

Nicolas Pethes

Beispielszeugung
Heinrich von Kleists *Brief eines Mahlers an seinen Sohn*

»Mein lieber Sohn, Du schreibst mir, daß du eine Madonna mahlst, und daß dein Gefühl dir, für die Vollendung dieses Werks, so unrein und körperlich dünkt, daß du jedesmal, bevor du zum Pinsel greifst, das Abendmahl nehmen mögtest, um es zu heiligen. Laß dir von deinem alten Vater sagen, daß dies eine falsche, dir von der Schule, aus der du herkommst, anklebende Begeisterung ist, und daß es, nach Anleitung unserer würdigen alten Meister, mit einer gemeinen, aber übrigens rechtschaffenen Lust an dem Spiel, deine Einbildungen auf die Leinwand zu bringen, völlig abgemacht ist. Die Welt ist eine wunderliche Einrichtung; und die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor. Der Mensch, um dir ein Beispiel zu geben, das in die Augen springt, gewiß, er ist ein erhabenes Geschöpf; und gleichwohl; in dem Augenblick, da man ihn macht, ist es nicht nöthig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit, bedenke. Ja, derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk gienge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu construiren, würde ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen; dagegen derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küßt, zweifelsohne einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert, und den Philosophen zu schaffen giebt. Und hiermit Gott befohlen. y.«¹ [ArB:496]

I. Theorie und Beispiel

Der *Brief eines Mahlers an seinen Sohn* erscheint am 22. Oktober 1810 im 19. Blatt der von Heinrich von Kleist herausgegebenen und zu einem großen Teil auch selbst verfassten *Berliner Abendblätter*. Innerhalb der hochproduktiven Phase von Kleists letzten Lebensjahren scheint der Malerbrief eine Marginalie darzustellen, ein kleines Seitenstück, das tagesaktuell auf die große Berliner Kunstausstellung des Jahres 1810 bezogen, darüber hinaus aber allenfalls lose mit dem

¹ Heinrich von Kleist: »Brief eines Mahlers an seinen Sohn«, in: *Berliner Abendblätter* 19, 22.10.1810, S. 78. – ArB: gefolgt von einer Ziffer verweist auf den Eintrag mit der entsprechenden Nummer im *Archiv des Beispiels* unter <http://beispiel.germanistik.tu-dortmund.de>.

übrigen Werk des Autors verbunden ist. In den *Berliner Abendblättern* finden sich allerdings weitere solcher fiktiven Schreiben, etwa der *Brief eines jungen Dichters an einen jungen Mahler* aus dem 32. Blatt vom 6. November 1810 oder der *Brief eines Dichters an einen anderen* in der Ausgabe vom 5. Januar 1811. Und der ironische Gestus eines väterlichen Ratschlags kehrt in Kleists Satire auf die Reformpädagogik der Aufklärung im *Allerneuesten Erziehungsplan* wieder, der in mehreren Lieferungen zwischen 29. Oktober und 10. November in den *Abendblättern* erscheint. Das Bild einer sommerlichen Liebesnacht schließlich erinnert an andere derartige Zusammenkünfte in Kleists literarischen Texten – diejenige, die Jeronimo und Josephe vor dem *Erdbeben in Chili* im Klostergarten verbringen, oder die auf einen kaiserlichen Ball folgende, der das *Käthchen von Heilbronn* entstammt.

Zieht man allerdings in Betracht, dass die »heiter[er] Sommernacht«, in der ein Jüngling »ein Mädchen, ohne weitere Gedanken, küßt«, als Beispiel für eine Anweisung zur Anfertigung von Kunstwerken angeführt wird, diese Anweisung aber in Gestalt eines solchen Beispiels zugleich in ein ironisches Licht zu tauchen scheint, so teilt die kleine Miszelle ein ganz zentrales Strukturelement mit einer Reihe weiterer Äußerungen Heinrich von Kleists zur Kunst: Es ist immer wieder bemerkt worden, dass Kleist zwar keineswegs nur als Autor von im engeren Sinne literarischen Texten aufgetreten sei und im Rahmen seiner diversen Zeitschriften- und Zeitungsprojekte eine Reihe von Abhandlungen (u.a. *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, *Über das Marionettentheater* sowie *Von der Überlegung*) publiziert habe, die man als Beiträge zu einer Ästhetik lesen könne; dass man aber dennoch vergeblich nach einer expliziten und konsistenten Theorie der Kunst in Kleists Werk suche.² Der Notizzettel, auf dem ein preußischer Offizier in der Schweiz eine neue Dramentheorie skizziert haben soll,³ markiert als kleiner Mythos die große Leerstelle, von der hier die Rede ist: Gerade derjenige Autor, der Gattungskonven-

2 Vgl. zur Frage nach der Systematik von Kleists Ästhetik Walter Hinderer: »Immanuel Kants Begriff der negativen Größen, Adam Müllers Lehre vom Gegenganz und Heinrich von Kleists Ästhetik des Negativen«, in: Christine Lubkoll; Günter Oesterle (Hg.): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen. Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*, Würzburg 2001, S. 35–62, oder das Kapitel zu Kleists probabilistischer Kontingenzästhetik in Rüdiger Campe: *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen 2002, S. 418–438, sowie Ulrich Johannes Beil: »Kensosis: der idealistischen Ästhetik. Kleists *Über das Marionettentheater* als Schiller-réécriture«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2006, S. 75–99.

3 Vgl. Hilda M. Brown: »Kleists Theorie der Tragödie – im Lichte neuer Funde«, in: Dirk Grathoff (Hg.): *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*, Opladen 1988, S. 117–132.

tionen und Sprachform der deutschen Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts so radikal revolutioniert hat; gerade er, der sich so vehement gegen die Weimarer Dioskuren und ihr Klassikprogramm gestemmt hat; ausgerechnet dieser Autor hat keine systematische Auskunft über die ästhetischen Grundlagen seines Schaffens gegeben.

Stattdessen folgen Kleists theoretische Abhandlungen sämtlich einem Schema, das sich *in nuce* auch im *Brief eines Mahlers an seinen Sohn* verfolgen lässt: Die Essays beginnen zwar durchweg mit der Ankündigung einer ästhetischen Theorie und einer zugehörigen These, weichen deren Herleitung und Begründung dann aber stets auf eine signifikante Weise aus. Anstelle von Kategorien und Argumenten treten Beispielgeschichten – in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* sind es nicht weniger als sechs kleine Erzählungen, die zunächst die spontane Grundlage erfolgreicher Reden und anschließend das Scheitern vorweg konzipierter Ansätze belegen sollen; die »Paradoxe« *Von der Überlegung* gerät unter der Hand zur Beschreibung eines Ringkampfes; und in *Über das Marionettentheater* treten am Ende die Geschichten vom dornausziehenden Jüngling einerseits, vom fechtenden Bären andererseits an die Stelle einer expliziten Auseinandersetzung mit Schillers Ästhetik.

Die Liste ließe sich fortsetzen, schon diese Auswahl macht aber den Funktionswandel deutlich, der mit Kleists Gebrauch von Beispielen gegenüber der rhetorischen und philosophischen Tradition einhergeht: In dieser Tradition dient das Exemplarische dazu, anhand des besonderen und konkreten Einzelfalls einen generellen theoretischen Zusammenhang zu illustrieren, zu belegen oder aber didaktisch bzw. popularisierend zu kommunizieren.⁴ Dem Beispiel kommt mithin eine dienende Funktion gegenüber der eigentlich aussagekräftigen Theorie zu.

In der neuzeitlichen Wissenschaftsgeschichte wird diese Herr-Knecht-Relation zunehmend relativiert und mit Blick auf eine eigenständige Funktion von Beispielen in ihrer Dialektik reflektiert.⁵ Schon die empirische Neubegründung der Wissenschaften vom Menschen in der Spätaufklärung zieht diverse – medizinische, psychologische, psychiatrische – Einzelfälle nicht mehr als Anschauungsbeispiele für bereits bekanntes, sondern als Material für die Begründung neuen

4 Vgl. Gottfried Gabriel: »Logik und Rhetorik der Beispiele«, in: Lutz Danneberg; Jürg Niederhauser (Hg.): *Darstellungsformen der Wissenschaften im Kontrast. Aspekte der Methodik, Theorie und Empirie*, Tübingen 1998, S. 241–262.

5 Vgl. Alexander Gellay (Hg.): *Unruly Examples. On the Rhetorics of Exemplarity*, Stanford 1995.

Wissens heran.⁶ Diese Verschiebung erscheint bei Kleist aber insofern radikalisiert, als sie nicht nur den Wechsel vom Beleg- zum Ausgangsbeispiel betrifft,⁷ sondern die grundsätzliche Relation zwischen Theorie und Beispiel: Indem Kleists vermeintlich theoretische Texte allesamt in Geschichten münden, illustrieren letztere weniger die jeweiligen systematischen Konzepte, als dass sie sich gänzlich an ihre Stelle setzen.⁸ Die angekündigten Thesen gehen in Beispielerzählungen auf, und Kleists Essays zu ästhetischen und sprachphilosophischen Fragen werden zu derselben Ansammlung von Anekdoten und unwahrscheinlichen Begebenheiten wie die Zeitungen, in denen sie erscheinen.⁹

In diesen Zusammenhang gehört auch der *Brief eines Malers an seinen Sohn*, wenn er, als Beitrag in den *Berliner Abendblättern*, exakt in der Textmitte von den einleitenden produktionsästhetischen Überlegungen, mit welcher Geisteshaltung ein Bild zu malen sei, zu einem »Beispiel, das in die Augen springt«, übergeht und in der Folge von den Begleitumständen der Zeugung eines Kindes handelt: Ein solches Kind, so suggeriert der Malervater, gerät nur gut, wenn seine Empfängnis weder von theoretischen Vorsätzen noch von religiöser Ehrfurcht begleitet wird, und dasselbe gelte auch für das Gelingen eines Bildes.

Der Text führt damit zum einen ein Beispiel gemäß der klassischen Rhetorik der Evidenz ein.¹⁰ Er radikalisiert aber nicht nur deren Topos

6 Vgl. Nicolas Pethes: »Vom Einzelfall zur Menschheit. Die Fallgeschichte als Medium der Wissenspopularisierung in Recht, Medizin und Literatur«, in: Gereon Blaseio; Hedwig Pompe; Jens Ruchatz (Hg.): *Popularisierung und Popularität*, Köln 2005, S. 63–92.

7 Vgl. hierzu die Einleitung von Stefan Willer; Jens Ruchatz; Nicolas Pethes: »Zur Systematik des Beispiels«, in: dies. (Hg.): *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin 2007, S. 7–59, bes. S. 9 und 31.

8 Vgl. hierzu auch: Davide Giurato: »Kleists Poetik der Ausnahme«, in: Jens Ruchatz; Stefan Willer; Nicolas Pethes (Hg.): *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*, Berlin 2007, S. 224–240, sowie Michael Eggers: »Die Didaktik des schlechten Beispiels und die Antipädagogik Heinrich von Kleists«, in: Ruchatz; Willer; Pethes (Hg.): *Das Beispiel*, a.a.O., S. 241–260.

9 Dass es insbesondere die periodische Erscheinungsform der *Berliner Abendblätter* ist, die für den doppelten Boden von Kleists publizistischer Prosa verantwortlich ist, hat Sybille Peters: *Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit. Von der Macht der Berliner Abendblätter*, Würzburg 2003, eindrücklich vorgeführt.

10 Vgl., u.a. auch zur Unterscheidung von *enérgeia* und *endérgeia*, den Eintrag von Ansgar Kemmann: »Evidentia, Evidenz«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gerd Ueding, Bd. 3, Tübingen 1996, Sp. 33–47, sowie Sybille Peters; Martin Jörg Schäfer (Hg.): »Intellektuelle Anschauung«. *Figurationen von Evidenz in Kunst und Wissen*, Bielefeld 2006, und mit Bezug auf eine weitere narrative Beispielerie bei Kleist Rüdiger Campe: »Unwahrscheinliche Wahrscheinlichkeit. Evidenz im 18. Jahrhundert«, in: Roland Borgards; Johannes Friedrich Lehmann (Hg.): *Diskrete*

des »Vor Augen Stellens« durch das invasive Bild des ins Auge »Springens«, sondern nimmt außerdem die damit verbundene Trope der Verlebendigung – im Sinne der aristotelischen *enérgeia* – beim Wort, insofern das Anschauungsbeispiel für das Entstehen eines Bildes die Geburt eines Kindes und also die Erzeugung von Leben ist.

Zugleich und zum anderen aber bricht auch diese wortwörtliche Verlebendigung mit dem in der antiken Rhetorik vorgesehenen illustrierenden oder demonstrierenden Charakter des Beispiels, das stets im Dienste eines ihm vor- und übergeordneten theoretischen Gedankens verstanden wird. Denn die Unterstellung des Vaters, im Fall der Kunst wie der Liebe »[würde] derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk gieng, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu construiren, [...] ohnfehlbar ein ärnliches und gebrechliches Wesen hervorbringen«, korrespondiert exakt der Stoßrichtung der übrigen Beiträge Kleists zu Fragen der Sprache und Ästhetik: *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, *Von der Überlegung* oder *Über das Marionettentheater* räumen allesamt ungeplanten und unbewussten Artikulations- und Produktionsprozessen den Vorzug gegenüber systematisch geplanten (und durch Beispiele illustrierbaren) Konzepten ein.

Damit verstärkt das Beispiel von der Gebrechlichkeit desjenigen Menschenkinds, dessen Vater versucht, es gemäß eines Ideals in die Welt zu setzen, dieselbe Absage an das Privileg der Theorie, die der Text performativ in der Verschiebung des Diskurses von der These zum Beispiel vollzieht. Das Beispiel des Malers betrifft mit anderen Worten nicht nur die Frage nach der Kunst, sondern zugleich auch die nach der Relation von ästhetischer Theorie und Beispiel selbst: Indem es das »Unscheinbare« und »Gedankenlose« gegenüber »Vorsatz« und »Begriff« aufwertet, richtet es sich nicht nur gegen eine idealistische Ästhetik, sondern reflektiert darüber hinaus die Rolle narrativer Exkurse in Kleists Essays: So, wie das »ins Auge springende« Beispiel im Malerbrief nicht auf die Ausgangsfrage zurückgeführt, sondern »Gott befohlen« wird, sind die Beispiele in Kleists Texten durchweg eigenständig, und der *Brief eines Malers an seinen Sohn* ist so selbst ein Beispiel für die spezifische Poetik des Exemplarischen, die sich stets an die Stelle einer expliziten Kleist'schen Ästhetik schiebt.

—
Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse, Würzburg 2002, S. 15–32.

II. Madonna und Kind

Kleists *Brief eines Mahlers an seinen Sohn* enthält also auf der einen Seite eine grundsätzliche Reflexion über das Verhältnis von allgemeiner rationaler Theorie und exemplarischer konkreter Anschauung. Diese Reflexion findet aber auf der anderen Seite in einem spezifischen Zusammenhang statt: Der Brief ist die Reaktion eines Malers auf die Schwierigkeiten seines Sohns beim Malen einer Madonna. Kern dieser Schwierigkeiten ist offensichtlich die im Fall einer bildlich-anschaulichen Darstellung der Gottesmutter unvermeidliche Interferenz der Sinnlichkeit mit dem sakralen Sujet. Insofern die heilige Jungfrau auch »körperlich« dargestellt werden muss, beschleicht den Sohn die Sorge, sein Tun sei »unrein«, weswegen er versucht, sich durch die Einnahme des »Abendmahls« vor derartigen Anfechtungen zu schützen. Sein Vater hingegen rät ihm zum genauen Gegenteil, wenn er behauptet, künstlerische Produkte gelängen umso erhabener, je beiläufiger, zufälliger und »freizügiger« man bei ihrer Herstellung verfare: »[D]ie göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor.«

Schon bevor der Vater diesen Zusammenhang aber von der bildenden Kunst auf das Zeugen von Kindern überträgt, ist die damit angesprochene biologisch-genealogische Dimension bereits im Madonnenmotiv selbst angelegt: Darstellungen der Jungfrau Maria sind immer auch Bilder der Mutter Jesu und werfen insofern die Frage auf, wie eine solche Mutterschaft im Status vollendeter Reinheit möglich sei. Entlang dieser Frage wurden in den *Berliner Abendblättern* auch die Madonnenporträts der großen Berliner Kunstausstellung von 1810 diskutiert, so etwa in Gestalt einer »Übersicht der Kunstausstellung« von Achim von Arnim. Arnim bespricht hier unter anderem Madonnenbilder des königlichen Hofmalers und Direktors der Berliner Kunstakademie Friedrich Georg Weitsch (1758–1828) und schreibt:

»Weitsch hat ein reizendes Gesicht zur Madonna gewählt, auch hat es einigen Ausdruck von Andacht, aber die Madonna muß überhaupt mehr als reizend und andächtig sein, und in einer so viel versuchten, ganz bestimmten Aufgabe, an der so ungeheure Vorarbeiter vorausgegangen, ist die Leichtigkeit zu verwundern, mit der sich gute Künstler an die Aufgabe machen, die ein ironischer Brief in diesen Blättern (B. 19.) recht artig darstellte.«¹¹

11 Achim von Arnim: »Übersicht der Kunstausstellung«, in: *Berliner Abendblätter*, 37. Bl., 12.11.1810, S. 144f.

Arnim bezieht sich bei seiner Kritik der Berliner Marienporträts also ausdrücklich auf den Malerbrief aus dem 19. der *Abendblätter*. Dieser Bezug erlaubt es zum einen, die Kleist'schen Briefpartner zu identifizieren: Wählt man Weitschs Raphael-Kopien als Referenz für Kleists *Brief*, dann handelte es sich bei dem *Maler* um »Pascha« Johann Friedrich Weitsch (1723–1803), Direktor der Gemädegalerie in Salzdahlum, der sich (wiewohl realiter bereits verstorben) über den übertrieben »akademischen« Stil seines Sohns Friedrich Georg mokiert.¹² Entsprechend nimmt auch Arnim trotz des expliziten Ironievorbehalts das Plädoyer des Vaters für eine neue »Leichtigkeit« auf dem Feld der Sakralkunst dahingehend ernst, dass die Madonna als Mutter sinnlich, wenn nicht gar – im Lichte der Beispielpassage des Malerbriefs – als »leichtsinnig«, also gewissermaßen gedankenlos-freizügig, darzustellen sei.

Zum anderen reagiert Arnim mit seiner »Übersicht« aber auch auf die im 6. bis 17. der *Berliner Abendblätter* veröffentlichte Besprechungsreihe zur Berliner Kunstausstellung, die Ludwig Beckedorff beisteuert. Dessen Blick auf die Madonnenbilder von Weitsch, Gerhard von Kügelgen und anderen ist wesentlich kritischer und richtet sich gegen jegliche Freiheiten bei der Anfertigung derartiger Gemälde:

»Das Porträt soll [...] keineswegs irgend einen willkürlichen, möglichen Moment des Lebens herausheben und festhalten dürfen, sondern vielmehr das ganze vollständige Leben selbst im bedeutenden Auszuge darstellen wollen; und es wird daher in demselben durchaus keine Zufälligkeit des Beywesens gestattet, sondern überall eine nothwendige Bezüglichkeit und Bedeutung auf das bestimmteste verlangt.«¹³

Beckedorff plädiert damit für eben dasjenige, was der Malervater bei Kleist ausdrücklich ablehnt: dass das Kunstwerk einen »Begriff [...] in der Sinnenwelt construiren« solle. Im Sinne einer idealistischen Kunstauffassung haben sich in einem gelungenen Porträt sämtliche Elemente auf die Deutung des Lebens der Person zu beziehen. Was diesem Kriterium nicht genügt, heißt bei Beckedorff willkürlich, bloß möglich oder zufälliges »Beywesen«.

Die »niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen« oder ein »ohne weiteren Gedanken« erfolgender Kuss, die Kleists Maler ins Feld

12 So Reinhold Steig: *Heinrich von Kleist s. Berliner Kämpfe*, Berlin, Stuttgart 1901, S. 271. Vgl. Gernot Müller: »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen«. *Kleist und die bildende Kunst*, Tübingen, Basel 1995.

13 Ludwig Beckedorff: »Kunst-Ausstellung«, in: *Berliner Abendblätter*, 8. Blatt, 9.10.1810, S. 31f.

führt, wären aus Beckedorffs Sicht fraglos als derartiges »Beywesen« auf einem Porträt zu betrachten, zumal solches »Beywesen« bei Kleist wie bei Arnim überdies mit einer sinnlichen bzw. explizit sexuellen Dimension der Bilder gleichgesetzt wird. Vor allem aber steht das »Beywesen« als anschauliches, aber kontingentes Detail innerhalb eines Bildes in äußerster Nähe zum Beispiel innerhalb eines Textes, das ebenfalls einen »willkürlichen, möglichen Moment des Lebens herausheb[t]«. ¹⁴

So erweisen sich sowohl die Theorie der Kunst (als Produktionsästhetik bei Kleist oder als Ausstellungskritik bei Beckedorff und Arnim) als auch die Praxis der Exemplifizierung (als Evidenzrhetorik bei Kleist und als Veranschaulichung bei Arnim bzw. als »Beywesen« bei Beckedorff) auf eine unmittelbare Weise mit Sexualität und Kindszeugung verbunden: auf dem Feld der Kunst, insofern Maria stets auch Mutter Jesu ist; und auf dem Feld des Beispiels, insofern das Wesen der heiligen Gottesmutter zwar stets jenseits des Sexuell-Sinnlichen von Empfängnis und Geburt gesehen wird, dieses aber ein untilgbarer Bezugspunkt für die Beurteilung von Madonnendarstellungen und somit den zentralen Aspekt für die Veranschaulichung eines solchen Urteils bildet.

Vor allem aber erweist sich vor diesem Hintergrund Kleists *Brief eines Mahlers* als Text, der die diskursive Kopplung von Madonna, Beispiel und Sexualität inhaltlich wie formal stiftet: Er thematisiert das Problem der Sinnlichkeit der Mariendarstellung, wählt die Zeugung eines Kindes als Beispiel für dieses Darstellungsproblem und ist schließlich als Kommunikation zwischen Vater und Kind angelegt – gestaltet also auch das Verhältnis zwischen zwei Künstlern als biologische Relation zwischen Erzeuger und Erzeugtem. Kleists Malerbrief verbindet damit durch sein Beispiel erstens die künstlerische Produktion und zweitens das Exemplifizieren selbst mit dem Akt der sexuellen Zeugung.

14 Peters: *Heinrich von Kleist*, a.a.O., S. 57f., zeigt, auf welche Weise Kleist diese Kritik der Minderwertigkeit zufälligen Beiwesens durch eine Herausgeberanmerkung zurücknimmt, die das Übergehen eines Künstlers wie Gerhard von Kugelgen in Beckedorffs Besprechung auf den zufälligen Begleitumstand des mangelnden Platzes in der Ausgabe der *Berliner Abendblätter* zurückführt. In Gestalt dieser Fußnote wird das Beiwesen damit zugleich performativ aufgewertet: »So weist sie umgekehrt darauf hin, wie gerade das vermeintlich Beiläufige, das zufällige Beweisen, die Leerstelle in der Bezüglichkeit des Sinns Signifikanz produziert, und konfrontiert die Beckedorffsche Kunstkritik mit der Pointe, dass die Plazierung dieses Teilbekenntnisses gerade deshalb eine tiefere Bedeutung hat, weil es sich um eine beiläufige, ganz profane Anmerkung handelt.« (S. 58)

III. Kunst und Zeugung

Mit dem Szenario, dass ein Vater seinem Sohn rät, seine Gemälde künftig so lustvoll, unscheinbar und gedankenlos auf die Leinwand zu bringen, wie er ein Kind der Liebe zeugen würde, spielt Kleist im Malerbrief auf einen produktionsästhetischen Topos an, anhand dessen um 1800 »die paradoxe Einheit der semantischen Unterscheidung Natur/Kultur verhandelt wird.« ¹⁵ Das heißt nicht nur, dass künstlerische und biologische Hervorbringungen verglichen werden, sondern auch, dass die von Platon bis Schiller belegbare Überzeugung, derzufolge der Mensch sein höchstes Vermögen erst in der Transzendenz des Sinnlich-Körperlichen verwirkliche, durch einen solchen Vergleich hinterfragt wird. Resultat dieser Neuorientierung ist eine Tendenz zu einer biologisierenden Metaphorik innerhalb ästhetischer Theorien, deren Doppelstruktur sich unmittelbar in Kleists *Brief eines Mahlers an seinen Sohn* niederschlägt:

»Mal wird der Topos aus der Perspektive kollektiver Einheiten und langfristiger Zeiträume anvisiert; dementsprechend werden Künstlergenealogien, Traditionen stiftende Vaterfiguren, Vater/Sohn-Konflikte [...] thematisiert. Mal wird der künstlerische Vorgang selbst [...] in Augenschein genommen; dann werden die erotischen Aspekte der Kunstproduktion und -rezeption diskutiert.« ¹⁶

In der Tat ist Kleists kurzer Text durchzogen von Anspielungen auf beide Dimensionen des Topos vom Künstler als Erzeuger: das unreine und körperliche »Gefühl« des Sohns beim Griff zum Pinsel, die Legitimation der »Lust« durch den Vater, und die Reflexion auf die dieser Engführung von Kunst und Sexualität entsprechende Kommunikation zwischen einem »alten Vater« und seinem »liebe[n] Sohn«, in der

15 David E. Wellbery: »Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur«, in: Christian Begemann; D. E. Wellbery (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*, Freiburg 2002, S. 9–36, hier S. 13. Zu den damit verbundenen genealogischen und familienrechtlichen Konsequenzen, die Kleists Vater-Sohn-Beziehung ebenfalls schon mitthematisiert, vgl. Sigrid Weigel; Ohad Parnes; Ulrike Vedder; Stefan Willer (Hg.): *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, München 2005, bzw. Ohad Parnes; Ulrike Vedder; Stefan Willer (Hg.): *Zum Konzept der Generation. Eine Begriffs- und Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a.M. 2008.

16 Wellbery: »Kunst – Zeugung – Geburt«, a.a.O., S. 16f. Zur Inversion dieser Topik bei Kleist, die hier nicht weiterverfolgt werden kann, vgl. auch Helmut J. Schneider: »Der Sohn als Erzeuger. Zum Zusammenhang feudaler Genealogie und ästhetischer Kreativität bei Kleist«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2003, S. 44–62.

letzterer aus einer irrigen »Schule, aus der du herkommst«, zurück zu dem Rat des Vaters, von dem er abstammt, geführt werden soll. Allerdings affirmiert Kleist die topische Verbindung von Kunst, Zeugung und Geburt damit weniger, als dass er sie ironisch überspitzt. Genau dazu dient die Madonnenmotivik: Sie steigert die dem Topos innewohnende Spannung zwischen Sinnlichem und Erhabenem zur Gegenüberstellung von Unreinheit und Heiligkeit bzw. »niedrigsten [...] Ursachen« und »göttlichsten Wirkungen«. Vor allem das Ritual des Abendmahls, das der Sohn noch als Zeichen seiner Demut ins Spiel gebracht hatte, wird vom Vater auf eine Weise aufgegriffen, die gerade weil sie sich auf die topische Kopplung von künstlerischer und biologischer Produktivität stützt, in einer blasphemisch anmutenden Verbindung von Kommunion und Kopulation mündet: Wenn einer auf den »Augenblick, da man ihn [sc. den Mensch als »erhabenes Geschöpf«] macht«, »das Abendmahl [...] nähme«, dann entstünde daraus ein »ärmliches und gebrechliches Wesen«. Umgekehrt sei nur aus einem Geschlechtsakt, der ohne kirchliche Sakramente und Legitimierung vollzogen werde, ein »rüstige[r]« Sohn zu erwarten, der denjenigen »Philosophen zu schaffen« machen werde, die aufgrund ihrer Ausrichtung an Vorsätzen und Begriffen selbst nur schwächlichen Nachwuchs in die Welt zu setzen imstande sind.

Dieser Vorzug illegitimer Kinder gegenüber religiös, moralisch und rechtlich anerkannter erfährt in Kleists übrigen Werk durchaus weitere Unterstützung. Kleists Texte sind nicht nur – von der *Familie Schroffenstein* über *Der Zweikampf* und *Die Marquise von O...* bis hin zu *Die Verlobung in St. Domingo* oder *Amphytrion* – durchzogen von sogenannten »natürlichen«, also außerehelichen oder Bastard-Kindern. In mindestens zwei Fällen verdanken diese Kinder ihre Existenz auch einer ebensolchen »heiteren Sommernacht«, wie sie der Maler seinem Sohn vorstellt: So erinnert sich der Kaiser im letzten Akt des *Käthchen von Heilbronn*, als er sich mit der Anmutung konfrontiert sieht, Käthchen könne seine leibliche Tochter sein, mit einmal an ein Stelldichein in Heilbronn sechzehn Jahre zuvor:

»Es mochte ohngefähr elf Uhr Abends sein, und der Jupiter ging eben, mit seinem funkelnden Licht, im Osten auf, als ich, vom Tanz sehr ermüdet, aus dem Schloßtrat trat, um mich in dem Garten, der daran stößt, unerkannt, unter dem Volk, das ihn erfüllte, zu erlaben; und ein Stern, mild und kräftig, wie der, leuchtete, wie ich gar nicht zweifle, bei ihrer Empfängnis. Gertrud, so viel ich mich erinnere, hieß sie, mit der ich mich in einem, von dem Volk minder besuchten, Teil des Gartens, beim Schein verlöschender Lampen,

während die Musik, fern von dem Tanzsaal her, in den Duft der Linden niedersäuselte, unterhielt; und Käthchens Mutter heißt Gertrud!«¹⁷

Und in *Das Erdbeben in Chili* macht Jeronimo, von Josephes Vater am Eheschluss mit dieser gehindert, »in einer verschwiegenen Nacht den Klostergarten zum Schauplatz seines vollen Glücks«. ¹⁸ Entscheidend für die Engführung mit dem Malerbrief ist dabei, dass in beiden Fällen das Kind, das den jeweiligen Sommernächten entspringt, explizit aufgewertet, wenn nicht gar legitimen ehelichen Kindern vorgezogen wird: Käthchen ist im Unterschied zu den anderen Frauenfiguren des Schauspiels ein Musterbild der Reinheit und Tugend, und im berühmtesten letzten Satz des *Erdbeben in Chili* liest man über Don Fernando, der Jeronimos und Josephes Sohn nach deren Tod anstelle seines ebenfalls ermordeten Sohns Juan adoptiert: »und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müsst er sich freuen.«¹⁹ Hinsichtlich der Gegenüberstellung der beiden »Erwerbsformen« der natürlichen Zeugung und der rechtlichen Adoption kann man dies als ironischen Kommentar auf die Aufwertung rechtlich-rationaler gegenüber zufällig-natürlicher Verwandtschaftsverhältnisse in der Philosophie und Literatur der Aufklärung lesen.²⁰ Vor der Folie des Malerbriefs aber ist Don Fernandos Anmutung auf die unterschiedlichen Umstände der Zeugung der beiden Kinder zurückzuführen: Während Philipp als Kind einer illegitimen und – in Gestalt von Josephes Keuschheitsgelübde sowie des Klostergartens als Schauplatz – durchaus blasphemischen Liebesnacht Anlass zur Hoffnung gibt, er werde »auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettern«, wäre aus Juan gerade aufgrund des heroischen Vorbilds seines Vaters womöglich nicht mehr als das »ärmliche und gebrechliche Wesen« geworden, das der Maler jedem planenden Vater prophezeit.

17 Heinrich von Kleist: »Das Käthchen von Heilbronn«, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Marie Barth u.a., Bd. 2, Frankfurt a.M. 1987, S. 257–434, hier S. 421.

18 Heinrich von Kleist: »Das Erdbeben in Chili«, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Marie Barth u.a., Bd. 3, Frankfurt a.M. 1990, S. 187–221, hier S. 189.

19 Ebd., S. 221.

20 Vgl. Helmut Schneider: »Geburt und Adoption bei Lessing und Kleist«, in: *Kleist-Jahrbuch* 2002, S. 21–41.

IV. Beiwesen und Beischlaf

Mit diesem Seitenblick auf weitere Kinder der Liebe in Kleists Werk haben wir uns nur scheinbar von der Frage nach ihrer exemplarischen Funktion im *Brief eines Malers an seinen Sohn* entfernt. Genau genommen ist sie von der anderen Seite her wieder unso deutlicher ins Blickfeld gerückt, denn Käthchen und Philipp können ja ohne weiteres als Beispiele für dasjenige gelten, was der Vater mit seiner kleinen Digression gemeint haben könnte. Das heißt aber, dass das Beispiel im Malerbrief selbst zum Bezugspunkt für weitere Beispiele werden und folglich die Relation zwischen theoretischem und exemplarischem Diskurs gänzlich umgekehrt werden kann. Hieraus erhellt auch die Besonderheit des Malerbriefs gegenüber den anderen Texten Kleists, in denen die Theorie ganz in den Beispielerzählungen aufgeht: Im *Brief eines Malers an seinen Sohn* steht eine kunsttheoretische These – erhabene Bilder gelingen besser, wenn sie ohne übermäßige Ehrfurcht gemalt werden – neben einer exemplarischen Analogie – auch Kinder geraten besser, wenn sie beiläufig in die Welt gesetzt werden. Aufgrund dieses Gleichgewichts wäre es aber ebenso gut denkbar, die Ausgangsthese als Veranschaulichung des Beispiels zu verstehen und also die Logik des Briefs umzukehren, so dass der Sohn seinen Vater gefragt hätte, wie er selbst würdigen Nachwuchs in die Welt setze, worauf dieser ihm mit einer bildkünstlerischen Analogie geantwortet hätte.

Diese Denkmöglichkeit, die Durchdringung der Theorie durch das Beispiel so weit zu treiben, dass sich Theorie und Beispiel austauschen lassen, hängt aber nicht nur an der Balance zwischen beiden im Malerbrief. Sie ist vor allem in der Tatsache begründet, dass der Vater auf beiden Seiten, dem Malen wie dem Zeugen, den Mehrwert des aus Kleists übrigen Essays vertrauten Absichtslosen, Unbewussten und Zufälligen gegenüber Vorsatz, Plan und Systematik betont. Denn das Niedrige, Unscheinbare und Gedankenlose, das in der Kunst wie in der Liebe die besten Ergebnisse zeitigt, ist stets auch das Charakteristikum des Exemplarischen als gegenüber dem eigentlichen Argument Beiläufigen und Austauschbaren.

Liest man ihn so, dann handelt der *Brief eines Malers an seinen Sohn* gar nicht in erster Linie von der bildenden Kunst oder der familiären Genealogie, und es ist auch gar nicht weiter relevant, welches von beiden als Beispiel für das andere dient. Denn insofern der Maler auf beiden Seiten der Kreation, der ästhetischen wie der biologischen, dem kontingenten »Beiwesen« das Wort redet, thematisiert er zugleich stets auch die Funktion von »Beispielen«, die in der Rhetorik und Philosophie ebenfalls zu bloßen Nebensachen marginalisiert werden. Tatsächlich sind sie aber, folgt man dem Argument des Malers, gerade

als derartig beiläufige Veranschaulichungen die eigentlichen Ursachen für die »göttlichsten Wirkungen« auf dem Gebiet der Kunst wie des Lebens.

Es ist aber nicht nur die Gedankenlosigkeit, die den Kuss in einer Sommernacht zu einer solchen scheinbar beiläufig-niedrigen, gerade dadurch aber höchst wirkungsvollen Ursache macht, sondern auch der Kuss bzw. dasjenige, wofür er metonymisch steht, selbst. Denn insofern es in der Debatte um die Madonnenporträts stets um eine Erinnerung an die marginalisierte Sinnlichkeit der Kunst geht, ist die Sexualität nicht nur exemplarisch, weil sie dem Maler als Veranschaulichung seiner ästhetischen Theorie dient, sondern auch, insofern der Beischlaf im idealistischen Kunstverständnis selbst zu demjenigen »Beiwesen« gehört, das Beckedorff zufolge der Ausrichtung der Kunst auf eine höhere Bedeutung im Wege steht.

Der Beischlaf ist also genau dasjenige Beiwesen der Sinnlichkeit, das es entweder auszugrenzen (Weitsch s.o. Sohn bzw. Beckedorff) oder aber aufzuwerten (Weitsch Vater bzw. Arnim) gilt, und damit stets auch Metapher des Beispiels selbst: eine kontingente Veranschaulichung von Kontingenz, ein zufälliges Bild für die Zufälligkeit von Textproduktion, eine schlüpfrige Anekdote, die Eingang in einen Zeitungsartikel findet, aus dessen »niedrigen« und »unscheinbaren« Ursachen Kleists Literatur aber ebenso unmittelbar erwächst, wie seine theoretischen Überlegungen aus exemplarischen Digressionen.

Auf diese Weise reflektiert der Beischlaf als Beispiel für die künstlerische Produktion zugleich auch den Status des Beispiels für eine ästhetische Theorie insgesamt: Moralisch und rhetorisch als bloße Nebensache marginalisiert, ist das Beispiel ebenso der eigentliche Ursprung einer Theorie der Kunst, wie der Beischlaf als gedankenloser und blasphemischer sich dennoch als grundlegender für das Leben erweist, als noch so systematische philosophische und religiöse Überlegungen.

Entsprechend scheint bei Kleist auch die Kunst nur dann wirklich »lebendig«, wenn sie sich ohne Rücksicht auf die repressiven Modelle von Religion, Recht und Gesellschaft dem zufälligen Moment der bloßen Schöpfung allein verdankt, und das heißt: den Kuss der Musen ohne die Sittenaufsicht ästhetischer oder philosophischer Systeme empfängt. Vor allem aber wird einer solchen »lebendigen« Kunst nur ein Beispiel gerecht, das seinerseits im doppelten Sinne lebendig ist, und auf diese Weise den evidenzrhetorischen Topos von der »Verlebendigung« nicht mehr als Metapher vorstellt, sondern als sinnlich-konkreten »Schauplatz seines vollen Glückes«.