

HEILIGE TEXTE IN DER MODERNE LEKTÜREN, PRAKTIKEN, ADAPTIONEN

Yael Almog, Caroline Sauter, Daniel Weidner
(Hg.)



ZENTRUM
FÜR LITERATUR- UND
KULTURFORSCHUNG

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin
T +49(0)30 20192-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren E-Mail-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an zimmermann@zfl-berlin.org.

IMPRESSUM

Herausgeber Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)
www.zfl-berlin.org

Direktorin Prof. Dr. Eva Geulen

Redaktion Dr. Gwendolin Engels

Gestaltung KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

Layout/Satz Georgia Lummert

Titelbild Ausschnitte aus der Jesajarolle (ca. 180 v. Chr.), der Lutherbibel von 1534 und der Einheitsübersetzung

© 2017 / Das Copyright liegt bei den Autoren.

ANGELOPHANIEN UM 1800 DRAMATURGIE DER ENGEL BEI LESSING UND KLEIST

David Wachter

In der neuzeitlich-modernen Literatur seit der Sattelzeit um 1750 sind Engel allgegenwärtig. Der Bogen ihrer literarischen Gestaltungen erstreckt sich von Friedrich Gottlieb Klopstocks *Der Messias* (ab 1748) über Stefan Georges *Der Teppich des Lebens* (1900) bis hin zu Elfriede Jelineks *Das schweigende Mädchen* (2014). Dabei wird die Rolle des Vermittlers zwischen Jenseits und Diesseits, die Engel als Medien des Heiligen in den monotheistischen Religionen übernehmen,¹ in unterschiedlichen historischen Kontexten aufgegriffen oder zurückgewiesen, umbesetzt oder entstellt. Doch warum entfalten gerade die (ehemaligen) Himmelsboten, Verwalter göttlicher Herrschaft und hymnische Lobsänger des Herrn, eine so nachhaltige Faszinationskraft? Welche Funktionen erfüllt ihre literarische Darstellung für konkrete Texte? Und welchen Ort kann das Sakrale, das die Engel als Grenzgänger zwischen Himmel und Erde traditionell mit dem Profanen verbinden, auch noch in solchen Werken einnehmen, die vor dem Hintergrund neuzeitlich-moderner Säkularisierungsprozesse kein ungebrochenes religiöses Weltbild mehr vermitteln?

Der vorliegende Beitrag kann keinen umfassenden Überblick über die Literaturgeschichte moderner Engel in Aussicht stellen. Stattdessen möchte ich das vielseitige und zugleich ambivalente Nachleben der Figur und die divergierende Gestaltung religiöser Sinn- und Anspielungshorizonte textnah anhand von Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* (1779) und Heinrich von Kleists *Das Käthchen von*

Heilbronn (1808/10) untersuchen.² In beiden Dramen wird bekanntlich eine junge Frau von einer Schutzengelserscheinung aus einem brennenden Haus gerettet. Bereits diese Handlungsparallele lässt vermuten, dass die Helfer aus dem Jenseits bei Lessing und Kleist nicht ausschließlich als metaphorische oder allegorische Zeichen zu verstehen sind, mit denen ein biblischer Anspielungshorizont in der Figurenrede bedeutsam wird. Vielmehr werden Engel, so scheint es, als wahrgenommene Instanzen auf der Handlungsebene auch anschaulich präsent.

Indem beide Autoren Figuren aus einer übernatürlichen Sphäre zur Darstellung bringen, schreiben sie sich auf den ersten Blick recht deutlich in die Tradition jener Ästhetik des Wunderbaren ein, welche die Schweizer Poetologen Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger um 1740 ausgehend von John Miltons Engeldarstellungen in *Paradise Lost* begründeten.³ Wie noch genauer zu sehen sein wird, wird in einer solchen Ästhetik des Wunderbaren eine grundsätzliche Spannung zwischen Zeichen und Darstellung, zwischen Semiose und Performanz virulent. Schließlich steht in den Texten selbst zur Diskussion, ob die von einzelnen Beteiligten gesehenen Himmelsgeschöpfe tatsächlich als diegetische Akteure auftreten, die handelnd in den Gang der Ereignisse eingreifen, oder ob die Geretteten sie sich nur einbilden. Indem beide Dramen den textinternen Realitätsgehalt der Engel infrage stellen, problematisieren sie die eigene Ästhetik des Übernatürlichen und mit ihr das Verhältnis zwischen Wunderglauben und Aufklärungsrationalität, das wiederum in Theologie, Philosophie und (Natur-)Wissenschaften

1 Ein religionsgeschichtlicher Überblick zu Formen und Funktionen von Engeln in den monotheistischen Religionen findet sich in: [Art.] »Engel«, in: Gerhard Krause/Gerhard Müller (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Band IX, Berlin/New York 1982, S. 580–615. Die Aktualität der Figur für eine systemtheoretisch informierte Theologie erkundet Johann Ev. Hafner: *Angelologie* (Gegenwärtig Glauben denken. Systematische Theologie Bd. 9), Paderborn 2010.

2 Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Ambivalenz des Religiösen im Zeichen heterogener Säkularisierungsprozesse finden sich in Martin Treml/Daniel Weidner (Hg.): *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*, München u. a. 2007, S. 7–22.

3 Vgl. Johann Jakob Bodmer: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740), Stuttgart 1966.

um 1800 zur Diskussion stand. Somit setzen sie Engel ein, um eine epistemologische Problemlage an der Schnittstelle von Spätaufklärung und Romantik im literarischen Medium zu reflektieren.

Vor diesem Hintergrund stellt sich unweigerlich die Frage, wie genau sich ein solcher Problem- und Kontextbezug – sofern er überhaupt plausibel hergestellt werden kann – zur angesprochenen Dramenästhetik der Texte verhält. Welche ästhetische Qualität erhalten die Engellerscheinungen, und welche dramaturgischen Funktionen erfüllen sie für die jeweilige Handlungsdynamik? Inwiefern können *Nathan der Weise* oder *Das Käthchen von Heilbronn* eigentlich als ›heilige Texte‹ bezeichnet werden? Diese Fragen werde ich im Folgenden kaum hinreichend beantworten können. Stattdessen möchte ich vorläufige Argumente für die Hypothese skizzieren, dass im Vergleich von Lessing und Kleist eine dialektische Spannung zwischen Rationalisierung und Resakralisierung der Himmelsbewohner zu beobachten ist. Während Lessings Nathan den Schutzengelglauben seiner Tochter offensiv zu entzaubern versucht, kommt die Figur des Heiligen bei Kleist mit ambivalentem Transzendenzbezug und in entstellter Form zur Geltung. Dieser unterschiedliche Umgang mit literarischen Angelophanien zeugt nicht nur von verschiedenen Einstellungen gegenüber epistemischen Umbrüchen um 1800, sondern führt auch zu einer unterschiedlichen Dramenästhetik des Wunderbaren.

1. RATIONALISIERUNG UND RELIGIÖSE SYMBOLIK: LESSINGS »NATHAN DER WEISE«

Richten wir den Blick zunächst auf Lessings *Nathan der Weise*. Zu Beginn des »dramatische[n] Gedicht[s]«⁴ muss Nathan bestürzt erfahren, dass seine Ziehtochter Recha beim Brand des eigenen Hauses in Jerusalem um ein Haar gestorben wäre, hätte sie nicht ein unversehens aufgetauchter Jüngling – der vom Sultan begnadigte Tempelherr – aus dem Feuer getragen. Um dieses »Wunder« (W 9, 492) einer unverhofften Rettung kreisen unentwegt die Gespräche der Protagonisten in Lessings Drama. So weist bereits der Augenzeugenbericht ihrer Amme charak-

teristische Wahrnehmungsmerkmale literarischer Engeldarstellungen auf:

»Er kam, und niemand weiß woher. / Er ging, und niemand weiß wohin. – Ohn' alle / Des Hauses Kundschaft, nur von seinem Ohr / Geleitet, drang, mit vorgesprenztem Mantel, / Er kühn durch Flamm' und Rauch der Stimme nach, / Die uns um Hülfe rief. Schon hielten wir / Ihn für verloren, als aus Rauch und Flamme / Mit eins er vor uns stand, im starken Arm / Empor sie tragend. Kalt und ungerührt / Vom Jauchzen unsers Danks, setzt seine Beute / Er nieder, drängt sich unters Volk und ist – Verschwunden!« (W 9, 488 f.)

Dajas Beschreibung dieser unverfügbaren Dynamik aus An- und Abwesenheit, aus plötzlichem Erscheinen und überraschendem Verschwinden lässt an die flüchtige Wahrnehmung eines Himmelsboten denken, dessen »vorgesprenzte[r] Mantel« an die traditionelle Ikonographie von Engelfittichen erinnert, zumal er die Gerettete in vertikaler Bewegungsrichtung »emporträgt«. Diese Erscheinung findet in einer gefährlichen Ausnahmesituation statt, setzt sich jedoch über den Moment der eigentlichen Rettung hinaus fort: »Nachher die ersten Tage sahen wir / Ihn unter Palmen auf und nieder wandeln, / Die dort des Auferstandnen Grab umschatten.« (W 9, 489) Explizit wird Rechas Retter mit dem Grab Christi verknüpft und so in einer heilsgeschichtlichen Topographie verortet. Im Rahmen einer auffällig betonten Visualität der Erscheinung nimmt der Tempelherr symbolisch jenen Ort ein, der in den neutestamentlichen Auferstehungserzählungen von einer oder mehreren Engelfiguren besetzt wird. So lässt sich fragen, ob Dajas »Entzücken« (W 9, 489) in seinem Angesicht nur der Erleichterung über Rechas Überleben geschuldet ist oder nicht noch einen religiösen Affekt der Engelverehrung mit sich führt.

Vor diesem Hintergrund erscheint es wenig verwunderlich, dass Recha im Feuer ihren »wirkliche[n]« (W 9, 492) Schutzengel erblickt zu haben glaubt. Im Gespräch mit dem herbeigeeilten Vater führt sie die eigene Rettung ausdrücklich auf einen göttlichen Eingriff zurück:

»Wie wollen wir uns freuen, und Gott / Gott loben! Er, er trug Euch und den Nachen / Auf Flügeln seiner unsichtbaren Engel / Die ungetreuen Ström' hinüber. Er, / Er winkte meinem Engel, dass er sichtbar / Auf seinem weißen Fittiche, mich durch / Das Feuer trüge. [...] Er sichtbar, sichtbar mich / Durchs Feuer trüg, von seinem Fittiche / Verweht. – Ich also, ich hab einen Engel / Von Angesicht zu Angesicht gesehn; Und meinen Engel.« (W 9, 491)

4 So die Gattungsbezeichnung im Titel von Lessings *Nathan der Weise*, in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Band 9: *Werke 1778–1780*, hg. von Klaus Bohnen/Arno Schilson, Frankfurt a. M. 1993, S. 483. Das Drama sowie theologiekritische Werke aus dem Zeitraum 1778–1780 werden im Folgenden im Haupttext mit der Sigle W 9 und Seitenangaben nachgewiesen.

Verängstigt stotternd und noch ganz unter dem Eindruck des schrecklichen Erlebnisses stehend, berichtet Recha mit diesen emphatischen Worten von einer eindrucksvollen Engelvision. Die Ereignishaftigkeit des traumatisch Erlebten, welches das Erfahrungskontinuum alltäglichen Handelns sprengt, wird in ihrer Rede durch Stottern und Ausrufe auch sprachlich evoziert; insofern der Text auf die (Un-)Sichtbarkeit des Helfers aus dem Jenseits hinweist, greift er ein traditionelles Darstellungsproblem literarischer Angelophanien auf.

Doch obwohl Recha selbst nicht an der Engelnatur ihres Retters zweifelt, wird das hier beschriebene Szenario durch mehrere Textverfahren in ein Zwielficht gestellt. Zum einen wird die Erscheinung des vermeintlichen Engels nicht dramatisch vergegenwärtigt, sondern in narrativer Distanz berichtet. Die eigentliche Handlung bleibt auf der Bühne unsichtbar und wird mithilfe von Dajas und Rechas Erzählungen im Nachhinein in ein Spiel der Wahrnehmungs- und Deutungsperspektiven überführt. Zum anderen wird auch diese narrative Darstellung von Beginn an unterbrochen, indem Nathan seine Zweifel an der Realität des Engels zum Ausdruck bringt – und zwar bevor Recha im Drama überhaupt einmal zu Wort gekommen ist.

Bereits im ersten Auftritt führt Nathan mit Daja eine umfangreiche Debatte über Rechas Verhalten, bevor deren Sicht ein einziges Mal vermittelt worden ist. Dabei erklärt er sich energisch und selbstsicher zum Sprachrohr aufklärerischer Wunderskepsis. Mithilfe handfester Psychologie will er Rechas Jenseits-spekulation als Illusion entlarven. Ein ums andere Mal betont er, wie lächerlich und zugleich gefährlich ihre Engelschwärmerei sei. Aus medizinischer Perspektive schreibt er die Verirrungen seiner Tochter einer pathologisch überreizten Einbildungskraft zu; in epistemologischer Hinsicht unterscheidet er kategorisch zwischen dem »süßen Wahn« (W 9, 490) der Einbildung und der »süßern Wahrheit« (ebd.) rationaler Erkenntnis; und mit ethischer Absicht führt er die Überzeugung der Geretteten, Gottes Nähe persönlich erfahren zu haben, auf einen egozentrischen »Stolz« (W 9, 494) zurück. Energisch bemüht sich der weise Kaufmann darum, die schwärmerische Nobilitierung passiven Nichtstuns in eine Ethik des guten Handelns im Hier und Jetzt zu überführen: »dem Menschen ist / Ein Mensch noch immer lieber, als ein Engel« (W 9, 490). In einem pädagogischen Gespräch mit moraldidaktischer Absicht führt er Recha vor Augen, »Wie viel *andächtig schwärmen* leichter, als / *Gut handeln* ist« (W 9, 497). Seine Strategie gelingt, und wenig später bekennt die ehemalige Schwärmerin gegenüber Daja: »Noch schäm' ich mich vor meinem Vater / Der Pos-

se« (W 9, 543). Mit diesem Primat des praktischen Engagements, welches die Vorstellung einer Intervention persönlicher Schutzengel als populären Aberglauben entlarven will, scheint Lessings Drama die Kategorie des religiösen Wunders – jedenfalls für die nachbiblische Zeit der im spätmittelalterlichen Jerusalem verorteten Handlung – gründlich zu desavouieren.

Mit dieser Wunderskepsis fügt sich *Nathan der Weise* erkennbar in einen aktuellen Problemkontext der Spätaufklärung ein.⁵ So lässt sich Nathans skeptische Entmythologisierung des Engelglaubens mühelos auf die publizistische Position beziehen, die Lessing im sogenannten »Fragmentenstreit« einnahm.⁶ Bekanntlich führte der Autor wenige Monate vor Entstehung seines Dramas mit dem Hamburger Hauptpastor Johann Melchior Goeze eine scharfe Auseinandersetzung um die Legitimität offenbarungskritischer Bibelexegese. Mit der Frage, wie sich Jesu Wunder als Elemente monotheistischer Offenbarung zu den rationalen Grundlagen des christlichen Glaubens verhalten, stand in dieser Auseinandersetzung die Spannung zwischen transzendenzbezogener Religion und autonomer Vernunft, mithin das epistemologische Fundament der Spätaufklärung zur Diskussion. In diesem Problemkontext saß Lessing zwischen allen Stühlen. Zwar beharrt er bereits in den *Gegensätzen des Herausgebers* (1778), die er seiner Publikation der anonym erschienenen Fragmente von Hermann Samuel Reimarus beifügte, gegen die altlutherische Orthodoxie auf dem Recht, über die Unfehlbarkeit der Bibel und die Überzeugungskraft von Jesu Wundern zu streiten. Dieses Nachdenken über die Plausibilität zentraler Aspekte des Offenbarungsglaubens führt ihn etwa in *Über den Beweis des Geistes und der Kraft* (1779) dazu, die Heilstaten Jesu vor allem als historische Ereignisse, nicht als nach wie vor überzeugende Begründungen für den christlichen Offenbarungsglauben zu verstehen. Allerdings vertritt Lessing weder die Sache der Deisten, die nur vernunftkonforme Lehren einer »natürlichen Religion« ohne Offenbarungsglauben gelten lassen, noch überzeugt ihn die Synthese von Vernunft und Offenbarung, welche aus seiner Sicht die Neologie – eine zentrale Reformbewegung innerhalb der protestantischen Theologie der Zeit – betrieb. Stattdessen

5 Vgl. Karl S. Guthke: »Die Geburt des Nathan aus dem Geist der Reimarus-Fragmente«, in: *Lessing-Yearbook/Jahrbuch* 36 (2004) 5, S. 1–49.

6 Zur Übersicht über Anlass, Verlauf und Forschungslage zum Fragmentenstreit sowie dessen Relevanz für ein Verständnis des Dramas siehe Monika Fick: *Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2010, S. 408–441 (zum Fragmentenstreit) sowie S. 488–515 (zu *Nathan der Weise*).

gesteht er dem gelebten Offenbarungsglauben in der Parabel ein »inneres Gefühl von den wesentlichen Wahrheiten« (W 9, 47) der christlichen Religion zu. Diese steht durchaus in Spannung zu den Prämissen säkularer Rationalität und kann folglich mit den immanenten Erkenntniskräften menschlicher Vernunft nicht ohne Weiteres erfasst werden. Was genau jedoch unter dieser »Wahrheit« zu verstehen sein kann, wie sich Erkenntnis und Gefühl in ihr zueinander verhalten und inwieweit sie überhaupt das Gebiet der areligiösen Vernunft übersteigt, bleibt in seinen Streitschriften offen und in der Lessing-Forschung umstritten.⁷

Im hier erörterten Drama kehrt diese Frage wieder, wenn Nathan im Gespräch mit Recha das Überleben seiner Tochter ausdrücklich als »Wunder« (W 9, 492) verstanden wissen will. Was kann er als skeptischer Rationalist damit meinen? Zum einen scheint er das Wort häufig metaphorisch zu gebrauchen; ein »Wunder« ist dann die außergewöhnliche Tat, mit der ein mutiger Mensch das eigene Leben riskiert, um eine fremde Person zu retten. Andererseits bringt Nathan in einem Atemzug mit seiner Invektive gegen irrationale Schwärmereien den Vorsehungsgedanken ins Spiel. Anders als Rechas Engelglaube, der in spektakulären Interventionen von Schutzengeln eine persönliche Hilfe Gottes für einzelne Menschen behauptet, deutet Nathan »dieses allgemeine Wunder« (ebd.) als Zeichen einer im guten Handeln verbürgten vernünftigen Weltordnung. Mehrfach fällt im Drama die Formel »Ergebenheit in Gott« (W 9, 543), mit der sich Nathan bewusst den Ratschlüssen der Vorsehung unterwirft und zugleich durch eigenes gutes Handeln am Gelingen des Weltganzen mitwirken will. Die gedankliche Wende hin zu einer regelrechten Theodizee findet statt, als er gegenüber Recha über die erstaunliche Verbindung vermeintlich bedeutungsloser Details nachdenkt, die ihre Rettung aus dem Feuer überhaupt erst möglich gemacht haben:

»Sieh! eine Stirn, so oder so gewölbt; / Der Rücken einer Nase, so vielmehr / Als so geführt [...] / Ein Bug, ein Winkel, eine Falt', ein Mal, / Ein Nichts, auf eines wilden Europäers / Gesicht: – und du entkommst dem Feu'r, in Asien! / Das wär kein Wunder, wundersücht'ges Volk? / Warum bemüht ihr dann noch einen Engel?« (W 9, 494)

Nathans Sichtweise bleibt allerdings aus zwei Gründen fragwürdig. Zum einen liegt kein geringer gedanklicher Zwang darin, die zitierte Verkettung

zum Beleg für eine vernünftige, durch Gott gesicherte Weltordnung umzudeuten. Mindestens mit demselben Recht könnte man die unwahrscheinliche Rettung als erschütterndes Beispiel für die Kontingenz stets auch anders möglicher Handlungen und Ereignisse begreifen, die weder einem göttlichen Plan noch einer reflektierten Handlungsethik der Akteure zuzurechnen ist. Auf diese Kontingenz deutet Recha implizit hin, wenn sie gegenüber dem Tempelherrn betont: »Da fiel ich ungefähr ihm in den Arm; [...] / Bis wiederum, ich weiß nicht was, uns beide / Herausschmiß aus der Glut.« (W 9, 544) Zum anderen deutet Nathan ebenfalls die Möglichkeit eines göttlichen Eingriffs im Hier und Jetzt an: »Doch / Auch so noch, Recha, bleibet deine Rettung / Ein Wunder, dem nur möglich, der die strengsten / Entschlüsse, die unbändigsten Entwürfe / Der Könige, sein Spiel – wenn nicht sein Spott – / Gern an den schwächsten Fäden lenkt.« (W 9, 494) Dieser mehrdeutige, grammatisch durchaus seltsame Satz bringt Nathans Strategie einer Traumverarbeitung zur Sprache: Nur im Rekurs auf eine göttliche Ordnung, welche den unsicheren Zeitläuften eine vernünftige Richtung gibt, kann er die Erinnerung an seine einst im Pogrom ermordete Familie ertragen. Als rational-religiöse Problembewältigung erfüllt sein Vorsehungsglaube somit äquivalente Funktionen wie Rechas religiöse Engelemphase, von der er sich mit seiner eigenen Weltdeutung erkennbar absetzt.

Aber nicht nur das religiöse Wunder, sondern auch das ästhetische Wunderbare behauptet im Drama seinen Ort.⁸ Wenn Nathan spottet, »[d]as Ungewöhnlichste, / Das Neueste« sei etwas für »gaffend[e]« Kinder (W 9, 492), dann polemisiert er offenkundig gegen Bodmers und Breitingers Dichtungstheorie des Wunderbaren – legitimierten doch die Schweizer in ihren Poetologien gerade mit diesen Worten die Darstellung von außergewöhnlichen und übernatürlichen Welten oder Ereignissen in der Literatur. Diese Polemik fügt sich in die Depotenzierung einer transzendenten Intervention in *Nathan der Weise*. Allerdings bleibt das Wunderbare als sakraler Rest auf einer symbolischen Bildebene bestehen und wirkt unverzichtbar für die Dramaturgie der Handlung. Zunächst führt der Tempelherr mit der Dynamik seines Auftretens den himmlischen Boten, der auf einer Schwelle der (Un-)Sichtbarkeit plötzlich erscheint und ebenso unvorher-

7 Vgl. ebd., S. 420 f.

8 Zu Lessings Verschränkung des theologischen Wunderdiskurses mit der Ästhetik und Poetik des Wunderbaren siehe besonders Wolfgang Bunzel: »Dem Menschen ist / Ein Mensch noch immer lieber als ein Engel.« Zum Diskurs des Wunderbaren in Lessings *Nathan der Weise*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* (2014), S. 7–23.

sehbar verschwindet, als Anspielungshorizont mit sich. Diese Bildebene verstärkt sich in der symbolischen Topographie der Handlung. Auffallend oft wandelt er auf dem Ölberg umher, dem Ort von Jesu Grab und Auferstehung. So entsteht ein Bezug zu den biblischen Grabengeln im Neuen Testament, die mit der Auferstehung des Herrn *das* Offenbarungswunder par excellence verkünden.⁹ In dramaturgischer Hinsicht wiederum motiviert der Tempelritter den Fortgang der Handlung. Als verkörperter Vermittler ermöglicht er die Versöhnung der Religionen, wobei er als ›Figur des Dritten‹ zwischen Christentum und Islam eine quasi-engelhafte Medialität entfaltet. Er bildet damit eine wichtige Scharnierstelle und trägt neben Nathans rhetorischer Deeskalierung dazu bei, dass die dramatische Handlung nicht in die stets drohende Katastrophe umkippt. Er erweist sich somit als Schlüsselfigur für Lessings Genre des »dramatischen Gedichts«, das sich eben durch seinen versöhnlichen Ausgang von der klassischen Tragödie unterscheidet.¹⁰

2. ÄSTHETIK DER ÜBERWÄLTIGUNG: KLEISTS »DAS KÄTHCHEN VON HEILBRONN«

Nahezu das gesamte Œuvre Heinrich von Kleists wird von Engelfiguren bevölkert.¹¹ In Erzählungen

wie *Die Marquise von O.* und *Michael Kohlhaas*, in Essays wie *Über das Marionettentheater*, in lyrischen Texten wie *Der Engel am Grabe des Herrn* und in den Dramen *Robert Guiskard* und *Prinz Friedrich von Homburg* führen Cheruben, Seraphen und Schutzengel neben theologischen Bezügen zahlreiche ästhetische, geschichtsphilosophische, epistemologische und politische Bedeutungsebenen mit sich, wobei Traditions- und Gegenwartsbezug einander häufig überlagern. Während *Der Engel am Grabe des Herrn* als Kontrafaktur des Matthäusevangeliums und zugleich im Kontext der antinapoleonischen Befreiungskriege einen militanten Auferstehungselngele entwirft, wird der Graf von F... in der *Marquise von O...* als Engel-Teufel-Hybrid dargestellt,¹² wobei diese Metaphorik auf seine charakterliche Widersprüchlichkeit hinweist. Mit der alttestamentarischen Figur des Cheruben verschränkt Kleist in *Über das Marionettentheater* und *Prinz Friedrich von Homburg* geschichtsphilosophische und politische Aspekte von Herrschaft und souveräner Grenzsetzung, während in *Michael Kohlhaas* und *Robert Guiskard* das transgressive Potential der Paradieswächterfigur wirkmächtig aufgerufen wird. Demgegenüber beziehen sich die Schutzengelvisionen in *Die Familie Schroffenstein* eher auf populärreligiöse als auf biblische Vorstellungen engelischen Beistands. Die eindrucksvollste und komplexeste Darstellung von Engeln als semantisch aufgeladenen Metaphern, aber auch als diegetisch handelnden Dramenfiguren, findet sich in *Das Käthchen von Heilbronn*, wo alle skizzierten Bedeutungsfacetten von Engeln in einem »große[n] historische[n] Ritterschauspiel«¹³ – so die von Kleist selbst gewählte Gattungsbezeichnung – auf irritierende Weise zusammentreffen. Dabei bezieht sich das Drama auf geschichtsphilosophische, epistemologische, poetologische und politische Problemkontexte um 1800, die sich in der Engelmetaphorik der Figurenrede sowie der theatralen Darstellung des Cheruben überlagern.¹⁴

9 »Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er gesagt hat«, heißt es in Mt 28,6 nach der revidierten Lutherübersetzung.

10 Diese Differenz betont Hugh Barr Nisbet: *Lessing – eine Biographie*, München 2008, S. 787.

11 Vgl. Gerhard Pickerodt: »Mein Cherubim und Seraph«. Engelsbilder bei Heinrich von Kleist«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2006, S. 171–187; Andrea Polaschegg: »Von der Vordertür des Paradieses. Kleists cherubinische Poetik«, in: *DVJS* 87 (2013) 4, S. 465–501. Beide Aufsätze erkunden das Bedeutungsspektrum von Engelfiguren bei Kleist anhand zahlreicher Textstellen. In ihren methodischen Grundannahmen unterscheiden sie sich jedoch nicht unerheblich. Während Engel für Pickerodt ein ergiebiges Bildreservoir für Kleists autonomes Schreiben liefern und bedeutungsoffene »Allusionen« (S. 171) darstellen, die sich unabhängig von theologischen oder philosophischen Denktraditionen »eher dem fremden Klang verdanken als einer eigenen Besonderheit« (ebd.), rekonstruiert Polaschegg anhand des Cherubs Kleists spezifische Auseinandersetzung mit alttestamentarischen Vorgaben des Paradieswächters und Thronwesens, um in seiner Um-Schreibung dieser traditionellen Herrschafts- und Herrlichkeitsfigur eine spezifische Poetik der »absoluten Grenze in Bewegung« (S. 465) zu skizzieren. Eher cursorisch verweist Imre Kurdi auf die Spannung zwischen Engel- und Teufelmetaphorik in der *Marquise von O...*, vgl. Imre Kurdi: »Der Engel, der der Teufel ist. Zum Engel/Teufel-Motiv im Werk von Kleist«, in: Günther Emig/Anton Philipp Knittel (Hg.): *Käthchen und seine Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800*, Heilbronn 2000, S. 121–128.

12 So lautet der berühmte letzte Satz der Erzählung: »[E]r würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre.« Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 3: *Erzählungen. Anekdoten. Gedichte. Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt a. M. 1990, S. 186.

13 Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, Band 2: *Dramen 1808–1811*, hg. von Ilse-Marie Barth/Hinrich C. Seeba, Frankfurt a. M. 1987. Im Folgenden im Haupttext mit der Sigle ›DKV 2‹ und Seitenangaben nachgewiesen.

14 Für einen ersten Überblick zu diesen Problemkontexten siehe den *Käthchen*-Kommentar Ilse-Marie Barths und Hinrich C. Seebas in Kleist: *Dramen 1808–1811* (Anm. 13), bes. S. 942–962.

Bekanntlich handelt Kleists Drama von der merkwürdigen Liebe zwischen Kätchen und dem Grafen Wetter vom Strahl. Seit einer atemberaubenden Begegnung in der väterlichen Werkstatt folgt das devote Mädchen dem charismatischen Ritter. Der Grund für diese Anziehungskraft wird in Kleists analytischem Drama erst nach und nach deutlich: Das schwärmerische Kätchen und der fieberkranke Graf hatten an einem Silvesterabend denselben visionären Traum. Darin verlässt die Seele des Grafen seinen halbtoten Körper und besucht das ihm unbekannte Mädchen im fernen Heilbronn, wobei ihm ein Engel verkündet, er werde dereinst eine Kaisertochter heiraten. Während er zeitweilig glaubt, die intrigante Kunigunde sei die verheißene Gattin, folgt ihm Kätchen unwillkürlich, ohne sich bewusst an die visionäre Begegnung zu erinnern. Die Handlung wendet sich, als ein Cherub Kätchen aus dem brennenden Haus Kunigundes rettet und der Graf in der berühmten Holunderbuschszene erfährt, dass sie das im Traum erblickte Muttermal trägt. Nach einem gescheiterten Giftmord, den Kunigunde an ihrer Rivalin verüben wollte, finden die Protagonisten im Gefühl wie auch vor dem Gesetz zueinander. Bei einem ›Gottesurteil‹ siegt Wetter vom Strahl gegen Kätchens Vater Theobald; daraufhin erkennt der Kaiser sie als legitime Tochter an, sodass der Graf das für ihn bestimmte ›engelhafte‹ Mädchen anstelle der ›teuflichen‹ Kunigunde in einem bombastischen Hochzeitsspektakel heiraten kann.

In der Eingangsszene will Kätchens Vater den Grafen vom Strahl gerichtlich belangen, weil dieser sein Kätchen mit Teufelskünsten verführt habe: ›Nehmt ihn, ihr irdischen Schergen Gottes, und überliefert ihn allen geharnischten Scharen, die an den Pforten der Hölle stehen und ihre glutroten Spieße schwenken: ich klage ihn schändlicher Zauberei, aller Künste der schwarzen Nacht und der Verbrüderung mit dem Satan an!‹ (DKV 2, 324) Bereits an Theobalds hypertropher Anklage zu Beginn des Dramas lässt sich erkennen, dass Engel auf der Ebene der Figurenrede bei Kleist semantisch überdeterminiert erscheinen, insofern sie zwischen den Gegensatzpolen Himmel und Hölle aufgespannt sind. Neben dieser Tendenz zur rhetorisch-semantischen Dramatisierung wird sichtbar, wie stark ihre Bedeutung als Zeichenfiguren der Rede (also nicht im Sinne dramatisch realer Akteure) zwischen wörtlicher und metaphorischer Ebene oszilliert. Theobalds Invektive ließe sich als rhetorisch übersteigertem Angriff auf einen verhassten Menschen lesen, ist aber explizit als Kampf mit dem als real wahrgenommenen Satan gemeint: Der empörte Vater sieht im vollen Wortsinn einen Verbündeten der Hölle am Werk. Als gottesfürchtiger

Mann des Volkes¹⁵ sorgt er sich um das Seelenheil seiner Tochter. Dabei stilisiert er sie metaphorisch zur extremen Gegensatzfigur des Grafen. In seinen Worten wird Kätchen zu einem ätherischen, reinen Wesen. Sie ist den ›lieben kleinen Engeln‹ (DKV 2, 325) zum Verwechseln ähnlich und erscheint in ihrer Reinheit so überweltlich, ›als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt‹ (ebd.). Daher wendet ihr Vater sich mit seiner Klage nicht an den ›Arm weltlicher Gerechtigkeit‹ (DKV 2, 323), also die Landesjustiz, sondern an die ›heilige Vehme‹ (ebd.), ein spätmittelalterliches Freigericht, dessen Beteiligte sich selbst bei Kleist zu ›Vorläufer[n] der geflügelten Heere‹ (ebd.) überhöhen. Indem die Richter als apokalyptische Strafengel auftreten, stellt Kleist das Drama in einen heilsgeschichtlichen Bedeutungshorizont; die juristische Wahrheitsfindung, die am Ende wieder der kaiserlichen Souveränität übergeben wird, trägt einen Konflikt zwischen sakraler und profaner Rechtsordnung aus. Beim Prozess beschreibt Theobald die gewaltige Anziehungskraft des Grafen, wobei er himmlische Engel und höllische Teufel in einer übersteigerten Vision überblendet:

›Und während draußen noch der Streithengst wiehert und, mit den Pferden der Knechte, den Grund zerstampft, daß der Staub, als wär' ein Cherub vom Himmel niedergefahren, emporquoll: öffnet langsam [...] das Mädchen die Thüre und tritt ein. Nun seht, wenn mir Gott der Herr aus den Wolken erschiene, so würd ich mich ohngefähr so fassen, wie sie. Geschirr und Becher und Imbiß, da sie den Ritter erblickt, läßt sie fallen; und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz nieder geschmettert hätte!‹ (DKV 2, 328)

Im kleisttypischen Modus des Als-ob, der die Grenze von Schein und Realität destabilisiert, schildert Theobald die plötzliche Erscheinung des Grafen. In einer Ästhetik der Epiphanie kommt eine in doppelter Hinsicht ambivalente Macht zum Vorschein. Zum einen wechselt die Wirkung des Ereignisses zwischen berückender Faszination und brutaler Überwältigung hin und her; zum anderen bleibt unklar, ob ein

15 Indem Kleist seinen Theobald als wortgewaltigen Streiter Gottes auftreten lässt, ruft er namenssymbolisch einen griechischen *theos*-Bezug auf, der in der indogermanischen Etymologie des Namens eigentlich nicht enthalten ist – wobei auch die Verbindung von *thiot* (Volk) und *bald* (kühn) bei Kätchens Vater sprechend wird. Zur Etymologie des Namens Theobald als Variante von Dietbald siehe Rosa Kohlheim/Volker Kohlheim (Hg.): *Duden Lexikon der Vornamen*, Mannheim u. a. 1998, S. 82.

Mensch oder eine dämonische, angelische oder gar göttliche Instanz die Werkstatt betreten hat. In Kleists gestisch dramatisierter Darstellung jedenfalls stürzt sich Kätchchen im Angesicht des gräflichen Licht- »Strahls« aus dem Fenster, bricht sich beide Lenden und folgt ihm fortan »wie ein Hund« (DKV 2, 329), in religiöser Verehrung grotesk erniedrigt. Warum tut sie das? – Während sich Theobald auf eine dämonologische Erklärung festgelegt hat, bleiben die Richter unsicher, ob sich Kätchchens Verhalten mit der erotischen Wirkung einer Ritterrüstung erklären lässt, ob ein psychiatrischer »Wahn« (DKV 2, 337) vorliegt, ob schwarzmagische Praktiken im Spiel sein mögen oder nicht doch ein transzendentes Wunder sich ereignet hat. Als ihnen der Graf vorführt, dass sich Kätchchen ihm ohne seine Schuld unterwirft, sind die Richter beeindruckt von ihrer Verzückung: »Im Staub liegt sie vor ihm – [...] Gestürzt auf Knieen – [...] Wie wir vor dem Erlöser hingestreckt!« (Ebd.)

Bereits in den ersten beiden Szenen führt Kleists Drama somit einen Konflikt zwischen religiösen und weltlichen Deutungssystemen für Kätchchens Entrückung vor. Dieser Konflikt wird nicht gelöst; der »seltsame Vorfall« (DKV 2, 329) – die Wortsymbolik verbindet wie so oft in Kleists Texten die Bedeutungsebenen von Körperlichkeit (Sturz), Heilsgeschichte (Sündenfall) und Justiz (Kasus) – bleibt ein metaphysischer Skandal. »Ward, seit die Welt steht, so etwas erlebt?« (DKV 2, 337), fragt ein Richter irritiert. Überstürzt bricht er die Verhandlung mit einem Freispruch ab: »Der Fall ist klar. Es ist hier nichts zu richten.« (DKV 2, 345)

Der Fall ist natürlich nicht klar. Weitere Engelersehnungen wie die Rettungstat des Cheruben ereignen sich auf der Handlungsebene oder kommen wie der Silvesternachtstraum in der Erinnerung der Protagonisten zur Sprache. Sie dynamisieren das Geschehen oder tragen dazu bei, dass Kätchchen und der Graf vom Strahl ihre wechselseitige Bestimmung füreinander annehmen. Damit erhalten sie dramaturgische Funktionen für den Spannungsaufbau des Kleist'schen »Schauspiels«.

Auf den bereits untersuchten Gerichtsprozess folgt zunächst die mehrfach verschachtelte Erzählung jener Erscheinung, die sich dem Grafen am Silvesterabend des Vorjahres präsentierte. Im zweiten Akt gibt die Haushälterin Brigitte wieder, was sie von seinem Verhalten in der Silvesternacht bezeugt und was er ihr und seiner Mutter anvertraut hat. Bei diesem Bericht aus zweiter Hand wird das sonderbare Erlebnis eindrucksvoll, aber mit unsicherem Wahrheitsgehalt

dargestellt, zumal es mit zahlreichen Unterbrechungen in den Blick kommt.

In Brigittes Erinnerung liegt der Graf in jener Nacht im »Wahnsinn des Fiebers« (DKV 2, 366) darnieder. Sofern man der Haushälterin glauben darf, bedrückt den melancholischen Grafen eine »seltsame Schwermut« (ebd.), weil er die für ihn ideale Geliebte nicht finden kann. Diese existentielle Krise bewirkt einen pathologischen Zustand und bringt den Grafen in akute Lebensgefahr. In dieser Extremsituation erzählt der zwischen Wachbewusstsein, Schlaf und Halluzination changierende Jüngling, ein Engel habe ihm verheißen, er werde in der bevorstehenden Silvesternacht seiner künftigen Gattin begegnen. In besagter Nacht beobachtet dann Brigitte, dass der Graf zunächst in Ekstase gerät, wobei er in gestisch-sprachlicher Verwirrung wie wild stammelt und auf etwas ihr Unsichtbares zeigt, »als ob er eine Erscheinung hätte« (ebd.). Statt unverzüglich aufzubrechen, sinkt er in drastischer Verschärfung seiner Krankheit »wie tot« (ebd.) zurück und fantasiert von einer »Braut, die mir der Himmel bestimmt hat!« (DKV 2, 367) Von diesem Zustand sei er »wie durch himmlischen Balsam geheilt« (ebd.) worden, wobei in Brigittes Bericht unklar bleibt, ob der Beistand des Himmels in ihren Augen ein echtes »Wunder« (ebd.) darstellt oder gemäß Kleists Als-ob-Struktur nur als solches erscheint. Nach seiner Genesung berichtet der Graf seiner Haushälterin von einer Geistreise zum fernen Kätchchen an der Hand des Engels und vom himmlischen »Glanz« (ebd.), der während seines Besuchs in Heilbronn angehalten habe, bis das profane Licht von Kätchchens Magd die Engelersehnung vertrieben habe.

In ästhetischer Hinsicht weist diese Szene charakteristische Merkmale einer epiphanischen Vision auf – wird doch die Ereignishaftigkeit der unvermittelt erscheinenden und ebenso plötzlich verschwindenden Engelfigur ebenso hervorgehoben wie die affektive Überwältigung und das umfassende Staunen, mit welchem die Beteiligten die Erscheinung wahrnehmen. Interessanterweise geht die Epiphanie im Traumbericht teilweise vom Engel, teilweise aber auch von den Liebenden aus, die jeweils auf den anderen reagieren, als wäre er oder sie ein Bote des Himmels. Als der Graf Kätchchens Kammer betritt, wirft sich das Mädchen »vom Purpur der Freude übermäßig schimmernd« (ebd.) auf die Knie und verharrt mit gesenktem Haupt in einer Haltung der Anbetung. Bezeichnenderweise bleibt grammatisch unklar, ob sich Kätchchen in der Traumvision vor dem himmlischen Vermittler oder vielmehr vor dem ihr bestimm-

ten Grafen in Verehrung zu Boden wirft. Auf diese Weise verschmelzen die Figuren des Engels und des Grafen bis zur Ununterscheidbarkeit, so wie wiederum der Graf teilweise aufgrund der Engelercheinung, teilweise aufgrund der Zusammenführung mit seiner Geliebten »von unendlichem Entzücken durchbebt« (ebd.) wird. Da hier der Engel nicht als diegetisch Handelnder auftritt, bleibt zunächst offen, ob eine übernatürliche Figur die Geistreise des Grafen in einer religiösen Vision geleitet oder vielmehr er halluziniert hat, fiebernd auf der Schwelle zwischen Wachzustand und Traum.

Dies scheint sich zu ändern, als Käthchen gegen Ende des dritten Akts – und damit am Wendepunkt der Handlung – von einer Engelfigur aus Kunigundes brennendem Haus gerettet wird:

»Käthchen tritt rasch, mit einer Papierrolle, durch ein großes Portal, das stehen geblieben ist, auf; hinter ihr ein Cherub in der Gestalt eines Jünglings, von Licht umflossen, blondlockig, Fittige an den Schultern und einen Palmenzweig in der Hand. Käthchen so wie sie aus dem Portal ist, kehrt sie sich, und stürzt vor ihm nieder: Schirmt mich, ihr Himmlischen! Was widerfährt mir? Der Cherub berührt ihr Haupt mit der Spitze des Palmenzweigs, und verschwindet.« (DKV 2, 397)

Interessanterweise hilft Käthchen hier kein ›Engel des Herrn‹ und auch kein volkstümlicher Schutzengel, sondern ein Cherub¹⁶ – in biblischer Tradition eines der schreckenerregenden Geistwesen, die in der Genesis (1 Mos 3,24) den Eingang des Paradieses bewachen und bei Ezechiel (Ez 1,5–14) den Thronwagen Jahwes tragen. Nun lässt sich nicht ausschließen, dass Kleist »Cherub« und »Engel« in synonyme Bedeutung verwendet, ohne diese biblische Differenz besonders hervorheben zu wollen oder sie überhaupt nur im Sinn zu haben. Dafür spräche, dass er dem Cheruben ikonographische Merkmale eines friedentiftenden Schutzengels in androgyner Menschengestalt mit Palmzweig verleiht und ihn auch als Schutzengel handeln lässt. Gleichwohl erscheint es nicht unwichtig, dass Käthchen ein zweimal erwähntes »Portal« durchschreitet, das man mit der biblischen Paradiespforte assoziieren könnte. Ein heilsgeschichtlicher Anspielungshorizont liegt auch insofern nicht fern, als Käthchen – in Kleists Drama mit Merkmalen einer gleichsam paradiesischen Unschuld ausgestattet – am Ende die Widrigkeiten der Welt überwindet und in der Ehe mit dem Grafen

dem Anschein nach ihr persönliches Paradies betritt. Unklar bleibt jedoch, wie real die Erscheinung des Cherubs in der ›Feuerprobe‹ überhaupt ist. Käthchen fällt auf die Knie, um ihn anzubeten. Seine Anwesenheit wird durch den Nebentext beglaubigt. Allerdings sehen die anderen Handelnden ihn nicht, und das Personenverzeichnis listet ihn nicht auf.

In jedem Fall bewirkt die wundersame Rettung im Augenblick der Katastrophe eine dramatische Wende, indem sie das Erkenntnisbegehren des Grafen weckt. Hat er zuvor die Silvesterereignisse harträchtig verdrängt, jede Zuneigung zu Käthchen geleugnet und deren Anhänglichkeit als unerklärliches Kuriosum abgetan, so bekennt er im zweiten Auftritt des vierten Akts: »Wissen will ich, warum ich verdammt bin, sie einer Metze gleich, mit mir herum zu führen« (DKV 2, 404). Diese Worte leiten seinen »Versuch« (DKV 2, 405), das berühmte Traumexperiment in der Holunderbuschszene ein. Dabei macht er sich Käthchens Neigung zum somnambulen Sprechen bei träumerischem Schlafwandeln zunutze und unterzieht sie einem methodisch reflektierten Verhör. So kommt die Wahrheit über die Silvesterereignisse ans Licht. Auch dem Mädchen ist der Graf vom Strahl mit einem Engel erschienen, als sie Gott darum bat, die ihr von der Magd Mariane beim Bleigießen prophezeite Ehe zu beglaubigen: »In der Sylvesternacht, bat ich zu Gott, / Wenn's wahr wär', was mir die Mariane sagte, / Mögt' er den Ritter mir im Traume zeigen. / Und da ersiehst du ja, um Mitternacht, / Leibhaftig, wie ich jetzt dich vor mir sehe, / Als deine Braut mich liebend zu begrüßen.« (DKV 2, 408) Die Betonung der ›Leibhaftigkeit‹ lässt erkennen, dass die Ekstasen des fiebernden Grafen und des schwärmerischen Käthchens nicht ohne Weiteres als ›Träume‹ verbucht werden können. Stattdessen stellen sie, wie Günter Oesterle überzeugend argumentiert hat, in ihrer luziden Wahrnehmungsstruktur – verbürgt zumal in den hellen (nicht geschlossenen) Augen, mit denen Käthchen die Erscheinung betrachtet – geradezu visionäre Entrückungen dar.¹⁷ Die Epiphanie, als welche auch Käthchen das Funkeln und Glänzen des den Grafen begleitenden »Cherubim« (DKV 2, 408)¹⁸ darstellt, zeugt von einem Zustand religiöser Ekstase. Den Grafen führt die nun gewonnene Erkenntnis über die beiden korrespondierenden Visionen in eine Iden-

16 Zur spezifischen Funktion des Cheruben bei Kleist siehe Polaschegg: »Von der Vordertür des Paradieses« (Anm. 11).

17 Vgl. Günter Oesterle: »Vision und Verhör. Kleists ›Käthchen von Heilbronn‹ als Drama der Unterbrechung und Scham«, in: Christine Lubkoll/Günter Oesterle (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 303–329.

18 Den Plural ›Cherubim‹ verwendet Kleist häufig als Singular.

titätskrise, glaubt er doch, seinen eigenen Besuch bei Käthchen als Geist mit Engelbegleitung für real anerkennen zu müssen: »Was mir ein Traum schien, nackte Wahrheit ist's: / Im Schloß zu Strahl, todkrank am Nervenfieber, / Lag ich danieder, und hinweggeführt, / Von einem Cherubim, besuchte sie / Mein Geist in ihrer Klause zu Heilbronn.« (DKV 2, 410)

Was ist von dieser Überzeugung zu halten? – Ein Zugang zu dieser Frage mag sich ergeben, wenn man den Wissenskotext bedenkt, der in die Holunderbuschszene eingegangen ist. Kleist reflektiert hier offensichtlich epistemologische Umbrüche innerhalb des animalischen Magnetismus, jener einflussreichen Variante der damaligen Psychiatrie, die sich zwischen Rationalismus und Okkultismus bewegte und so die Spannung zwischen spätaufklärerisch-empirischer Naturwissenschaft und spekulativ-romantischer Naturphilosophie intern austrug.¹⁹ Franz Anton Mesmer begründete sie als kosmologische Theorie von einem feinstofflichen Fluidum, dessen Stockungen im Körper zu Krankheiten führt, welche wiederum durch Berührungen geheilt werden können. Nach der psychologischen Wende durch den Marquis de Puységur, der den Willen ins Zentrum des Rappports zwischen Magnetiseur und Magnetisierter stellt, wurde der animalische Magnetismus seit den 1790er Jahren in Deutschland populär. Während Mediziner wie Johann Christian Reil ihn als psychiatrische Therapie etablierten, erhoben romantische Naturphilosophen wie Gotthilf Heinrich Schubert die magnetische Kraft zum Weltprinzip, wobei Elemente eines vormodernen Okkultismus à la Jacob Böhme in die Theorie eingingen.²⁰ Besonders dem »magnetischen Schlaf« bzw. Somnambulismus als hypnotischem Entgrenzungszustand wird das Potential einer höheren Erkenntnis bis hin zur *clairvoyance* (Hellsichtigkeit) zugeschrieben. Kleist selbst äußert sich in seinen Schriften nicht programmatisch zum animalischen Magnetismus, ist ihm aber zweifellos in der Vermittlung durch den romantischen Naturphilosophen Gotthilf Heinrich Schubert begegnet, mit dem er während seiner Zeit in Dresden befreundet war und dessen *Ansichten*

von der Nachtseite der Naturwissenschaft (1808) im selben Jahr wie die *Phöbus-Fragmente des Käthchen von Heilbronn* erschienen.²¹

Vor diesem Wissenshorizont spricht manches dafür, das Verhältnis zwischen dem Energiebündel Wetter vom Strahl und der reinen Jungfrau – so die Namenssymbolik – als magnetischen Rapport zu lesen. In der Holunderbuschszene macht sich der Graf diese Energie zunutze, um Käthchen zum Reden zu bringen. Mehrere Elemente verweisen auf die Heilungspraxis magnetischer »Ärzte«. So stellt der Graf vor dem Experiment mit einer Berührung den Kontakt her; während des Experiments erhält die Probandin telepathische Einsichten in das Gefühlsleben des Grafen; und nach dem Experiment weist sie jene gänzliche Amnesie auf, die in magnetistischen Fallgeschichten immer wieder hervorgehoben wird.²² Von Bedeutung sind diese Bezüge insbesondere, wenn man die Geistreise des Grafen und mit ihr den Ort der Engellerscheinungen zwischen Diesseits und Jenseits vor ihrem zeitgenössischen Wissenshorizont betrachtet. Schließlich kreisen magnetistische Abhandlungen zwischen Spätaufklärung und Romantik um das Phänomen, dass Magnetiseur und Magnetisierte über weite Distanzen hinweg in Kontakt treten können. Dieses mysteriöse Phänomen erklären sie damit, dass die Bindung im Zustand des Rappports besonders intensiv sei und der Therapeut bei einer räumlich entfernten Patientin willentlich den Eindruck erwecken könne, er sei physisch bei ihr präsent. Diese Willenshypothese wird in okkultistisch beeinflussten Varianten ergänzt durch die Gedankenfigur eines Ätherleibs, der sich in Grenzsituationen vom Körper lösen und auch weit entfernten Personen erscheinen könne. Johann Heinrich Jung-Stilling etwa thematisiert in seiner ebenfalls 1808 veröffentlichten *Theorie der Geister-Kunde* im § 100 den »höchst[en] Grad der in der menschlichen Natur noch gegründeten Erscheinungen [...] wenn sich ein Mensch bey lebendigem Leibe an einem entfernten Ort zeigen kann«²³.

19 Zur Relevanz des animalischen Magnetismus um 1900 und seiner Attraktivität für Literaten wie Kleist, Achim von Arnim oder E.T.A. Hoffmann siehe Jürgen Barkhoff: *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romanik*, Stuttgart u. a. 1995. Die spezifische Funktion dieses Wissenskotextes für Kleists Poetik untersucht Katharine Weder: *Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus*, Göttingen 2008.

20 Zur Geschichte des Mesmerismus um 1800 siehe das umfangreiche Grundlagenkapitel »Kulturgeschichtlicher Aufriss: Der animalische Magnetismus«, in: Weder: *Kleists magnetische Poesie* (Anm. 19), S. 19–108.

21 Zur Beziehung Kleists zu Schubert siehe Barkhoff: *Magnetische Fiktionen* (Anm. 19), S. 240 und Hans-Jürgen Schrader: »Kleists Heilige oder die Gewalt der Sympathie. Abgerissene Traditionen magnetischer Korrespondenz«, in: Peter Ensberg/Hans-Jochen Marquardt (Hg.): *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Stuttgart 2003, S. 69–90.

22 Vgl. Barkhoff: *Magnetische Fiktionen* (Anm. 19), S. 240–249; Harald Neumeyer: »Magnetische Fälle um 1800. Experimenten-Schriften-Kultur zur Produktion eines Unbewußten«, in: Marcus Krause/Nicholas Pethes (Hg.): *Literarische Experimentalkulturen. Poetologie des Experiments im 19. Jahrhundert*, Würzburg 2005, S. 251–285.

23 Johann Heinrich Jung-Stilling: *Theorie der Geisterkunde* (1808), Hildesheim 1979, S. 77 f.

Dieses Phänomen führt er darauf zurück, dass sich die »Menschenseele«²⁴ als Verbindung aus »feinem Lichtwesen«²⁵ und »ewigem Geist«²⁶ in Grenzsituationen vom Körper löst und so unabhängig vom geografischen Raum an anderen Orten zu erscheinen vermag. Allerdings verbindet sich diese Annahme, die Jung-Stilling als streng materialistische Erklärung einer ›Geistreise‹ versteht, mit offenbarungstheologischen Argumentationsmustern. Aus Jung-Stillings Sicht kann der Mensch im magnetischen Rapport mit einer transzendenten Geisterwelt aus Engeln, Seelen und Dämonen in Kontakt treten, und auch Schubert sieht im Magnetismus den »Schimmer einer höheren Welt«²⁷ aufgehen.

Mit Blick auf diese Spannung zwischen transzendenten und immanenter Erklärung ließe sich argumentieren, dass auch der Status des Engels in Kleists *Käthchen von Heilbronn* zwischen übernatürlicher Erscheinung und Figuration diesseitiger Kräfte schwankt.²⁸ Die Dramenästhetik des Wunderbaren erhält dann ihren poetischen Reiz aus der Inszenierung fragwürdiger Angelophanien, deren Realitätsgehalt offen bleiben muss. Mit dieser Unentscheidbarkeit in der Frage, ob die Figur als Traum-, Halluzinations- oder Visionsbild immanent oder transzendent zu begreifen ist, reflektiert *Das Käthchen von Heilbronn* gerade im Medium einer Ästhetik der Angelophanie jene epistemischen Umbrüche, die sich im animalischen Magnetismus um 1800 zwischen spätaufklärerischer Wissenschaft und romantischer Naturphilosophie ereigneten. So lässt sich Kleists Cherub als Triebkraft einer Darstellungsästhetik des Wunderbaren begreifen, die Effekte sinnlicher Überwältigung in Szene setzt, und zugleich als Reflexionsfigur für eine epistemologische Problemlage um 1800 ernst nehmen.

Im Anschluss daran stellt sich allerdings die Frage, wie sich dieser Problemhorizont zur parodistischen Dimension des Dramas verhält. Zweifellos sind die spektakulären Engellerscheinungen, Femgerichte, Gottesurteile, Grottenszenen und versuchten Giftmorde beliebte Topoi zeitgenössischer Schauerromane und als Klischees bei Kleist grotesk übertrieben.

Inwiefern lässt sich plausibel begründen, dass eine solche »Ästhetik des Bizarren«²⁹ zeitgenössische Wissensumbrüche um 1800 reflektiert und dabei einen ernsthaften Problembezug aufweist? Diese Anschlussfrage ist eine gesonderte Untersuchung wert. An dieser Stelle möchte ich etwas thesenhaft argumentieren, dass in Kleists Klischeemontage gerade die Ambivalenz von Engeln im Zeichen von Säkularisierungsprozessen um 1800 zum Ausdruck kommt. Im Spannungsfeld von Glaube und Aberglaube setzt er die sakrale Figur nicht ein, um eine religiöse Lösung für epistemologische Probleme anzubieten. Vielmehr gestaltet er ein entstelltes Nachleben der Figur, wozu auch und gerade die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die Überblendung von Mittelalter, Früher Neuzeit und Gegenwart um 1800 gehört.

FAZIT

Beim vergleichenden Blick auf Lessings *Nathan der Weise* und Kleists *Das Käthchen von Heilbronn* sollte deutlich geworden sein, dass beide Autoren literarische Engellerscheinungen gestalten und mit ihnen epistemologische Umbrüche um 1800 in den Blick rücken. In beiden Werken erfüllen reale oder auch nur vermeintliche Angelophanien die dramaturgische Funktion, Handlungsstränge miteinander zu verknüpfen und das Geschehen zu dynamisieren. Allerdings gehen die beiden Texte auf verschiedene Weise mit dem sakralen Bezug der Engelfigur um, und an dieser Divergenz lässt sich eine unterschiedliche Dramenästhetik des Wunderbaren erkennen. In Lessings »dramatischem Gedicht« dominiert die Entzauberung der Schutzengellerscheinung durch den skeptischen Nathan, wobei die biblische Topographie des Handlungsorts Jerusalem als symbolischer Bedeutungshorizont erhalten bleibt. In Kleists »großem historischen Ritterschauspiel« dagegen kehrt das Sakrale wirkmächtig wieder, wobei es in seinem Realitätsgehalt zwischen transzendenten Handlungsmacht und subjektiver Einbildung changiert und überdies durch parodistische Überzeichnungen entstellt wird. Insofern Engellerscheinungen im *Käthchen von Heilbronn* als effektvolle Ereignisse inszeniert werden, bilden sie zentrale Bestandteile einer Performanz des Numinosen. Diese theatrale Darstellung überschreitet deutlich Lessings semiotische Ästhetik symbolischer, auf der Handlungsebene nicht real agierender Himmelswesen – und lässt Engel in ihrer akzentuierten Klischeehaftigkeit als zutiefst fragwürdige ›erscheinen‹.

24 Ebd., S. 81.

25 Ebd., S. 80.

26 Ebd.

27 Gotthilf Heinrich Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808), Darmstadt 1967, S. 375.

28 Zur Spannung zwischen Immanenz und Transzendenz in den Engel-Erscheinungen des *Käthchens von Heilbronn* siehe Weder: *Kleists magnetische Poesie* (Anm. 19), S. 202–205.

29 Oesterle: »Vision und Verhör« (Anm. 17), S. 303.