

PÁL KELEMEN

Erklärungen der Redaktion.

Kleists Autorschaftspraktiken in den *Berliner Abendblättern*

Berichtigung

Nach dem Erscheinen der ersten Nummer der *Berliner Abendblätter* ließ es nicht lange auf sich warten, dass die Frage nach der intellektuell wie institutionell, finanziell wie publizierend dahinter stehenden Instanz gestellt wurde. Nicht überraschend ist dieses historische Faktum, weil die Frage nach dieser Instanz im Diskurs, in den sich dieses Abendblatt einschrieb, programmiert war. Die ersten Ankündigungen der *Berliner Abendblätter* in der *Spenerschen Zeitung*, in der *Vossischen Zeitung* und in anderen Organen ließen aber alle Erwartungen, welche sich auf eine Aufhellung des Ursprungs des ganzen Unternehmens richteten, unerfüllt. Und auch die Mitteilungen, die in diesen und anderen Zeitungen wie z. B. im *Berliner Intelligenz-Blatt* oder im *Freimüthigen* „an das Publikum“ gerichtet waren oder eben „auf die häufigen Anfragen Auswärtiger“ antworten sollten und sich auf den Vertrieb und Änderungen in der Zeitungsstruktur bezogen, trugen zur Aufdeckung dieser Instanz wenig bei. Alle diese Ankündigungen, Mitteilungen und Antworten wurden nämlich – wenn überhaupt – mit der Unterzeichnung „die Redaktion“ erlassen. Dies aber machte eine damals sich verbreitende und allmählich sogar verpflichtende Operation im literarischen Diskurs unmöglich: das Zurückführen eines Schriftstückes auf einen Ursprung, der außerhalb von ihm liegt, und zwar, wie im Falle des Eigennamens, im Jenseits des Diskurses oder, wie im Falle des Autornamens, in der Tiefe des Diskurses, an den Rändern der Texte, irgendwo zwischen ihnen. Diese anfängliche Unmöglichkeit, zu dem neuen Organ eine hinter ihm liegende Instanz „halluzinatorisch“ zu „inszenieren“,¹ muss damals geradezu als bewusste Provokation empfunden sein worden.

Dabei scheint heute die Herausgeberschaft, die in dieser Frage oder in diesem Anspruch impliziert wurde, bloß eine Variation von Autorschaft zu sein. Kleists direkte und indirekte Reaktionen auf diese Frage und auf diesen Anspruch lassen es jedoch annehmen, dass es ihm darum ging, eine alternative Art von Herausgeberschaft, eine „Redaktion“ auf der Oberfläche des Diskurses zu etablieren und zu betreiben, die aus der Praxis der Textherstellung selbst hervorgehen sollte. Kleist scheint versucht zu haben, sich als Redakteur zu positionieren, der nur eine von verschiedenen materiellen und körperlichen Konstituenten des Vollzugs spezifischer Praktiken des Redigierens ist.

¹ Kittler, Friedrich, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München, Fink, 1995³, S. 150.

Zu einem Konzept von Autorschaft, das über den körperlichen Umgang mit Schrift hinausgeht und stattdessen auf eine diskursive Tiefendimension setzt, und zu allen Ansprüchen, die die Redaktion einer Zeitung und damit die Herausgeberschaft als solche mit dem Index einer derart in der Tiefe wirkenden Autorschaft versehen möchten, geht ein solches Projekt allerdings auf deutliche Distanz. Die Tiefendimension implizierte nämlich eine dem je aktuellen Umgang mit Schrift äußerliche, dem Schreibakt vorausgehende Position, von der aus sich ein Autor-Redakteur auszudrücken hätte. Somit würde ein solcher Anspruch auf Autorschaft den sich je gegenwärtig vollziehenden Schreibpraktiken und der spezifischen Gegenwartigkeit der redaktionellen Schreibszenen nicht entgegenkommen. Verträte Kleist die Position eines Autor-Redakteurs – so meine These –, wäre das in seinem Falle einem Systemfehler ähnlich: als könnte es bei Kleist einen Gedanken mit Erkenntniswert bereits vor dem Reden geben, als sollte bei Kleist einer effizienten Handlung, einer richtigen Tat eine Überlegung vorangehen, oder als könnte bei Kleist ein Bär durch die List menschlicher Vernunft im Fechten besiegt werden.

Auf eine solche Auffassung von Herausgeberschaft und Redaktion lässt sich aus den Erklärungen beider Parteien schließen, die am Ende des ersten Quartals um den Ausstieg von Julius Eduard Hitzig als Verleger der *Berliner Abendblätter* entstanden sind. „Ich habe gar keinen Antheil mehr an der *Expedition* des Blattes, so wie ich ihn an dessen *Redaction* nie gehabt, was ich hiedurch ausdrücklich bemerke“,² schreibt Hitzig, was von Kleist umgehend berichtet wird:

Hr. Buchhändler J. E. Hitzig (S. Beil. zum 72sten Stück dieser Blätter), erklärt, daß er an der Redaction der Abendblätter keinen Theil genommen. Diesem Umstande sehen wir uns genöthigt, zu widersprechen. Sowohl die Ankündigung der Abendblätter Anfang Octobers, incl. der an den Linden und Straßenecken angeschlagenen Affichen, als auch mehrere, unter dem Strich befindliche, buchhändlerische Anzeigen, im Blatte selbst, rühren von seiner Hand her. (Die Red.)³

Diese „Berichtigung“ spricht nicht nur darüber, dass in den Augen der Redaktion die „unter dem Strich“ befindlichen Teile der *Berliner Abendblätter* denselben Status haben wie die Teile über dem Strich. Als wesentlich (und nicht nur akzidentell) den *Berliner Abendblättern* zugehörig ausgewiesen werden außerdem die in den anderen Presseorganen platzierten Ankündigungen und darüber hinaus sogar die in der Stadt verstreut angehängten Werbeplakate. Nicht nur die textuellen, z. B. durch Genrecodes bestimmten Grenzen der Beiträge innerhalb der *Berliner Abendblätter* verschwimmen, sondern auf einmal wird sogar fraglich, ob man überhaupt von einem „Innerhalb“ sprechen kann, wenn die Redaktionsarbeit, so, wie es die eben zitierte Erklärung angibt, über die ganz materiellen Grenzen des Blattes hinausgehen soll. Hier werden nämlich die Grenzen auch zwischen den *Berliner Abendblättern* und anderen Zeitungen aufgehoben, indem die Blätter der *Berliner Abendblätter* für die Redaktionstätigkeit kein ausschließliches Terrain bedeuten, also, anders

² BA, 72. Bl. / 22.12.1810

³ BA, 73. Bl. / 24.12.1810

gewendet, nicht einmal das materiale Format der *Berliner Abendblätter* für die Konsistenz eines Werkganzen haftet.⁴ Zum anderen ist im zitierten Satz von „Ankündigung“ die Rede, d.h. von der Gesamtheit von Tätigkeiten zur Bekanntmachung der neuen Zeitung, und nicht von „Ankündigungen“, mit denen konkrete Werbetexte hätten gemeint sein können. Somit schließt der Satz eine literale Lesart der Formulierung „rühren von seiner Hand her“ nicht aus. Dies hat zur Folge, dass durch die hier angesprochenen, „an den Linden und Straßenecken angeschlagenen Affichen“ eine Ambiguität entsteht, eine Unentscheidbarkeit zwischen den angeschlagenen großformatigen Blättern selbst (und ihrem Anschlagen) und dem darauf angebrachten Werbetext (und seinem Verfassen), die zur Verwischung der Grenze zwischen dem materiellen Substrat und dem Symbolischen führt.

Hitzigs „Öffentliche Danksagung“ rührt offensichtlich von einer anderen Disposition her. Im ersten Teil der Danksagung macht er deutlich, dass es für ihn die Redaktion ist – im Gegensatz zum Verlegen –, die mit „Inhalten“ und „Stoffen“, d. h. mit dem Symbolischen zu tun hat, und dass er seine „Buchhändlerischen Anzeigen des Blattes und in dem Blatte“ durch ihre, man könnte sagen, phatische Funktion als uneigentliche Inhalte ansieht, die nicht zur Redaktionsarbeit, sondern zum Verlegen gehören und sich somit den Urteilkategorien der redaktionellen Inhalte entziehen: „Es geschah häufig im Laufe des ersten Abonnements-Quartals der Berliner Abendblätter, daß man, wenn man ihren Inhalt langweilig, oder boshaft, oder unverständlich fand, mich als Verleger darüber zur Rede setzte: warum ich nicht für anderen Stoff sorgte? – und so mir die Ehre erzeugte, mir einigen Einfluß bei der Redaktion derselben zuzuschreiben.“⁵ In seiner „Danksagung“ operiert Hitzig mit der Unterscheidung von Inhalt und Materie und argumentiert somit aus einer Position, in der die Funktion des Verlegers und die des Redakteurs bereits ausdifferenziert sind, wobei sich letztere der Funktion des Autors nähert.

Erklärung

Um verdeutlichen zu können, wie Kleist gerade diese diskursive Entwicklung durch seine Redaktionspraktiken herausfordert, und um eine mögliche Begründung liefern zu können, wieso Kleist – meiner bereits formulierten These zufolge – nicht als Autor sondern gerade als Nicht-Autor ein diskursiv schwer zu verortendes Phänomen für seine Zeitgenossen darstellte, soll in einem zweiten Schritt der Frage nachgegangen werden, wie er sich der Unterscheidung Inhalt/Materie

⁴ Vgl. dagegen Reuß, der Autorschaft als Kriterium der Abendblätterphilologie zwar verabschiedet, den Werkbegriff aber für sie retten möchte, wobei das redaktionelle „Handwerk“ um seine Radikalität kommen muss: „Und das Tagwerk von Kleists Händen, das Produkt von auktorialer Intuition und Redaktion, Originalität und Rezeptivität zugleich, die »Berliner Abendblätter«, ist *eines*, ein *Werk*.“ Roland Reuß, „Geflügelte Worte. Zwei Notizen zur Redaktion und Konstellation von Artikeln der ‚Berliner Abendblätter‘“, in: *Brandenburger Kleist-Blätter 11*, Frankfurt am Main/Basel, Roter Stern/Stromfeld, 1997, S. 9.

⁵ Zeitung für die elegante Welt, 3.1.1811, Nr. 2, Sp. 16

oder, wie er, der Konjunktur der Zeit folgend, es selbst formuliert: Geist/Buchstabe bedient. Zu diesen Begriffen greift er erst unter wachsendem diskursiven Druck, sich selbst als Autor-Redakteur auszuweisen und sich die Maske des Autors aufzulegen. Die viel interpretierte Erklärung Kleists in Bezug auf seine Überarbeitung von Achim von Arnims und Clemens Brentanos Dialog über ein Gemälde Caspar David Friedrichs lautet wie folgt:

„*Erklärung*. Der Aufsatz Hrn. L. A. v. A. und Hrn. C. B. über Hrn. Friedrichs Seelandschaft (S. 12te Blatt.) war ursprünglich dramatisch abgefaßt; der Raum dieser Blätter erforderte aber eine Abkürzung, zu welcher Freiheit ich von Hrn. A. v. A. freundschaftlich berechtigt war. Gleichwohl hat dieser Aufsatz dadurch, daß er nunmehr ein bestimmtes Urtheil ausspricht, seinen Charakter dergestalt verändert, daß ich, zur Steuer der Wahrheit, falls sich dessen jemand noch erinnern sollte, erklären muß: nur der Buchstabe desselben gehört den benannten beiden Hrn.; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir. H. v. K.“⁶

Kleist macht hier nichts anderes, als zu bekennen, einen bereits vorhandenen Text umgeschrieben zu haben. Dennoch hat er die stark gekürzte und radikal umformulierte Version des ursprünglich von Achim von Arnim und Clemens Brentano gemeinsam verfassten Textes, mit den Initialen Brentanos, „cb.“, veröffentlicht.⁷ Im letzten Satz der „Erklärung“ übernimmt Kleist nun die „Verantwortlichkeit“ für den „Geist“ des Aufsatzes und für das Wie der Abfassung, mit anderen Worten: er autorisiert diesen Text, er schreibt ihn sich selber, und zwar in einem nachträglichen Akt, zu.

Diese scheinbare Geste der Autorisierung ist aber alles andere als freiwillig; Kleist „muß“ die Erklärung abgeben, „zur Steuer der Wahrheit, falls sich dessen jemand noch erinnern sollte“. Diese Wahrheit besteht, nochmals, darin, dass dieser Text in einer „ursprünglichen“ Fassung bereits existierte, wobei ihm der Index dieser Ursprünglichkeit erst in einem durch die spätere Überarbeitung perspektivierten Rückblick, also nachträglich zukommen kann. Kleist „muß“ jetzt den Text sich selber zuschreiben, nur falls andere sich an die Wahrheit, nämlich an das Vorhandensein einer Textvorlage, „erinnern sollte[n]“. Dieses distanzierende „sollte“ könnte ein Indiz dafür sein, dass sich Kleist die Art und Weise der Textproduktion und Textrezeption, die im spezifischen „Raum dieser Blätter“, d.h. im Medium seiner Zeitung erfolgen sollten, im Gegensatz zu den anderen nicht im Paradigma der Autorschaft vorstellt. Man hat bei dieser „Erklärung“ den Eindruck, als existierte für Kleist im „Raum dieser Blätter“ überhaupt keine Nachträglichkeit:⁸ weder die nachträgliche Geste des Zuschreibens eines Textes zu einem Autor-Namen, noch eine Nachträglichkeit zwischen Texten, durch die bestimmten Texten eine Ursprünglichkeit zukommt, welche die freie Variabilität erfrieren lässt. Vielmehr hat man den Eindruck, als herrschte in diesem Raum eine Synchronizität – ganz

⁶ BA, 19. Bl. / 22.10.1810 (Sperrung im Original durch Kursivierung ersetzt.)

⁷ BA, 12. Bl. / 13.10.1810

⁸ Zur Nachträglichkeit als Bedingung von Autorschaft s. Kittler, a.a.O., S. 142.

wie zwischen der Rede und den Gedanken, die sich beim Reden erst bilden, ganz wie zwischen den Aktionen und Reaktionen der Ringenden, oder ganz wie zwischen bewussten menschlichen Attacken und nicht bewussten tierischen Parierungen beim Fechten mit einem Bären.⁹

Es ist aber keinesfalls so, als würde Kleist durch seine redaktionelle Praxis der Synchronizität einen Zufluchtsort vor Autorschaft und anderen diskursiven Selbstregelungs- und Überwachungsmechanismen anbieten. Er bietet keinen Raum für eine wie auch immer gartete außerdiskursive „Freiheit“ im Umgang mit Texten an. Dieser Idealismus würde nur die Wiedereinsetzung der Autorschaft erbringen: es fände dann eine Restitution von Nachträglichkeit und Ursprünglichkeit zwischen Subjekt (dieser Freiheit) und Ausdruck (dieses freien Subjektes) statt, denn es wäre dann mit der Möglichkeit einer Subjektivität zu rechnen, die nicht immer schon kontaminiert wäre von den jeweiligen Bedingungen ihrer Ausdrucksmöglichkeiten. Ganz im Gegenteil: in Kleists Erklärung wird die „Abkürzung“, die eine Zeitungspublikation „erfordert“, zur Metapher dafür, dass von medialen Eigenarten, also durch den „Raum dieser Blätter“, jede Art von Ausdruck, d.h. das, was diesen Raum füllt, immer schon mitbedingt ist. Ausdruck im eigentlichen Sinne scheint also für Kleist unmöglich zu sein. Kleists Begriff für den Autor ohne Ausdruck, also für einen Textproduzenten, der aus der Synchronizität von Subjekt und Medium im je gegenwärtigen Umgang mit Schrift, im körperlichen „Handwerk“ immer neu hervorgeht, lautet: Herausgeber. Und Kleists Begriff für eine Praxis, in deren Handwerklichkeit sich diese Synchronizität, also das wechselseitige Bedingen von medialem/buchstäblichem Raum und raumfüllendem/geistigem Inhalt, verwirklichen kann, lautet: Redaktion.¹⁰

All diesem scheint auf den ersten Blick die Formulierung der „Erklärung“, dass der Buchstabe des Aufsatzes Arnim und Brentano, sein Geist aber Kleist gehöre, also dass Geist und Buchstabe doch zu trennen wären, krass zu widersprechen. Schwierigkeiten tauchen auf, wenn man einerseits bedenkt, dass diese einmal zugegebene Getrenntheit auch andere in den *Berliner Abendblättern* gedruckte Texte, unabhängig von ihrer Gattung, betreffen soll, so auch Kleists „Erklärung“ selbst. Andererseits müsste diese Getrenntheit für den ganzen jeweiligen (aktuellen) Text gelten, also ebenfalls für die Signatur „cb.“ unter dem in Frage stehenden Artikel, aber auch und vor allem für die Signatur „H.v.K.“ unter der „Erklärung“. Wenn irgendwo, dann gerade in einer Erklärung von Autorschaft dürfte es aber auf keinen Fall passieren, dass die Unterschrift keine ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Geist und Buchstabe, von Intention und Inskription vergegenwärtigt. Die Aussage in Kleists „Erklärung“ bringt diese „Erklärung“ um ihre Glaubwürdigkeit, mit anderen Worten um die Funktion, die sie zu erfüllen bestimmt war, nämlich um den Ausdruck einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Geist und

⁹ Vgl. dazu den Beitrag Jan Söffners in diesem Band.

¹⁰ In diesem Sinne könnte es auch bei dieser Art von Herausgeberschaft um die „performativen Rahmenbedingungen von Autorschaft“ gehen. Vgl. Wirth, Uwe, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*, München, Fink, 2008, 14.

Buchstabe. Die Erklärung schlägt in ihr genaues Gegenteil um: Statt der Herstellung von Autorschaft, einer Restitution der Autor-Funktion bestätigt sie nur, dass dies im „Raum dieser Blätter“ unmöglich ist. Anders gewendet erscheint dieser Blätter-Raum als einer, in dem alle Versuche, eine Autorschaft zu etablieren, notwendigerweise nur die Allgewalt von Herausgeberschaft bestätigen.

Wie kann aber diese Getrenntheit eine Herausgeberschaft bestätigen, die die Autorschaft geradezu verunmöglicht, wenn es weiter oben eben darum ging, dass die Kleist'sche Herausgeberschaft und seine Redaktionspraxis gerade aus einer Zusammengehörigkeit von Inhalt/Geist und Buchstabe entspringt? Die einzig mögliche Antwort darauf ist, dass es für Kleist im Fall des Projekts der *Berliner Abendblätter* um eine andere Art der Zugehörigkeit von Geist und Buchstabe geht als die, auf der die Institution Autorschaft basiert. Kleist stellt die Vorannahme und Selbstverständlichkeit einer Zugehörigkeit in Frage, die vom Geist dominiert ist. Diese Dominanz besteht darin, dass der Buchstabe nur als etwas gedacht wird, das dem Geist akzidentiell zugehört, als ein bloßes Mittel zum Selbstausdruck des Geistes, d.h. zur symbolischen Besetzung von Oberflächen, in die sich der Geist einschreibt. Dieser Selbstausdruck müsste in der Unterschrift kulminieren, die die Einschreibung selbst zu einem Werkganzen macht, und in der nicht nur die „einmalige[...] Intention ihrer Produktion“ unmittelbar präsent ist, sondern darüber hinaus auch das Versprechen, dass diese Unmittelbarkeit durch die Wiederholung des Akts des Unterschreibens beliebig wiederherstellbar ist.¹¹ In diesen Akten sollte der toten Materie des Buchstabens durch ihre Vergeistigung zu einer Selbstpräsenz verholphen werden, indem der Buchstabe als Materie oder toter Körper sich in einem immateriellen Dasein aufhebt.

Um diese Position zu verdeutlichen, lohnt es sich, Fichtes Aufsatz *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie* kurz in Erinnerung zu rufen,¹² zumal zwischen Kleists redaktionellen Anmerkungen und diesem Aufsatz, der die damalige Diskussion über Urheberrecht und Autorschaft wesentlich mitprägte, eine Art Dialog stattzufinden scheint. Fichte geht davon aus, dass Produktion und Rezeption eines Kunstwerkes einander widerspiegeln. Das „Genie“ teilt seine „Stimmung“ mit, wobei die Voraussetzung einer von Fichte gesetzten allgemeinen Mitteilbarkeit und Verstehbarkeit dieser Stimmung der „Universalsinn“ ist, „dasjenige, was allen gebildeten Seelen gemeinsam ist“. Die Mitteilung der künstlerischen Stimmung hat zum Ziel, „dass aus allen Seelen sein [des Künstlers] eigenes liebliches Bild ihm zurückstrahlte. Drum drückt er die Stimmung seines Geistes ein in eine körperliche Gestalt.“ Dadurch wird diese Stimmung des Künstlers zum „Geist seines Products; und die zufälligen Gestalten, in denen er sie ausdrückt, sind der Körper oder der Buchstabe desselben“. Spätestens in dieser Formulierung wird es deutlich, dass

11 Derrida, Jacques, „Signatur, Ereignis, Kontext“, aus d. Franz. v. Donald Watts Tuckwiller, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien, Passagen, 1988, S. 212f.

12 Fichte, J. G., „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie“, in: *Johann Gottlieb Fichte's sämtliche Werke*, hg. v. J. H. Fichte, Bd. 8, Berlin, Veit, 1846, S. 270–300, Zitate im diesem Absatz S. 292f., 275, 294, 273f. (Ich danke herzlich Christian Benne für den Hinweis.)

sich Fichte das Verhältnis zwischen Geist und Buchstabe als ein akzidentielles vorstellt. Für das Verhalten des Rezipienten aber, der einem Kunstwerk begegnet, wird der künstlerische Schaffensprozess normativ, man wird dem Künstler regelrecht ausgeliefert. In der Begegnung mit Kunst „denkt unser Verstand, oder dichtet unsere Einbildungskraft von selbst mit dem Künstler zugleich, und sowie er es will, ohne dass wir ihn gebieten“. Diese „belebende Kraft an einem Kunstproducte“ nennt Fichte „Geist“, und diese Kraft ist es, die den Rezeptionsprozess dominiert. So kann Fichte sagen, dass ein Kunstwerk uns „nicht das Geschenk allein, sondern sogar die Hand darreiche, mit der wir es ergreifen sollen“: Es gibt nicht „bloss das Objekt“ der geistigen Beschäftigung ab, sondern es verleiht dem Rezipienten auch das „Talent“, sich mit ihm zu beschäftigen. Fichtes Allegorisierung geht sogar weit genug, dem Kunstwerk die Kraft zuzusprechen, „dass es das Schauspiel und die Zuschauer zugleich erschaffe“.

Aus diesen Allegorien der Kunstrezeption geht es eindeutig hervor, dass auf Fichtes Horizont die „Hand“ und das Handwerk erst dann eine Rolle spielen können, wenn die vom Geist des Künstlers durchdrungene Hand in dem Handwerk diesen Geist dem Buchstaben sozusagen einflößt. Eine semantische Ambiguität der Handarbeit wie in Kleists obiger „Berichtigung“ kommt nicht in Frage: „Hand“ kann hier nur im metaphorischen Sinne von „Talent“ eine Rolle spielen, als Vermögen, das Kunst-Objekt richtig zu rezipieren, d.h. die Stimmung des Künstlers in sich zu reproduzieren. Die Kunstwerke dagegen, die Hände im wortwörtlichen Sinn haben (und keine metaphorischen Hände, die eine Art Selbstvermittlung des Geistes verkörpern), indem sie nur für sich selbst als bloße Dinge da sind, werden nach Fichte von „geistlose[n] Schreiber[n]“, „blosse[n] Mechaniker[n]“ und „Buchstäbler[n]“ produziert.¹³

Es lohnt sich aber, auch bei Fichtes anderer Metaphorisierung der „Hand“ zu verweilen, nämlich bei dem „Zuschauer“, dem dritten Glied in der Reihe „Hand“-„Talent“-„Zuschauer“, und zugleich bei dem „Schauspiel“, dem dritten Glied der parallelen Reihe „Geschenk“-„Objekt“-„Schauspiel“. Mit ihnen verwandelt sich das Bild des Sich-Selbst-Gebens des Werkes in das Bild des Sich-Vorführens, wobei das Werk sich nicht nur in eine Vorführung verwandelt, sondern zugleich in seinen eigenen Rezipienten, den Zuschauer selbst. Damit vollzieht sich eine komplette Entkörperung des Rezipienten: Er wird nur noch als eine geistige Instanz, absolut körperlos, jenseits der sinnlichen Räume vorstellbar. Das ist der Moment, in dem das Werk in seiner Selbstpräsenz als unmittelbarer Ausdruck des Geistes, einem schwarzen Loch ähnlich, den Rezipienten sozusagen einsaugt und verschlingt. Und genau dies ist der Punkt, an dem die Distanz zwischen Betrachtetem und Betrachtendem verschwindet und die Frage nach dem realen Raum, in dem Betrachter oder Zuschauer sich befinden, ausgeblendet wird. Das kann allein aus dem Grund erfolgen, weil es Fichte zufolge den homogenen, zeitlosen und immateriellen Raum des „Universalsinnes“ gibt.

¹³ Fichte, a.a.O. S. 292, 295, 299.

Zusammenfassend, vor der Folie des Textes von Fichte, könnte man sagen, dass Kleist die Getrenntheit von Buchstabe und Geist eben nicht von ihrer gesetzten und zurückprojizierten ursprünglichen Einheit her denkt, als wäre diese Getrenntheit nur eine Zwischenphase vor ihrer Wiedervereinigung im „Universalsinn“. Kleist denkt diese Getrenntheit nicht als Übergangsphase und raubt somit ihren Zugehörigkeitsverhältnissen die inhärente Teleologie. Dadurch erscheinen ihre Vereinigungen bei Kleist nicht als Folge einer ursprünglichen Notwendigkeit, sondern eher als zufällige Momente, die eine mögliche Serie bilden. Diese aus diskreten Momenten möglicher Serien bestehende Zusammengehörigkeit, diese Synchronizitätseffekte müssen aber eine andere Art von Präsenz haben als die Präsenz, die durch die sich vergeistigenden Buchstaben entsteht. Der materielle/buchstäbliche „Raum der Blätter“ erscheint nämlich nicht als leerer und immaterieller Behälter, der vor und nach den epiphanischen Momenten der symbolischen Einschreibungen und deren Wiederherstellung im Zuge der Lektüre identisch bleibt. Diese Synchronizität, diese eigenartige Präsenz dürfte vielmehr für den Gegenwartsraum oder für die Schreibszene stehen, wo sich eine wechselseitige Transformation von Geist und Buchstabe ereignet, und zwar im Vollzug der Einschreibung, d.h. ganz konkret: im Handwerk des Herausgebers. Ein solches Ereignis kann es nur geben, wenn das Verhältnis von Geist und Buchstabe als Getrenntheit ohne Nachträglichkeit vorausgesetzt wird. Damit geht Kleist über die Fichte'schen Unterscheidungen Künstler/Buchstäbler und toter Buchstabe/lebendiger Geist hinaus, aber auch über das Konzept eines Universalsinnes und einer allgemeinen Mitteilbarkeit, die nichts weiter sind als Metaphern für die gesetzte ursprüngliche Einheit von Geist und Buchstabe.

Urteil

An diesem Punkt wäre die Frage völlig berechtigt, inwiefern die hier dargelegten Implikationen der „Erklärung“ mit dem Gegenstand der „Erklärung“ selbst, also mit dem Text von Brentano und Arnim über Caspar David Friedrichs Gemälde zu tun haben und ferner mit der Überarbeitungsweise Kleists, der selber zugibt, den Text so umgestaltet zu haben, „daß er nunmehr ein bestimmtes Urtheil ausspricht“. Arnims und Brentanos Text ist hier, wenn auch nur skizzenhaft dargestellt, von Interesse aufgrund der darin dargestellten Problematik des imaginären Theater-raums, in den sich in diesem Text ein ganz konkreter Ausstellungsraum verwandelt.¹⁴

¹⁴ Zu meiner Annäherung vgl. insb. Kurz, Gerhard, „Vor einem Bild. Zu Clemens Brentanos ‚Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner‘“, JbDFH 1988, S. 128–140.

Am Anfang von Arnims und Brentanos Text¹⁵ steht eine Bildbeschreibung, die in der Feststellung mündet, dass das Bild, das in die Kunstgeschichtsschreibung unter dem Titel „Mönch am Meer“ eingegangen ist, nicht erfüllen kann, was es verspricht. Denn das Bild macht die Betrachtung selbst zum Thema, die Art und Weise der Betrachtung aber, die es darstellt und zugleich für seinen Betrachter vorschreibt, kann von diesem nicht verwirklicht werden. Diese Irritation oder Komplexität, die der Berichtende auf der eigenen Haut spürt, scheint unausweichlich bzw. unreduzierbar zu sein. Diese Irritation erscheint sogar als wesentlicher Teil des Bildes, sie ist „zu diesem gehörig“, und mit dieser Irritation, da einem das Bild „keine Ruhe gewährt“, wird auch die jeweilige „Handlung“ wesentlich zum Bild gehörig, die vor ihm ablaufen „muß“. Der Ausstellungsraum wird auf einmal zum Theater: Das Bild dient als „Decoration“, als Bühnenbild, der Platz vor dem Bild wird zur Bühne, der Betrachter wird zum Schauspieler und der Berichtende zum Zuschauer. Die Beschreibung geht an diesem Punkt in eine szenische Dialogsequenz über: Verschiedene Gestalten treten auf und kommentieren das Bild. Einige von ihnen kommen nicht weiter, als ihre Irritation zu registrieren, andere versuchen, diese zu vermindern, d.h. die Komplexität ihrer Situation zu reduzieren, indem sie das Bild zu interpretieren suchen. Nach der szenischen Darstellung tritt eine Figur auf, die dem Berichtenden seine Meinung über Betrachter und Bild mitteilt. Er spottet einerseits über die Betrachter, indem er meint, sie gingen mit den Bildern „gar zu unzüchtig“ um, indem sie sie unbedingt interpretieren wollen. Die Interpretation soll hier nach dem Muster des Enträtselns erfolgen, als stünden die Bilder „wegen eines geheimen Verbrechens am Pranger, das die Zuschauer durchaus entdecken müssen“. Andererseits schlägt dieser Beobachter zweiter Ordnung in Bezug auf die Komposition des Bildes vor, die Figur noch weiter zu marginalisieren. An diesen Meinungen findet der Berichtende einen so großen Gefallen, dass er mit dem „glimpfliche[n] lange[n] Mann“ die Ausstellung verlässt, um sich mit ihm gemeinsam „nach Hause“ zu begeben.

Dadurch, dass der Ausstellungsraum – durch die besondere ästhetische Leistung eines Bildes – in diesem Bericht zu einem Theater wird, entsteht ein ganz konkreter Bezug auf den oben angesprochenen Aufsatz von Fichte. Es ist vielleicht nicht voreilig zu sagen, dass sich der ganze Text von Arnims und Brentanos einer Situation verdankt, die von einem Bild verursacht wird, das die von Fichte beschriebene Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung unmöglich macht. Diesem Bild gegenüber kann sich kein Rezeptionsprozess vollziehen, der mit dem von Fichte beschriebenen kompletten Verschwinden der Körperlichkeit des Rezipienten endet, und in dem parallel zu diesem Verschwinden der Autor – auf der anderen Seite, „hinter dem Bild“ – als diskursive Größe entsteht. Die Irritation, die das Bild in Gang setzt, und die seine Betrachter durch Interpretation zu kompensieren suchen, entspringt daraus, dass dieses Bild geradezu den realen Raum erlebbar macht: es

15 Brentano, Clemens/Arnim, Achim von, „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner. (Bei einer Kunstausstellung.)“, in: *Iris*. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen, Nr. 20 / 28.01.1826, S. 77–78.

lässt den Betrachter über den realen Raum, in dem es betrachtet wird, nicht hinwegkommen. Und derart in diesem Raum verankert, ist der Betrachter auch der eigenen Körperlichkeit verhaftet, die sich bei Fichte zusammen mit dem Werk, das beide schließlich übergreift, im Äther des Universalsinnes auflösen sollte. Die Interpretation erscheint als eine Notlösung – sogar als „Unzucht“ –, um etwas mit diesem als Irritation empfundenen Raum- und Körpererlebnis anfangen zu können.

Das alles rührt daher, dass das Bild eine Art und Weise des Betrachtens zum Thema macht, die im realen Ausstellungsraum nicht zu reproduzieren ist. Mit Blick auf diese Nichtreproduzierbarkeit kann man sagen, dass das Bild die Darstellung eigentlich verfehlt: Es möchte etwas darstellen (abbilden), das es von seiner Natur her nicht darstellen (vergegenwärtigen) kann. In diesem Sinne ließe sich, wie bei Brentano und Arnim, von einem „Anspruch“ und einem „Abbruch“ sprechen. Es geht nämlich um den bildlichen Versuch darzustellen, wie sich die anthropomorphisierende und bedeutungsstiftende „symbolische Operation“¹⁶ des Menschen an der Natur als einer neutralen Projektionsfläche vollzieht. Der Betrachter sollte genau dieselbe Operation vollbringen wie der Mönch auf dem Bild, doch es gelingt nicht: „die See fehlte ganz“, d.h. die symbolisch besetzte Natur, die Natur nach der symbolischen Operation. So kommt der Betrachter einfach nicht „hinter“ das Bild, hinter die Bildoberfläche, deren Materialität er nicht vergeistigen kann. Hier geht es um das Erlebnis, dass der Prozess der ästhetischen Erfahrung ins Stocken gerät. Man kann die Stimmung des Künstlers, mit Fichte gesagt, den „Geist seines Products“ nicht rekonstruieren, mit anderen Worten: Der Buchstabe des Gemäldes, seine Bildoberfläche kann nicht ohne Widerstand in den Geist des Bildes, in den Bildinhalt überführt werden. Aus dieser Perspektive scheint dieser Ausstellungsraum als Modell für Kleists Blätter-Raum zu dienen, denn dieser Raum bietet eine Alternative für den Fichte'schen Raum des theatralischen Universalsinnes an.

Dagegen könnte man aber einwenden, dass es sich hier gar nicht um Kleists Vorstellungen von Kunst und Kunstrezeption handelt, sondern um die von Achim von Arnim und Clemens Brentano. Und es ist tatsächlich so. Man sollte nicht vergessen, dass Kleist den letzten Satz der Bildbeschreibung, in der gerade die Allegorie der Bühne entfaltet wird, gar nicht übernimmt. Außerdem gibt er selber zu, dass er den Charakter des Aufsatzes so verändert hat, dass er – im Gegensatz zu Arnims und Brentanos Text – nunmehr „ein bestimmtes Urtheil ausspricht“. Dieses Urteil drückt sich auch in der Ironie aus, mit der Kleist in dem in den *Berliner Abendblättern* erschienenen Schluss den Versuch des Malers behandelt, einen panoramatischen Anblick zu imitieren und so einen totalen Schein zu erzeugen. Die symbolische Operation lässt sich mit Darstellungsmitteln unmöglich vollenden, die von ihrer Natur her nicht dafür geeignet sind. In dieser Ironie drückt sich der modale Unterschied in der Beurteilung von Friedrichs Malerei zwischen Arnim/Brentano

16 Friedrich Schiller: *Über Matthissons Gedichte*, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Bd. 22, Weimar, Böhlau, 1958, S. 271.

und Kleist aus. Während jene die Unmöglichkeit einsehen, eine Fichte'sche ästhetische Erfahrung zu haben, verbleiben sie bei der bloßen Registrierung dieser Unmöglichkeit, oder gar bei dem bloßen Wegschauen davon. Der „glimpfliche[...] lange[...] Mann“ schlägt vor, den Kapuziner in der Komposition noch mehr zu marginalisieren, damit er „die Aussicht“ nicht verdirbt, wodurch dem Bild genau jenes reflexive Potenzial genommen wäre, das die Irritation in den Betrachtern verursachte. Kleists Ironie könnte sich gerade darauf beziehen, dass die bloße Demonstration der Unmöglichkeit der Fichte'schen ästhetischen Erfahrung noch nicht ausreicht, darüber hinwegzukommen, denn diese Demonstration bleibt im selben Paradigma stecken. In der Ironie drückte sich Kleists „bestimmtes Urteil“ aus, dass es keine Lösung ist, die Nichtüberwindbarkeit der Bildoberfläche (des Buchstabens) ins Extreme zu treiben, denn es würde nur den Idealismus verstärken, wonach es ein „Dahinter“ gibt, zwar unerreichbar, allenfalls als Gegenstand der romantischen Sehnsucht: „Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser mahlte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmahlerei beibringen kann.“¹⁷ In einem höheren Grade materiell könnte es nicht sein – nur dem Menschen wäre damit nicht geholfen. Die Empfindung der weggeschnittenen „Augenlider“ beim Betrachten, wie Kleist es formuliert, würde dann, absolut literal, bedeuten, dass man die Augen nicht schließen und sich dem Anblick der Bildoberfläche nicht entreißen kann. Dadurch wäre der Prozess der Überführung der Sinnesdaten vor „das geistige Auge“ – wie es bei Fichte steht – verhindert, was soviel bedeutet wie dass die Sublimierung der Materialität des Bildes zugunsten seiner imaginären Auf-führung nicht erfolgen kann. Man ist gezwungen, wie es weiter bei Fichte heißt, ständig das „Gebot der Aufmerksamkeit [zu] wiederholen“ und die „Beobachtung [zu] halten“¹⁸. Das ist aber das Merkmal der bloß mechanischen Kunst.

In Kleists Augen gehört also der Ausstellungsraum, der sich in Arnims und Brentanos allegorischer Darstellung in ein Theater verwandelt, noch in das Fichte-Paradigma, und zwar deshalb, weil hier wie dort die Möglichkeit besteht, sich vom Darsteller in einen Zuschauer zu verwandeln. Dem sollte also der spezifische „Raum der Blätter“ entgegenstehen – ein Ausstellungsraum von Schriftstücken, bei deren „Betrachtung“ diese Verwandlung gerade nicht möglich ist. Dies wäre ein Raum, in dem einerseits keine immaterielle Betrachterposition einzunehmen ist wie vom Berichtenden in Arnims und Brentanos Text, der nach dem Muster des aufklärerischen *spectator* die Menge unsichtbar beobachtet und später über seine Erlebnisse berichtet. Dies ist nämlich nur eine Kompensation der Fichte'schen Zuschauerposition, die sich in der ästhetischen Erfahrung in das sich vergeistigende Werk hineinverlegt. Das heißt andererseits auch, dass in diesem Raum, wo es keinen Platz für eine solche Betrachtung gibt – und damit keinen Platz für eine Buch-stäblichkeit, die dazu bestimmt ist, sich in Geist aufzulösen –, das Betrachten und

17 BA, Bl. 12. / 13.10.1810

18 Fichte, a.a.O. 274.

das Betrachten des Betrachtens nie deutlich zu trennen sind. Als ein solcher Raum ist also der Schauplatz der Kleist'schen Idee einer Zeitungsredaktion vorzustellen, in dem sich die werdende, durch das endlose Ringen mit dem spezifischen Blatt-Medium konstituierte Herausgeberschaft kundtut.

Unterschreiben

Wie dieses Ringen funktioniert, bzw. warum es in den *Berliner Abendblättern* nicht dazu kommen kann, dass dieses Ringen aufhört, lässt sich – zum Schluss – an einem prägnanten Ausdruck dieses Ringens zeigen:

Erklärung

S. Voß. Zeitung, den 25. Sept. 1810.

Macherlei Rücksichten bestimmen mich, mit diesem Blatt, welches sich nunmehr etablirt hat, aus der Masse anonymer Institute herauszutreten. Demnach bleibt der Zweck desselben zwar, in der ersten Instanz, Unterhaltung aller Stände des Volks; in der zweiten aber ist er, nach allen erdenklichen Richtungen, Beförderung der Nationalsache überhaupt: und mit meinem verbindlichsten Dank an den unbekanntnen Herrn Mitarbeiter, der, in dem nächstfolgenden Aufsatz, zuerst ein gründliches Gespräch darüber eingieng, unterschreibe ich mich,

der Herausgeber der Abendblätter,
Heinrich von Kleist.¹⁹

Wie bereits angedeutet, stand Kleist anfangs unter dem wachsenden Druck,²⁰ seine Herausgeberschaft zuzugeben, wobei – so war die Anfangsthese – diese Herausgeberschaft als eine Figur von Autorschaft gemeint gewesen sein dürfte, als solche aber mit dem Kleist'schen „Handwerk“ inkompatibel war. Das bezeugt auch Kleists erste öffentliche Erklärung über seine Herausgeberschaft. „Mancherlei Rücksichten bestimmen mich“, schreibt Kleist und zitiert wortwörtlich die Wendung aus der „Anzeige“ in der *Vossischen Zeitung*, die er hier als Referenz dieser Erklärung angibt. Es wird zugleich klar, dass er hier wieder etwas erklären „muß“, ganz wie im Fall der Erklärung über Arnims und Brentanos Text, und dass er hier wieder Erwartungen gegenübersteht, die nicht die seinigen sind. Er fühlt sich bestimmt, „mit diesem Blatt, welches sich nunmehr etablirt hat, aus der Masse anonymer Institute herauszutreten“. Dass „diese[s] Blatt“ weder auf dieses singuläre Papier-Blatt noch auf

19 BA 19. Bl. / 22.10.1810. (Sperrung im Original durch Kursivierung ersetzt.)

20 „Die Herausgeber haben sich nicht genannt, auch in der vorläufigen Ankündigung erklärt, wie sie sich über den Plan dieser Flugschrift nicht auslassen könnten, wodurch sie freylich einen desto freieren Spielraum erhalten; [...] Aus den mystischen und metaphysischen Styl in einigen Aufsätzen, und aus den Unterschriften H.v.K. und A.M. schließen einige, daß die Herren Heinrich von Kleist und Adam Müller, die Herausgeber und vorzüglichsten Mitarbeiter an diesen Abendblättern sind.“ Archiv für Literatur, Kunst und Politik, Nr. 86. / 28.10.1810, Sp. 689f; vgl. noch Nordische Miscellen, Nr. 42. / 21.10.1810, S. 341f; Miscellen für die neueste Weltkunde, Nr. 89. / 7.11.1810, S. 356.

diese konkrete Nummer der *Berliner Abendblätter* referiert, wo der Text der Erklärung zu lesen ist, macht die Fortsetzung des Satzes klar. „[D]iese[s] Blatt“ meint die *Berliner Abendblätter* als Publikationsorgan, „welches sich nunmehr etabliert hat“ zur Zeit der Ausgabe dieser neuesten Nummer. Schwierigkeiten tauchen erst dann auf, wenn man die grammatische Struktur des Satzes genauer betrachtet, und zwar das Ich zu bestimmen sucht, das durch dieses „mich“ gemeint ist, und das „herauszutreten“ bestimmt ist.

Zunächst aber: woher und wohin „herauszutreten“? „[A]us der Masse anonymer Institute“, schreibt Kleist, in die Singularität nicht mehr anonymer Institute, d.h. in den Bereich der Institutionen mit einem Namen. In dieser Formulierung ist aber eine Oszillation zu beobachten, keine semantische, sondern eine rhetorische. Man kann sie metaphorisch lesen: Das Ich, das Teil der „Masse anonymer Institute“ ist, ist selber eine Institution aus der Masse, aus der es herauszutreten genötigt ist. Dann sind Ich und Institution identisch. Oder man kann diese Formulierung metonymisch lesen: Das Ich ist eine Person, die sich genötigt sieht, „mit diesem Blatt“ aus der Masse anonymer Institutionen herauszutreten. In diesem Falle ist dieses Ich eine Person, die das Blatt aus der Masse der Anonymität herausbringt. In diesem Falle sind Institut und Person nicht identisch, sie sind nicht metaphorisch austauschbar, sondern sie verhalten sich zueinander metonymisch und existieren nebeneinander. Man kann sich im ersten Fall ein Ich „als“ Blatt-Institution vorstellen, im zweiten ein Ich „mit“ einer Institution, von der sie getrennt werden kann.

Obwohl Sinn und Zweck der Erklärung ist, das Blatt *Berliner Abendblätter* in das Paradigma der Autorschaft einzuführen, d.h. diese Oszillation zu eliminieren, und zwar zugunsten der metonymischen Lesart „Subjekt mit Institution“ – „Kleist mit Blatt“, Geist und Buchstabe –, wird diese Oszillation nicht stillgestellt, sie intensiviert sich sogar in der Unterschrift, in eben jener Unterschrift, die in ihrer eigenen Gestalt die Aussage der Erklärung verkörpern sollte. Am Ende der Erklärung steht „unterschreibe ich mich“, wobei im originalen Umbruch das „ich mich“ nicht intendiert, sondern aus den bloßen „Erforderungen“ des „Raum[s] dieser Blätter“, allein durch den nichtsemantischen Zwang des Satzspiegels, die letzte Zeile der Erklärung bildet und die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Obwohl das Grimm-Wörterbuch zwischen „unterschreiben“ und „sich unterschreiben“ keine semantische Unterscheidung trifft,²¹ wird durch diese zufällige typografische Hervorhebung, die ein Werk des Mediums, des „Raum[s] dieser Blätter“ ist, das getrennte Nebeneinander von Personalpronomen und Reflexivpronomen ausgesprochen bedeutsam. Diese Stellung verkörpert und erhält die rhetorische Oszillation der Lesarten aufrecht und prägt der Situation ihre Schizophrenie auf. Es ist, als würde die Person Kleist sich selbst als Institution Kleist unterschreiben – oder eben umgekehrt. Und damit behauptet Kleist seine – eben nicht Autorschaft, sondern seine Herausgeberschaft.

21 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 24, Leipzig, Hirzel, 1936, Sp. 1799–1804.

Man hat den Eindruck, als hätte Kleist den „Zeitgeist“ überhaupt nicht gespürt, und als wäre er mit seiner Praxis der Herausgeberschaft einfach inkompatibel mit dem sich formenden literarischen Diskurs um 1800. Ob es ein bewusstes Rollenspiel war oder etwas völlig Unreflektiertes, sei zunächst dahingestellt. Die Wirkung von Kleists eigentümlicher Praxis der Herausgeberschaft kann man sich jedenfalls vorstellen wie die eines Hohlspiegels, in dem sich die Ideologien des damaligen literarischen Diskurses mit aller Schärfe zeigten. Seine redaktionelle, damals unzeitgemäße Tätigkeit scheint weniger in Richtung einer kommenden Hochmoderne zu zeigen, sondern – weitgehend zusammenstimmend mit Kleists aristokratischem Bewusstsein – eher zurück, in die Zeit der „Gelehrtenrepublik“, d.h. in eine Zeit, wo „Interpretation“ und „Autorschaft“ noch nicht die notwendigen Korrelate eines „Lesens“ sind, das mit „Texten“ zu tun hat, sondern wo ein gewisser „Umgang“ mit Büchern herrscht, der eine Gesamtheit noch nicht im modernen Sinne institutionalisierter philologischer Praktiken ausmacht. Der Ursprung dieser unzeitgemäßen Herausgeberschaft liegt also in einem Raum nicht des Buchs sondern der Tageszeitung, der im ständigen Werden begriffen ist, indem er sich aus den zufälligen Synchronizitäten von Rhetorik und Medialität je neu konstituiert. Dieser Raum kann darum keinen Fluchtpunkt haben, keine Beobachterposition, aus der Leser und Herausgeber verfolgen könnten, was in diesem Raum vor sich geht. Taucht man darin einmal unter, kann man sich von diesem Raum nicht mehr unterscheiden. Ganz wie die Ringenden in ihrem Kampf eine synchrone Einheit bilden, in der die Nachträglichkeit von Aktion und Reaktion suspendiert ist. Kleist vergegenwärtigt in seiner Praxis des Redigierens die ursprüngliche lateinische Bedeutung des Wortes *redigere*, also „zurücktreiben“, „zurückbringen“. Er bringt Lesen und Redigieren auf ihr Handwerk zurück.