Lea Liese

Kommunikation/Kontamination.

Gerücht und Ansteckung bei Heinrich von Kleist

I.

Die ›Berliner Abendblätter‹ vom 3. Dezember 1810 berichten das erste Mal von der Verbreitung einer pestartigen Krankheit in Spanien und Italien und spekulieren, dass es sich um das gefürchtete Gelbfieber handeln müsse. In weiteren Meldungen werden die Krankheitssymptome beschrieben, aber keine Schutzmaßnahmen oder Heilungsaussichten perspektiviert; Korrespondentenberichte vermuten die Einschleppung der Krankheit durch ausländische Schiffe, beschreiben Quarantäneanordnungen und suggerieren somit militärpolitische Implikationen der Seuche. Indem die ›Abendblätter‹ die Ausbreitung der Krankheit auf die Ausweitung der Kriegshandlungen zurückführen, äußert Kleist eine ziemlich offensichtliche Kritik an den französischen Expansionsplänen.¹ Die Politisierung der Ansteckungsfurcht erscheint als Teil einer Strategie, trotz Zensurandrohungen aus den von Napoleon besetzten Gebieten Europas berichten zu können. Dabei stützen sich die Meldungen zum Großteil auf ungesicherte Quellen, zehren vornehmlich von der Ansteckungsangst der Bevölkerung und bedienen eine Verdachtshaltung gegen jegliche Fremdeinflüsse. Dass sich in den Beiträgen der ›Berliner Abendblätter‹ Synergieeffekte zwischen Nachrichten und Gerüchten ergeben, ist in den letzten Jahren vermehrt in den Fokus medientheoretischer Relektüren gerückt.² Kleists Faszination an Gerüchten zeigt sich aber bereits in seinen politischen Dramen, woran sich die jüngere Kleist-Forschung ebenfalls abgearbeitet hat: So liefere Kleists ›Hermannsschlacht‹ (1808) auf der Grundlage des Arminius-Mythos das Modell eines deutschen Volkskriegs gegen die militärisch überlegene französische Armee,³ indem das Drama Strategien von Massenmobilisierung und Desinformation als legitime Mittel gegen den politischen Feind zur Schau stelle.⁴ Und in ›Die Familie Schroffenstein‹

¹ Vgl. Helmut Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin 1939, S. 311–315.

² Vgl. Michael Niehaus, Zeitungsmeldung, Anekdote. Gattungstheoretische Überlegungen zu einem Textfeld bei Heinrich von Kleist. In: KJb 2019, 295–308; Johannes F. Lehmann, Faktum, Anekdote, Gerücht. Begriffsgeschichte der »Thatsache« und Kleists ›Berliner Abendblätter‹. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 89 (2015), S. 307–322; Elke Dubbels, Zur Dynamik von Gerüchten bei Heinrich von Kleist. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 131 (2012), S. 191–210; Sibylle Peters, Von der Klugheitslehre des Medialen. (Eine Paradoxe.) Ein Vorschlag zum Gebrauch der ›Berliner Abendblätter‹. In: KJb 2000, 136–160.

³ Vgl. Roger Fornoff, Nation und Psychose. Exzesse des männlichen Genießens in Heinrich von Kleists ›Hermannsschlacht‹. In: Branka Schaller-Fornoff und ders. (Hg.), Kleist. Relektüren, Dresden 2011, S. 137–170.

⁴ Vgl. hierzu Peter Philipp Riedl, Für »den Augenblick berechnet«. Propagandastrategien in Heinrich von Kleists ›Die Hermannsschlacht‹ und in seinen politischen Schriften. In: Werner Frick (Hg.), Heinrich von Kleist. Neue

(1803) regiert die ungenaue Rede der Protagonisten, die sich damit nicht nur strategisch, sondern unwissentlich zum Übertragungsmedium ungeklärter Halbwahrheiten machen.⁵ Hier kommt es zur Katastrophe weniger aufgrund tatsächlicher dunkler Machenschaften der verfeindeten Familien, sondern aufgrund einer paranoiden Erwartungshaltung angesichts des feindlichen Übergriffs der Gegenseite.⁶ Auch in dem Fragment ›Robert Guiskard‹ (1808) fungiert die Gerüchtekommunikation als maßgeblicher Katalysator der Dramenhandlung, hier aber geht die Politisierung unsicherer Nachrichtenkanäle einher mit einer Politisierung der von Kleist favorisierten Ansteckungsthematik. Kleists Texte, auch wenn sie nicht explizit Krankheit zum Thema haben, folgen in vielfacher Hinsicht einer Ansteckungslogik.⁷ Indem Kleist im ›Guiskard‹-Fragment das einerseits dynamisierende, andererseits destruktive Moment von Kommunikationsstörungen als krankmachend darstellt, greift er Themen der späteren Medien- und Kommunikationstheorie voraus.⁸ Dabei rückt seine literarische

Ansichten eines rebellischen Klassikers, Freiburg i.Br. 2014, S. 189–230, hier S. 200f.; Eva Horn, Herrmanns ›Lektionen‹. Strategische Führung in Kleists ›Hermannsschlacht‹. In: KJb 2011, 66–90 sowie Gesa von Essen, Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Göttingen 1998.

⁵ Zur Gerüchtekommunikation in ›Die Familie Schroffenstein‹ vgl. Dubbels, Zur Dynamik von Gerüchten bei Heinrich von Kleist (wie Anm. 2).

⁶ Vgl. Torsten Hahn, Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist, Heidelberg 2008, insbesondere S. 283–285, 291. Hahn analysiert, wie Kleist das um 1800 beliebte dramaturgische Motiv der Verschwörung um die Dimensionen des Zufalls erweitert. Zur Vertrauenskrise um 1800 vgl. auch Anne Fleig, Achtung: Vertrauen! Skizze eines Forschungsfeldes zwischen Lessing und Kleist. In: KJb 2012, 329–335. Fleig führt aus, dass die Vertrauensfrage um 1800 zum gesellschafts- und identitätspolitischen Krisenphänomen wird.

⁷ Bereits Gerhard Neumann identifizierte ›Infizierung‹ als eine Generalmetapher im Kleist'schen Werk, nämlich »als das Bild jenes Sündenfalls, dessen Erscheinungsbild [...] pandemisch in der Sprache und im Körper wuchert.« Vgl. Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie. In: Ders. (Hg.), Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall, Freiburg i.Br. 1994, S. 13–30, hier S. 26. So können z.B. die Erzählprinzipien in ›Der Zweikampf‹ (1811) als infektiös bezeichnet werden, in dem Sinne, dass ein Ereignis, hier die scheinbar oberflächliche, aber letztendlich tödliche Verletzung Jakobs des Rotbarts, erst nach einer Latenzzeit seine vernichtenden Konsequenzen zeigt. Auch die Verwechslungsintrigen im Drama ›Amphitryon‹ (1807) sowie in der Erzählung ›Der Findling‹ (1811) etablieren symbolische Formen von Latenz und Sichtbarkeit, die sich über die Ansteckungslogik konzeptualisieren lassen. Sprachkontaminationen (etwa die sich transformierende Namensgravur auf Alkmenes Diadem, das Anagramm Nicolo = Colino) werden hier zum verräterischen Signum einer parasitären Identitätsuntergrabung. Zudem erweist sich in vielen Erzählungen, z.B. in ›Das Erdbeben in Chili‹ (1807) und ›Die Verlobung in St. Domingo‹ (1811), sowie in den bereits erwähnten Dramen ›Die Familie Schroffenstein‹ und ›Die Hermannsschlacht‹ das eskalative Reden über Gewalt als ähnlich ansteckend wie die massendynamische und -psychotische Gewalt selbst. Der vorliegende Aufsatz will hingegen jüngerem, systemtheoretischen Forschungsansätzen folgen, die den Ansteckungsgedanken in der Verbreitung von unautorisierter Kommunikation und verdachtsgesteuerten Medien verorten.

⁸ Das Ansteckungsphänomen findet Einzug in die Kommunikations- und Medienwissenschaften, die das Gerücht einerseits als Störfaktor untersuchen, andererseits als nachrichtentechnisches Phänomen entpathologisieren wollen. Vgl. z.B. Michel Serres, Der Parasit, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt a.M. 2014; Georg Stanitzek, Fama/Musenketten. Zwei klassische Probleme der Literaturwissenschaft mit ›den Medien‹. In: Ders. und Wilhelm Voßkamp (Hg.), Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation, Köln 2001, S. 135–150; Brigitte Weingart, »Rumoritis«. Zur Modellierung von Massenkommunikation als Epidemie. In: Jürgen Brokoff u.a. (Hg.), Die Kommunikation der Gerüchte, Göttingen 2008, S. 278–299 sowie Olaf Briese, Gerüchte als Ansteckung. Grenzen und Leistungen eines Kompositums. In: Brokoff u.a. (Hg.), Die Kommunikation der Gerüchte, S. 252–277.

Adaption ›ansteckender‹ Gerüchte ab von einem immunologisch inspirierten Katharsismodell der Goethezeit, wie es Cornelia Zumbusch beschrieben hat⁹. Vielmehr zeigen Kleists Texte, wie die medientechnische Funktionslogik des ›ansteckenden Gerüchts‹ ihre ästhetische Entsprechung in einer Poetik des Zufalls, einer Poetik ›ohne Impfschutz‹ finden muss.

II.

Die Verbindung von Gerücht und Krankheit ist maßgeblich über die Ansteckungsmetapher bestimmt. Das Gerücht gilt zum einen als ›ansteckend‹, weil es als ein mündliches Medium entstellter und entstellender Rede begriffen wird. Soziale und körperliche Austauschprozesse, die Kommunikation und Krankheitserreger scheinbar unkontrolliert und massenhaft zirkulieren lassen, werden somit gleichermaßen zu einer Gefahrenquelle stilisiert. Zum anderen wird Gerüchtekommunikation mit somatischen Prozessen assoziiert, weil vor allem nonverbale Kommunikationsformen Gerüchte auslösen. Der Körper wird demnach zu einem Zeichen, das es zu deuten gilt und dessen Symptomsprache zu Fehlinterpretationen veranlasst.¹⁰

Im Zuge der wissenschaftlichen Erschließung des zentralen Nervensystems und in Verbindung mit dem populärwissenschaftlichen »Modediskurs«¹¹ des animalischen Magnetismus um 1800 – von dem sich Kleist fasziniert zeigte¹² – beginnen sich medien- und medizinanthropologische Modelle wechselseitig zu beeinflussen. So fungierte etwa der 1809 von dem Hirnanatomen Thomas Soemmerring entwickelte Telegraph als Metapher für die Beschreibung neuronaler Verknüpfungen.¹³ Einige Forschungsbeiträge erkennen hier einen Zusammenhang zwischen dem zunehmenden Interesse an neurologischen Prozessen und der Ausweitung elektrotechnischer Übertragungsmodelle: Das Verhältnis von Reiz und Organismus wurde analog zum Verhältnis von Sender und Empfänger im Kommunikationsmodell konzipiert.¹⁴ Das neuronale Körpermodell steht für eine

⁹ Cornelia Zumbusch, *Die Immunität der Klassik*, Berlin 2014.

¹⁰ Vgl. z.B. Gudrun Debiacher, *Die Rede der Seele über den Körper. Das ›commercium corporis et animae‹ bei Heinrich von Kleist*, Wien 2007.

¹¹ Zumbusch, *Die Immunität der Klassik* (wie Anm. 9), S. 61.

¹² Katharine Weder analysiert, wie Kleist Züge eines physikalischen Gesundheitsbegriffs zum ästhetischen Modell und Mittel der Figurenzeichnung verarbeite, insofern ein kranker Körper, der an Elektrizitätsüberschuss oder -mangel leide, durch Formen der Kontaktaufnahme gesunden könne. Unter dem Zeichen der Verteilungselektrizität beeinflussten sich Energiehaushalt der Figuren und ihr Beziehungsverhältnis zur Umwelt wechselseitig. Vgl. Katharine Weder, *Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus*, Göttingen 2008, S. 129. Zur Magnetismus-Rezeption bei Kleist vgl. auch Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann (Hg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Würzburg 2004.

¹³ Vgl. Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt a.M. 2001, S. 351–353.

¹⁴ Vgl. z.B. Sarasin, *Reizbare Maschinen* (wie Anm. 13) sowie Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, S. 52f.

Kommunikation, die nicht an Körpergrenzen endet, denn Voraussetzung für die innerkörperliche Informationsverarbeitung ist die Reaktionsfähigkeit auf äußere Reize – und umgekehrt.¹⁵ Vor diesem Hintergrund hat Cornelia Zumbusch aufgezeigt, wie eine immunologisch inspirierte Ästhetik in der Weimarer Klassik Formen von Affektkontrolle und ›gesunder‹ Leidenschaftskontrolle hervorbringt.¹⁶ Nach Zumbusch erhält die medizinische Idee von Immunität ihren Anstoß von der Pockenimpfung, die man im 18. Jahrhundert in Europa zu erproben beginnt. Sie inspiriert Schiller und Goethe zu einer Neumodellierung der Katharsis, die darin besteht, dass Affekte nicht nur Krankheitsursache, sondern auch Heilmittel sein können, ganz im Sinne der Inokulation – das absichtliche Einbringen von Krankheitserregern in einen Organismus – die eine pathologische Reaktion provoziert, um den Körper von Krankheit zu befreien. Schiller überträgt diese Poetik der Prävention auf das Pathetische in der theatralen Darstellung.¹⁷ Konkret soll mithilfe der theatralischen Als-ob-Situation, erstens, eine Affekttransformation erprobt werden und zwar vom »(Mit-)Leiden in eine erhabene Rührung« und zweitens, dieses erhabene Gefühl dann zu einem jederzeit verfügbaren Selbstbezug gesteigert werden, sodass im Ernstfall auch das eigene Leiden aus der Perspektive eines Zuschauenden betrachtet werden könne.¹⁸ Zudem identifiziert Zumbusch Schillers Interpretation des Chors als immunologischen Katalysator des Pathetisch-Erhabenen.¹⁹ Gerade weil der Chor in der Tragödie illusionsstörend, identifikationsverhindernd und distanzierend wirke,²⁰ stehe er bei Schiller »im Dienst eines Autonomieprogramms, in dem die Freiheit der Kunst als hygienische Abschottung gegen äußere Einflüsse imaginiert wird.«²¹ Der Chor leistet also einer immunologischen Programmatik Vorschub, die das Kunstwerk als ein »sorgsam gegen außen abgeschirmtes, von

¹⁵ Vgl. Daniela Watzke, Hirnanatomische Grundlagen der Reizleitung und die »bewusstlose Sensibilität« im Werk des Hallenser Klinikers Johann Christian Reil. In: Jörg Steigerwald und Daniela Watzke (Hg.), *Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*, Würzburg 2003, S. 248–267, hier S. 252f.

¹⁶ Vgl. Zumbusch, *Die Immunität der Klassik* (wie Anm. 9), S. 10.

¹⁷ Vgl. Zumbusch, *Die Immunität der Klassik* (wie Anm. 9), insbesondere S. 110–130. Zum Ansteckungsbegriff im theatertheoretischen Kontext vgl. auch Erika Fischer-Lichte, *Zuschauen als Ansteckung*. In: Mirjam Schaub und Nicola Suthor (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2005, S. 35–50.

¹⁸ Vgl. Zumbusch, *Die Immunität der Klassik* (wie Anm. 9), S. 129f., zu Schiller, »Über das Erhabene« (1801) S. 837. Zumbusch nennt als ein Beispiel die Opferszenen in Schillers Tragödie »Don Karlos, Infant von Spanien« (1787): Hier bedeutet das Selbstopfer des Marquis de Posas eine sowohl für Karlos als auch für das Publikum bestimmte »Inokulation des unvermeidlichen Schicksals« (Schiller, »Über das Erhabene«, S. 837). Posas idealistische Schwärmerei, die »gute« Leidenschaft für das Politische, heilt Karlos' pathologische Melancholie, die »schlechte« Leidenschaft für seine Stiefmutter. Posas Tod lässt also Karlos innerlich reifen: Er muss zunächst zum Zuschauer einer Selbstopferung werden, um sich dann selbst opfern zu können. Die Zuschauenden sollen wiederum nicht (nur) das Opfer bemitleiden, sondern das Erhabene der Handlung bewundern. Vgl. Zumbusch, *Die Immunität der Klassik* (wie Anm. 9), insbesondere S. 162–166, 170–175.

¹⁹ Vgl. Zumbusch, *Die Immunität der Klassik* (wie Anm. 9), S. 220.

²⁰ Vgl. Zumbusch, *Die Immunität der Klassik* (wie Anm. 9), S. 215, zu Schillers »Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie« (1803), S. 281.

²¹ Zumbusch, *Die Immunität der Klassik* (wie Anm. 9), S. 216.

Zwecken, Nutzen und Reizen reingehaltenes Gebilde imaginiert«.²² Zumbusch stellt fest, die Impfung als Prophylaxe werde nicht nur zum Modell für die Ästhetikvorstellungen der Weimarer Klassik, sie avanciere darüber hinaus zum politischen Krisenoperator, – denn sie bewährt sich als Kontroll- und Steuerungsmechanismus einer als kontingent begriffenen Lebenswirklichkeit – und damit zur Grundlage sozialer Systeme im Übergang zur biopolitischen Moderne.²³

III.

Das Prinzip der medizinischen und ästhetischen Inokulation besteht darin, sich etwas in abgeschwächter Form zuzufügen, was eigentlich abzuwehren wäre, um für den Ernstfall vorbereitet zu sein. Es beschreibt also einen Fall kontrollierter Ansteckung, »Selbstkontamination«.²⁴ Was aber passiert in einem Szenario ohne Impfstoff, in dem allein die »morbid Spontaneität«²⁵ über Gesundheit oder Krankheit entscheidet, im übertragenen Sinne: wenn der Zufall Intention und Ereignis entkoppelt? Bruno Latour hat die These aufgestellt, dass zwischen Absicht und Handlung immer ein *tertium quid*, ein unbestimmbares Drittes und undefinierbares Etwas trete.²⁶ Das Zwischentreten des *tertium quid* in ein Interaktionsverhältnis bezeichnet er als willkürlich. Es fassbar zu machen, würde bedeuten, auf alle denkbaren Einflussfaktoren zugleich einzuwirken und dabei noch hinter das augenscheinliche soziale Beziehungsgeflecht von Mensch zu Mensch zurückzugehen – denn überall intervenierten und agierten auch die Mikroben.²⁷ Unschwer lassen sich hier Mikroben als Medien identifizieren. Das Kontagium teilt sich selbst mit²⁸ – »the medium is the message«²⁹. Das Modell ›Ansteckung‹ leistet somit im Gegenzug zum Programm der klassischen Immunität einer medienontologischen Theorie Vorschub, indem es für eine unkontrollierte, autonome Übertragung steht. Nicht das absichtliche Einbringen eines Fremdpartikels bestimmt die ästhetische Haltung, sondern die Reaktion auf sein unvorhersehbares Eindringen.

²² Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 12.

²³ Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 16f., zu Michel Foucault, Geschichte der Gouvernementalität. In: Michel Sennelart (Hg.), Vorlesungen am Collège de France, Bd. I, Frankfurt a. M. 2004, S. 25 sowie zu Niklas Luhmann, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt Main 1984, S. 507.

²⁴ Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 363.

²⁵ Bruno Latour, Krieg und Frieden. Starke Mikroben - schwache Hygieniker. In: Philipp Sarasin u.a. (Hg.), Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren 1870-1920, Berlin 2006, S. 111–175, hier S. 139.

²⁶ Vgl. Latour, Krieg und Frieden (wie Anm. 25), S. 140.

²⁷ Vgl. Latour, Krieg und Frieden (wie Anm. 25), S. 143.

²⁸ Vgl. Zumbusch, Die Immunität der Klassik (wie Anm. 9), S. 59, 71.

²⁹ Marshall McLuhan, Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1964, S. 7.

Kontamination bedeutet Verwandlung, eine Verwischung von Selbst- und Fremdbezug. Dies wird nicht nur deutlich an der Funktionsweise des biologischen Virus, das in eine fremde Zelle eindringt und sein Überleben durch Informationsaustausch sichert.³⁰ So steht der Kontaminationseffekt in der pragmatischen Linguistik für einen Versprecher, bei denen Wort- oder Satzteile falsch zusammengefügt werden; in der Psychiatrie für die Herstellung von Neologismen durch Wortvermischung und in der Philologie für eine Mischtextedition, wie Brigitte Weingart rekonstruiert hat.³¹ Weingart benennt als gemeinsames, latentes Ziel der Verfahren die Störung einer verlustfreien Übertragung durch Einführung von Kontingenz.³² Kontamination stört die unmittelbare Verständigung (sie geht damit also auch über das Modell universeller Sympathie hinaus), sie macht eine Nachricht aber auch nicht unbrauchbar, sondern lässt Kommunikation überhaupt erst geschehen. Diesen Ansatz verfolgt auch Michel Serres, der sich gegen die klassische lineare Form des Dialogs wendet und stattdessen ein Übertragungsmodell für eine pluralistische Welt konzeptualisiert, in der permanent Nachrichten zirkulieren und unendlich viele Akteure miteinander in Beziehung treten können.³³ Diese Theorie muss die Anwesenheit eines als Parasiten bezeichneten Dritten – eines *tertium quid* – immer schon mit einbeziehen.³⁴ So kalkuliert Serres' Kommunikationsmodell den Einschluss eines Parasiten immer schon mit ein, geht also von einer strategischen Öffnung sozialer Systeme für Störungen aus.

Auch in Kleists Essay ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹ (1805/06) erscheint der Sprechende nicht mehr als Souverän, nicht mehr als legitimer Urheber seiner eigenen Rede, sondern der Kommunikation eignet selbst eine sich medial verselbständigende Materialität, wie schon Dominik Paß ausgeführt hat.³⁵ Dabei sind es,

³⁰ Vgl. Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M., 2008, S. 145.

³¹ Vgl. Brigitte Weingart, *Kommunikation, Kontamination und epidemische Ausbreitung*. Einleitung. In: Brokoff u.a. (Hg.), *Die Kommunikation der Gerüchte* (wie Anm. 8), S. 241–250, hier S. 246.

³² Vgl. Brigitte Weingart, *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*, Frankfurt a.M. 2002, S. 90, 99.

³³ Vgl. Michel Serres, *Der Parasit* (wie Anm. 8), insbesondere S. 55, 217.

³⁴ Etymologisch lässt sich die Bezeichnung ›Parasit‹ zurückführen auf ›Parasitus‹ im Lateinischen und ›Parasitos‹ im Griechischen, was ›Tischgast‹ oder ›eingeladener Mitesser‹ bedeutet. Der Begriff setzt sich zusammen aus der Vorsilbe ›para‹ – ›benachbart/daneben/abgesetzt von‹ und ›sitos‹, was ›gesetzt/situiert‹ bedeuten kann, aber auch ›Nahrung‹, wobei dem ›para‹ die Konnotation von Abweichung und Störung innewohnt. Die Kombination beider Silben bedeutet dann einen geringfügigen Abstand von Nahrung – die immer an einen Wirt gekoppelt ist, mit dem der Parasit in ein Beziehungsverhältnis treten muss. Vgl. Art. Parasitos. In: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. 36, hg. v. Konrad Ziegler, Stuttgart 1949, S. 1381–1404, hier S. 1381f.

³⁵ In Anlehnung an Kleists Essay überträgt Paß das Potenzial einer systemtheoretischen Lektüre auf dessen literarische Texte: Hier sei die Rede nicht Effekt der *inventio*, der Figuration auf Darstellungsebene, sondern gehe ihr voraus, und diese Differenz werde gerade zur Bedingung einer beobachtenden Lektüre, die jene noch „unfertigen“ Gedanken als sich transformierend wahrnehme. Das Medium der Sprache aktualisiert sich nicht supplementär am Bewusstsein, sondern das Bewusstsein aktualisiert sich am Medium, und das Denken orientiert sich beinahe simultan am Sprechen, weswegen die eigene, externalisierte Rede als (beobachtendes) Medium des

erstens, Kontaminationen, die eine spontane Ideenbildung ermöglichen:

Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen. (DKV III, 535)

Zweitens knüpft Kleist die Spontaneität in der Rede an die unmittelbare – ansteckende –

Präsenz eines störenden Gegenübers:

Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt. (DKV III, 535f.)

Denn etwas ganz anderes sei es,

wenn der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist. Denn dann muß er bei seiner bloßen Ausdrückung zurückbleiben, und dies Geschäft, weit entfernt ihn zu erregen, hat vielmehr keine andere Wirkung, als ihn von seiner Erregung abzuspannen. (DKV III, 538)

Kleist zieht also die Improvisation, das intuitive Stocken, die lebhaftige Verwirrung und den unfertigen Gedanken einer Kommunikations-Prophylaxe vor, selbst in Prüfungssituationen:

[...], wo diese Vorbereitung des Gemüts gänzlich fehlt, sieht man sie [die Prüflinge, L.L.] stocken, und nur ein unverständiger Examinator wird daraus schließen daß sie nicht *wissen*. Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß. (DKV III, 540)

Für Kleist liegt der Ursprung von Kreativität nicht im autonomen Subjekt, sondern in der autonomen Rede, die aber Risikobereitschaft erfordert: für Störungen und Irritationen, für das Unvorhersehbare und Zufällige.³⁶ Damit bricht Kleist sowohl mit dem Selbstverständnis aufklärerischen Denkens, das auf Totalität und Abgeschlossenheit abzielt, als auch mit der klassischen Ästhetik, wonach eine Autonomie des Zufälligen nur den Autonomieverlust des Subjekts bedeuten kann.

IV.

Kleists Fragment aus dem Trauerspiel ›Robert Guiskard, Herzog der Normänner‹ erscheint 1808 in der von ihm und Adam Müller herausgegebenen Literaturzeitschrift ›Phöbus‹. Die Ausgangssituation im Drama ist eine Belagerung Konstantinopels durch die Normannen, angeführt von Robert Guiskard, als im Lager die Pest ausbricht. Das Volk der Normannen ist

Bewusstseins identifiziert werden kann. Vgl. Dominik Paß, Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken bei Kleist. In: KJb 2003, 107–136, hier 111–115, 117f., 121–123, 127–130.

³⁶ So begreift Günther Blamberger Kleists Kreativitätslehre in der ›Verfertigung‹ auch als Medientheorie. Vgl. Günther Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 165–169. In diesem Zusammenhang hat Torsten Hahn herausgestellt, dass bei Kleist Kommunikation erst durch die Störung deren medialer Kanäle gelingt. Somit werde die Wirkung von Steuerungsmedien neutralisiert und strategische Planbarkeit und rationale Entscheidungsfindung ausgehebelt. In der literarischen Umsetzung baut Kommunikation dann nicht mehr aufeinander auf, sondern relativiert sich antithetisch in der fortwährenden Generierung von Gegenrede. Vgl. Torsten Hahn, Rauschen, Gerücht und Gegensinn. Nachrichtenübermittlung in Heinrich von Kleists ›Robert Guiskard‹. In: Ders., Erich Kleinschmidt und Nicolas Pethes (Hg.), Kontingenz und Steuerung. Literatur als Gesellschaftsexperiment 1750–1830, Würzburg 2004, S. 101–122, hier S. 103.

in Aufruhr und versucht Guiskard davon zu überzeugen, abzurücken, bis das Gerücht entfacht wird, er selbst habe sich angesteckt. Die Prinzen Abälard, Guiskards Neffe, und Robert, sein Sohn, nutzen derweil den Aufruhr, um einen Streit über die Erbfolge auszutragen, wobei besonders Abälard die Gerüchtekommunikation zu seinem Vorteil macht.³⁷ Denn eigentlich hätte ihm und nicht Guiskard die Normannenkrone zugestanden. Die Königsgenealogie ist durch diesen illegitimen Akt der Machtergreifung (der außerhalb der dramatischen Handlung liegt) korrumpiert, und nun ist fraglich, ob sie ›zurückkorrigiert‹ werden kann, also ob Abälard Guiskard ablöst oder ob dem Erbrecht gemäß Robert dessen Nachfolge antritt. So entwickelt sich das anfängliche Anliegen des Volks, von Konstantinopel abzurücken und der Pest auszuweichen über die Angst vor einer wahrscheinlichen Ansteckung Guiskards bis zum Machtkampf, der mit Worten ausgetragen wird und bei dem die Mobilisierung der Massen eine Rolle spielt.

Kleists ›Guiskard‹-Interpretation inszeniert (Kommunikations-)Störungen von Beginn an als ein Rauschen und Raunen der Massen.³⁸ So ist der erste Auftritt dem Volk gewidmet, das sich als pervertierte Ausprägung des klassischen Chors durch apokalyptische Selbststilisierungen und Beschwörungen Gewicht verleiht. Im Unterschied zum Chor der antiken Tragödie tritt das Volk hier nicht als neutraler Kommentator auf,³⁹ sondern als angestempörtes »Heereswog« und »erschrockne[] Scharen« und schürt Panik: Die Hölle habe die Seuche geschickt und würde selbst Guiskard, den »Furchtlos-Trotzenden«, bald dahinraffen, »[w]enn er nicht weicht« (DKV I, Vs. 27–30). Helena charakterisiert wiederum das Volk als ein angsteinflößendes Kollektiv: vielzünftig (»Was treibt mit soviel Zungen euch [...]?«, DKV I, Vs. 64) und vielköpfig (»Ein Volk, in soviel Häuptern rings versammelt«, DKV I, Vs. 104), »von allen Hügeln rauschend niederström[end]« (DKV I, Vs. 63), »einem Meere gleich, wenn es auch ruht,/Und immer rauschet seiner Wellen Schlag« (DKV I, Vs. 105f.). Die Stilisierung der Seuche zum Antichristen wird auf das Volk selbst zurückgewendet: das Volk als Seuche. In seiner Charakteristik als vielstimmiger Akteur erinnert der Chor zudem an die mythologische Figur der ›Fama‹, wie sie bildlich in Vergils ›Aeneis‹ in Erscheinung tritt, nämlich als ein »Ungeheuer, schrecklich, unmenschlich groß, an dem so viele Federn sind, so

³⁷ Vgl. hierzu z.B. Torsten Hahn, »Du Retter in der Not«. Akklamation in ›Robert Guiskard. Herzog der Normänner‹. In: KJb 2011, 49-65, hier 58. Zum Rechtsstreit in ›Robert Guiskard‹ vgl. Gerhard Schulz, Kleist. Eine Biographie, München 2007, S. 381 sowie Bernhard Greiner, »Die große Lücke in unserer dormaligen Literatur auszufüllen«: Kleists unausführbare Tragödie Robert Guiskard. In: Paul Michael Lützeler und David Pan (Hg.), Kleists Erzählungen und Dramen. Neue Studien, Würzburg 2001, S. 135–150, hier S. 139.

³⁸ Vgl. Torsten Hahn, Auferstehungslos. Absolute Ausnahme und Apokalypse in Kleists Drama ›Robert Guiskard. Herzog der Normänner‹. In: Nicolas Pethes (Hg.), Ausnahmezustand der Literatur. Neue Lektüren zu Heinrich von Kleist, Göttingen 2011, S. 2–141, hier S. 110f.

³⁹ Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 36), S. 190.

viele wachsame Augen sind darunter – so viele Zungen, ebenso viele Mänder ertönen, so viele Ohren spitzt sie«. ⁴⁰ Im ›Guiskard‹-Fragment erweist sich der Chor von Beginn an als Konterpart zu einem als immunologischen Schutzwall imaginierten Gebilde. Der Chor befreit nicht von Störfaktoren (Kommunikationsschwierigkeiten, Aufruhr, metaphorische Hypertrophie), er zeigt sich als äußerst störanfällig und stört selbst, ⁴¹ nämlich die Machtinszenierungen der Königsfamilie, das Vertrauen in das System, aber zunächst: Guiskards Regeneration, habe er doch »drei schweißgefüllte Nächte/Auf offnem Seuchenfelde zugebracht«, so Helena (DKV I, Vs. 78f.). Durch die syntaktische Voranstellung der »schweißgefüllte[n] Nächte« in direkter Verbindung mit dem Wort »Seuche« werden Eindrücke von einem Krankenlager wachgerufen, und der Schweiß lässt mehr an Angst- oder Fieberschweiß denken als an den Schweiß einer kämpferischen Auseinandersetzung. Helena wählt also doppeldeutige Worte, um dem Volk Einhalt zu gebieten. Der Auftritt eines Normannen, der nachts Wache vor Guiskards Zelt gestanden hatte, lässt die Gerüchtekommunikation weiter eskalieren, was zunächst nicht mit seinen Beobachtungen zusammenhängt, sondern mit den zerstreuten Gebärden, die seinen Bericht einleiten bzw. die ihm unterstellt werden: Er scheint sich verstört umzusehen, behauptet hingegen, »vergnügt« zu sein, zieht dann aber Armin und einen Krieger zur Seite, um sie über die Neuigkeiten zu unterrichten, nicht ohne einen beschwichtigenden Zuruf zum Volk, das keinen Verdacht aufgrund der abseitigen Unterhaltung schöpfen soll (vgl. DKV I, Vs. 135–140). Der Normanne ruft also Irritation hervor, weil seine verbalen Aussagen und nonverbalen Gesten divergieren. Seine Nachricht setzt sich dann zusammen aus dem, was er während seiner nächtlichen Wache gehört hat – Guiskards Jammern und Ächzen – und was er gesehen hat – dass seine Angehörigen zu ihm eilen und der (verkleidete!) Leibarzt in einer Geheimmission einberufen wird (vgl. DKV I, Vs. 142–165). Weil er Guiskard selbst nicht gesehen hat, kann er dessen physischen Zustand nicht visuell beschreiben und verliert sich, wie es typisch für die Gerüchtekommunikation ist, in Details und Nebensächlichkeiten. So berichtet er über mehrere Zeilen hinweg über das nächtliche Erscheinungsbild der herbei eilenden Familienmitglieder; ein Bericht, der sukzessiv gesteigert wird und Spannung erzeugt bis zum Auftritt des Leibarztes, der dramatisch in Szene gesetzt wird, indem der Berichtende vorgibt, dessen Antlitz selbst »ins Mondenlicht« (DKV I, Vs. 164) gerückt und ihn dadurch erkannt zu

⁴⁰ Zu Vergils Fama-Modellierung in der Aeneis IV, 173–194 vgl. Jürgen Brokoff, Fama: Gerücht und Form. Einleitung. In: Ders., u.a. (Hg.), Die Kommunikation der Gerüchte (wie Anm. 8), S. 17–23, hier S. 17 sowie Dorothee Gall, Monstrum horrendum ingens – Konzeptionen der ›fama‹ in der griechischen und römischen Literatur. In: Brokoff u.a. (Hg.), Die Kommunikation der Gerüchte (wie Anm. 8), S. 24–43, hier S. 25, 31.

⁴¹ Vgl. Hahn, Das schwarze Unternehmen (wie Anm. 6), S. 316.

DER GREIS Und nun
Meinst du, er sei unpäßlich, krank vielleicht –?
DER ERSTE KRIEGER
Krank? Angesteckt –! (DKV I, Vs. 166–168)

Das Gerücht des Normannen wird wiederum von Abälard bestätigt, wobei auch er dessen letzten Schluss verschweigt, den er den Rezipienten seiner Rede überlässt:

Als die Männer beginnen, Abälard nach Krankheitssymptomen auszufragen, muss der Prinz nicht mal lügen oder übertreiben, um Guiskard krank zu sprechen. Es genügt, dessen widersprüchliche Rede zu zitieren oder sie zumindest widersinnig erscheinen zu lassen:

DER GREIS zu *Abälard, mit erhobenen Händen*:
 Nein, sprich! Ist's wahr? – –Du Bote des Verderbens!
 Hat ihn die Seuche wirklich angesteckt? –
 ABÄLARD *von dem Hügel herabsteigend*:
 Ich sagt' es euch, gewiß ist es noch nicht.
 Denn weil's kein andres sichres Zeichen gibt
 Als nur den schnellen Tod, so leugnet er's,
 Ihr kennt ihn, wird's im Tode leugnen noch.
 Jedoch dem Arzt, der Mutter ist's, der Tochter,
 Dem Sohne selbst, ihr seht's, unzweifelhaft.
 DER GREIS Fühlt er sich kraftlos, Herr? Das ist ein Zeichen.
 DER ERSTE KRIEGER
 Fühlt er sein Innerstes erhitzt?
 DER ZWEITE Und Durst?
 DER GREIS Fühlt er sich kraftlos? Das erled'ge erst.
 ABÄLARD – Noch eben, da er auf dem Teppich lag,
 Trat ich zu ihm und sprach: Wie geht's dir, Guiskard?
 Drauf er: »Ei nun«, erwidert' er, »erträglich! –
 Obschon ich die Giganten rufen möchte,
 Um diese kleine Hand hier zu bewegen.«
 Er sprach: »dem Ätna wedelst du, laß sein!«
 Als ihm von fern, mit einer Reiherfeder,
 Die Herzogin den Busen fächelte;
 Und als die Kaiserin, mit feuchtem Blick,
 Ihm einen Becher brachte, und ihn fragte,
 Ob er auch trinken woll'? antwortet' er:
 »Die Dardanellen, liebes Kind!« und trank. (DKV I, Vs. 336–358)

Gewiss sei noch nichts – außer, dass *allen anderen* Guiskards Krankheit sicher schiene. Das Gerücht mag sich gegen den Einzelnen richten, die Erwähnung weiterer Personen und Beziehungskonstellationen eröffnet neue Anschlussmöglichkeiten und erweitert den Interpretationsspielraum des Gesagten. Das Gerücht wird so mit jedem Zwischenträger weiter beladen. Wie üblich in der Gerüchtekommunikation und wie bereits bei dem Wachehaltenden Normannen zu beobachten war, treten die Akteure also nicht als souveräne Sprecher in Erscheinung, denn das Gerücht kennt keine souveränen Sprecher. Ein kontingentes Sprechen und unsichere Zukunftsprognosen ermöglichen eine flexible Haltung zum Gesagten, je nachdem wie die Stimmung sich entwickelt und wie der Rezipient das Gesagte interpretiert. Besonders deutlich wird dies, wenn Abälard noch eine weitere Information in die Gerüchtekommunikation inkludiert. Guiskard verfolgt nämlich die Absicht, sich anlässlich der Eroberung Konstantinopels selbst zum Herrscher des byzantinischen Reichs zu machen, was Abälard folgendermaßen kommentiert: »Kurz, wenn die Nacht ihn lebend trifft, ihr Männer/Das Rasende, ihr sollt es sehn, vollstreckt sich/Und einen Hauptsturm ordnet er noch an [...].« (Vs. 373–375). Dieses Ansinnen erscheint vor dem Hintergrund einer wahrscheinlichen Pesterkrankung natürlich vollends absurd. Durch die vorangestellte Schilderung des schlechten Gesundheitszustands und die konjunktivischen ›Wenn‹-Formulierungen stellt Abälard Guiskards Pläne als unwahrscheinlich dar. Und dass die Motive des ›Rasenden‹ und eines ›Hauptsturm[s]‹ an dieser Stelle wirklich positiv besetzt

sein sollen, erscheint zweifelhaft in einer massenpsychotisch imaginierten Endzeitstimmung, in der das Volk mit Metaphern des Wütens, Rauschens und Stürmens die nahende Apokalypse beschreibt.

Eine andere Nachricht, diesmal von Robert, markiert einen Wendepunkt im Geschehen: Guiskard wird sich augenblicklich dem Volk zeigen. Zunächst wird er von einem ausschauenden »Knaben« angekündigt, was die Spannung des Volks noch schürt. Nicht unerwähnt bleibt, dass er in voller Kampfesmontur auftritt (»Der hohen Brust legt er den Panzer um!/Dem breiten Schulternpaar das Gnadenkettlein!/Dem weitgewölbten Haupt drückt er, mit Kraft,/den mächtig-wankend-hohen Helmbusch auf!«, DKV I, Vs. 403–405) – als müsse er sich rüsten für, *immunisieren gegen* ein weiteres Gefecht, das ihm bevorsteht: Guiskards tatsächliches Erscheinen gleicht einem Triumphzug; er wird vom Volk bejubelt wie nach einer gewonnenen Schlacht. Armin wird nun aufgefordert, das Anliegen »schnell«, »kurz und bündig« (DKV I, Vs. 421, 480, 482) vorzubringen. Aber die ursprüngliche Intention, die dem Drängen nach Guiskard zugrunde lag, hat sich gewandelt; nicht mehr das Drängen des Volks nach Rückzug, sondern die Angst um Guiskard kommt jetzt zur Sprache, was alle Aufmerksamkeit auf das zu Verbergende zieht:

DER GREIS

[...]

Von nichts Geringerm, als dem rasenden
Gerücht, daß ich's nur ganz dir anvertraue,
Du, Guiskard, seist vom Pesthauch angeweht –!

GUISKARD *lachend*:

Vom Pesthauch angeweht! Ihr seid wohl toll, ihr
Ob ich wie einer ausseh', der die Pest hat?
Der ich in Lebensfüll' hier vor euch stehe?
Der seiner Glieder jegliches beherrscht?
Dess' reine Stimme aus der freien Brust,
Gleich dem Geläut der Glocken, euch umhallt?
Das läßt der Angesteckte bleiben, das!

[...]

– Zwar trifft sich's seltsam just, an diesem Tage,
Daß ich so *lebhaft* mich nicht fühl', als sonst:
Doch nicht unpäßlich möcht' ich nennen das,
Vielwen'ger pestkrank! [...]

DER GREIS So sagst du –?

GUISKARD *ihn unterbrechend*:

S' ist der Red' nicht wert, sag' ich! (DKV I, Vs. 434–460)

Auffällig erscheint Guiskards stockende Sprache, ungebunden, parataktisch, mit syntaktischen Fehlern, diversen Apostrophen und ungelenkten Doppelungen und Nachschüben.⁴² Hinzu kommen die argumentativen Widersprüche, die Guiskards Bedrängnis verraten: Ob er wie

⁴² Zur poetologischen Funktion des »Stockens« bei Kleist vgl. auch Gerhard Neumann, Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers (wie Anm. 7) sowie Hans Heinz Holz, Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists, Frankfurt a.M. 1962.

einer aussehe, der die Pest habe, fragt er – besseren Wissens, da ihn das Volk ja lange Zeit gar nicht zu Gesicht bekommen hatte und sich erst so das Gerücht seinen Weg bahnen konnte; erst spricht er von »Lebensfüll«, dann fühlt er sich doch nicht »so *lebhaft*«, will diesen Zustand aber weder »unpäßlich« noch gar »pestkrank« nennen. Aber was wäre denn streng genommen die negative Steigerung von nicht »so *lebhaft*«?

Die Kommunikationssituation besteht nun nicht in der Verkündung seiner imperialen Pläne, sondern nur noch darin, dass sich Guiskard von jeglichem Verdacht frei-sprechen muss.

Schließlich kündigt eine zerstreute Geste⁴³ (*»Guiskard sieht sich um, der Greis stockt,«* DKV I, vor Vs. 486) einen Schwächeanfall an, entlarvend wird sie durch Armins Stocken und die besorgten Reaktionen seiner Familie, die sich nur mehr in hilflosen Fragen, in Ellipsen und Aposiopesen zu äußern vermag:

DIE HERZOGIN (*leise*)
 Willst du –?
 ROBERT Begehrst du –?
 ABÄLARD Fehlt dir?
 DIE HERZOGIN Gott im Himmel!
 ABÄLARD Was ist?
 ROBERT Was hast du?
 DIE HERZOGIN Guiskard! Sprich ein Wort!
 DIE KAISERIN *zieht eine große Heerpauke herbei und schiebt sie hinter ihn.*
 GUISKARD *indem er sich sanft niederläßt, halblaut:*
 Mein liebes Kind! –
 Was also gibt's, Armin? (DKV I, Vs. 487–489)

Die Herzogin schiebt Guiskard nun eine Heerpauke unter, worauf er sich stützen kann. Die zärtliche und doch peinlich anmutende Geste lässt ihn wie einen pflegebedürftigen Greis wirken, der aller militärischen Vitalität beraubt ist. Arnim nutzt die Situation, um Guiskards Schwäche in einem apokalyptischen Zerrspiegel zu zeichnen (vgl. DKV I, Vs. 493–515).⁴⁴ In seiner Rede verweist die »Siegesgöttin« (DKV I, 498) als Braut, der Guiskard »die Arme schon/[e]ntgegenstreck[t]« (DKV I, Vs. 496f.) und »die ihm naht« (DKV I, Vs. 515) auf die Eroberung Konstantinopels. Doch dann tritt ihm die Seuche in den Weg, die, selbst wenn sie Guiskard noch nicht berührt haben sollte, das »Mark« seiner »Lenden« (DKV I, Vs. 501), sein Volk vergiftet. Suggestiv beschwört Arnim die apokalyptische Vision des »Hingestreckt[en]« (DKV I, Vs. 505) herauf: eine rasende Bestie, für die es nach der Infizierung keine Rettung

⁴³ Zu Kleists »schreiblogische[r] Zerstreuungsmetaphorik« vgl. Martin Roussel, Zerstreuungen. Kleists Schrift »Über das Marionettentheater« im ethologischen Kontext. In: KJb 2007, 61–93, insbesondere S. 67f. Auch Kai van Eikels hat analysiert, wie bei Kleist Momente der Zerstreuung in einen größeren poetologischen Funktionsrahmen eingebettet sind. Vgl. Kai van Eikels, Politik der starken Abhängigkeiten. Kleists Stumpfheitslehre. In: KJb 2011, 110–133.

⁴⁴ Vgl. Hahn, Auferstehungslos (wie Anm. 38), S. 117. Hahn schreibt, »[i]m Gegensatz zu der ganz dem Kontingenzraum der Sprache ausgelieferten Krankheitsdiagnostik« konstruiere »Arnim am Schluß des Stückes eine Nachricht über die Pest, die keine Einwände zuläßt und ein Krankheitsbild von so apokalyptischen und unzweifelhaften Ausmaßen liefert, daß Guiskards Gemahlin »angesteckt« niedersinke.

mehr gibt und die ihren Mitmenschen »entgegenwüte[t]« (DKV I, Vs. 515). So entwirft Armin nicht nur das Kontinuum einer sich unnachgiebig verschlimmernden Krankheit, sondern auch ein Szenario wechselseitiger Ansteckung, das noch augenfälliger scheint, werden Anfang und ›Ende‹ des Fragments miteinander verglichen: Hatte die apokalyptische Rede des Volkes zu Beginn noch die Seuche selbst als wütend personifiziert, verlagert Armin den Ausnahmezustand der Krankheit auf den Einzelnen und macht das angesteckte Opfer zum ansteckenden Täter. So analysiert Hahn, dass die Rede die Krankheit zu einer »Infektion der familiären Bindungen« mache.⁴⁵ Und tatsächlich fällt, unmittelbar nachdem Armin mit seinen Schreckensszenarien endet, die Herzogin in Ohnmacht, entweder weil sie sich als Braut und in Guiskard den Wütenden erkannt hat – oder weil sie bereits selbst infiziert ist. Die Pest löst somit zum einen die innerfamiliären Machtverhältnisse und Bindungen auf, indem Guiskard in voller Kampfesmontur von der Tochter gestützt werden muss und mutmaßlich seine eigene Frau angesteckt hat. Zum anderen setzt die Pest Guiskards Immunität, die er als personifizierter Staatskörper hat, außer Kraft.⁴⁶ Er wird durch die Krankheit auf seinen sterblichen Körper zurückgeworfen und kann nicht mehr metaphorischer Vater seines Volkes sein.⁴⁷ Das Fragment bricht ab, als endlich das Anliegen des Volks vorgetragen wird: »Führ uns zurück, zurück, in's Vaterland!« (DKV I, Vs. 525) Gemäß der Ansteckungslogik muss eine Katharsis – zumindest für den Titelhelden – aber ausbleiben.

V.

Der flüchtige Moment, in dem Kleist Körpergesten und Kommunikation zusammenfallen lässt, ist also der Moment, in dem die Dramenhandlung abbricht und Fragment bleiben muss. Dabei stand angeblich nichts weniger als Sophokles' ›König Ödipus‹ Modell für das Stück über die historische Figur des Normannenherzogs Robert Guiscard, der im 11. Jahrhundert mit seiner Armee vor Konstantinopel zog und noch vor seiner Ankunft der Pest erlag.⁴⁸ So präsentiert Kleist einerseits den mittelalterlichen Stoff in einem »klassisch-griechischem Licht«, schreibt Gerhard Schulz.⁴⁹ Andererseits erscheint das tragische Potenzial des Stücks in

⁴⁵ Vgl. Hahn, »Du Retter in der Not« (wie Anm. 37), S. 54.

⁴⁶ Hahn analysiert diesen Moment mit der politische Lehre Ernst Kantorowicz' von den zwei Körpern des Königs: »In der Schwäche reduziert sich Guiskards Doppelnatur aus Leib und Charisma auf den natürlichen Leib. Durch seine Gebrechlichkeit wird der reale Körper so dominant, daß sich das Charisma abbaut.« Die Seuche rafft somit nicht nur den physischen Körper des Königs dahin, sondern auch den politischen, denn in seinem Zustand sei es Guiskard weder möglich, die byzantinische Kaiserkrone zu erringen noch sein Volk zurück nach Italien zu führen. Vgl. Hahn, »Du Retter in der Not« (wie Anm. 37), S. 63f.

⁴⁷ Vgl. Hahn, Auferstehungslos (wie Anm. 38), S. 38.

⁴⁸ Zu Quellen und historischem Hintergrund vgl. Hinrich C. Seeba, Kommentar. In: DKV I, S. 675–679.

⁴⁹ Vgl. Schulz, Kleist (wie Anm. 37), S. 379f.

Forschungskreisen äußerst strittig. Die ›Tragödie‹ sei weder in ihren politischen Implikationen hinreichend begründet noch manifestiere sich das Motiv der Pest als tragischer Indikator einer zurückliegenden Schuld.⁵⁰ Denn bei Kleist bleibt Guiskards Schuldfrage (die illegitime Machtergreifung) letztendlich unberücksichtigt. Zwar tragen die Prinzen ihren Streit um die Erbfolge aus, Guiskard selbst wird aber nicht für sein Vergehen, das außerhalb des Dramengeschehens liegt, zur Rechenschaft gezogen – zumal eine Bestrafung durch die Pest apokalyptischen Ausmaßes, wie Armin sie schildert, doch recht unverhältnismäßig wäre.⁵¹ Die Verwicklung von Macht und Krankheit kann demnach nur auf Zufälligkeiten zurückgeführt werden, womit Kleist zum einen der seit Aristoteles geforderten Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit im Handlungsaufbau der Tragödie widerspricht⁵² und zum anderen die Gründe für historisches Scheitern auf ein banales Bakterium zusammenschrumpfen lässt. Hinzu kommt, dass sich die poetische Ausgestaltung eines apokalyptischen Massensterbens als schwierig bis unmöglich erwiesen hätte.⁵³ Kleists »unsichtbares Theater«⁵⁴, dem oft durch Mauerschau und (parasitäre) Botengänge zur (unsicheren) Erscheinung verholfen werden muss, verträgt sich nicht mit einem solchen Szenario.

Während Kleists mutmaßliche Hauptquelle, Karl Wilhelm Ferdinand von Funcks Aufsatz ›Robert Guiscard Herzog von Apulien und Calabrien‹, der 1797 in Schillers Zeitschrift ›Die Horen‹ veröffentlicht wurde, stärker am Modell der antiken Tragödie angelehnt ist und den Helden bis zuletzt im stoischen Stehschritt das Seuchengebiet durchschreiten lässt,⁵⁵ scheinen Kleists Strukturprinzipien der »trauernde[n] Akzeptanz des endlichen Daseins« – also das Einsehen der Krankheit, das sich in den strauchelnden Körpergesten andeutet – noch eher dem barocken Trauerspiel zu entsprechen, wie Ulrich Fülleborn analysiert.⁵⁶ Zugleich aber muss Fülleborn einräumen, dass über Kleists Formgedanken diesbezüglich zu wenig bekannt sei und es der*die Lesende ebenso wenig mit einem Trauerspiel-Ende wie mit einer

⁵⁰ Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 36), S. 194f.; vgl. Schulz, Kleist (wie Anm. 37), S. 384.

⁵¹ Ein ähnlich eklatanter Fall von Unverhältnismäßigkeit findet sich in Kleists Erzählung ›Das Bettelweib von Locarno‹ (1810), in der der Marchese von einem Spuk heimgesucht und in den Tod getrieben wird, weil er einer alten Bettlerin einen anderen Platz zuweist, als von ihr ausgewählt.

⁵² Bernhard Greiner schreibt, Kleist entwerfe hiermit eine Gegenlogik zur menschlichen Ratio, die sich mit dem Zufall als gestaltendem Prinzip nicht abfinden wolle. Vgl. Greiner, »Die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen« (wie Anm. 37), S. 139. Vgl. hierzu auch Hahn, Das schwarze Unternehmen (wie Anm. 6), S. 307f.

⁵³ Ulrich Fülleborn, Die frühen Dramen Heinrich von Kleists, Paderborn 2007, S. 55.

⁵⁴ Vgl. hierzu z.B. Wolf Kittler, O Aphrodite! Das unsichtbare Theater in Kleists ›Penthesilea‹. In: KJb 2007, 120–132; Krassimira Krushkova, Als tanzten sie nach Kleists Choreographie. Heinrich von Kleist, Antonin Artaud und das Theater der Gegenwart. In: KJb 2007, 183–194.

⁵⁵ Vgl. Karl Wilhelm Ferdinand von Funck, Robert Guiscard Herzog von Apulien und Calabrien. In: Die Horen 9 (1797), 3. Jahrgang, 1. Stück, S. 1–58; 2. Stück, S. 1–33; 3. Stück, S. 1–4; vollständig abgedruckt in: BKA I/2, 39–98.

⁵⁶ Vgl. Fülleborn, Die frühen Dramen Heinrich von Kleists, S. 65 (wie Anm. 53).

aristotelischen Katharsis zu tun bekomme.⁵⁷ Stattdessen findet die Infektionslogik Ausdruck in der unvollendeten und ins Kontingente weisende Form des Fragments. Denn vor dem Horizont eines kontagiösen Kommunikationsmodells musste die Vollendung des ›Guiskards‹ scheitern. Das Ansteckungsmoment treibt in seinem spekulierenden Alarmismus zwar die (Kommunikations-)Handlung voran (hier könnte Kleist seinen Strategien als Herausgeber der ›Berliner Abendblätter‹ vorausgegriffen haben), die Faktizität der Krankheit hingegen erweist sich als lähmender Faktor und muss auf eine nicht näher ausgestaltete Zukunftsebene verschoben werden. Infinite Infektionsketten würden das tragische Potenzial der Handlung ebenso limitieren wie die andauernde Auslotung der Machtfrage, beides ist aber tief in der Kleist'schen Komposition des Stoffs verwurzelt. Selbst die Epidemie muss sich irgendwann in der Gewöhnung erschöpfen.

VI.

Die Analyse des ›Guiskard‹-Fragments hat gezeigt, wie der Topos einer wechselseitigen Ansteckung die Handlung dynamisiert. Dabei sind unbedachte, zerstreute oder verstörte Gesten in einen größeren poetologischen Zusammenhang eingebettet und verweisen auf das zufällige Zusammenspiel von verbalen und non-verbalen Aktionen,⁵⁸ das im paranoiden Ansteckungsszenario besondere Relevanz gewinnt. Während das klassische immunologische Programm von einem selbstprojektiven Schutz ausgeht, wird hier ein permanenter und ungeschützter Fremdbezug ins Werk gesetzt, auf den es sich improvisatorisch einzustellen gilt. Kleist erhebt hier nicht das Ausgeliefertsein an den Zufall zum dramatischen Prinzip, sondern, dass sich Zufälle immer nur temporär – und immer wieder von Neuem – bannen lassen.

Vor dem entstehungsgeschichtlichen Hintergrund seiner Zeit stellt sich noch die Frage, inwieweit Kleist das ›Guiskard‹-Fragment ursprünglich als Napoleon-Drama konzipiert hatte. Während Gerhard Schulz sowohl in Napoleon als auch in Guiskard charismatische Usurpatoren der Macht sieht,⁵⁹ erinnert Günter Blamberger die Ansteckungs-Szenerie an Napoleons Belagerung und Eroberung von Jaffa im Zuge seines Ägyptenfeldzuges (1798-1801).⁶⁰ Hier entstanden Gerüchte, Napoleon hätte angeordnet, die Pestkranken seiner Armee durch ein Narkotikum töten zu lassen, um die Ansteckungsgefahr unter den Soldaten zu

⁵⁷ Zum mutmaßlichen Agon zwischen Tragödie und Trauerspiel, die als Gattungsbezeichnungen aber um 1800 noch weitgehend synonym verwendet wurden, vgl. Fülleborn, Die frühen Dramen Heinrich von Kleists (wie Anm. 53), S. 57ff.

⁵⁸ Van Eikels, Politik der starken Abhängigkeiten (wie Anm. 43).

⁵⁹ Vgl. Schulz, Kleist (wie Anm. 37), S. 381.

⁶⁰ Vgl. Blamberger, Heinrich von Kleist (wie Anm. 36), S. 190.

bannen. Das Propagandabild von Antoine-Jean Gros ›Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa‹ (1804) zeigt Napoleon hingegen in einer furchtlos-heroischen Geste: in der unmittelbaren Berührung eines Kranken, ohne Atemschutz und Handschuhe. Das Medium Bild suggeriert als Gegengeschichte zu den kursierenden Gerüchten die folgenden Schlüsse: Entweder Napoleon verfügt als souveräner Herrscher über Immunität. Oder: ›Verlässliche‹ Ansteckung – und im Gegenzug fixe Schutzmaßnahmen – gibt es gar nicht. Tatsächlich zeigen epidemiologische Beispiele, wie willkürlich und intermediär infektiöse Übertragungswege verlaufen können. Die epistemische Lücke, als die das Ansteckungsphänomen lange im pathologischen Diskurs klaffte, geht einher mit seinem semantischen Überschuss als (binnenliterarischer) Kommunikationseffekt, der machtstrategisch nutzbar gemacht werden kann.

M.A. Lea Liese
Universität Basel
Deutsches Seminar
Nadelberg 4
CH-4051 Basel