



KATASTROPHEN  
KONFRONTATIONEN  
*mit dem* REALEN

*herausgegeben von*  
SOLVEJG NITZKE *und*  
MARK SCHMITT



Ch. A. Bachmann Verlag

Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die Herausgeber danken dem AStA der Ruhr-Universität Bochum für die finanzielle Unterstützung der Drucklegung des Buches.



© 2012 Christian A. Bachmann Verlag, Essen  
[www.christian-bachmann.de](http://www.christian-bachmann.de)

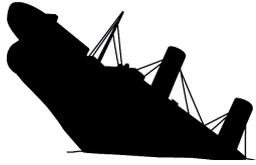
Druck und Bindung: docupoint GmbH, Magdeburg  
Printed in Germany

Gestaltung der Umschlaginnenseiten und des Emblems:  
Anika Simon (Dortmund), [a.simon\\_design@yahoo.de](mailto:a.simon_design@yahoo.de)

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN 978-3-941030-12-1

1. Auflage 2012



CHRISTOPH WILLMITZER

## Katastrophe als Metapher

### Über Natur, Krieg und Affekte im Werk Ewald Christian von Kleists (1715–1759)

In fast jedem der größtenteils lyrischen Texten Ewald Christian von Kleists (1715–1759) sind Bilder von Naturkatastrophen zu finden. Hierbei stellen sie zum Teil tatsächliche Naturkatastrophen, wie z.B. Überflutungen dar. Darüber hinaus jedoch sind sie bevorzugte Metaphern Kleists zur Beschreibung anderer katastrophischer Ereignisse, wie etwa des Kriegs. Außerdem nutzt er sie, um starke »Affekte«, wie etwa Wut oder Traurigkeit, zu illustrieren. Das Wortfeld der Katastrophe scheint für Ewald von Kleist also ein besonderes ästhetisches Potential zu bieten. Der Spur der Katastrophen in seinen Texten soll im Folgenden anhand einer Reihe ausgewählter Beispiele nachgegangen werden.

Dabei bildet die Frage nach Naturkatastrophen in der Aufklärung nach wie vor eine Forschungslücke. In der Sekundärliteratur wurde lange Zeit betont, dass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Natur vor allem Anderen der Vernunft unterstellt gewesen sei,<sup>1</sup> und so überrascht es nicht, wenn noch vor zehn Jahren mit Barthold Heinrich Brockes über einen der Hauptvertreter der literarischen Frühaufklärung geurteilt wurde, dass er »in seinem ganzen Werk die Darstellung von Naturkatastrophen vermeide.«<sup>2</sup> Was die Forschungslage zu Ewald von Kleist und anderen Vertretern der »Literatur

- 1 Vgl. Helmut de Boor/Richard Newald: *Die deutsche Literatur vom Spätbarock zum Sturm und Drang: 1715–1785*. München 1951, S. 454.
- 2 Wolfram Mauser: *Irisches Vergnügen in Gott – und am Gewinn. Zum Gedicht Die Elbe von B. H. Brockes*, in: *Lessing-Yearbook*. 1984. XVI, S.169. Zwar kritisiert Carsten Zelle Mausers These bereits 1987: Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg 1987, S. 221, Anm. 81; Mauser ändert sie jedoch in einer Neuausgabe »erheblich überarbeiteter Aufsätze« (S. 15) nicht: Wolfram Mauser: *Konzepte aufgeklärter Lebensführung. Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland*. Würzburg 2000, S. 77.

um 1750«<sup>3</sup> in der Frage nach den Erklärungs- und Einordnungsmodellen von ›Katastrophen‹ noch schwieriger macht, ist, dass ihre Texte kurz vor dem Erdbeben von Lissabon 1755 und damit vor *dem* Deutungsangebot entstanden sind, welches sich für die katastrophengeschichtliche Aufarbeitung der Aufklärungszeit (und der Epochen danach) immer aufzudrängen scheint.<sup>4</sup> Gerade deshalb aber bilden die Texte Ewald Christian von Kleists eine interessante Möglichkeit der Analyse, um mentalitätshistorische Übergänge im 18. Jahrhundert nachzuverfolgen, welche das Bild von Katastrophen kurz vor der großen geistesgeschichtlichen Krise der Aufklärung prägen.

### 1. Katastrophen im *Frühling*

In der Fassung letzter Hand seines Hauptwerks, dem *Frühling*, tritt uns eine erste Katastrophenszene gleich nach den ersten zehn Zeilen entgegen. In den Versen 13–17 heißt es:

Auf rosenfarbnem Gewölke, bekränzt mit Tulpen und Veilchen,  
Sank jüngst der Frühling vom Himmel. Aus seinem Busen ergoß sich  
Die Milch der Erden in Strömen. Schnell rollte von Hügel und Bergen  
Der Schnee in Haufen herab und Felder wurden zu Seen [sic!]. – – –  
Allmählich versiegte die Fluth.<sup>5</sup>

Hier wird eine Flutkatastrophe beschrieben: Aus dem Busen des Frühlings selbst »ergoß sich/ Die Milch der Erden in Strömen« (*WI* 207, 15), der Schnee rollt »in Haufen hinab« (207, 16) und »Felder wurden zu Seen« (16). Sie erfolgt hier aufgrund der Schneeschmelze nach dem Ende des Winters und leitet den Frühling ein, der hier als vom Himmel »herabsinkend« be-

3 Als Epochenbezeichnung vorgeschlagen von Sibylle Schönborn und Vera Viehöver: Einleitung, in: dies. (Hg.): *Gellert und die empfindsame Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur*. Berlin 2009, S. 14. Ewald Christian von Kleist ist hierbei wohl am ehesten als ›Übergangsfigur‹ zwischen Aufklärung und Empfindsamkeit anzusehen, vgl. Hans-Georg Kemper: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 5/II. Frühaufklärung*. Tübingen 1991, S. 166.

4 Vgl. hierzu etwa: Gerhard Lauer/Thorsten Unger (Hg.): *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophendiskurs im 18. Jahrhundert*. Göttingen 2008.

5 *Ewald von Kleist's Werke. Erster Theil. Gedichte. – Seneca. – Prosaische Schriften. Herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von Dr. August Sauer*. Berlin 1880ff., S. 207, V. 14–18. (Im Folgenden unter Angabe von Seiten- und Verszahl im Fließtext zitiert als *WI*.)

schrieben wird (vgl. 14). Die Titel gebende Jahreszeit des Gedichts wird somit konstitutiv mit einer Überschwemmung verbunden.

Ein Blick in die Editionsgeschichte des *Frühling* zeigt, dass die einleitende Flutpassage in der ersten Auflage sogar noch um einiges länger war. Hier schilderten die Verse insbesondere die katastrophalen Folgen der Flut eindringlich, eröffneten andererseits aber auch positive Perspektiven auf das Geschehen. Kleist lässt den Abschnitt mit einer Beschreibung der Vorstufe der Überschwemmung beginnen, wobei lediglich der Schnee (jetzt allerdings in »Bergen«, noch nicht in »Haufen« wie oben) an die oben zitierte, spätere *Frühlings*-Version erinnert:

[...] Schnell glitt von murmelnden Klippen  
 Der Schnee in Bergen herab; des Winters Gräber, die Flüsse,  
 Worin Felshügel von Eis mit hohlem Getöse sich stießen,  
 Empfangen ihn, blähten sich auf voll ungeduldiger Hoffnung,  
 Durchrissen nagend die Dämme, verschlangen frässig das Ufer;  
 Wald, Feld und Wiese ward Meer. Kaum sahn die Wipfel der Weiden  
 Im Thal draus wankend herfür. (*WI* 174f., 20–26)

Es geht dabei nichtsdestotrotz nach wie vor um das Ende des Winters, welches sich durch das Abschmelzen des Eises und die dadurch ergebende Flut zeigt. Der Schnee gleitet »in Bergen herab« (21) von den »murmelnden Klippen« (20), hinein in die bildlich als »Winters Gräber« (21) bezeichneten Flüsse. Der Winter wird hier also zu Grabe getragen, und dies war anscheinend von der Natur lange erhofft, so drastisch schildert es Kleist in den Versen 23 und 24: Die Flüsse »blähten sich auf voll ungeduldiger Hoffnung« (23), während sich »Felshügel von Eis mit hohlem Getöse sich stießen« (22). Nach der Vereinigung von Schnee und Flussbett »verschlingen« die Flüsse »frässig das Ufer« und durchreißen »nagend die Dämme« (24). Mit der einerseits vereinigenden Wirkung der Überflutung in Bezug auf die verschiedenen Bestandteile der Natur (»Wald, Feld und Wiese ward Meer«; 25) ist andererseits der Zustand des völligen Chaos' erreicht: »Kaum sahn die Wipfel der Weiden / Im Thal draus wankend herfür.« (25f.) Kleist schildert nun die einzelnen Leidtragenden der Katastrophe, wobei er vor allem auf verschiedene Tiere eingeht.

[...] Gefleckte Tücher und Enten  
 Verschwanden, schossen herauf und irrten zwischen den Zweigen,  
 Wo sonst für Schmerzen der Liebe im Laube die Nachtigall seufzte.  
 Der Hirsch, von Wellen verfolgt, streift' auf unwirthbare Felsen,  
 Die traurig die Fluth übersah. Ergriffene Bären durchstürzten  
 Das anfangs seichte Gewässer voll Wuth; sie schüttelten brummend  
 Die um sich gießenden Zotten. Bald sank der treulose Boden.  
 Sie schnoben, schwammen zum Wald, umschlangen Tannen und Eichen  
 Und huben sich träufelnd empor. Hier hingen sie ängstlich im Wipfel,  
 Von reißenden Winden, vom Heulen der Flüsse=speienden Klippen  
 Und untern Tiefe gescheucht. (WI 175, 26–36)

Hierbei hebt der Text zunächst darauf ab, dass selbst »Tücher« und »Enten« (26), also an das Habitat der Überschwemmung eigentlich gewöhnte Wasservögel, »schossen herauf und irrten zwischen den Zweigen« (27), durch die Überflutung also nachhaltig irritiert sind.

Selbst der starke und mächtige Hirsch »streift' auf unwirthbare Felsen«, welche ebenfalls »traurig die Flut übersah« (29f.), wo sie unter Anderem von der Erhabenheit der Szene »[E]rgriffene Bären« erblicken, welche »durchstürzten/ Das anfangs seichte Gewässer voll Wuth« (30f.). Während der Text also eine dramatische Szene schildert und die Affekte des Lesers erregen will, werden dabei gleichzeitig die ebenso »rührenden« Affekte der dabei beschriebenen Protagonisten (»ergriffen«, »Wuth«) dargestellt und sogar explizit benannt. Kleist stellt sich damit in die Tradition der »rührenden« Affektpoetik seiner Zeit: schließlich veröffentlichte er den im *Frühling* gekürzten Abschnitt später in einigen Gedichtsammlungen sogar als *Gemälde einer großen Überschwemmung*,<sup>6</sup> was auch im Titel an die ästhetischen Maximen Bodmer/Breitingers erinnert. Diese verteidigten gerade auch den »Gebrauch mutiger Bilder« als affektsteigerndes Mittel der Literatur.<sup>7</sup>

Als nächstes berichtet der Text nun, wie die Bären von einem stärker ansteigenden Wasserspiegel überrascht werden (vgl. 32), welche nun »hingen ängstlich im Wipfel/ Von reißenden Winden, vom Heulen der Flüsse=speienden Klippen/ Und untern Tiefe gescheucht.« (34–36) Die als »[D]er Büsche versammelte Sänger« metaphorisierten Singvögel betrachten wie die Bären »traurig und stumm« (vgl. 36f.) die Landschaft – sie sind also nicht nur traurig wie die Bären, sondern zudem auch noch stumm, womit sie ihre be-

6 Vgl. WI 233f.

7 Vgl. etwa in Johann Jakob Bodmers *Critische[n] Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger*. Zürich/Leipzig 1741.

stimmendste Eigenschaft abgegeben haben und nicht mehr zur Kommunikation in der Lage sind.

Retten konnten sie sich wie die Bären nur auf die »dürren Arme[...]« der Linde (vgl. 37), welche, als Symbol der Heimat und Liebe überschwemmt, ebenfalls an eine andere Zeit erinnert: Mit dem »vormals glückliche[n] Thal« (38) schaltet Kleist hier eine Referenz an eine glücklichere Zeit ein:

[...] Der Büsche versammlete Sänger  
 Betrachteten traurig und stumm von dürrn Armen der Linden  
 Das vormals glückliche Thal, wo sie den flehenden Jungen  
 Im Dornstrauch Speise vertheilt. [...] (WI 175f., 36–39)

Mit dem Dornstrauch als Symbol einer verlorenen Zeit bringt hier Kleist sogar eine christliche Deutungskomponente ins Spiel, um auf den verlorenen glückliche Zeit und den jetzigen Zustand der Melancholie aufmerksam zu machen.<sup>8</sup> So wie Kommunikation nicht mehr möglich ist, können die Vögel nun auch ihre Kinder nicht mehr nähren. Konsequenterweise verlässt die »angekommene Lerche« (39) dementsprechend schnell die Szenerie (40) und sucht »verlassne Gefilde« (41) – ein weiteres Indiz nach der nur in der »Vorzeit« existierenden Nachtigall sowie dem danach folgenden Dornbusch als Symbol des verlorenen Paradieses, dass in der im Gedicht beschriebenen Zeit ein gewisser vorheriger »perfekter Zustand« verloren gegangen zu sein scheint.

Die im folgenden Vers gezeichnete Spur von Ödnis und Zerstörung wird uns in melancholischen Katastrophenschilderungen Kleists immer wieder begegnen: »Es flossen Scheuren und Wände/ Und Dächer und Hütten herum.« (41f.) Die letzten Verse des Gedichts bringt dabei abermals die christliche Allegorik des Texts mit dem Symbol der Flutkatastrophe zusammen:

[...] Aus Giebeln und gleitenden Kähnen  
 Versah der trostlose Hirt sich einer Sündfluth, die vormals  
 Die Welt umrollte, daß Gemen in schlagenden Wogen versanken.  
 (WI 176, 42–44)

Nun ist auch der Mensch betroffen: Ein »trostlose[r] Hirt« (43) findet sich inmitten umherschwimmender Giebel und Kähne (42) sowie untergehender Gemen (44) wieder. Bevor die Passage also mit dem auch später beibehaltenen Vers »Der Boden trank endlich die Fluth« abschließt, stellt Kleist die

8 So wird der Dornstrauch seit dem Alten Testament (Gen 3,18) mit der Sünde und Strafe sowie dem Verlust des Paradieses gleichgesetzt.

jährliche Überschwemmung in einen Zusammenhang mit der biblischen Sintflut.

Auch in der um die eben analysierte Passage gekürzten Fassung letzter Hand des *Frühling* spielen Fluten indes nach wie vor eine große Rolle: Die oben zitierte Harmonie der »versiegenden Fluth« (vgl. *WI* 207, 17) hält in jedem Fall nicht lange an: Bereits die erste Möglichkeit – ein kurzer Exkurs über die letzten ›Reste‹ des Winters in der bereits blühenden Landschaft – wird wieder genutzt, um ein noch breiter angelegtes Katastrophenpanorama vor dem inneren Auge des Lesers entstehen zu lassen:

[...] Zwar streute der weichende Winter  
 Noch oft bei nächtlicher Umkehr von den geschüttelten Flügeln  
 Reif, Eis und Schauer von Schnee; noch ließen wüth'rische Stürme  
 Die rauhe, dumpfichte Stimm' aus Islands Gegend ertönen,  
 Durchstreiften klagende Klüfte, verheerten taumelnde Wälder  
 Und bliesen Schrecken und Furcht herum, Verderben und Kälte.  
 Doch endlich siegt der noch ungesicherte Frühling. (*WI* 208, 19–25)

Der Winter will das Feld nicht sofort freiwillig räumen, so dass er »Reif, Eis und Schauer« (21) über die Natur hineinbrechen lässt. »[W]üth'rische Stürme« lassen außerdem die »rauhe, dumpfichte Stimm' aus Islands Gegend ertönen« (21f.), womit Kleist die kalte Jahreszeit anthropomorphisiert und mit der »Wut« (vgl. 21) zudem zum ersten Mal im *Frühling* eine Katastrophe mit menschlichen Affekten in Verbindung bringt. Mit den »Stürmen« (22) tritt außerdem explizit eine Form der Naturkatastrophe ins Blickfeld. Kleist spielt weiter mit (alliterierenden) Affekten, wenn er in den Versen 23 und 24 »klagende Klüfte« oder »Schrecken und Furcht« erwähnt, welche von den Stürmen »herumgeblasen« werden (vgl. 24). Signifikant ist hier zum Einen die Materialisierung der Affekte von ›Schrecken‹ und ›Furcht‹, welche durch den Wind in der zitierten Szene eben nicht nur etwa über die Menschen herrschen, sondern selber unter den Stürmen leiden.

Zum Anderen tritt an der vorliegenden Stelle zum ersten Mal das Wortfeld des Krieges in einen Kontext mit Katastrophen in Kleists Werk: Wenn taumelnde Wälder »verheert« werden (vgl. 23), wird über die Verbbildung »verheeren« bereits ein Kontext zur anderen großen Grundkatastrophe in Kleists Schreiben hergestellt. Konsequenterweise bildet die nächste größere Katastrophenszene des *Frühlings* denn auch die Imagination grausamer Kriegsgeschehnisse – just im Anschluss an eine Schilderung idyllischen Landlebens. Ähnlich der ersten Überflutungsszene, in welcher der Frühling über »rosafarbnes Gewölke«, »Tulpen« und »Veilchen« charakterisiert wurde

(vgl. *WI* 207, 13), arbeitet Kleist also auch hier stark mit Kontrasten. Nach wie vor befinden wir uns dabei lediglich im ersten Drittel des insgesamt 400 Verse langen *Frühlings*, in dem nun der Alltag der Menschen wie die Landschaft, in der sie leben, völlig zerstört wird:

Allein der fräßige Krieg, vom Zähne=bleckenden Hunger  
 Und wilden Schaaren begleitet, verheert oft Arbeit und Hoffnung.  
 Er stürmet rasend einher, zertritt die nährenden Halmen,  
 Reißt Stab und Reben zu Boden, entzündet Dörfer und Wälder  
 Für sich zum flammenden Lustspiel. Wie wenn der Rachen des Aetna  
 Mit ängstlich=wildem Geschrei, daß Meer und Klippen es hören,  
 Die Gegend um sich herum, vom untern Donner zerrüttet,  
 Mit Schrecken und Tod überspeit und einer flammenden Sündfluth.  
 (*WI* 212, 79–86)

Als unersättliches Monster zeichnet der Text den »fräßigen« Krieg, welcher »Zähne=bleckend« (79) Arbeit und Hoffnung der Menschen auffrisst. Dieser Krieg zerstört »stürmend« (vgl. 81), wie zuvor der Winter, die Ernährungsgrundlage der Landbewohner (»zertritt die nährenden Halmen«, 81), was nicht nur die Arbeit der Menschen, sondern mit den herangewachsenen und sprießenden Pflanzen gleichzeitig auch das Werk des Frühlings zerstört, der im Text zuvor jegliche Fruchtbarkeit erst mit sich gebracht hatte. Der Krieg wird hier also mit einem den Frühling bedrohenden Element identifiziert, wofür bei Kleist zuvor ebenfalls der noch um sein Revier kämpfende Winter stand. »Krieg« und »Winter« werden auf mehreren Ebenen parallelisiert.

Mit Fruchtbarkeit und Sexualität konnotierte Elemente werden im vorliegenden Textausschnitt indes auch im folgenden Vers mit dem phallischen »Stab« und den bei Kleist immer weiblich konnotierten »Reben« niedergeissen (vgl. 82). Der Krieg entflammt in diesen Versen also ein im übertragenen Sinn nicht mehr der »moralisch vertretbaren« Fortpflanzung dienendes, sondern nur noch rein den Affekten gehorchendes »Lustspiel« (vgl. 83), wenn er Dörfer und Wälder »entzündet« (82).

Kleist greift hier noch im selben Vers zum nun auch expliziten Vergleich mit einer Naturkatastrophe, um das Geschehen den Lesern noch eindringlicher zu vergegenwärtigen: Wenn »Aetna« (83) »flammend überspeit« (vgl. 86), wütet vollends der affektgeleitete Krieg: Nicht mehr »Hunger« oder »Feuer« nennt Kleist nun mehr, um die Szene zu schildern, sondern er greift, ähnlich der oben geschilderten Frühlingsüberschwemmung, direkt zu »Schrecken und Tod« (80), welche der Ätna ausspuckt. Dabei überschneiden sich die oxymoralen Metaphern »von ›Meer‹ und ›Feuer‹«, wenn etwa »Meer

und Klippen« das Feuer des Vulkans hören oder der Text von einer »flammenden Sündfluth« spricht (84/86) – auch hier wird also wieder das Bild der Sintflut aufgegriffen.

Die zitierten acht Verse bilden, ähnlich den oben analysierten Flutpassagen des *Frühling*, allerdings wieder lediglich den Rumpf einer ursprünglich viel größeren Katastrophenbeschreibung (vgl. *WI* 180f., 109–127). In den ersten drei Editionen des *Frühlings* umfasste diese im Anschluss an das Bild vom »flammenden Lustspiel« (212, 83) noch weitere dreizehn Verse, welche ab der Zürcher Ausgabe von 1754 fehlen. Zunächst führt Kleist dabei die scheinbar »kruden« Bilder in der Art des »Entsetzen speienden Ätna« fort: »[...] Denn fliegt ein mörd'risch Gethöne/ Und Tod und Jammer herum«, heißt es in Vers 113f. im Anschluss an das auch später übernommene »flammende Lustspiel«. Kleist verweist also zum Einen auf die akustische Dimension des Krieges, und spielt mit dem »Jammer« ähnlich dem »ausgespeiten Schrecken« (dieser folgt nun etwas später, 127) mit Mitteln der Affekt dramaturgie. Der Text setzt die Beschreibung der vom Krieg überzogenen Landschaft fort:

[...] Die Thäler blitzen von Waffen;  
 Es wälzen sich Wolken voll Feu'r aus tiefen Schlünden der Stücke  
 Und füllen die Gegend mit Donner, mit Gluth und Saaten von Leichen  
 Das Feld voll blutiger Furchen gleicht einem wallenden Blutmeer [...]  
 (*WI* 181, 114–117)

Wenn in den »Thälern« nun nicht mehr, wie sonst bei Kleist üblich die Taupfropfen, sondern die »Waffen blitzen« (vgl. 114), wird das Bild des Chaos' und Grauens, welches Kleist zeichnet, nur umso effektvoller mit Elementen einer ländlichen Idylle überblendet. Auch hier werden Metaphern aus dem Bereich der Natur zur Beschreibung des Kriegs verwandt, wenn sich »Wolken« voll Feuer »wälzen« (115), und die Gegend mit Donner und »Saaten« von Leichen füllen (vgl. 116). Die Saatmetaphorik wird aufgegriffen, wenn im Folgenden vom »Feld voll blutiger Furchen« die Rede ist, welches »einem wallenden Blutmeer« gleicht (117). Ähnlich der ausgekoppelten Überschwemmungsszene (s.o.) scheint auch hier wieder die Natur vor Furcht völlig verschreckt:

Ein Heer der furchtbarsten Thiere, durch laufende Flammen geängstigt,  
 Stürzt sich mit hohlem Gebrüll in Ufer=fliehende Ströme;  
 Der Widerhall selber erschrickt und klagt; es zittern für Grauen  
 Die wilden Felsen und heulen. Des Himmels leuchtendes Auge  
 Schließt sich, die Grausamkeit scheuend; mit blauer Finsterniß füllen

Sich aufwärts drehende Dämpfe gleich dickem Nebel den Luftkreis,  
 Der oft vom Widerschein blitzt, – wie wann der Rachen des Aetna  
 Mit ängstlich wildem Geschrei, daß Meer und Klippen es hörten  
 (WI 181, 118–125)

»Ein Heer der furchtbarsten Thiere, durch laufende Flammen gängstigt/  
 Stürzt sich mit hohlem Gebrüll in Ufer=fliehende Ströme« (118f.) – sogar  
 die sonst stärksten, selbst furchterregendsten Tiere ergreifen nun die Flucht  
 und stürzen sich in rettende Flüsse – Kleist wendet also auch hier Metaphern  
 des Wassers in kurzer Folge sowohl auf den Krieg (»Blutmeer«, s.o.) als auch  
 auf die Hoffnung spendende Natur an (»Ufer=fliehende Ströme«). Selbst das  
 Echo, bei Kleist sonst zentrales Motiv für den Austausch von Gott und Ich  
 in der harmonisch-idyllischen Natur, »erschrickt und klagt« (120), »es zittern  
 für Grauen/ Die wilden Felsen und heulen« (120f.). Von einem solchen  
 Grauen scheint nun alles Über-Irdische eingeschüchtert, womit Kleist seine  
 Affektrhetorik im zitierten Abschnitt auf die Spitze treibt: »Des Himmels  
 leuchtendes Auge/ Schließt sich die Grausamkeit scheuend« (121f.). Gott  
 scheint dementsprechend das Geschehen zumindest für sich zu verhüllen:  
 »Sich aufwärts drehende Dämpfe gleich dickem Nebel« (123) füllen »mit  
 blauer Finsterniß« (122) den Luftkreis (vgl. 123).

Das Katastrophische wird im *Frühling* also am Beispiel des Krieges dargestellt.<sup>9</sup> Gleichzeitig wird der Krieg dabei wiederum vordringlich über Metaphern von Überflutung, Sturm sowie menschlichen Affekten gezeichnet. Der Krieg scheint im »Katastrophenkosmos« Kleists also eine privilegierte Stellung einzunehmen, weshalb ich seiner Darstellung in Kleists Texten im folgenden Abschnitt gesondert nachgehen möchte.

## 2. Die Darstellung des Krieges in *Cissides und Paches*

Für die Untersuchung der verschiedenen Kriegsdarstellungen in Ewald Christian von Kleists Werk bietet es sich an, zunächst den Text Kleists in den Blick zu nehmen, welcher den Krieg sogleich in der Gattungsbezeichnung führt:

Ich bilde mir nicht ein, durch dieß Gedicht die Welt mit einem Heldengedicht zu bereichern. Meine Absicht war, einen kleinen kriegerischen Roman aufzusetzen; und nach dieser Absicht wird der Leser mich beurtheilen [...] (WI 246f.)

9 Vgl. hierzu: Martin Kugel: »Wie ein Strom, im frühen Lentz, [...] so rauscht die wilde Schaar Athens dabers«. *Kriegserfahrung und Katastrophenmetaphorik in Ewald Christian von Kleists Cissides und Paches*, in: Lauer/Unger: *Lissabon*, S. 474–481.

schreibt er in der »Vorrede« des seit 1758 in den Wirren des Siebenjährigen Krieges entstandenen und 1759 erstmals selbstständig veröffentlichten *Cissides und Paches*. Das knapp 450 Verse lange Epos handelt von der Belagerung der makedonischen Stadt Lamia durch das Heer der Griechen unmittelbar nach dem Tod Alexander des Großen und schildert dabei vor allem die Freundschaft der beiden makedonischen Kriegshelden Cissides und Paches.<sup>10</sup> Gerade in den zahlreichen Schlachtbeschreibungen finden sich viele Parallelisierungen der Beschreibung des Krieges mit Darstellungen von Überflutungen und anderen Naturkatastrophen, wie wir sie bereits im *Frühling* eingangs beobachten konnten. In der Schilderung des ersten Angriffs durch das den Makedoniern im Text weit überlegene griechische Heer verwendet Kleist sogar explizit die jährlichen Frühlingsüberschwemmungen als Bild, wenn die »wilde Schaar Athens« die makedonische Region Thessaliens »überschwemmt«:

[...] Wie ein Strom im frühen Lenz,  
 Von Regengüssen und geschmolznen Schnee  
 Geschwollen, rauscht und aus den Ufern dringt,  
 Die Flut zum Meere macht und Wohnungen  
 Des Landmanns, Bäum' und Stein' fortrollt und tobt,  
 Daß Fels und Wald erschrickt und drüber klagt:  
 So rauscht' die wilde Schaar Athens daher,  
 Verheert' und überschwemmt' Thessalien. (*WI* 251, 14–21)

»Wie ein Strom im frühen Lenz« (14) greift Athen hier Thessalien an, d.h. wortwörtlich wie eine Frühlingsüberschwemmung; denn die Parallele zwischen einem Kriegsangriff und den Bildern einer Überschwemmung, wie sie Kleist im *Frühling* selber zeichnete, wird im Folgenden abermals deutlich: Als »Strom« (14), »[V]on Regengüssen und geschmolznen Schnee/[G]eschwollen« (15f.) wird die erste Schlacht zwischen Griechen und Makedoniern beschrieben; auch der »Schrecken« und die »Klage« (vgl. 19) fehlen nicht, welche das »aus den Ufern dringende« Wasser begleiten (vgl. 16). Wieder also werden starke Affekte personalisiert, und auf diese Weise in das Panorama des Leidens miteinbezogen. Die Verse erinnern zudem fast wortwörtlich an die erste, später vom Autor um 23 Verse gekürzte Flutkatastrophe der Erstausgabe des *Frühling*, in der noch von »sich aufblähenden Flüssen« (vgl. *WI* 174f., 21–23), welche »nagend Dämme durchreißen« (vgl. 175,

10 Vgl. weiter zum realhistorischen Hintergrund und dessen Verarbeitung durch Kleist: Martin Kagel: *Nachwort*, in: *Ewald Christian von Kleist: Cissides und Paches in drey Gesängen*. Hg. mit einem Nachwort v. Martin Kagel. Hannover-Lätzen 2006, S. 53f.

24), die Rede war. Diese längere Flutpassage fiel zwar späteren Überarbeitungen des Gedichts durch Kleist zum Opfer. Es lässt sich jedoch trotzdem abermals konstatieren, dass »Krieg« und »Überflutung« im Werk Kleists auf mehreren Ebenen sich sehr nahestehende Metaphernfelder sind.

Geht es Kleist in *Cissides und Paches* im weiteren Textverlauf dann darum, die Überzeugungsarbeit des Feldherrn Cissides zu schildern, um seine Soldaten zum Gegenangriff gegen die Griechen zu motivieren, greift Kleist ebenfalls auf Bilder von Fluten und Erdbeben zurück. Hier stehen einmal direkt verschiedene Gefühlsäußerungen im Vordergrund des Handlungsverlaufs, die jedoch konsequent über Bilder von Naturkatastrophen versinnbildlicht werden:

Wenn, vom Orkan gepeitscht, des Meeres Fluth,  
 Die mit den sinkenden Gewölken sich  
 Hoch in der finstern Luft zu mischen schien,  
 Gleich Berg und Felsen im Erdbeben, fällt  
 Und wieder steigt und fällt, daß Alles heult  
 Und Alles Donner wird, und schnell Neptun  
 Den mächtigen Trident mit starkem Arm  
 Aus Wasserbergen hebt; wie dann der Sturm  
 Verstummt, die Flügel nicht mehr regt und Meer  
 Und Himmel ruhig wird, daß Phöbus lacht,  
 Und jeder Strahl von ihm im Meere blitzt:  
 So legte sich der Schaar Unwille schnell,  
 Nachdem der Feldherr dies zu ihr gesagt,  
 Und Hoffnung flößte Lust den Tapfern ein. (*WI* 253f., 82–95)

Cissides' erfolgreicher Versuch, sein Heer zu beruhigen, wird durchgängig über Bilder von Naturkatastrophen dargestellt. Im wörtlichen wie übertragenen Sinne greift diese Beschreibung ›hoch‹ aus: Mit den »sinkenden Gewölken« des Himmels »mischt sich ›des Meeres Fluth« (vgl. 82f.) – so beeindruckend sind die imaginierten Wellen dieser Darstellung. Nichts scheint mehr an die sanften Naturidyllen der an anderer Stelle bei Kleist geschilderten Frühlingsharmonien zu erinnern. »Gleich Berg und Felsen im Erdbeben« (85) steigen und fallen die Emotionen im Text wie im Leser durch die dargestellte Szene (vgl. 85f.), so »daß Alles heult/ Und Alles Donner wird« (86f.), bis Neptun selber eingreifen muss (vgl. 87–89), um der unstillen Bewegung Einhalt zu bieten. Mit »Neptun« wird im vorliegenden Textauschnitt Cissides identifiziert: so wie die gesamte Passage dazu dient, die verschiedenen Gefühlsregungen metaphorisch darzustellen – wie oft bei Kleist

einleitend markiert durch die Präposition »[W]enn« (vgl. 82) – wird auch Cissides' Name erst zum Schluss erwähnt. Orkan und Sturm, die sich erst wieder beruhigen mussten (vgl. 82/89), symbolisieren die Unruhe im makedonischen Heer, welche der Feldherr eben erst besänftigen muss, damit er seine Soldaten zum mutigen Angriff motivieren kann: »So legte sich der Schaar Unwille schnell,/ Nachdem der Feldherr dies zu ihr gesagt,/ und Hoffnung flößte Lust den Tapfern ein.« (93–95)

Der Kontext zwischen menschlichen Gemütsregungen und Bildern von Sturm und Überschwemmung wird auch in der letzten großen Schlachtszene von *Cissides und Paches* verdeutlicht, wenn die Griechen ein weiteres Mal versuchen, die von den Makedoniern beherrscht verteidigte Stadt einzunehmen. Der metaphorische Charakter des gesamten Textausschnitts wird abermals durch das einleitende »[W]enn« signalisiert:

[...] Wenn Sturm

Aus Aeol's Höhle fällt wie Wasser aus

Der Schleus' und drückt den Wald, dann neigen sich

Die starken Wipfel zu der Erd' herab;

Tumult herrscht überall, und jeder Zweig

Vermehret das Geräusch; der Klüfte Schlund

Brüllt dumpficht; tauber Lärm erfüllet weit

Des Himmel's Raum, drin Wolke Wolke jagt:

So auch erwacht' im ganzen Heer Athen's

Schnell Aufruhr. Thurm, Ballist und Katapult

Und Hebel, Bohr und Alles regt sich

Und nahte sich dem Schloß im wilden Lärm. (*WI* 264, 47–58)

»Tumult herrscht überall« (51), »der Klüfte Schlund/ [B]rüllt dumpficht« (52f.) und »im ganzen Heer Athen's« erwacht »[s]chnell Aufruhr« (55f.): wieder versucht Kleist, wie so oft in den katastrophischen Passagen seines Werks, mit der Darstellung extremer Inhalte in seinen Texten die Aufmerksamkeit seiner Leser zu erregen – und schildert dabei gleichzeitig evozierte Affekte *im* Text. Das aus der Schleuse drückende Wasser (vgl. 49) erinnert dabei sogar an den über die Dämme tretenden Fluss, dem wir in der ersten *Frühlings*-Szene begegnet sind. »Alles regt sich« (57): dieser Vers könnte auch das poetologische Motto der Verse in Kleists Texten bilden, in denen er, etwa durch die Erwähnung von taumelndem Schrecken, klagendem Brüllen oder umhergeschleudertem Grauen, genau diese Empfindungen auf der Rezeptionsebene erzeugen möchte, und gleichzeitig auf der Ebene der Pro-

duktionsebene darstellt. Die Affektpoetik seiner Zeit macht Kleist damit in gewisser Hinsicht in seinen Texten explizit.

Welch zentrale Funktion die Verbindung von Affekten, Krieg und Naturkatastrophen in Kleists Werk einnahm, zeigt eine Strophe aus der bereits 1744 entstandenen »Sehnsucht nach Ruhe«, die in hohem Maße der oben zitierten Darstellung des ersten Angriff im »Cissides« ähnelt. Bis ins Wortwörtliche hinein gehen die Überschneidungen:

Wie, wenn der Sturm aus Aeol's Höhle fährt  
 Und Wolken Staub im Wirbel heulend drehet,  
 Dem Sonnenstrahl den freien Durchgang wehrt,  
 Das grüne Feld mit Stein und Kies besät:  
 So tobt der Feind, so wüthend füllet er  
 Die Luft mit Dampf, die Felder mit Gewehr. (*WI* 41, 25–30)

Hier hingegen platziert Kleist seine Katastrophenzeichnungen in eine allgemeine Schilderung der verwerflichen Zustände in einer moralisch verdorbenen Welt: sie bilden Teil der Imaginationen eines »melancholischen« lyrischen Ichs, welches das Leben auf der Erde kaum mehr genießen kann angesichts existierender Ungerechtigkeiten, wie des oben geschilderten Krieges.

Eine ganz ähnliche werkimmanente Austauschdynamik, die den engen Konnex zwischen Katastrophen-, Kriegs-, und Affektmetaphern nur noch deutlicher macht, lässt sich auch in Bezug auf eine später gestrichene Strophe aus Kleists »Ode an die preußische Armee« beobachten (vgl. *WI* 100, Anm. V.12): Hier beschreibt er zunächst ein »Flammenmeer«, im nächsten Schritt aber sogleich »Furcht« sowie den Tod selber, welche in Städte und Dörfer »fließen« (vgl. Anm. V.12, a/c) und die Kleist dann später sämtlich nur leicht abgewandelt in den »Zweiten Gesang« des *Cissides* eingliedert. Auch hier werden also wieder menschliche Empfindungen wie Furcht oder gar der Tod selbst »materialisiert«, wenn sie durch die Landschaft fließen. Auch wird die gesamte Passage wieder durch ein »wenn« eingeleitet, womit Kleist implizit abermals auf den metaphorischen Gehalt der Verse aufmerksam macht:

[...] Wie, wenn Vesuv  
 Sein brennend' Eingeweid' hoch durch die Luft  
 Umherspeit, mit erschrecklichem Geräusch  
 Der Feuerregen in ein Feuermeer  
 Im Thal zusammenfließt und weit das Feld  
 Mit laufenden und rothen Wellen deckt,  
 Daß sich das Wasser in den Seen [sic!] scheut

Und vor dem Lande flieht, daß Fels und Meer  
 Erschrickt und jammert: so floß in der Burg  
 Der Feuerregen in ein Feuermeer  
 Zusammen; Tod und Schrecken schwamm darauf. (*WI*259, 5–15)

Kleists Vorliebe für Komposita zeigt sich hier neben dem von ihm oft verwandten »Feuermeer« auch im »Feuerregen« (8, 14). Wenn sich das Wasser scheut oder Fels und Meer erschrecken und jammern (vgl. 11–13), erreicht auch Kleists Strategie der Anthropomorphisierung einen neuen Grad der Verdichtung.

### 3. Naturkatastrophen, Kriegs- und Affektdarstellung in weiteren Werken Kleists

Um meine Beobachtungen zu plausibilisieren, möchte ich einen abschließenden Blick auf das weitere Werk Kleists anhand der Darstellung katastrophischer Elemente in weiteren seiner Texte unternehmen.

Dominant ist auch hier zum Einen, wie anhand des *Frühlings* und *Cissides und Paches* bereits aufgezeigt, die Metaphorisierung katastrophischer Ereignisse über die semantischen Felder »Wasser« oder »Überflutung« – was sich etwa signifikant in der bereits erwähnten *Sehnsucht nach Ruhe* zeigt. Schritt für Schritt wird hier insbesondere die Überblendung von Überflutungs- und Kriegsmetaphern aufgebaut. So heißt es zu Beginn des Gedichts in einer uns nun bereits nicht mehr fremden Zeichnung des Krieges: »Hier fliegt der Tod aus tausend ehrnen Röhren./ Dort bot die Flur, der Bach mir Freude dar;/ Hier wächst der Schmerz, hier fließet die Gefahr.« (*WI* 41, 22–24) Interessant ist hier zunächst vor allem die Gegenüberstellung von kriegsrischem Gräueltum und einer Idylle der privaten Zurückgezogenheit, welche beiderseits über Inbildsetzungen von Wasser funktionieren: Jedoch ist es im harmonischen locus amoenus, den das lyrische Ich zu imaginieren scheint, der ruhige »Bach« (23), der im Kontext der sonstigen katastrophischen Flutmetaphorik Kleists ein ganz neues Element des Wassers auszumachen scheint, während die Gefahr in der Vorstellung des Ichs im Krieg »fließt« (24). Die Verbindung von Negativem und dem Bild der Überflutung wird hier gewissermaßen lediglich im letztgenannten Vers angedeutet. Die nun folgenden Schilderungen sämtlicher Gräueltum auf der Welt schreiben dem Wasser dann verschiedenste Funktionen zu: mal benetzt »ein Thränenbach« das Gesicht der »schöne[n] Braut« (*WI* 42, 33/35) im Angesicht des Elends, welches sie erblickt, mal schmilzt von Häuserdächern »ein Kupferfluß« (*WI*

43, 64) aus allen eingeschlagenen Kugeln zusammen – in der Tat ist gerade für das bei Kleist omnipräsente »Bildfeld des Wassers« ein »hohes Maß an konzeptioneller Verknüpfung in Aufbau und Motivgestaltung« zu erkennen, wie Hans-Georg Kemper schreibt.<sup>11</sup> Die Überblendung von Überflutungs- und Kriegsmetaphern wird in Kleists *Sehnsucht nach Ruhe* endgültig offensichtlich, wenn Kleist wieder zu einer längeren Kriegsszene ansetzt:

Die Felder hat ein Feuermeer erfüllt,  
 Das um sich reißt, von keiner Macht gehemmet,  
 Wie, wenn die See aus ihren Ufern schwillt,  
 Durch Dämme stürzt und Länder überschwemmet;  
 Die Thiere fliehn, das Feu'r ergreift den Wald,  
 Der Stämme hegt, wie seine Mutter alt. (*WI* 42, 43–48).

Mit ihren Elementen von über die Ufer tretenden Dämmen und überschwemmten Ländern erinnert die Passage auch wieder sehr an ähnliche Szenen aus *Cissides und Paches* und dem *Frühling*. Ähnlich der Überschwemmung zum Ende des Winters werden auch hier Dämme durch die Macht des Wassers gebrochen, Ufer schwillen über.

Im *Geburtslied* Kleists (1759), einem anfangs pessimistisch, zum Ende aber optimistisch ausklingenden Gedicht, welches einem Neugeborenem in strophischer Form vorstellt, was ihn auf Erden erwartet, wird vor allem der Zusammenhang zwischen den katastrophischen Metaphern in Kleists Werk und dem Nachdenken über menschliche Affekte noch einmal deutlich. Gleich zu Beginn heißt es in einer Art Warnung an das angesprochene »du« des Texts: »Nicht Wissenschaft, nicht Tugend ist/ Ein Bollwerk vor der Bosheit Wuth,/ Die Dich *bestürmen* wird« (*WI* 121, 4–6, meine Kursivierung.)

»Bestürmende Wuth« (vgl. 4f.) – dies ist die Charakterisierung einer Eigenschaft, wie sie uns auch schon genau so im letzten »Aufflackern« des Winters beim Eintreten des *Frühlings* begegnet ist (vgl. *WI* 208, 21). In der *Sehnsucht nach Ruhe* wird an einer Stelle ganz ähnlich das »Unglück« als »stürmend« beschrieben, welches mit »bebenden Mast und Steuer« außerdem sogleich wieder in einen metaphorischen Kontext von Wasser und Flut gesetzt wird (vgl. *WI* 44, 105). Bevor Kleist sich im *Geburtslied* jedoch wieder kontrastierend über die »sanfte« Schönheit der Natur auslässt, für deren Ansicht es sich auf Erden zu leben lohnt (vgl. *WI* 122, 51ff.), zeichnet er ein recht hoffnungsloses Bild des Daseins in menschlicher Gesellschaft, welches

11 Kemper: *Lyrik Frühaufklärung*, S. 168.

nur im falschen Beeindrucken Anderer, einem herrischen Auftreten und in allen Belangen dominantem Charakter zu bestehen scheint, falls man Erfolg im Leben haben möchte:

Wenn Du nicht wie der Sturmwind sprichst,  
 Nicht säufst, wie da die Erde säuft,  
 Wo sich das Meer in Strudeln dreht,  
 Wenn kein Erdbeben Deinen Leib  
 Zu rütteln scheint, indem Du zürnst:  
 So mangelt's Dir an Heldenmuth. (*WI* 121, 21–26)

Ein »Erdbeben in seinem Leib« (24), »Zorn« (vgl. 25) und eine Sprechweise »wie der Sturmwind« (21) benötigt man, um sich in der Welt beweisen zu können: Kleist zieht eine direkte Parallele zwischen dem menschlichen Wesen und Gegebenheiten in der Natur, wenn er schreibt, dass der Mensch »saufen muss« (22) wie dort auf der Erde, »[Wo] sich das Meer in Strudeln dreht« (23). Deutlich wird hier vor allem auch die literarische Rezeption der zeitgenössischen Affekten*lehre*, welche einen sanften Mittelweg der Tugend propagierte, anstatt sich den schädlichen Leidenschaften und Affekten wie Zorn, Wut oder auch Ehr- und Geldgeiz hinzugeben.<sup>12</sup> Diese bildet die zweite Möglichkeit der Anknüpfung zwischen Katastrophenbildern und kulturhistorischen Diskursen bei Kleist: parallel zur Affek*poetik*, der es um die Erzeugung starker Leidenschaften im Text ging, liefen im 18. Jahrhundert die verbreiteten moralphilosophischen Anstrengungen, zu starke Passionen möglichst zu dämpfen. Deutlich wird diese Verbindung bei Kleist etwa in der Schilderung des *Cissides und Pachés*, sein Heer zu beruhigen (s.o.) – was just über Metaphern von Naturkatastrophen im Text bebildert wird.

Bei den »Übeln der Welt« im *Geburtslied*, die das angesprochene »du« des Texts ertragen muss, stehen nun ebenfalls wieder Naturkatastrophen und Krieg an erster Stelle, die als das »Unglück« betitelt werden:

Nichts, nichts als Thorheit wirst Du sehn  
 und Unglück. Ganze Länder flieh,  
 Gejagt vom Feuermeer des Kriegs,  
 Vom bleichen Hunger und der Pest,  
 Des Kriegs Gesellen; und die See  
 Ergießt sich wild, Verderben schwimmt  
 Auf ihren Wogen und der Tod. (*WI* 121f., 35–41)

12 Vgl. etwa: Christian Thomasius: *Ausübung der Sittenlehre. Vorwort von Werner Schneiders*. Hildesheim u.a. 1999, S.157–173.

Im Bild des »Feuermeers« drückt Kleist abermals den Krieg in Form einer Naturkatastrophe aus; hier ist es nun das »Verderben«, was als materialisiertes Laster auf dem Wasser schwimmt. Für Kleist scheint das Beschreibungsinventar für menschliche Affekte tatsächlich eins zu eins in der Natur vorgegeben.

In welcher Art und Weise bei Kleist menschliche Affekte, Bilder von Naturkatastrophen und die politisch-historische Grundkatastrophe des Kriegs auf allerengste Weise zusammenliegen, soll zuletzt ein Text belegen, in dem er in frühaufklärerischer Lehrgedichtsmanner eine Art Katalog aller Übel auf der Welt zusammenstellt. Im antithetisch zum bereits erwähnten *Geburtslied* aufgebauten, etwa zur gleichen Zeit entstandenen *Grablied*, welches ebenfalls konträr zum *Geburtslied* mit einer optimistischen Beschreibung aller lebenswerten Dinge auf der Welt einsetzt, um pessimistisch auszuklingen, schreibt Kleist: »Nicht Ungewitter, Pestilenz/ Und Erderschütterung und Krieg/ Erschreckt Dich mehr. [...]« (*WI* 114, 32–34)

»Ungewitter, Pestilenz [...] Erderschütterung und Krieg« (32f.): zwei Naturkatastrophen (Ungewitter und Erderschütterung) werden direkt neben dem Krieg und einer der größten Seuchen, der Pest, genannt, wenn es Kleist darum geht, zu schildern, was der (imaginäre) Adressat des Textes nicht mehr zu erleiden hat, wenn er gestorben ist. Dementsprechend werden als Aussicht auf das Leben nach dem Tod als Erstes auch zwei naturkatastrophische Ereignisse genannt, welche das »du« des Texts dann entspannt aus weiter Ferne betrachten kann:

[...] Sturm  
 Und Donner ruft weit unter Dir,  
 Und Ruh' und Freude labt Dein Herz  
 In Gegenden voll Heiterkeit.  
 (*WI* 114, 37–40)

»Ruh und Freude«<sup>13</sup> (39) erscheinen hier als der erstrebenswerte Seinszustand in Kleists Perspektive, denn »Gegenden voll Heiterkeit« (40) erwarten den Menschen, wenn er einmal »Sturm/ [U]nd Donner« (37f.) entfliehen konnte. »Wohl dir, daß Du gestorben bist!« (*WI* 114, 41) heißt es denn auch in genauer Verkehrung des Eingangssatzes »Weh Dir, daß Du gestorben bist!« (*WI* 113, 1) – und in weiterer Umkehrung der Eingang- bzw. Abschlussverse des nur wenig später erschienenen *Geburtslieds*. Das Verb »er-

13 Gerhard Sauder verweist auf die »Ruhe« als Element des empfindsamkeitstheoretischen Diskurses der Zeit: Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit. Band I. Voraussetzungen und Elemente*. Stuttgart 1974, S. 129.

schrecken« (34) als bestimmende Eigenschaft des letzten Verses im oben zitierten Ausschnitt eröffnet dabei abermals den Blick auf die affekttheoretische Dimension der Katastrophenreflektion in Kleists Werk.

Abschließend kann zusammengefasst werden, dass Katastrophenbilder eine zentrale Metapher in Ewald von Kleists Werk bilden. Sie scheinen für ihn im frühaufklärerischen Kontext ein privilegiertes Reflexionsmedium verschiedenster Diskurse zu sein: neben der Beschreibung eigentlicher Naturkatastrophen dienen sie Kleist vor allem als Darstellungsmittel des Kriegs und starker menschlicher Affekte. Die Katastrophe ist somit topologisch omnipräsent in seinen Texten. Über das Bild der Katastrophe lässt sich außerdem nachverfolgen, wie Kleist zum Einen ästhetisch an zeitgenössische Kontexte der »Affektpoetik«, zum Anderen moralphilosophisch an Ausläufer der Lehre von der ‚Calmierung‘ der Affekte anknüpft. Die Frage nach Katastrophen nimmt danach mit Ewald von Kleist bereits kurz vor dem Erdbeben von Lissabon im literaturhistorischen Feld der Aufklärung eine zentrale Stellung ein.

## Quellen

- Ewald von Kleist's Werke. Erster Theil. Gedichte. – Seneca. – Prosaische Schriften. Herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von Dr. August Sauer.* Berlin 1880ff.
- Bodmer, Johann Jakob: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemälde der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger.* Zürich/Leipzig 1741.
- Boor, Helmut de/Newald, Richard: *Die deutsche Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit: 1570–1750.* München 1951.
- Kagel, Martin: Nachwort, in: *Ewald Christian von Kleist: Cifides und Pachés in drey Gesängen.* Mit einem Nachwort herausgegeben von Martin Kagel. Hannover-Latzten 2006, S. 41–65.
- Kemper, Hans-Georg: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 5/II. Frühaufklärung.* Tübingen 1991.
- Lauer, Gerhard/Unger, Thorsten (Hg.): *Das Erdbeben von Lissabon und der Katastrophenkurs im 18. Jahrhundert.* Göttingen 2008.
- Mauser, Wolfram: *Irdisches Vergnügen in Gott – und am Gewinn. Zum Gedicht Die Elbe von B. H. Brockes,* in: *Lessing-Yearbook.* XVI (1984), S. 151–178.
- Mauser, Wolfram: *Konzepte aufgeklärter Lebensführung. Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland.* Würzburg 2000.
- Sauder, Gerhard: *Empfindsamkeit. Band I. Voraussetzungen und Elemente.* Stuttgart 1974.

- Thomasius, Christian: *Ausübung der Sittenlehre. Vorwort von Werner Schneiders*. Hildesheim u.a. 1999.
- Schönborn, Sibylle und Viehöver, Vera: *Einleitung*, in: Sibylle Schönborn/Vera Viehöver (Hg.): *Gellert und die empfindsame Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur*. Berlin 2009, S. 9–21.
- Zelle, Carsten: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg 1987.

