

¹⁷ Zum entsprechenden wissen(schaft)sgeschichtlichen Hintergrund vgl. grundlegend: Daniel Weidner, *Bibel und Literatur um 1800*, München 2012.

¹⁸ Vgl. zusammenfassend: Bernd Hamacher, »Religion und Kirche«, in: *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. Ingo Breuer, Stuttgart, Weimar 2009, 276–278.

Seine Problemlosigkeit im Hinterkopf, will ich nun die Spur des Cherubs in jene semantischen und ikonografischen Felder hinein verfolgen, aus denen er sich literatur- und diskurshistorisch speist. Dabei gilt es zunächst, den genauen Zuschnitt abzutasten, der gerade diesen Engelstyp¹⁹ für Kleist zu einem derart attraktiven Instrument der literarischen Kommunikation gemacht hat, um dann erste Thesen zu seiner poetischen Funktion zu entwickeln.

II.

Ausgehend von Kleists Texten selbst, fällt zunächst die cherubinische Formulierung des *Marionettentheaters* ins Auge, die zu den meistzitierten Sätzen seines Werks zählt:

Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist. (SWB II, 342)

Dass der Verfasser den hier eingespielten Cherub der biblischen Sündenfall-erzählung (Gen 3,24) entnommen hat, liegt auf der Hand.²⁰ Auch wissen wir seit geraumer Zeit um die große Prominenz dieser Erzählung im literarischen und philosophischen Diskursraum um 1800, wo sie – diesseits und jenseits Immanuel Kants – als zentrales Reflexionsmedium anthropologischer, epistemologischer, theologischer und juristischer Problemlagen fungierte²¹ und als solches bekanntlich einen wichtigen Hintergrund des gesamten Kleist'schen

¹⁹ Vgl. dazu die sechs Überblicksartikel zu »Cherubim«, in: *Encyclopedia of the Bible and its Reception. Charisma – Czazkes*, hrsg. Dale C. Allison u. a., Berlin, Boston 2012, V, Sp. 55–70, im Folgenden abgekürzt als EBR mit römischer Band- und arabischer Spaltenzahl.

²⁰ Auch die rhetorisch griffige Reduktion der im biblischen Text an dieser Stelle vermerkten »Cherubim« auf einen einzigen Engel weiß sich in einer langen Tradition. Erinnerung sei nur an das kanonische Weihnachtslied Nikolaus Hermans *Lobt Gott ihr Christen*, dessen letzte Strophe: »Heut schleust er wieder auff die thür/ Zum schönen Paradies,/ Der Cherub steht nicht mehr dafür,/ Gott sey lob, ehr und preis.« (*Das deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis auf Nicolaus Hermann und Ambrosius Blaurer*, hrsg. Dr. K. E. P. Wackernagel, Stuttgart 1841, 396) – eine eschatologische Wendung, die Kleist freilich gerade nicht mitvollzieht.

²¹ Einen Überblick über die hier relevante Geschichte der Exegetik bietet Martin Metzger, *Die Paradieseserzählung (Genesis 2,4b – 3,24). Die Geschichte ihrer Auslegung von J. Clericus bis W.M.L. de Wette*, Diss. Bonn 1959, 130–157. Zu den philosophischen Anschlüssen um 1800 vgl. Odo Marquard, »Felix culpa? – Bemerkungen zu einem Applikationsschicksal von Genesis 3«, in: Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jauf, Wolfhart Pannenberg (Hrsg.), *Text und Applikation*, München 1981 (= Poetik und Hermeneutik IX), 53–71. Die Brücke zwischen den philosophischen Debatten und der Auseinandersetzung mit ästhetischer Erfahrung schlägt Manfred Koch, »Der Sündenfall ins Schöne. Drei Deutungen der Paradiesgeschichte im 18. Jahrhundert (Kant, Herder, Goethe)«, in: Wolfgang Braungart u. a. (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, Paderborn u. a. 1997, 97–114.

Werkes bildet,²² vor allem des *Zerbrochenen Krugs*, des *Erdbebens in Chili* und der *Familie Schroffenstein*.

Anders als in diesen Texten greift Kleist für das *Marionettentheater* aus dem Figuren- und Motivpool der Sündenfallerzählung nun aber explizit den Cherub heraus und weist ihn unmissverständlich als Wächterfigur auf der Grenze zwischen Paradies und Welt aus, und zwar als einen markiert unüberwindlichen Grenzposten: »das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns«. Mit Blick auf die Ikonografietradition des Paradieseswächters wird die hier akzentuierte Unüberwindlichkeit des Cherubs freilich unmittelbar sinnfällig, schließlich ist er bewaffnet. Zwar hatte Luther in seiner Übersetzung des entsprechenden Bibelverses den Cherub noch allein mit einem »blossen hawenden Schwert« (Gen 3,24) ausgestattet²³, doch Überlieferungstradition und bildende Kunst wussten um die dadurch verschenkte Pointe und setzten sich – partiell gedeckt durch den hebräischen Text²⁴ – rezeptionsgeschichtlich durch:

²² Vgl. dazu exempl.: Gerhard Kurz, »»Gott befohlen.« Kleists Dialog *Ueber das Marionettentheater* und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins«, *Kleist-Jahrbuch* (1981/82), 264–277.

²³ Zit. n.: D. Martin Luther, *Die gantze Heilige Schrifft Deudsch*. Wittenberg 1545, Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe, hrsg. Hans Volz unter Mitarbeit v. Heinz Blanke, Textredaktion Friedrich Kur, 2 Bde., Darmstadt 1972. Zum zeitgenössischen Wissensstand vgl. Art.: »Schwerdt, (blosses hawendes)«, in: Johann Heinrich Zedler, *Großes Universalexicon aller Wissenschaften und Künste*, 68 Bde., Halle, Leipzig 1743, XXXVI, 419.

²⁴ Der hebräische Text verortet die »Flamme des Zickzackschwertes« an dieser Stelle neben den Cherubim, gibt sie ihnen also nicht in die Hand. Vgl. *Das Alte Testament Deutsch, Das erste Buch Mose*, übers. u. erklärt v. Gerhard von Rad, 5., durchges. Aufl., Göttingen 1958, II, 76 (Kap. 1–12,9). Entsprechend übersetzt auch die durchweg stärker am Ausgangstext orientierte Zürcher Bibel Gen 24,3: »Un lägeret für den garten Eden den Cherubim [sic]/ und ein glänzents fheurigs schwärdt/ zebewaren den wäg zu dem baum des lebens.« (*Bibel Teütsch der ursprünglichen Hebreischen und Griechischen warheit nach, auff's treüwlichet verdometsethet* [...], Zürich 1534; über MDZ/Digitale Bibliothek der Münchner Staatsbibliothek online einzusehen unter: http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00024266/image_24 [letzter Zugriff: 24.07.2013]). Ob die für die deutschsprachige Literatur der Neuzeit im Vergleich zur lutherischen weit weniger einflussreiche Zürcher Übersetzungstradition zur Entstehung des Topos des »Engels mit dem Flammenschwert« beigetragen hat, oder ob dieser Topos aus Zeiten und Praxisbereichen stammt, in denen biblische Gehalte auf anderen Wegen als dem der Lektüre generiert und verbreitet wurden, ist eine ebenso spannende wie gänzlich offene Frage. Vgl. zu diesem methodischen Problem grundlegend: Vf., »Literarisches Bibelwissen als Herausforderung für die Intertextualitätstheorie. Zum Beispiel Maria Magdalena«, *Scientia Poetica* 11 (2007), 209–240.

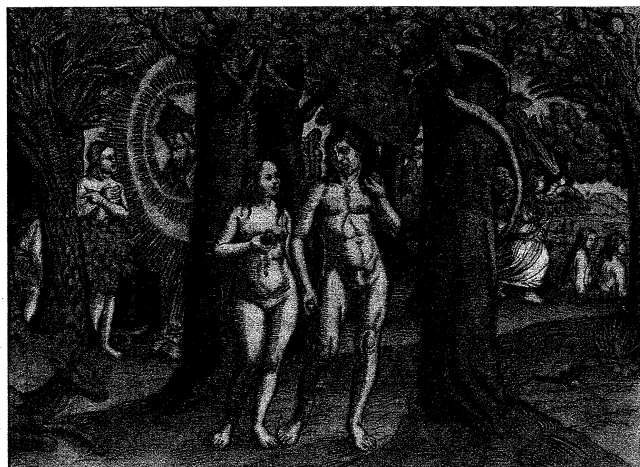


Abb. 1: Lucas Cranach d.Ä., *Sündenfall und Vertreibung* (1535), Holzschnitt.

Schon der zugehörige Holzschnitt aus Luthers *Biblia Germanica* (Abbildung 1) lässt keinen Zweifel an der spezifischen Art der cherubinischen Wehr aufkommen.²⁵

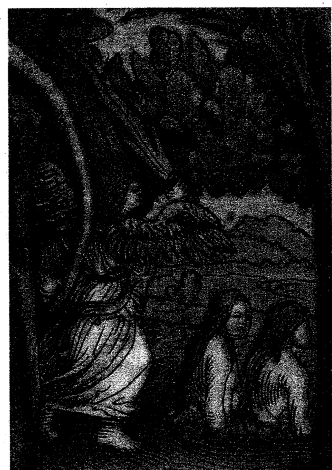


Abb. 2: Lucas Cranach d.Ä., *Sündenfall und Vertreibung*, Ausschnittsvergrößerung.

²⁵ Zur Geschichte der Lutherbibelillustrationen vgl. ausführlich Phillip Schmidt, *Die Illustrationen der Lutherbibel 1522–1700*, Basel 1962, zu Cranach i.b. 179ff.

Der Engel (Abbildung 2) trägt die Kleist'sche aller Blankwaffen, das Flammenschwert. Und auf eben diese Weise gewappnet, hat der Cherub nicht allein über Jahrhunderte Imaginationsgeschichte geschrieben²⁶ – besonders ein-drucksvoll in Miltons *Paradise Lost*, wo gleich »Millions of flaming swords drawn from the thighs/ Of mighty cherubim« die Hölle erleuchten²⁷ –, sondern eben auch Militärgeschichte. In Gestalt der »Flamberge« bzw. des »Flammberg« oder »Flamberg«, einer gewellt geschliffenen und in diesem Sinne »geflamnten« Klinge an zumeist beidhändigen Paradeschwertern, kam das cherubinische Schwert im Spätmittelalter in Mode und avancierte zu einem Topos der Angriffswaffe.²⁸ Entsprechend lässt Kleist nicht allein den titelgebenden *Zweikampf* mit dieser Waffe ausfechten²⁹, sondern er stellt auch dem Grafen Wetter vom Strahl im *Käthchen von Heilbronn* einen Ritter dieses Namens an die Seite.³⁰ Und im *Michael Kohlhaas*, kurz vor der Lutherszene, führt Kleist schließlich Flammberg und Cherub explizit zusammen, wenn es über den »gewöhnlich[en] Aufzug[]« des Rosshändlers bei seiner Rückkehr »von dem Richtplatz« heißt: »ein großes Cherubsschwert, auf einem rotledernen Kissen, mit Quasten von Gold verziert, ward ihm vorangetragen, und zwölf Knechte, mit brennenden Fackeln folgten ihm« (SWB II, 45f.).³¹

Von solcherart militärischer Sach- und bildtextlicher Imaginationsgeschichte umgeben, zeichnet sich der Cherub – so viel lässt sich festhalten – unter den Himmelsbewohnern als eine Figur maximaler Wehrhaftigkeit aus. Als solche

²⁶ Vgl. dazu: EBR V, Sp. 67–70. Diese Imaginationsgeschichte hat bis in die revidierten Fassungen der Lutherbibel hinein gewirkt, wo in Gen 3,24 mittlerweile zu lesen steht: »und ließ lagern vor dem Garten Eden die Cherubim mit dem flammenden, blitzenden Schwert« (*Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen. Revidierter Text* 1975, Stuttgart 1978).

²⁷ John Milton, *Paradise Lost. Authoritative Text, Sources, and Backgrounds Criticism*, hrsg. Gordon Teskey, New York, London 2005, 22 (I, V. 664f.).

²⁸ Vgl. Wendelin Boeheim, *Handbuch der Waffenkunde*, Leipzig 1890 [Nachdruck, Wiesbaden 1985], 260–262; Heribert Seitz, *Blankwaffen I. Geschichte und Typenentwicklung im europäischen Kulturbereich. Von der prähistorischen Zeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, 2., veränderte Auflage, München 1981, 297–299.

²⁹ SWB II, 247.

³⁰ Im Personenverzeichnis ist er als »Ritter Flammberg, des Grafen Vasall« aufgeführt (SWB I, 430).

³¹ Dass dieser Zug des Kohlhaas just am Pfeiler mit dem öffentlichen Anschlag Luthers endet, dessen Text – wie die Leser bereits zuvor erfahren haben – mit den Worten beginnt »Kohlhaas, der du dich gesandt zu sein vorgibst, das Schwert der Gerechtigkeit zu handhaben, was unterfängst du dich, Vermessener [...]« (SWB II, 42), mag das symbolische Spiel biblisch aufgeladener Blankwaffen andeuten, das die Erzählung durchzieht und in welches auch das »Cherubsschwert« eingelassen ist. Eine genauere Analyse dessen wäre sicher lohnend, würde aber vom Thema dieses Beitrags abführen und muss daher unterbleiben.

wird er von Kleist ins *Marionettentheater* hineinzitiert und dort in seiner Grenzwächterfunktion festgeschrieben.

Diese Grenze entwirft der Essay nun als absolute Scheidelinie zwischen zwei anthropologischen Zuständen – dem der natürlichen Grazie und dem des Bewusstseins –, und in ihr lässt Kleist überdies eine zeitliche mit einer räumlichen Signatur zusammenfallen: Die Linie trennt die ursprüngliche Zeit *vor* von der *nach* dem Fall der Erkenntnis, und sie markiert die irreversibel verschlossene Pforte zwischen der paradiesischen und der Lebenswelt, beides wohlgeordnet ohne die *felix-culpa*-Emphase eines Immanuel Kant, also bar der tröstlichen Vorstellung vom Sündenfall als Glücksfall der menschlichen Vernunftentwicklung.³² In der konkreten Figuration des *Marionettentheaters* fungiert der Cherub indes nicht allein als Metonymie dieser Grenze, sondern der Cherub *ist* die Grenze, insofern er sie als absolute wirksam werden lässt – als *terminus* im Wortsinne, fernab jeder übergänglichen Form von Liminalität.

In eben dieser grenz-terminierenden Funktion zieht Kleist den wehrhaften cherubinischen Paradieseswächter in seine Texte hinein, der sich somit deutlich von allen anderen Engeln unterscheidet.³³ Denn deren entscheidendes Vermögen liegt ja gerade in ihrer Mobilität als Grundbedingung ihrer Berufsausübung, nämlich *angeli*, Boten zu sein und den kommunikativen Transfer zwischen Himmel und Erde zu leisten,³⁴ während der Cherub seine Wächterfunktion zunächst einmal allein dadurch erfüllt, dass er steht und schweigt.

Nimmt man das *Marionettentheater* als systematischen Fußpunkt der Kleist'schen Cherub-Dramaturgie, dann zeichnet sich ein Wille zur Verabsolutierung der Grenze zwischen Paradies und Welt, anthropologischem Urzustand und Bewusstsein ab, die im Cherub figürlich wird und die überdies eine militärische Aufladung erfährt.

³² Immanuel Kant, *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte*, in: ders., *Werke*, hrsg. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1968, XI, 85–102. Vgl. dazu Andreas Urs Sommer, »Felix peccator? Kants geschichtsphilosophische Genesis-Exegese im *Mutmaßlichen Anfang der Menschengeschichte* und die Theologie der Aufklärungszeit«, *Kant-Studien* 88 (1997), 190–217.

³³ Auch innerhalb des Werks selbst lässt sich diese Differenz beobachten. So haben etwa die Engel in Simon Vouets *Sterbender Magdalena*, die Kleist im Brief an Marie von Kleist vom Juni 1807 beschreibt (SWB II, 783), mit seinen Cherubim nichts gemein, auch wenn Pickerodt sie zu Kleists »Urerfahrungen« mit Engeln zählt (Pickerodt [Anm. 2], 172). Dasselbe gilt für die dominante Engelsrhetorik in der *Marquise von O...* oder der *Familie Schroffenstein*, die weder explizit noch implizit den wehrhaften Grenzwächter aufruft.

³⁴ Vgl. die umfangreichen Ausführungen im Art. »Engel«, in: Zedler (Anm. 23), VIII, Sp. 1176–1188. Dass der Cherub sich auch religionsgeschichtlich aus völlig anderen und wesentlich älteren Traditionslinien speist als die Engel in ihrer Botenfunktion, sei hier nur am Rande erwähnt, weil dieser Umstand im Wissenshorizont Heinrich von Kleists keinen Ort hat. Vgl. dazu noch einmal EBR V, Sp. 55f.

Allerdings belässt es Kleist nicht bei diesen Attributen, sondern er rückt seinen terminierten und militarisierten Cherub – die eingangs zitierten Verse aus dem *Prinzen von Homburg* deuteten es an – in den semantischen und pragmatischen Raum des Politischen, genauer: des Herrschaftlichen. Um dies nachzuvollziehen, sei die Homburg-Rede aus dem 6. Aufzug des II. Akts noch einmal genauer gelesen, mit der sich der Prinz an Natalie wendet:

DER PRINZ VON HOMBURG *nimmt ihre Hand.*
Ich, Fräulein, übernehme eure Sache!
Ein Engel will ich, mit dem Flammenschwert,
An eures Throns verwaiste Stufen stehn!
Der Kurfürst wollte, eh das Jahr noch wechselt,
Befreit die Marken sehn; wohlan! ich will der
Vollstrecker solchen letzten Willens sein! (V. 581–586)

Wie schon im *Marionettentheater* sprechen auch hier prominente biblische Prätexte aus dem Hintergrund. Allerdings ist es sichtlich nicht allein die Sündenfallerzählung, bei der sich Kleist in diesem Falle beilegt. Vielmehr rekurriert er auf nicht minder bekannte Passagen des Buchs Exodus, die den Cherubim einen festen Platz am Thron Gottes zuweisen.³⁵ Quelle ist hier die konkrete Bauanleitung Gottes für seinen Thron, die er Moses auf dem Sinai zusammen mit den zehn Geboten mit den Worten übermittelt:

Du sollst auch einen Gnadenstuhl machen von feinem Golde [...]. Und du sollst zwey Cherubim machen von dichten Golde zu beyden Enden des Gnadenstuhls, daß ein Cherub sey an diesem Ende, der andere an dem andern Ende [...]. Und die Cherubim sollen ihr Flügel ausbreiten, oben über her, daß sie mit ihren Flügeln den Gnadenstuhl bedecken [...] und ihre Antlitze sollen auf den Gnadenstuhl sehen. Und sollst den Gnadenstuhl oben auf die Lade thun, und in die Lade das Zeugniß legen, das ich dir geben werde. Von dem Orte will dir zeugen, und mit dir reden, nemlich von dem Gnadenstuhle zwischen den zween Cherubim, der auf der Lade des Zeugnisses ist [...]. (Ex 25, 16–22)³⁶

Die Cherubim stehen auf der Lade mit den Geboten und dienen zugleich als Basis des Throns, sie bilden somit – architektonisch wie metonymisch – das Fundament der Herrschaft des HERRN. Und eben daher rührt die im Alten Testament weit verbreitete Periphrase Gottes als »der auf/über den Cherubim

³⁵ Die biblischen Cherubim auch jenseits der Sündenfallerzählung zu kennen, zählt um 1800 nicht zum religiösen oder gar theologischen Spezialwissen, sondern ist Teil der Allgemeinbildung. Vgl. exempl.: Art. »Cherub«, in: *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung*, 4 Bde., Leipzig 1837, I, 409f.

³⁶ Da wir nicht wissen, welche Bibelausgabe(n) Heinrich von Kleist besaß und/oder jeweils zur Hand hatte, zitiere ich den biblischen Text hier und im Folgenden nach einer der zeitgenössischen Lutherausgaben, namentlich nach: *Biblia, Das ist: Die ganze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments. Nach der Uebersetzung D. Martin Luthers [...] Mit einer Vorrede D. Johann Georg Rosenmüllers, Superint. zu Leipzig*, Zwickau 1806.

sitzt«³⁷ – eine Wendung, die nicht allein das königliche, sondern auch das gewaltsame Moment der Gottesherrschaft betont, was im bekannten Eingangswers zu Psalm 99 besonders anschaulich wird: »Der Herr ist König, darum toben die Völker; er sitzt auf Cherubim, darum regest sich die Welt.« (Ps 99,1)³⁸

Wenn Kleist seinen Homburg nach der Fehrbelliner Schlacht sich selbst also rhetorisch mit einem Flammenschwert ausstatten und an den leeren Thron des Kurfürsten treten lässt, um sich dort als »Vollstrecker« von dessen »letztem Willen« zu inszenieren, dann blendet der Autor hier den wehrhaften Paradiesewächter und das cherubinische Fundament des Gottesthrons übereinander und modelliert daraus die Imagination eines im doppelten Sinne testamentarischen Feldherrn, der die ungetane Tat des toten Gottkönigs militärisch ausführen will.³⁹ Homburgs Rede zielt wohlgerichtet nicht – wie man es vom Eingangstableau des Stücks her erwarten könnte – auf eine Thronbesteigung ab. Vielmehr will der Prinz die Rolle des kurfürstlichen Testamentsvollstreckers⁴⁰ einnehmen, versehen mit den cherubinischen Attributen des Thronfundaments und des Grenzwächters. Im symbollogischen Zentrum stehen hier also die imaginäre Mobilisierung des Engels im Zeichen der militärischen Tat und damit eine rhe-

³⁷ Die Periphrase findet sich in: 1 Sam 4,4; 2 Sam 6,2; 2 Kön 19,15; 1 Chr 19,6; Ps 80,2; Jes 37,16. Die heutigen Ausgaben machen das Herrschaftsmoment expliziter und übersetzen in der Regel »der auf den Cherubim thront«.

³⁸ Es scheint eben diesen überwältigungs- und gewaltästhetischen Implikaten geschuldet zu sein, dass sich die Cherubim so bruchlos in die west-östliche Tyrannenreihe fügen, die Homburg anbietet, um in hyperbolischer Manier die paradoxe Ungerechtigkeit des kurfürstlichen Todesurteils zu quittieren. »Eine Tat,/ Die weiß den Dei von Algier brennt, mit Flügeln,/ Nach Art der Cherubinen, silberglänzig,/ Den Sardanapel ziert, und die gesamte/ Altrömische Tyrannenreihe, schuldlos,/ Wie Kinder, die am Mutterbusen sterben,/ Auf Gottes rechter Seit hinüberwirft?« (V. 901–907).

³⁹ Man mag mit dem Stellenkommentar der Frankfurter Kleist-Ausgabe davon sprechen, dass hier eine »mythologische Erhöhung« vorliegt. Indes kann weder die dort behauptete Analogie des Flammenschwerts zu Hermanns »Racheschwert« überzeugen noch die Deutung des Cherub als »Todesengel« (Heinrich von Kleist, *Dramen 1808–1811*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hrsg. Ilse-Marie Barth, Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1987, II, 1268; im Folgenden abgekürzt als FA mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl).

⁴⁰ Sowohl der Terminus des »Testamentsvollstreckers« als auch die Rede von einem »Vollstrecker eines letzten Willens« – so sollte sich schließlich auch Peguilem in seiner Todesanzeige für Vogel und Kleist bezeichnen (Helmut Sembdner [Hrsg.], *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, 7., erw. Neuausgabe, München 1996, 481) – sind um 1800 gängig. Vgl. dazu exempl.: *Juristisches Wörterbuch zur Verbesserung des Aktenstils und Einführung einer deutschen Schreibart in gerichtlichen und außergerichtlichen Geschäften*. Mit praktischen Beispielen erläutert von Heinrich Kuppermann, Leipzig 1792, 186; *Napoleons I., Kaisers der Franzosen, Königs von Italien und Protector des Rheinbundes bürgerliches Gesetzbuch. Nach der neusten officiellen Ausgabe verdeutscht und [...] herausgegeben von D. Christian Daniel Erhard*, Dessau, Leipzig 1808, 123.

torische Dynamisierung jenes absoluten Grenzpostens, den die Bild- und Texttradition dem Cherub immer schon zugewiesen hatte. Mit eben diesem Dynamisierungsmoment schreibt Kleists Homburg indes nicht allein eine allgemeine Imaginationstradition um, sondern er überbietet auch ganz konkret Schillers Herzog von Alba. Schließlich hatte der sich im I. Akt des *Don Karlos* mit den – wenige Jahre später bereits geflügelten – Worten hören lassen:

So lang' ein Herz an diesen Panzer schlägt,
mag sich Dom Philipp ruhig schlafen legen.
Wie Gottes Cherub vor dem Paradies,
steht Herzog Alba vor dem Thron.⁴¹

Der Höfling Alba begnügt sich mit dem cherubinischen Wächteramt, um – deziert ortsfest – den Schlaf des Souveräns zu bewachen. Kleists Homburg dagegen ist schon in Fehrbellin nicht stehen geblieben und will es auch – seine Insubordination maximal steigernd – im Gewand eines Cherubs nicht tun, der mit heroischem Schwung den statischen Herzog Schillers im Wortsinne überflügelt.

Freilich liegt der eigentliche kompositorische Witz der Homburg-Rede darin, dass – wie sich bald herausstellt – der Thron gar nicht verwaist, der Gottkönig mithin gar nicht tot ist. Und so eröffnet der Wachtmeister den folgenden Auftritt auch nicht ohne Grund mit der doppelsinnigen Rede:

Mein Prinz, kaum wag ich, beim lebendgen Gott,
Welch ein Gerücht sich ausstret, Euch zu melden!
– Der Kurfürst lebt. (V. 612–614)⁴²

Die cherubinische Selbstinszenierung des Prinzen fällt in sich zusammen, und so lässt auch Homburgs Fall nicht lange auf sich warten, dessen souveränitätspolitische Implikationen sich in diesem Licht womöglich noch einmal neu konturieren ließen. Dies in einer der Komplexität des Stücks auch nur annähernd angemessenen Differenzierung zu tun, bleibt hier kein Raum. Doch es sei zumindest auf den Umstand verwiesen, dass der Prinz kurz vor seiner Begnadigung im letzten Akt zwei weitere Engel herbeizitiert, deren rhetorischer Einsatz sich als politische Kontrafaktur des Cherubs lesbar macht. Vom Kurfürsten zuvor explizit als »junger Held« (V. 1776) angesprochen, antwortet Homburg angesichts des von ihm freudig begrüßten Todesurteils nämlich mit einer Travestie von Cherub und Heroismus gleichermaßen:

Nun sieh, jetzt schenkest du das Leben mir!
Nun fleh ich jeden Segen dir herab,
Den, von dem Thron der Wolken, Seraphin
Auf Heldenhäupter jauchzend niederschütten:
Geh und bekrieg, oh Herr, und überwinde
Den Weltkreis, der dir trotz – denn du bist wert! (V. 1794–99)

⁴¹ Friedrich Schiller, *Don Karlos*, in: ders., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, 43 Bde., hrsg. Paul Böckmann, Gerhard Kluge, Weimar 1973, VI, 55 (V.1010ff.).

⁴² Hervorh. v. Vf.

In dieser Rede wird jetzt der Souverän selbst zum Heros erklärt, gesegnet von den Seraphim am Himmelsthron, die hier an die Stelle des Cherubs getreten sind, dabei alle Wehrhaftigkeit eingebüßt haben und nur mehr als »jauchzend[e]« Hymniker fungieren.⁴³ Und so mutet es symbollogisch durchaus folgerichtig an, wenn der vormalige Held Homburg zwei Aufzüge später, kurz vor seiner vermeintlichen Hinrichtung, sich selbst als vollständig pazifisierten Engel visioniert und damit das anfängliche Selbstbild als testamentarischer Cherub-Feldherr in sein angelologisches Gegenteil verkehrt:

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist [...]. (V. 1830–1834)

Dass Kleist den ersten Vers dieser Rede aus Klopstocks Ode *An Fanny* entlehnt hat – »Dann, o Unsterblichkeit,/ Gehörst du ganz uns!«⁴⁴ –, unterstreicht nicht allein den ätherischen Grundton der Homburg-Worte, sondern deutet auch hier einen seraphinischen Subtext an. Denn wenige Verse zuvor heißt es in der Ode:

Wenn dann du dastehst jugendlich auferweckt,
Dann eil' ich zu dir! säume nicht, bis mich erst
Ein Seraph bey der Rechten fasse,
Und mich, Unsterbliche, zu dir führe.⁴⁵

Unter Beibehaltung des Klopstock'schen Grundszenarios einer künftigen Auferstehung streicht Kleist die Geliebte mitsamt der ersehnten Vereinigung aus der Figuration heraus und zieht das dadurch freigestellte Ich mit dem in der Ode als Führer des Sterbenden eingesetzten Engel zusammen: Homburg durchläuft vor

⁴³ Im Unterschied zum Cherub ist der Seraph bei Kleist eine marginale Erscheinung und sein konkreter Konnotationshorizont entsprechend schwer zu bestimmen. Abgesehen von diesen Dramenversen treten Seraphim bei ihm tatsächlich allein in der oben zitierten »Todeslitanei« und in der ersten Fassung der Geburtstagsgedichte an Königin Luise (SWB I, 33f.) auf. Womöglich ausgehend von der einzigen biblischen Erwähnung der Seraphim als Sprecher des später liturgisch gewordenen – und daher in den meisten Bibeln gesperrt gedruckten – Hymnus: »Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, alle Lande sind seiner Ehre voll« aus der Vision des Propheten Jesaja (Jes 6,3) lässt sich allerdings zumal in der Geschichte des geistlichen Lieds die Tendenz ausmachen, Seraphim als hymnische Sänger neben dem Thron Gottes zu figurieren. Und eben diese Imaginationsgeschichte des Seraphen scheint auch im *Homburg* nachzuschwingen: Der Cherub, so ließe sich die intertextuelle Strategie Kleists zusammenfassen, kann an der Verwandlung des Souveräns in einen Heros kategorisch keinen Anteil haben. Statt dieses heroisch-feldherrlichen Engels übernehmen singende Seraphim die Ausgießung des Segens auf den heldenhäuptigen Kurfürsten.

⁴⁴ Friedrich Gottlieb Klopstock, *Oden*, in: ders., *Werke und Briefe*, 39 Bde., hrsg. Horst Gronemeyer, Klaus Hurlbusch, Berlin, New York 2010, I, 75 (V. 42ff.). Vgl. dazu den Stellenkommentar von Helmut Sembdner in SWB I, 955.

⁴⁵ Klopstock (Anm. 44), V. 34ff.

seinem inneren Auge selbst eine Metamorphose zum Seraphen (»Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern«) und steigt in den Äther auf. Der Heros verschwebt im stillen Licht einer »Unsterblichkeit«, die aller staats- und militärpolitischen Potenz ledig ist. Erkennbar werden diese Implikationen allerdings nur, wenn man den ätherischen Engel als Kontrafaktur des Cherub begreift, den Kleist zu Beginn des Stücks auf symbolischer Ebene als mobilisierten Grenzwächter im Zeichen der militärischen Tat entworfen und mit ihm eine Funktionsstelle markiert hat, die auf figuraler Ebene gerade unbesetzt bleibt. Dieses Moment der unbesetzten Funktionsstelle wird sich im *Robert Guiskard* als wichtiger Bestandteil von Kleists cherubinischer Poetik erweisen.

Für den Moment bleibt indes zunächst der Umstand festzuhalten, dass Kleists Cherub gerade durch den biblischen Prä- und geistlichen Subtext seine politische Aufladung erfährt, sodass es analytisch wenig sinnvoll erscheint, die beiden Diskurse als *eo ipso* kontradiktorische zu begreifen oder gar gegeneinander auszuspielen. Das gilt nicht allein für den *Homburg*, sondern auch für andere Texte mit politischem Sujet, in denen Cherubim dieser Provenienz offenbar ihren festen Platz haben.

So hatte Kleist bereits in der vierten, sechsten und siebten Fassung seiner Ode *Germania an ihre Kinder* (1809) den Cherub auftreten lassen und ihn unter dem Banner des deutschen Freiheitskampfes in Bewegung gesetzt. Die dritte und vierte Strophe der Fassungen lauten:

§ 3

Wie der Schnee aus Felsenrissen:
Brausend, wie auf Alpenhöhn,
Unter Frühlings heißen Küssen,
Plötzlich *auf*, die Gletscher gehn:
Katarakten stürzen nieder,
Es ersäuft der Wetterhahn,
Donnernd hallt der Himmel wider,
Fluren sind ein Ozean –:

CHOR

Also schmelzt, voran der Retter,
Rings herab im Freiheitswetter!
Schäumt, ein uferloses Meer,
Über diese Franken her!

§ 4

Hier der Kaufmann, der den Hügeln
Mit der Fracht entgegenzeucht,
Dort der Denker, der auf Flügeln
Durch das Land der Sterne streicht,
Schweißbedeckt das Volk der Schnitter,
Das die Fluren niedermäht,
Und vom Felsen dort der Ritter,
Der, ihr Cherub, auf ihm steht –

CHOR

Wer in unzählbaren Wunden
Jener Fremden Hohn empfunden,
Brüder, wer ein deutscher Mann,
Schließe diesem Kampf sich an!
(SBW I, 717)⁴⁶

Durch die erotisch untersetzte Allegorie des Volkes als gewaltsame Schneeschmelze beschleunigt, wird der Ritter/Retter als Cherub des Volkes ostentativ auf den erhabenheitsästhetisch zum Felsen aufgetürmten Feldherrenhügel gesetzt und dann in den Dienst einer totalen Mobilmachung gestellt, die er indes nicht dirigiert, sondern aus der Höhe (»vom Felsen«) herabkommend selbst anführt. Im Rahmen des nationalen Befreiungskampfs rückt Kleist seinen Cherub also an die Spitze der Volksmassen und dynamisiert beide dergestalt, dass sie über die Textgrenzen hinweg die Leser zum Widerstand gegen die Franzosen mobilisieren (sollen). Und trotz dieser Dynamisierung hält Kleist am Cherub und seiner Grenzwächtersemantik fest, anstatt ihn – was nationalikonografisch mehr als nahegelegen hätte – in den Erzengel Michael zu verwandeln: den nicht minder wehrhaften und überdies höchst ritterlichen Schutzpatron des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation.⁴⁷ Doch offenbar ist Kleist dieser Erzengel – trotz Drachenkampf und Satanssturz – für seine Zwecke semantisch nicht potent genug.⁴⁸ Denn kommt es zum Kampf, und sei er noch so völkisch codiert, führt für den Autor am Cherub offenbar im Wortsinne kein Weg vorbei.

Besonders deutlich wird das in den eingangs zitierten Anfangsversen des *Robert Guiskard*. Schließlich hatte Kleist hier bereits die Grundkonstellation eines cherubinischen Führers, der sein Volk durch einen gewaltsamen Befreiungsschlag retten soll, dramatisch entfaltet – und zwar so, dass sich die entscheidenden Sinndimensionen des Kleist'schen Cherub ebenso abzeichnen wie die prinzipielle Abgründigkeit dieser Figur:

Wie die Regieanweisung mitteilt, befindet sich das Volk der Normannen selbst bereits »in unruhiger Bewegung« (SWB I, 155), als es zusammen mit einem »Auschuß von Normännern« (ebd.) den Bühnenraum betritt und das Wort ergreift, um in höchst vertrackter Rhetorik der Delegation einen Cherub

⁴⁶ Hervorh. im Orig. Das Zitat stammt aus der sechsten Fassung, die textidentisch mit der siebten ist. In der vierten Fassung lautet die dritte Strophe: »Der Gewerbsmann, der den Hügel/ Mit der Fracht entgegen zeucht,/ Der Gelehrte, der auf Flügeln,/ Der Gestirne Raum erreicht,/ Schweißbedeckt das Volk der Schnitter,/ Das die Fluren nieder mäht,/ Und von seinem Fels der Ritter,/ Der – sein Cherub – auf ihm steht.« (SWB I, 714).

⁴⁷ Vgl. dazu Art. »Michael«, in: Hiltgart L. Keller, *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, 10., bibliografisch neu bearbeitete Ausgabe, Stuttgart 2005, 448–450.

⁴⁸ Allein als Vornamensvetter des Kohlhaas, der sich selbst als »Statthalter Michaels, des Erzengels« apostrophiert (SWB II, 41), darf Michael im Kleist'schen Werk fungieren.

als Führer voran zu stellen, der alle bisher genannten Attribute des Engels bündelt und sie ins Überwältigungsästhetische steigert:

DAS VOLK in unruhiger Bewegung.
Mit heißem Segenswunsch, ihr würdigen Väter,
Begleiten wir zum Zelte Guiskards euch!
Euch führt ein Cherub an, von Gottes Rechten,
Wenn ihr den Felsen zu erschüttern geht,
Den angstempört die ganze Heereswog
Umsonst umschäumt! Schickt einen Donnerkeil
Auf ihn hernieder, daß ein Pfad sich uns
Eröffne, der aus diesen Schrecknissen
Des greulerfüllten Lagerplatzes führt!
Wenn er der Pest nicht schleunig uns entreißt,
Die uns die Hölle grausend zugeschickt,
So steigt der Leiche seines ganzen Volkes
Dies Land ein Grabeshügel aus der See! (V. 1–13)

Es sind tatsächlich kosmische Kräfte, welche die Normannen dem Cherub zuschreiben und die entfesselt werden sollen, sobald er sich an die Spitze des Heeres und mit ihm in Bewegung setzt, um den Felsen zu »erschüttern«, ihn mit einem »Donnerkeil« zu spalten und dem Volk auf diese Weise den Weg aus der Pesthölle frei zu sprengen. Dabei wird die cherubinische Führerfigur – durch einen luziden grammatischen Trick – im selben rhetorischen Zuge vom Thron Gottes (»von Gottes Rechte[r]«, V. 3) herab gerufen und als Exekutive des göttlichen Gesetzes (»von Gottes Rechten«, V. 3) ausgewiesen.⁴⁹ Wenn der Cherub von Pforte und Thron abrückt und als Exekutive des göttlichen Gesetzes ins Kriegsgeschehen eingreift, dann – so die Logik der Rede des Kleist'schen Chors⁵⁰ – bleibt im Wortsinne kein Stein auf dem anderen. Und es kann auch kein Stein auf dem anderen bleiben, weil – so die Logik weiter – sich der paradiesische Grenzwächter, auf diese Weise dynamisiert, unmittelbar in einen Grenzstürmer kehrt und den Felswall einreißt, der den drohenden Pesttod vom Leben trennt.

Umso dringlicher stellt sich allerdings die Frage, *wer* die Funktionsstelle dieses Cherub im figuralen Rahmen des Trauerspiels eigentlich einnehmen wird, sie einnehmen soll oder dies auch nur könnte. Kleist verstellt den Weg zu einer Antwort auf diese Frage, und er tut dies einmal mehr durch den Einsatz sprachlicher Mittel, deren Minimalismus in deutlicher Spannung zu ihrer Wirkmächtigkeit steht. Das beginnt schon mit dem perfiden »Wenn« (V. 4), an das die Führerschaft des Cherub samt ihrer kosmischen Kraftentfaltung von Anfang an

⁴⁹ Seeba entgeht dieser Doppelsinn, er liest aus der Formulierung allein den Thron, nicht das Gesetz heraus. Vgl. FA I, 714.

⁵⁰ Zur Funktion des Volkes als Chor vgl. Ulrich Fülleborn, »Dem Scheitern Kleists Robert Guiskard nachgefragt«, *Kleist-Jahrbuch* (2003), 263–281, besonders 271f. Der Cherub wird von Fülleborn allerdings – bis hinein in die Zitate – konsequent ausgespart.

rhetorisch gebunden wird und das zwischen temporalen und konditionalen Implikaten schillert, also zwischen einem »sobald« und einem »vorausgesetzt dass«. Somit ist auch die Sprecherposition des »Greises«, den sich die Normanen – in signifikanter Verlängerung der cherubinischen Donnermetaphorik – letztlich zum Stimmführer wählen⁵¹, von vornherein mit einem kenntlichen Fragezeichen versehen. Doch während in den ersten neun Versen immerhin noch deutlich zu sein scheint, dass die solcherart oszillierende Aufgabe des Cherub-Führers darin besteht, den »Felsen« Guiskard zu sprengen, und sie somit allein von einem Dritten – wer immer das sei – übernommen werden muss, erodiert selbst diese letzte Sicherheit mit jedem weiteren Vers der dramatischen Rede: Stehen anfangs »Cherub« (V. 3) und »Felsen« (V. 4) einander handlungslogisch und grammatisch noch klar getrennt gegenüber, so werden beide Instanzen bereits mit dem pronominalen Subjekt des folgenden Satzes in die Ununterscheidbarkeit geführt:

Wenn *er* [der Cherub/Guiskard] der Pest nicht schleunig uns entreißt,
Die uns die Hölle grausend zugeschickt,
So steigt der Leiche *seines* [Guiskards] ganzen Volkes
Dies Land ein Grabeshügel aus der See! (V. 10–13)⁵²

Die Funktionsstelle des Cherubs – dies hatte sich schon im *Homburg* abgezeichnet – wird von Kleist somit als eine zugleich letztinstanzliche und faktisch unbesetzbare Position konturiert, was sich politisch, anthropologisch oder religiös gleichermaßen lesen lässt. Der Anfang des *Robert Guiskard* trägt über den Cherub also die Figur einer *unmöglichen Notwendigkeit* ein und setzt hinter beide Aspekte ein unübersehbares Ausrufungszeichen. Ihre alles entscheidende rhetorische und dramatische Dynamik gewinnt dies für Kleist indes nicht allein und auch nicht primär aus dem Abstraktum des Paradoxes. Vielmehr ist es die semantisch gesättigte und strukturell explosive Figur eines absoluten Grenzwächters, der sich in Bewegung setzt und dadurch unmittelbar zum absoluten Grenzstürmer wird, welche den Cherub für Kleist zu einer so attraktiven und womöglich sogar unverzichtbaren Figur gemacht hat. Denn wenn der Autor mit der rhetorischen Mobilisierung dieser absoluten Grenzfigur ausgerechnet die ersten Verse seiner Tragödie füllt, dann stellt er in einer dramapoetischen Volte auch den Dramenbeginn selbst ins Zeichen eines cherubinischen Sturms, der die initiale Textgrenze gewaltsam niederreißt. Und wie bereits im *Homburg* präsentiert sich auch dieser Einsatz des Cherubs als allgemeine Neuschreibung der Tradition und als konkrete Überbietung Schillers gleichermaßen:

⁵¹ »Du sollst, du würdger Greis, die Stimme führen./ Du einziger, und keiner sonst. Doch wenn er/ Nicht hört, der Unerbittliche, so setze./ Den Jammer dieses ganzen Volks, setz ihn./ Gleich einem ernzen Sprachrohr an, und *donnre*./ Was seine Pflicht ist, in die Ohren ihm – !« (V. 49–53, Hervorh. v. Vf.).

⁵² Hervorh. u. Anm. v. Vf.

Schließlich hatte Schiller in der *Jungfrau von Orleans* zunächst einen ganz ähnlichen Weg eingeschlagen, indem er den Prolog mit den mobilmachenden Worten Johannas enden ließ:

Mit Götterkraft berührt mich sein Eisen,
Und mich durchflammt der Muth der Cherubim,
In's Kriegsgewühl hinein will es mich reißen,
Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm,
Den Feldruf hör' ich mächtig zu mir dringen,
Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen.
(*sie geht ab.*)⁵³

Mit einem cherubinischen Schlachtruf also war bereits Johanna in den Krieg gezogen und hatte am Ende des Prologs zugleich eine textuelle Dynamik in Gang gesetzt, die dann den ersten Akt im Sturm erobern konnte. Kleist indes überbietet Schiller auch hier. Denn er geht kompositorisch aufs Ganze, verzichtet auf alle Präliminarien eines Prologs, lässt den ersten Akt des *Guiskard* gleich mit dem Cherub voran losstürmen und dessen kosmische Kräfte im Dienste sowohl der rechtspolitischen als auch der dramenpoetischen Sache freisetzen. Und im Unterschied zu Schiller ist es ihm bei dieser cherubinischen Eingangs-dramatik tatsächlich um die gewaltsame Mobilisierung der Grenze getan, wobei erst im Horizont der Zweitlektüre des *Guiskard* sichtbar wird, wie ernst Kleist die Arbeit an dieser Figuration genommen hat. Denn anders als Johanna schwebt sein Herzog Guiskard schließlich von Beginn der Tragödienhandlung an selbst zwischen Leben und Tod. Als Pestkranker inkorporiert er also eben jene Grenze, die er als Feldherr einreißen *soll* und nur als Cherub einreißen *könnte*.

Kleists Cherub – so lassen sich die bisherigen Beobachtungen bündeln – präsentiert sich als wirkmächtige Verschränkung des bewaffneten Grenzwächters aus der Genesis mit dem göttlichen Thronfundament aus dem Buch Exodus. Dabei nimmt der Autor die wehrhaften, die herrschaftspolitischen und die anthropologischen Implikationen der biblischen Engelsfigur auf und steigert sie systematisch dadurch, dass er seinen Cherub – zumal unter militärischem Vorzeichen – mobil macht und auf diese Weise die effektvolle Figuration einer *absoluten Grenze in Bewegung* schafft, die gerade aufgrund ihrer Dynamik auch eine poetologische Dimension an sich zu binden vermag, zugleich aber eine Funktionsstelle markiert, die figural niemals zu füllen ist.

III.

Alle bislang diskutierten literarischen Realisierungen des Cherub sind rhetorisch eingefasst – sei es in Figuren-, sei es in Erzählerrede –, und sie stehen

⁵³ Friedrich Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, in: ders., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, 43 Bde., hrsg. Winfried Woesler, Weimar 2012, IX.2, 22 (V. 430ff.).

semantisch deutlich im Zeichen des Kommenden, werden in Gestalt des Vorgriffs, der Vision oder der dringlichen Forderung präsentiert.

Im *Käthchen von Heilbronn* nun scheint Kleist mit seinem Cherub einen Schritt weiter gegangen zu sein. Hier gewinnt der Engel – fernab aller militärischer Kontexte – sowohl qualitativ als auch quantitativ ein Höchstmaß an Präsenz und Einfluss. Immerhin hat er einen eigenen, stummen, Auftritt, an dem sich – wie eingangs erwähnt – die Bühnentechniker und Pyromechaniker des frühen 19. Jahrhunderts so lustvoll austoben konnten, unbeschränkt von störender Figurenrede. Denn der Text des 14. Auftritts im III. Akt gehört fast vollständig der Regieanweisung:

Käthchen tritt rasch, mit einer Papierrolle, durch ein großes Portal, das stehen geblieben ist, auf; hinter ihr ein Cherub in der Gestalt eines Jünglings, von Licht umflossen, blondlockig, Fittiche an den Schultern und einen Palmzweig in der Hand.

KÄTHCHEN

so wie sie aus dem Portal ist, kehrt sie sich, und stürzt vor ihm nieder.

Schirmt mich, ihr Himmlischen! Was widerfährt mir?

DER CHERUB

berührt ihr Haupt mit der Spitze des Palmenzweigs, und verschwindet.

Pause. (SWB I, 496)

Dieser Auftritt ist bekanntlich viel gescholten worden, von der Forschung ebenso wie von Zeitgenossen. Nicht ohne Grund kritisiert auch Ludwig Börne die Sichtbarkeit des Engels, ganz unabhängig von dessen konkreter Inszenierung, als dramatischen Fehlgriff und schreibt 1818:

Die wirkliche Erscheinung des Cherubs beim Sinken des brennenden Schlosses Thurneck konnte nicht unzeitiger geschehen. Die Seele, die so tief geneigt war, sich dem Anwehen einer verborgenen Geisterwelt, die im Traume sich offenbarte, gläubig hinzugeben, wird durch das sinnliche Wunder, das sich im Wachen ergiebt, enttäuscht und wendet sich, nüchtern gemacht, vom Unbegreiflichen kalt hinweg.⁵⁴

Börne weist dem Cherub also seinen eigentlichen poetischen Ort auf der Bühne eines unsichtbaren Theaters zu und lässt durchblicken, dass sich die Größe des Stücks insgesamt nicht zuletzt der Tatsache verdankt, dass Kleist die Unsichtbarkeitsregel – abgesehen von diesem einen Visualisierungsfauxpas – grundsätzlich auch befolgt hat. Und in der Tat findet die aufwendige Cherub-Dramaturgie des *Käthchen* einmal mehr primär im Medium der Rede statt und entfaltet hier ihr nicht eben geringes Wirkungspotenzial:

Schon im ersten Aufzug des Schauspiels setzt Käthchens Vater Theobald im Rahmen seiner expositorischen Schilderung der Begebenheiten »am Heiligen Abend vor Pfingsten« (V. 128) den Cherub in einer Als-Ob-Figur dramaturgisch

⁵⁴ Ludwig Börne, *Schilderungen aus Paris – Aus meinem Tagebuch – Dramaturgische Blätter*, in: ders., *Gesammelte Schriften. Vollständige Ausgabe in sechs Bänden nebst Anhang*, Leipzig 1899, II, 292.

ein und stellt die Begegnung Käthchens mit dem Grafen vom Strahl antizipatorisch unter das Vorzeichen einer Überwältigungsästhetik.

THEOBALD [...] Und während draußen noch der Streithengst wiehert, und, mit den Pferden der Knechte, den Grund zerstampft, daß der Staub, als wär ein Cherub vom Himmel niedergefahren, emporquoll: öffnet langsam, ein großes, flaches Silbergeschirr auf dem Kopf tragend, [...] das Mädchen die Türe und tritt ein. Nun seht, wenn mir Gott der Herr aus Wolken erschiene, so würd ich mich ohngefähr so fassen, wie sie. Geschirr und Becher und Imbiß, da sie den Ritter erblickt, läßt sie fallen; und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz niedergeschmettert hätte! (V. 152–164)

Wie in der Holunderbuschszene des IV. Akts dann explizit wird (V. 2118–2121), ist Käthchens vermeintlicher Wahnsinn tatsächlich die Folge eines cherubinischen Einschlags. Denn wie eingangs bereits angedeutet, war es just ein solcher Engel, der den Grafen in der Sylvesternacht, als er zwischen Leben und Tod lag, zum Käthchen geleitet und ihm das Mädchen im folgenreichen somnambulen Doppeltraum als Kaisertochter und Braut präsentiert hatte (V. 2147–2151). Und es ist die furchtsame Erinnerung an diesen cherubinischen Einschlag, die den Kaiser im letzten Akt letztlich dazu veranlasst, die eheliche Verbindung der beiden ins Werk zu setzen:

DER KAISER [...]

[S]o werd ich die Verkündigung wahr machen, den Theobald, unter welchem Vorwand es sei, bewegen müssen, daß er mir dies Kind abtrete, und sie mit ihm verheiraten müssen: will ich nicht wagen, daß der Cherub zum zweitenmal zur Erde steige und das ganze Geheimnis, das ich hier den vier Wänden anvertraut, ausbringe!

Ab (V. 2427–2432/2)

Nun hat die Forschung völlig zu Recht – wenngleich nicht durchweg wirkmächtig – darauf hingewiesen, dass Kleist mit der lichtumstrahlten Engelsgestalt und dem somnambulen Doppeltraum Konzepte des animalischen Magnetismus aktualisiert und sich dabei weit weniger auf die mesmeristische Therapeutik als vielmehr auf den naturphilosophischen Grundgehalt der magnetistischen Lehre bezieht,⁵⁵ der ihm durch Gotthilf Heinrich Schuberts Vorlesungen vermittelt worden war.⁵⁶ Dieser frühen Systemphilosophie zufolge hat Graf

⁵⁵ Vgl. dazu noch einmal differenziert und im Rückgriff auf sämtliche einschlägigen Forschungsbeiträge der vergangenen Jahrzehnte sowie zahlreiche, bislang noch nicht diskutierte Quellen: Hans-Jürgen Schrader, »Kleists Heilige oder die Gewalt der Sympathie. Abgerissene Traditionen magnetischer Korrespondenz«, in: Peter Ensberg, Hans-Jochen Marquardt (Hrsg.), *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, IV. Frankfurter Kleist-Kolloquium, Stuttgart 2003, 69–90. Wo nicht anders angegeben, fußen meine folgenden Ausführungen zum Thema auf diesem Beitrag.

⁵⁶ D.G.H. Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Mit 2 Kupfertafeln*, Dresden 1808 [Nachdruck, Darmstadt 1967]. Kleist hatte die Vorlesungen in Dresden gehört und stand mit Schubert während dieser Zeit in engem Kontakt. Zur Forschungskontroverse über die konkreten Wege dieser Vermittlung vgl.

Wetter vom Strahl in seinem somnambulen Zustand auf der Schwelle des Todes – und nur dort – Zugriff auf jene physikalischen und meta-physikalischen Kräfte, die den Menschen sowohl mit dem Kosmos als auch mit seinem eigenen anthropologischen Urzustand verbinden, in dem er eben noch durch kein Bewusstsein von der Natur und ihren Wirkungszusammenhängen getrennt und gerade dadurch – und hier liegt die entscheidende epistemologische Dimension des magnetistischen Denkmodells – einer unbeschränkten Einsicht in diese Wirkungszusammenhänge noch fähig war. So heißt es bei Schubert:

Nur bis dahin, wo der Mensch nun aufhörte, Eins mit der Natur zu seyn, und wo diese als etwas Aeüßeres, als Gegenstand vor ihn hintrat, sehen wir die Geschichte der Naturwissenschaft mit der Urgeschichte unseres Geschlechts unzertrennlich vereint.⁵⁷

In die Wirkungszusammenhänge der Natur eingelassen bleibt der Mensch dem magnetistischen Welt- und Denkmodell zufolge freilich auch nach dem ›Fall des Bewusstseins‹. Doch Erkenntnis über ihre Raum und Zeit transzendierenden Bezüge kann er allein in jenen somnambulen Zuständen gewinnen, in denen das schlagende Licht des Bewusstseins abgeblendet ist: im magnetischen Schlaf, in Ohnmachten, beim Nachtwandeln, in fiebriger Krankheit und vor allem in der Nähe des Todes:

Ueberhaupt ist es diese Verwandtschaft des thierischen Magnetismus mit dem Tode, welche die vorzüglichste Aufmerksamkeit verdient. Die Natur hebt solche sonst unheilbaren Krankheiten, die nur dem Magnetismus weichen, durch den Tod, und giebt so durch eine vollkommene Umwandlung, der kranken menschlichen Natur die verlorene innere Harmonie zurück.⁵⁸

Im theoretischen Horizont des Magnetismus wird der Tod also nicht als Reduktion des Lebens, sondern gerade als dessen Höhepunkt gedacht. Und allein daher rührt das große kosmologische und anthropologische Erkenntnisversprechen des Nah- oder Scheintods, den auch Kleist als Zustand eines höheren Bewusstseins aufruft, wenn er den Grafen vom Strahl während der somnambulen Begegnung mit seiner künftigen Braut als Toten präsentiert.⁵⁹ Käthchen, durch den Doppeltraum an den Grafen gebunden und als Mädchen nach magnetistischer Lehre per definitionem luzide gestimmt,⁶⁰ gewinnt ebenfalls

Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierungen des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart, Weimar 1995, 244–246; Schrader (Anm. 55), 80f.

⁵⁷ Schubert (Anm. 56), 11.

⁵⁸ Schubert (Anm. 56), 357.

⁵⁹ »BRIGITTE. Wir horchten an seiner Brust: es war so stille darin, wie in einer leeren Kammer. Eine Feder ward ihm vorgehalten, seinen Atem zu prüfen: sie rührte sich nicht. Der Arzt meinte in der Tat, sein Geist habe ihn verlassen; rief ihm ängstlich seinen Namen ins Ohr; reizt' ihn, um ihn zu erwecken, mit Gerüchen; reizt' ihn mit Stiften und Nadeln, riß ihm ein Haar aus, daß sich das Blut zeigte; vergebens: er bewegte kein Glied und lag, wie tot.« (V.1191–1198).

⁶⁰ Schubert (Anm. 56), 331.

Einsicht in die verborgenen Zusammenhänge, verbleibt jedoch im somnambulen Zustand und setzt, mit den bekannten Kollateraleffekten, ihre Erkenntnis konsequent in die Tat um.

Wenn Kleist den dramaturgisch entscheidenden Doppeltraum nun ausgerechnet mit einem Cherub als Mittlerfigur versieht, dann könnte dies vor dem gerade – in zugestanden unverschämter Kürze – skizzierten ideengeschichtlichen Hintergrund paradigmatischer kaum sein. Tatsächlich hat es den Anschein, als käme Kleists Cherub in dieser magnetistischen Figuration zu sich selbst: Einmal mehr auf der Schwelle zwischen Leben und Tod postiert, tritt er im Schauspiel nämlich dezidiert als Stürmer derselben Grenze auf, die er von Berufs wegen bewacht. Und da diese Schwelle im Stück zudem direkt mit der Scheidelinie zwischen Bewusstsein und somnambulem Urzustand korreliert ist, sprengt der Cherub im *Käthchen von Heilbronn* also exakt jene Pforte, die im *Marionettentheater* als kategorial verschlossen präsentiert wird, insofern sie den selbst-reflektierenden Menschen von seiner Fähigkeit zur natürlichen Grazie trennt.⁶¹ Damit wäre – durch die somnambule Hintertür – der Weg zurück zum Urzustand von Naturerkenntnis und Grazie gleichermaßen gebahnt. Und ein Blick auf die erste Fassung des Geburtstagsgedichts an Königin Luise könnte tatsächlich den Eindruck vermitteln, Kleist habe mit dieser versöhnlichen Gedankenfigur zumindest gespielt.⁶²

Explizit verfasst »[i]n der Voraussetzung, daß an diesem Tage Gottesdienst sein würde« (SWB I, 33), entwirft die erste Strophe *An die Königin Luise von Preußen zur Feier ihres Geburtstags den 10. Mai 1810* das Szenario eines festlich geschmückten Doms, in dem »die erwartungsvolle Menge« (ebd.) ihrer Königin harret. Diese hält in der zweiten Strophe Einzug, eingefasst von den Versen »Und die das Unglück, mit der Grazie Tritten,/ Auf jungen Schaltern, herrlich jüngsthin trug,/ [...] Sie tritt herein, in Demut und in Milde,/ Und sinkt auf Knieen hin, am Altarbilde« (SWB I, 34), um in der dritten und letzten Strophe schließlich die Huldigung des Dichters zu empfangen, welche einmal mehr cherubinische Form annimmt. Im elliptisch schwebenden Konjunktiv heißt es dort:

O einen Cherub, aus den Sternen, nieder,
Die Palmenkron in der erhobnen Hand,
Der sie umschweb, auf glänzendem Gefieder,
Gelagert still, auf goldner Wolken Rand,
Der, unterm Flötenton seraphischer Lieder,
Den Kranz erhöh, von Gott ihr zuerkannt,

⁶¹ Diese konzeptionelle Beziehung zwischen *Käthchen* und *Marionettentheater* hat schon Jürgen Barkhoff hergestellt, allerdings ohne dem Cherub Aufmerksamkeit zu schenken. Vgl. Barkhoff (Anm. 56), 247f.

⁶² Die bislang differenzierteste Analyse der drei Geburtstagsgedichte hat Walter Hettche unternommen. Vgl. Walter Hettche, *Heinrich von Kleists Lyrik*, Frankfurt a. M., Bern, New York 1986, 236–247.

Und, vor des Volkes frommerstauntem Blicke,
Auf ihre heilige Schwesterstirne drücke. (ebd.)

Als Krönungengel der natürlichen Grazie wird der Cherub hier ins Spiel gebracht und scheint in diesem panegyrischen Kontext die Hintertür des Paradieses für die Königin nachgerade zu einem Portal erweitert zu haben.

Doch die versöhnlichen Töne täuschen: Anders als »der Grazie Tritt« wird der Cherub seinen Weg nicht in die dritte und endgültige Sonett-Fassung des Gedichts finden, die Kleist der Königin schließlich übermittelt,⁶³ wobei sich der Grund dafür bereits in der zweiten Fassung des Geburtstagspoems andeutet. Schon hier hatte Kleist nämlich das allzu offene »Tor« samt Sakralbau gestrichen und in seinem durch Blankvers und die Anspielung an Shakespeares *Romeo und Julia*⁶⁴ dramatisierten Text dem Cherub allen Quietismus genommen. Die explizite Huldigung des Dichters an die Königin – »Was für ein Wort, dein würdig, sag ich dir?« (ebd.) – lautet in der zweiten Fassung:

So zieht ein Cherub, mit gespreizten Flügeln,
Zur Nachtzeit durch die Luft, und, auf den Rücken
Geworfen, staunen ihn, von Glanz geblendet,
Der Welt betroffene Geschlechter an. (ebd.)

Mit der komplementären Opposition von »Nachtzeit« und »Glanz«, mit den »gespreizten« Flügeln des Cherub und den von ihm »auf den Rücken [g]eworfen[en]« und »geblendet[en]« Menschen versieht Kleist seinen Engel – in kalkulierter Verkehrung der Shakespeare'schen Bewunderungsrhetorik – mit einer Gewaltdimension, deren Überwältigungsmoment sich äußerst handgreiflich ausnimmt, und verweist damit auf den Kern seiner cherubinischen Poetik.

Denn Kleists Cherub begnügt sich grundsätzlich nicht mit der Rolle des kosmologisch-anthropologischen Versöhnners. Vielmehr gestaltet sich sein Erdschlag – davon zeugen sowohl die zweite Fassung des Geburtstagsgedichts als auch die oben zitierten Passagen aus dem *Käthchen von Heilbronn* – als ausgesprochen gewaltsam, und nicht minder horrend sind dessen Folgen: Wie die Cherub-Verse an Luise in der zweiten Fassung eher ein apokalyptisches Szenario

⁶³ Vgl. dazu den Kommentar Müller-Salgets in FA III, 1031. Die Sonett-Variante ist auch die einzige, die Tieck in seine Werkausgabe aufgenommen hat. Vgl. *Heinrich von Kleists gesammelte Schriften*, hrsg. Ludwig Tieck, Berlin 1826, III, 332f.

⁶⁴ Vgl. die Kommentare in SWB I, 915, und FA III, 1030. Kleist hat dieses Bild – ohne den Cherub – der Rede Romeos an Julia in Capulets Garten (II, 2) entlehnt: »ROMEO. [...] O, rede noch einmal, glänzender Engel! Denn so über meinem Haupt schwebend scheint du diesen Augen so glorreich als ein geflügelter Bote des Himmels den weitofnen [sic] emporstarrenden Augen der Sterblichen, die, vor Begierde ihn anzugaffen, auf den Rücken fallen – wenn er die trübschleichenden Wolken theilend auf dem Busen der Luft in majestätischem Flug dahersegt.« (William Shakespeare, *Romeo und Juliette. Ein Trauerspiel*, in: ders., *Theatralische Werke in 21 Einzelbänden*, übers. Christoph Martin Wieland, hrsg. Hans und Johanne Radspieler, Zürich 1993, XVII, 46).

rio als die Apotheose einer Königin aufrufen, so liest sich schließlich auch Kleists »Ritterschauspiel« weit mehr als Gewaltexzess denn als irenische Liebesgeschichte. Und mag die Jünglingsgestalt auch noch so nazarenisch anmuten, die der Cherub im III. Akt des *Käthchen* annimmt, so ist der Kontext seines Auftritts doch ein unübersehbar katastrophaler. Eine vernichtete Burg und ein Mordversuch immerhin bilden den Hintergrund seiner Rettung des Mädchens, das beim Anblick des Engels seinerseits sogleich niederstürzt.⁶⁵

Diese Gewaltdimension schreibt allerdings nicht Kleist selbst dem Cherub zu, um ihn vor dem Absturz in den Harmonismus zu retten, sondern es ist – so meine These – gerade umgekehrt der konkrete biblische Prätext eines gewalttätig auf die Erde herabsteigenden Cherubs, der Kleists große Affinität zu diesem Engel mindestens gesteigert, wenn nicht sogar begründet hat. Diesem Prätext hat Kleist auch das Moment der Rettung entnommen, das er im *Käthchen* unter cherubinischem Vorzeichen aktualisiert. Doch wie das nachfolgende Zitat aus dem 18. Psalm schnell deutlich macht, lag die besondere Attraktivität des Textes für Kleist nicht zuletzt in dessen poetischer Gestaltung.

Dazu sei kurz daran erinnert, dass es sich bei den Psalmen um das am weitesten verbreitete und vor allem in seinem Wortlaut um das mit Abstand bekannteste Buch der Bibel handelt.⁶⁶ Der Grund dafür liegt zum einen in der poetischen Form der Texte, zum anderen in ihrer Prominenz als konstitutiver Bestandteil jedes jüdischen und christlichen Gottesdienstes. Auch Kleist war selbstverständlich mit den Psalmen vertraut und dies nicht allein aufgrund seiner frühen Prägung durch die französisch-reformierte Gemeinde in Berlin⁶⁷, deren gottesdienstliche Gesänge in calvinistischer Tradition ausschließlich aus Psalmen bestanden.⁶⁸ Die für Kleists cherubinische Poetik zentrale Psalm-passage lautet:

⁶⁵ Hans-Jürgen Schrader leitet auch diese Engelserscheinung überzeugend aus magnetistischen Konzepten her und weist ihn als materialisierte Energie aus, freigesetzt durch die sympathetische Beziehung des Grafen zum Käthchen und Gestalt geworden als dessen astraler Scheinleib zum Schutz der Geliebten. Vgl. Schrader (Anm. 55), 82. Dies erklärt auch, warum der Cherub im Personenverzeichnis des Stücks fehlt – ein Umstand, den Pickerodt in amüsanten Verkennung der ideengeschichtlichen und poetischen Tatsachen als Beleg dafür anführt, dass es den Engeln bei Kleist an »poetischer Realpräsenz« mangle (Pickerodt [Anm. 2], 173).

⁶⁶ Vgl. dazu nach wie vor grundlegend: Inka Bach, Helmut Galle, *Deutsche Psalm-dichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer literarischen Gattung*, Berlin, New York 1989.

⁶⁷ Vgl. dazu den allerdings eher an personalen Netzwerken interessierten Beitrag: Horst Häker, »Kleists Beziehungen zu den Mitgliedern der französisch-reformierten Gemeinde in Berlin«, *Kleist-Jahrbuch* (1983), 98–121.

⁶⁸ Zur literarischen Gebrauchs- und Gattungsgeschichte der Psalmen vgl. die Übersicht: Andrea Polaschegg, »Psalm«, in: *Lexikon Literarische Gattungen*, hrsg. Ralf Klausnitzer, Marina Münkler, Guido Naschert, Berlin, New York 2013 [im Druck].

Denn es umfingen mich des Todes Bande, und die Bäche Belials erschreckten mich.
Der Höllen Bande umfingen mich, und des Todes Stricke überwältigten mich.
Wenn mir angst ist, so rufe ich den Herrn an, und schreye zu meinem Gott,
so erhöret er meine Stimme von seinem Tempel, und mein Geschrey kommt vor ihn
zu seinen Ohren.
Die Erde bebete und ward bewegt, und die Grundveste der Berge regeten sich, und
bebeten, da er zornig war.
Dampf ging auf von seiner Nase und verzehrend Feuer von seinem Munde, daß es
davon blitzete.
Er neigte den Himmel und fuhr herab, und Dunkel war unter seinen Füßen.
Und er fuhr auf den Cherub, und flog daher, er schwebete auf den Fittigen des Win-
des.
Sein Gezelt um ihn her war finster, und schwarze, dicke Wolken, darinnen er ver-
borgen war.
Vom Glanze vor ihm trenneten sich die Wolken, und Hagel und Blitzen. [...]
Da sahe man Wassergüsse, und des Erdbodens Grund ward aufgedeckt, Herr, von
deinem Schelten, von dem Odem und Schnauben deiner Nase.
Er schickte aus von der Höhe, und holete mich, und zog mich aus großen Wassern.
(Ps 18, 5–17)

Gegen diesen Auftritt nimmt sich selbst Hölderlins »kommender Gott« wie ein Putto aus⁶⁹, und einer solchen metaphorischen und figurativen Vorlage konnte ein Autor wie Kleist sicher nicht ansichtig werden, ohne sie sofort aufzunehmen und literarisch zu verwandeln, wovon seine Cherub-Texte schließlich beredtes Zeugnis ablegen: Der Psalm selbst setzt den Thron Gottes in Bewegung, der fundamentale Cherub wird entsprechend zum Vehikel des HERRN, der in seinem donnernden und wetterleuchtenden Zorn zur Rettung des Betenden eilt. Und wenn er zu diesem Behufe das *firmamentum* kippt und den Himmel zur Erde »neigt«, dann ereignet sich gerade keine harmonische Verbindung der Sphären, sondern die Erde wird in ihren Grundfesten erschüttert und sieht sich der ungebremsten Wirkung göttlicher Kraft ausgesetzt, die ihr Untertan nach oben kehrt. Diese kategoriale Grenzüberschreitung ist wahrlich ein *tremendum* ganz nach Kleist'schem Geschmack, und entsprechend signifikant nimmt sich aus, wie er diesen zentralen biblischen Prätext in seine eigenen cherubinischen Szenarien transformiert.

Denn sein Cherub kommt stets allein, nicht als Vehikel eines personalisierten Gottes. Doch anstatt den HERRN von seinem Sitz zu stürzen und den Cherub als autonome Figur zu inszenieren, unterzieht Kleist das Szenario des Psalms vielmehr einer grundlegenden metonymischen Verschiebung. Er löst den personalisierten Gott, »der auf den Cherubim sitzt«, in einen kosmischen Gesamtzusammenhang auf, präziser: er löst ihn in diesen Zusammenhang *ein*, und verwandelt den Cherub auf diese Weise zum kenntlichen Indikator göttlicher

⁶⁹ Friedrich Hölderlin, *Brot und Wein*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 Bde., hrsg. Jochen Schmidt, Frankfurt a. M. 1992, I, 285–291.

Krafteinwirkung überwältigungsästhetischen Zuschnitts. Anders formuliert: Kleist nimmt den cherubinischen Engel für eine Wirkungsästhetik in Dienst, deren Reichweite eine kosmische und deren Anspruch letztlich ein göttlicher ist und es in seiner eigenen Logik auch sein kann, weil die erschütternden Effekte dieser Ästhetik – durch den Cherub indiziert – von nichts weniger als einer göttlich-kosmischen Kraftentladung zeugen, die auch mit der entsprechenden Wucht einschlägt oder zumindest einschlagen soll.

Die Hybris Homburgs, der mit dem Flammenschwert in der Hand den letzten Willen des todeglaubten Gottkönigs erfüllen will, ist durch die cherubinische Wirkungsästhetik der Texte, die seine eigene literarische Existenz garantieren, also längst überboten.

Das Erscheinen der Kleist'schen Cherubim ist sichtbares An-Zeichen einer kosmischen Gewalt, die sich als physikalische *Kraft* selbst *eo ipso* der Wahrnehmung entzieht und die im Moment kategorialer Grenzüberschreitungen freigesetzt wird: der Grenzüberschreitung zwischen Paradies und Welt, zwischen Leben und Tod, zwischen Naturzustand und Bewusstsein, zwischen Himmel und Erde. Und umgekehrt ist die einzige literarische Figur, die für eine solche Aufgabe infrage kommt, tatsächlich der Cherub, den die biblischen Texte als wehrhaften Grenzwächter, als Herrschaftsfundament Gottes und als Vehikel seines wütend-rettenden Abstiegs auf die Erde figurieren.

IV.

Ein Engel dieses Zuschnitts hat selbst keinen Text, und er braucht auch keinen. Kleists Cherubim schweigen, und sie können schweigen, weil schon ihre bloße Präsenz von dem (meta-)physikalischen Wirkungszusammenhang zeugt, in den sie selbst eingebunden sind und dessen Kraft sich gewaltsam entlädt, sobald die absolute Grenze überschritten wird.

Umso aufschlussreicher ist der Blick auf den einzigen Cherub, den Kleist tatsächlich das Wort ergreifen lässt. Dies geschieht nicht zufällig im ersten Heft des *Phöbus* und damit in einem ästhetikprogrammativen Kontext. Wie ich abschließend zeigen will, ist die kurze Versdichtung *Der Engel am Grabe des Herrn*, die Kleist zusammen mit dem Konturstich von Ferdinand Hartmanns klassizistischem Gemälde *Die drei Marien am Grabe* (Abbildung 3) publiziert hat, nämlich tatsächlich derjenige Text, in welchem der Autor seine cherubinische Poetik und sein Theater der Unsichtbarkeit am konsequentesten zusammengebracht und dabei sämtliche Bedeutungsdimensionen mobilisiert hat, denen seine Cherubim ihre besondere Potenz verdanken – ihre poetische, religiöse und politische gleichermaßen.

Dass Kleists Gedicht mit Hartmanns Konturstich zusammengelesen werden muss, um als *exemplum* für die ästhetischen Grundprinzipien einer Zeitschrift erkennbar zu werden, die sich im signifikanten Singular »Journal für die Kunst«

nennt⁷⁰, hat Ernst Osterkamp in dankenswerter Klarheit aufgezeigt:⁷¹ Im Horizont der Lessing'schen Frage nach »den Grenzen der Malerei und Poesie«⁷² werden die Künste hier in ihrer Gegensätzlichkeit vorgeführt und dabei sowohl als Opposition von bildlicher Ruhe und poetischer Bewegung präsentiert, als auch als Manifestationen zweier verschiedener Schönheitskonzepte: einer »geselligen«, »endlichen« Schönheit der Malerei und einer »individuellen«, »unendlichen« Schönheit der Poesie, die das gesamte Leben und damit auch das Hässliche und Abgründige umfasst.⁷³



Abb. 3: Ferdinand Hartmann (inv.), Johann C. B. Gottschick (fe.), *Die drei Marien am Grabe* (1807/1808), Kupferstich.

Und beseht man sich die auffällige ikonografische Übereinstimmung zwischen Hartmanns Grabesengel und dem rettenden Cherub im III. Akt des *Käth-*

⁷⁰ Heinrich von Kleist, Adam H. Müller (Anm. 11).

⁷¹ Ernst Osterkamp, »Das Geschäft der Vereinigung. Über den Zusammenhang von bildender Kunst und Poesie im Phöbus«, in: ders., »*Der Kraft spielende Übung*«. Studien zur Formgeschichte der Künste seit der Aufklärung, hrsg. Jens Bisky u.a., Göttingen 2010, 189–213.

⁷² Den Untertitel von Lessings *Laokoon*-Schrift wörtlich übernehmend, erklären die Phöbus-Herausgeber in ihrer redaktionellen Anmerkung zu Kleists Versdichtung die Klärung dieser Frage zu einem zentralen Anliegen ihres publizistischen Projekts: »Wo es irgend angeht, wird der in diesen Blättern monatlich ausgestellte Umriß durch eine poetische Darstellung des Stoffes begleitet werden, damit eine Sammlung von Beispielen vorliege, an denen, vielleicht gegen Ende des Jahres die alte wichtige Frage: von den Grenzen der Malerei und Poesie, deutlich erörtert werden könne.« (Heinrich von Kleist, Adam H. Müller [Anm. 11], 39).

⁷³ Osterkamp (Anm. 71), 206f.

chen von Heilbronn (SWB I, 496)⁷⁴, dann ließe sich durchaus vermuten, dass das *Phöbus*-Programm nicht an den Grenzen der Zeitschrift halt gemacht, sondern weit in das Kleist'sche Werk hinein gewirkt hat. Ebenso wie sich das nun zu analysierende »Bildgedicht«⁷⁵ durch die gewaltsame Dynamik seiner Komposition als Gegenpol zur stillen Symmetrie des Bildes ausweist, dürfte sich auch der Auftritt des irenischen Cherub im *Käthchen* als ein bildästhetisches Moment der Ruhe im Toben der Kleist'schen Dramatik und Rhetorik betrachten lassen.

Aus der engen Verwiesenheit von Kleists *Der Engel am Grabe des Herrn* zu Hartmanns Stich indes zu schließen, die Versdichtung selbst sei »belanglos« und höchstens durch »theologische« Rettungsversuche aufzuwerten,⁷⁶ droht sich allerdings für die intertextuellen Pointen des Gedichts und deren ebenso poetologische wie politische Signifikanz blind zu machen.

Dass der Verfasser mit seinem Versgedicht nicht allein auf Hartmanns Umrisszeichnung antwortet, sondern auch umfänglich auf den Wortlaut einer biblischen Erzählung zurückgreift, die noch dazu um die christologisch zentrale Auferstehungsthematik kreist, mag freilich irritieren. Und so gab es in der Forschung – so sie sich denn überhaupt mit dem Text befasst und ihn nicht als Kasualdichtung oder Zugabe übergangen hat⁷⁷ – durchaus Versuche, die religiöse Semantik insgesamt als uneigentliche Rede und den Text mithin als »getarntes politisches Gedicht«⁷⁸ zu lesen, das angesichts der napoleonischen Besatzung die »Auferstehung« Deutschlands in Aussicht stelle.⁷⁹ Doch wie die bisherigen Analysen bereits aufgezeigt haben, lassen sich religiöser und politischer Diskurs bei Kleist nicht einfach auf verschiedenen Textebenen verorten und in uneigentliche und eigentliche Rede, Textoberfläche und Bedeutungstiefe, Schein und Sein trennen; am allerwenigsten dort, wo der Cherub ins literarische

⁷⁴ Diese ikonografische Parallele zwischen dem dramatisierten Cherub und dem gestochenen Engel hat auch Sabine Doering bemerkt, die allerdings Kleists zugehörige Versdichtung nicht zu kennen scheint. Vgl. Sabine Doering, »Himmelsstochter, Höllenbraut. Bilder des Weiblichen bei Schiller und Kleist«, in: Emig, Knittel (Hrsg.) (Anm. 1), 105–120, hier: 113f.

⁷⁵ Zur grundsätzlichen Verknennung der poetischen Sachlage, die diesem Gattungszuweis zugrunde liegt, vgl. Osterkamp (Anm. 71), 196–198, der dies exemplarisch am Beispiel von Kleists *Prolog zum Phöbus* aufzeigt.

⁷⁶ So das Urteil Osterkamps ([Anm. 71], 204), das man aus Geschmacksgründen durchaus teilen mag, was aus wissenschaftlichen Rücksichten indes nicht dazu berechtigt, die textanalytisch ebenso differenzierte wie religionsgeschichtlich informierte Analyse von Walter Hettches eines theologischen Vorbehalts zu zeihen und damit kurzerhand des Feldes ernstzunehmender Literaturwissenschaft zu verweisen (ebd.). Vgl. also nach wie vor grundlegend: Hettche (Anm. 62), 47–59.

⁷⁷ So bereits Katharina Mommsen, *Kleists Kampf mit Goethe*, Frankfurt a.M. 1979, 79.

⁷⁸ Müller-Salget (Anm. 3), 93.

⁷⁹ So Müller-Salgets Kommentar in FA III, 972, ebenso Apel (Anm. 3), 54–57.

Spiel kommt. Und das tut er in diesem Versgedicht mit großem Nachdruck und einmal mehr im Zeichen des Absoluten.

Kleists Arbeit am Cherub im Rahmen seines Versgedichts beginnt bereits damit, dass er ihn allererst der biblischen Auferstehungserzählung einschreibt, die von einem Cherub überhaupt nichts weiß, sondern an dieser Stelle nur einen einfachen »Engel des Herrn« (Mt 28,2) auftreten lässt.⁸⁰ Dass Kleist diese Cherubinisierung des Engels bewusst betreibt, wird schon an der großen Nähe des Gedichts zum Evangelientext kenntlich, an dem es sich bis in einzelne Formulierungen hinein orientiert, und zwar nicht ohne Grund gerade an dem des Matthäus.⁸¹ Unter den vier Evangelisten ist Matthäus schließlich derjenige, der das Leben Jesu literarisch am konsequentesten mit einem kosmischen Echo versieht – erinnert sei nur an den Stern von Bethlehem als himmlischer Anzeiger der Geburt des neuen Königs (Mt 2) oder an die vom Erdbeben aufgesprengten Felsen als seismische Antwort auf den Tod am Kreuz (Mt 27,52f.). Und da Matthäus als einziger der vier Evangelisten auch die Auferstehung mit einer seismischen Eruption unterlegt (Mt 28,1) und in seiner literarischen Textgestaltung insgesamt an überwältigungsästhetischen Momenten nicht spart, dürfte sich Kleist gerade dieses Evangelium als gut bestelltes Feld für sein eigenes poetisches Projekt präsentiert haben, das schon syntaktisch aus dem Rahmen fällt:

Das gesamte erste Drittel des 41 Verse umfassenden Gedichts⁸² verwendet Kleist nämlich auf einen einzigen labyrinthischen Nebensatz, der mit den Worten beginnt: »Als still und kalt, mit sieben Todeswunden, / Der Herr in seinem Grabe lag.«⁸³ An sie schließt sich eine assoziativ wirkende Reihe partizipialer

⁸⁰ Vgl. dazu auch die Parallelstellen: Mk 16,5, Lk 24,4 und Jh 20,12, die ebenfalls keinen Cherub kennen.

⁸¹ Zum Evangelium selbst vgl. exempl.: Ulrich Luz, *Das Evangelium nach Matthäus, Evangelisch-katholischer Kommentar zum Neuen Testament*, 5., völlig neubearbeitete Auflage, Neukirchen-Vluyn 2002, I.

⁸² Ich zitiere den Text nach SWB I, 10f. mit Versangaben.

⁸³ Die Siebenzahl der Wunden ist weder ein Versehen noch eine Erfindung Kleists, sondern sie existiert als eigene Tradition neben der – allerdings tatsächlich weitaus prominenteren – Fünffzahl. Geprägt wurde der Topos von den sieben Wunden offenbar durch die mittelalterliche Andachtsdichtung des *Salve mundi salutare*, die vermittelt über die barocke Lieddichtung (erinnert sei nur an Paul Gerhards siebenteilige *Passionssalve des heiligen Bernhards an die Gliedmaßen des Herrn Jesu*, deren letzter Teil *O Haupt voll Blut und Wunden* bis heute kanonisch ist) und über die Sakralmusik der Renaissance (etwa Dietrich Buxtehudes *Membra Jesu Nostri*) um 1800 durchaus noch Prominenz besaß. Daher kann Friedrich Hebbel seinen Golo auch entsprechend wüten lassen, als Genoveva ihm zur Abwehr seiner Zudringlichkeiten ein Kreuzifix entgegenhält: »Und ob der Heiland selbst/ Sich stellen wollte zwischen dich und mich/ Zu seinen sieben Wunden gäb ich ihm/ Die achte [...]« (Friedrich Hebbel, *Genoveva. Eine Tragödie in fünf Akten*, in: ders., *Hebbels Werke in zehn Teilen*, hrsg. Theodor Poppe, Berlin u. a. o. J., II, 144, V. 1482–1485). Zur Bildtradition der fünf Wunden vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., hrsg. Engelbert Kirschbaum S. J., Sonderausgabe, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1990, IV, Sp. 540–542.

Parenthesen an, deren Elliptik dem Textfluss einen atemlosen Rhythmus verleiht. In krassem Gegensatz zu Hartmanns symmetrischem Sarkophag wird darin das fest verschlossene Felsengrab Jesu eher evoziert als geschildert,⁸⁴ wobei sich die hypertrophen Sicherheitsmaßnahmen rund um die Begräbnisstätte in der hyperbolischen Form des Textes spiegeln: »Als sollt es zehn lebendige Riesen fesseln,« (V. 3) sei das Grab angelegt und »als ob zu fürchten sei,/ Es könn auch der Granitblock sich bekehren,« (V. 10f.) mit »des Landvogts Siegel« (V. 7) sowie mit Wächtern bestückt⁸⁵, die – so schließt die Passage – »nach des Siegels Bildern hin[starren]« (V. 13). Kleist versieht das tresorgleiche Grab und seine Wacht also im Wortsinne mit einem herrschaftspolitischen Stempel und öffnet mit den Versen »Es hätte der Gedanke selber nicht/ Der Höhle unbemerkt entschlüpfen können« (V. 8f.) überdies den Assoziationshorizont hin zur politischen Lyrik seiner Zeit.⁸⁶ Hier setzt dann auch die bereits erwähnte literaturwissenschaftliche Allegorese des Gedichts an, die sich allerdings auf *tagespolitische* Belange im Kontext der napoleonischen Besatzung beschränkt und damit als politische Lesart zu kurz greift.

Für den Moment bleibt im Vergleich zwischen Gedicht und Evangelientext aber zunächst einmal der Umstand bemerkenswert, dass Kleist einerseits die Sicherung des Grabes von jeder jüdischen Beteiligung befreit und ganz in den römischen Herrschaftsbereich verschiebt: Die biblischen Hohepriester und Pharisäer (Mt 27,63–66) treten hier gerade nicht in Erscheinung, sondern die politische Verantwortung für besagte Sicherheitsmaßnahmen wird allein dem »Landvoigt« Pontius Pilatus – dem römischen »Landpfleger« (Mt 27,2–15) – zugewiesen.⁸⁷ Andererseits ist die herrschaftspolitische Codierung im Gedicht merklich auf die physisch und symbolisch mehrfach gesicherte Grenze konzentriert, die den Toten von den Lebenden trennt und selbst die Wächter zu bannen vermag.

Der syntaktisch mit dreizehn Versen deutlich überspannte Bogen dieses initialen Teilsatzes schließt erst mit dem Auftritt der »drei Marien«, mit dem der Text

⁸⁴ Vgl. die differenzierten Analysen in Hettche (Anm. 62), 50f.; Osterkamp (Anm. 71), 204f.

⁸⁵ Vgl. Mt 27,66: »Sie gingen hin, und verwahrten das Grab mit Hütern, und versiegelten den Stein«.

⁸⁶ Vgl. die von Arnim und Brentano 1806/08 in *Des Knaben Wunderhorn* unter dem in diesem Zusammenhang sprechenden Titel *Lied des Verfolgten im Turm* aufgenommenen Verse: »Und sperrt man mich ein/ Im finsternen Kerker,/ Dies alles sind nur/ Vergebliche Werke;/ Denn meine Gedanken/ Zerreißen die Schranken,/ Und Mauern inzwey,/ Die Gedanken sind frey.« (Clemens Brentano, *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Teil III*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. Heinz Rölleke, Stuttgart u. a. 1977, VIII, 41 [V. 14ff.]).

⁸⁷ Die Lutherbibel bezeichnet Statthalter in der Regel mit »Landpfleger«, kennt über die Apostelgeschichte aber auch den »Landvoigt« (Apg 13,7–12; 18,12).

dann auch erstmals in so etwas wie einen chronologischen Erzählmodus einschwenkt:

Als still und kalt, mit sieben Todeswunden, 1
Der Herr in seinem Grabe lag
[...]
Da kamen, bei des Morgens Strahl,
Des ewgen Glaubens voll, die drei Marien her, 15
Zu sehn, ob Jesus noch darinnen sei
Denn Er, versprochen hatt er ihnen,
Er werd am dritten Tage auferstehn.⁸⁸

Doch kaum hat der Text vermeintlich in der Chronologie Tritt gefasst, da lässt Kleist ein entscheidendes Ereignis des Evangeliums in der Lücke zwischen dem 18. und dem 19. Vers seines Gedichts verschwinden. Schließlich heißt es bei Matthäus:

Am Abend aber des Sabbaths, welcher anbricht am Morgen des ersten Feyertags der Sabbathen, kam Maria Magdalena und die andere Maria, das Grab zu besehen. Und siehe, es geschah ein großes Erdbeben; denn der Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat hinzu, und wälzte den Stein von der Thüre, und setzte sich darauf. Und seine Gestalt war wie der Blitz, und sein Kleid weiß, als der Schnee. Die Hüter aber erschrakten vor Furcht, und wurden, als wären sie todt. (Mt 28,1–4)

Anstatt dieses Ereignis zu schildern, macht Kleists Gedicht die Frauen und mit ihnen auch seine Leser allein zu Zeuginnen der *Folgen* eines Geschehens, das nur aus seinen gewaltsamen Effekten rückgeschlossen werden kann. Ich zitiere das mittlere Drittel des Textes, wobei die wörtlichen Übernahmen aus dem Evangelientext durch Kursivierungen angezeigt sind:

Da nun die Frau, die gläubigen, sich nahten
Der Grabeshöhle: was erblickten sie? 20
Die Hüter, die das Grab bewachen sollten,
Gestürzt, das Angesicht in Staub,
Wie Tote, um den Felsen *lagen sie*;
Der Stein war weit hinweggewälzt vom Eingang;
Und auf dem Rande saß, das Flügelpaar noch regend, 25
Ein Engel, wie der Blitz erscheint,
Und sein Gewand so weiß wie junger Schnee.

Das Auferweckungsgeschehen selbst – das Erdbeben, die Herabkunft des Engels, das Wegwälzen des Steins vom Grab und der Sturz der Wächter – wird also der Darstellung entzogen. Sicht- und sagbar sind zunächst allein die Folgen des Ereignisses im Umkreis eines Engels, dessen »sich *noch* regend[es] Flügelpaar« (V. 25) ihn selbst als Ursache der beobachtbaren Gewalteffekte anzeigt. Doch eben diese Effekte lässt Kleist seinen Cherub dann vor den Augen und Ohren der Leser noch einmal in gesteigerter Form zeitigen: als personalisiertes

Beben,⁸⁹ das ausgerechnet die Frauen trifft, die im Evangelientext von der gewaltsamen Wirkung der Engelserscheinung verschont bleiben. Bei Kleist heißt es über »die drei Marien« weiter – auch hier sind die Parallelen zum Evangelium kursiviert:

Da stürzten sie, wie Leichen, selbst, getroffen,
Zu Boden hin, und fühlten sich wie Staub,
Und meinten, gleich im Glanze zu vergehn: 30
Doch er, er sprach, der Cherub: »Fürchtet nicht!
Ihr suchtet Jesum, den Gekreuzigten –
Der aber ist nicht hier, er ist erstanden:
Kommt her, und schaut die öde Stätte an.«
Und fuhr, als sie, mit hoherhobnen Händen, 35
Sprachlos die Grabesstätte leer erschaut,
In seiner hehren Milde also fort:
»Geht hin, ihr Frauen, und kündigt es nunmehr
Den Jüngern an, die er sich auserkoren,
Daß sie es allen Erdenvölkern lehren, 40
Und tun also, wie er getan: und schwand.

Liegen die Wachen bereits »wie Tote«, »das Angesicht in Staub«, so stürzen die Frauen jetzt »wie Leichen« und werden in ihrer Wahrnehmung selbst »zu Staub« angesichts des cherubinischen »Glanze[s]«, der sie zu vernichten droht. Die Existenzbedrohung des Kleist'schen Cherubs durch sein verbrieftes Vermögen, Tod in Leben zu verkehren und *vice versa*, ist also eine universelle. Sie macht keinen Unterschied zwischen den Bütteln des Landvogts und den »gläubigen« Frauen, weil dieser Engel nicht allein »des Landvogts Siegel« bricht, sondern eine absolute Grenze einreißt, die er selbst verkörpert. Und spätestens hier verliert eine allein tagespolitische Allegorese des Textes, die dem Gedicht über den Zuweis deutscher und französischer Nationalitäten oder von Instanzen wie »Volk« und »Herrscher« beizukommen versucht, ihre Plausibilität.

In sprachlicher Überbietung und inhaltlicher Zuspitzung des Evangelientextes lässt Kleist seinen Cherub schließlich einmal mehr als *absolute Grenze* in Bewegung auftreten – emblematisch gefasst in der Figur eines Engels, der auf dem Rand des (jetzt mobilen) Verschluss-Steins eines Grabes sitzt und dabei als An-Zeichen des *eo ipso* kategorialen Grenzübertritts der Auferstehung und zugleich als Ursache seiner gewaltsamen Wirkung fungiert.

Diese Figuration nimmt Kleist nun für seine ästhetische Programmatik in Dienst, die sich nicht zuletzt dadurch auszeichnet, immer schon poetische Performanz geworden zu sein: Wo der Cherub »wie der Blitz« (Mt 28,3) niederfährt, um als erster Grenzwächter die letzte Grenze zu sprengen, da kann der ruhige Fluss des Evangelientextes für Kleist poetisch nicht das letzte Wort

⁸⁸ Hervorh. v. Vf.

⁸⁹ Volker Nölle bringt hier überzeugend eine grundsätzliche Faszination Kleists für gewaltsame Vertikalbewegungen in Anschlag. Vgl. Volker Nölle, *Heinrich von Kleist. Niedergangs- und Aufstieggsszenarien*, Berlin 1997, 151–156.

haben, da muss auch der Text selbst gesprengt werden – und zwar so, dass alle Risse und Verwerfungen des Prätexts kenntlich bleiben. Es ist ein innerliterarisches Beben, das Kleist mit seiner cherubinischen Poetik zeitigt, während die für das *Phöbus*-Programm zentralen »Grenzen zwischen Malerei und Poesie« – und das versteht sich angesichts des universellen Grenzsturms im Zeichen des Cherubs keineswegs von selbst – nicht nur unangetastet bleiben, sondern noch einmal neu errichtet werden. Denn vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, dass Kleist seinen kosmisch-poetischen Cherub – stärker noch als Matthäus – in den Dienst einer Ostension des *Unsichtbaren* stellt: Die Aufforderung des matthäischen Engels, »Kommet her und sehet die Stätte, da der Herr gelegen hat« (Mt 28,6), präzisiert Kleists Cherub zu »Kommt her, und schaut die öde Stätte an« (V. 34) – eine Akzentuierung, welche die anschließende Erzählerrede noch einmal verstärkt, indem sie die Frauen »sprachlos die Grabesstätte leer erschau[en]« (V. 36) lässt. Zu *sehen* gibt es am Grab also nur seine Leere und einen Cherub als Manifestation einer Grenzüberschreitung, die er selbst vollzieht, wo immer er auftritt: die Grenzüberschreitung zwischen Himmel und Erde, Leben und Tod, welche in der poetischen Darstellung ebenso nachbebt⁹⁰, wie sie umgekehrt vom Text allererst erfahrbar gemacht und in diesem Sinne wirklich wird. Allerdings gilt dies alles eben allein unter der Voraussetzung, dass der Cherub tatsächlich in Bewegung bleibt. Und das wiederum kann im Horizont eines Wettstreits der Künste nur bedeuten, dass er seine ästhetische Möglichkeitsbedingung ausschließlich im Wirkungsbereich der Poesie als *transitorischer Kunst* gewinnt. Eine »cherubinische Bildästhetik« wäre in dieser Perspektive – zumal, doch nicht allein, mit Hartmanns Konturstich vor Augen – schließlich nichts anderes als eine *contradictio in adiecto*, weil ein zur Ruhe gekommener Cherub zwar eine Grenze *repräsentieren* kann, sie aber niemals in Bewegung zu setzen oder gar zu stürmen vermag und damit sämtliche Potenziale einbüßt, die ihn für Kleists in jeder Hinsicht transgressive Verkehrungs-Poetik zu einer so zentralen Figur machen.

Die entscheidenden Momente von Transgression und Unsichtbarkeit tragen im Versgedicht also zunächst einmal eine medienpoetische und poetologische Signatur und weisen den Cherub unmissverständlich als ein Wesen aus, dessen Wucht sich allein in der Dichtung entladen kann, weil sie *per definitionem* selbst in Bewegung ist.

Doch dabei belässt es Kleist nicht. Anstatt den Cherub zu einer rein metapoetischen Figur zu verharmlosen, bedient er sich seiner performativen Potenz auch in diesem Gedicht zu diskurspolitischen Zwecken und lenkt sie in den letzten

⁹⁰ Und dies durchaus im Sinne Hamachers (Werner Hamacher, »Das Beben der Darstellung«, in: David Wellbery [Hrsg.], *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, München 1987, 149–173).

vier Versen, so harmlos sie auf den ersten Blick auch erscheinen mögen, einmal mehr auf das Verhandlungsfeld von Religion und Herrschaftspolitik um. Tatsächlich liegt die eigentliche Pointe des Kleist'schen Texts in den Abschlussworten des Cherub – und zwar nicht allein in dem, was hier gesagt, sondern ebenso in dem, was gerade nicht gesagt wird:

»Geht hin, ihr Frauen, und kündigt es nunmehr
Den Jüngern an, die er sich auserkoren,
Daß sie es allen Erdenvölkern lehren,
Und tun also, wie er getan: und schwand.

40

In diesen so biblisch anmutenden Versen fehlt nämlich ein nicht unwesentlicher Satz des Evangeliums, dessen Engel an dieser Stelle verkündigt: »Und siehe, er wird vor euch hingehen in Galiläa; da werdet ihr ihn sehen« (Mt, 28,7). Ausgerechnet die verheißene *Erscheinung* Jesu und damit die sichtbare Evidenz seiner Auferstehung wird von Kleist also kassiert und diese Streichung noch dazu in der Rede eines Cherubs vollzogen, in dessen Licht die angesprochenen Frauen schier vergehen. Die dadurch entstandene Leerstelle bleibt indes wiederum nicht unbesetzt, sondern Kleist füllt sie mit einem intertextuellen Bezug, dem das Gedicht seine politische und religiöse Sprengkraft verdankt: Die Weisung des Cherub an die Frauen, »den Jüngern« aufzutragen, das von ihnen Bezeugte »allen Erdenvölkern [zu] lehren/ Und [zu] tun also, wie er getan« (V. 39f.), spielt nämlich auf die Schlussverse des Matthäusevangeliums an, den von Luther so genannten »Missionsbefehl«, und damit eine der dogmatisch zentralsten Passagen des gesamten Neuen Testaments⁹¹, die selbst die Form des Testamentarischen annimmt:

Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden. Darum gehet hin, und lehret alle Völker, und taufet sie im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes. Und lehret sie halten alles, was ich euch befohlen habe. Und siehe, ich bin bey euch alle Tage, bis an der Welt Ende. (Mt 28,18–20)⁹²

Kleist geht hier also theologisch aufs Ganze, und er verbindet diesen testamentarischen Gestus auf signifikante Weise mit der Sichtbarkeitsthematik seines Gedichts. Schließlich legt Matthäus diese Weisung dem Auferstandenen selbst in den Mund, als dieser den Jüngern – wie verheißene – in Galiläa erscheint. Umso bezeichnender nimmt sich die Transformation dieser Verse bei Kleist aus: Er lässt nicht Jesus, sondern den Cherub die testamentarischen Worte sprechen und streicht damit nicht allein zum zweiten Mal die Sichtbarkeit des Auferstandenen, sondern auch und vor allem seine Funktion als Gesetzgeber, durch dessen Rede die Weisung allererst normative Kraft gewinnt. Zur Verhandlung wird im Gedicht also ein Gesetz gestellt, dessen Geltung von der personalisierten Autorität einer Judikative abgekoppelt ist. Und erneut begnügt

⁹¹ Diese Verse waren und sind konstitutiver Bestandteil der protestantischen Taufliturgie. Entsprechend ist davon auszugehen, dass Kleist sie im Ohr hatte.

⁹² Hervorh. im Orig.

sich Kleist nicht mit der Schaffung einer Leerstelle, sondern trägt in sie ein alternatives Prinzip ein, das die politischen Implikationen der gesamten Figuration unübersehbar werden lässt: Anstatt die Jünger wie Christus anzuweisen, »alles [zu] halten, was ich euch befohlen habe« (Mt 28,20), lautet der abschließende Befehl des Kleist'schen Cherub, sie sollten »tun, wie er getan« (V. 41). Hier geht es also nicht allein um einen Aufruf zur Tat, sondern um eine Handlungsethik, die selbst ein Handeln – und kein Gesetz – zur Richtschnur hat. Das Versgedicht läuft somit auf das Modell einer *Imitatio Christi* zu, dessen rechts- und souveränitätspolitische Obertöne sich durch eine letzte Transformation des biblischen Prätexts noch einmal verstärken: Nachdem Kleist seinen Cherub an die Stelle des testamentarischen Gesetzgebers hat treten und für ihn sprechen lassen, bringt er nämlich auch den Engel zum Verschwinden – und zwar im Wortsinne. In kalkulierter Differenz zum Evangelientext, der die Passage mit den Worten beschließt »Und sie gingen eilend zum Grabe hinaus, mit Furcht und großer Freude, und liefen, daß sie es seinen Jüngern verkündigten« (Mt 28,8), lässt Kleist gerade nicht die Frauen das Grab verlassen, sondern den Cherub, der – in deutlichem Kontrast zu seinem überwältigungsästhetischen Auftritt – vor den Augen der Marien und der Leser leise diffundiert und eben darin selbst eine *Imitatio Christi* im Zeichen der Unsichtbarkeit vollzieht: Kleists Cherub »t[al]so, wie er getan« – und schwand« (V. 41). Was bleibt, ist die Weisung zur Nachfolge von Taten durch Handlung, deren Geltung weder durch die Präsenz eines Gesetzgebers noch durch die seines Stellvertreters garantiert wird und somit in letzter Konsequenz das Prinzip der Repräsentation als solches unterläuft. Hier also läge der Einsatzpunkt für eine ernsthafte politische Deutung von Kleists Gedicht, das – wie sollte es mit einem sprechenden Cherub in seinem Zentrum anders sein – auch die rechts- und souveränitätspolitische Dimension in den Horizont des Absoluten stellt und sie in diesem Horizont mit der des Religiösen und des Poetischen verschränkt. Im Rückgriff auf diese in ihrer Transitorik kategoriale Figur ersetzt Kleist das Prinzip der Repräsentation durch das einer handelnden Transgression, deren wirklichkeitskonstitutive und -destruktive Macht keine positive Letztbegründung kennt, sondern sich eben von einer absoluten Grenze herschreibt, die durch sie in Bewegung gesetzt wird: die Grenze zwischen Leben und Tod, Paradies und Lebenswelt, Bewusstsein und Unbewusstem, Himmel und Erde. Die Folgen dieses *Absoluten in Transgression* innerhalb der Texte sind freilich verheerend. Wo der Cherub einschlägt, da kippt die Welt. Zurück bleiben mit (Schein-)Toten übersäte Trümmerhaufen, denen höchstens entkommt, wer sich auf die gewaltsame cherubinische Transitorik einlässt – eine Möglichkeit, die allein Kleists Lesern im Medium der transitorischen Kunst vorbehalten bleibt. Durch ihre Lektüre werden sie selbst in die Dynamisierung der absoluten Grenze hineingezogen und haben Anteil an einem poetischen Verfahren, das auf der Textoberfläche im Cherub symbollogisch greifbar wird, ihn selbst aber weit übersteigt. Austauschbar ist er dennoch nicht.

Denn die *unmögliche Notwendigkeit*, die der Cherub in Kleists Texten markiert und sie zugleich als eine figural niemals besetzbare Funktionsstelle ausweist, verkoppelt nicht allein den politischen, religiösen und poetologischen Diskurs im Zeichen des Absoluten, sondern sie erlaubt auch den Brückenschlag zur anthropologischen Grundproblematik des *Marionettentheaters*: Anstatt den Sündenfall des Bewusstseins als Glücksfall der Vernunft zu begreifen oder den Mesmerismus als Schleichweg zurück in den Urzustand des Menschen zu erwägen, entwirft Kleist hier so etwas wie einen dritten Weg: Er rückt nicht ein Jota von der verriegelten Vordertür des Paradieses ab, sondern mobilisiert sie selbst, lässt sie in Gestalt ihres wehrhaften Wächters gewaltsam vorrücken und dabei jedes Mal einen Grenzsturm in doppeltem Sinne auslösen. Mit einem Cherub dieses Zuschnitts, das lehren Kleists Texte, verhandelt man nicht, schon gar nicht an der Hintertür. Man ist vielmehr gut beraten, ihn ziehen zu lassen – zum nächsten Text.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 u. 2: *Die Bibel oder die ganze heilige Schrift*, Nach der Ausgabe von 1545, hrsg. Hermann Degering, Berlin 1927, 20.

Abb. 3: Heinrich von Kleist, Adam H. Müller (Hrsg.), *Phöbus. Ein Journal für die Kunst*, Dresden 1808 [Nachdruck München 1924], 2.