

Yngve Sandhei Jacobsen

Inventarium

Medier og maskiner hos Heinrich von Kleist

Dr. art. avhandling
Seksjon for allmenn litteraturvitenskap
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap
Det historisk-filosofiske fakultet, NTNU

ISBN 82-471-5130-8

Forord

Den økonomiske støtten fra Det historisk-filosofiske fakultet ved NTNU har muliggjort denne avhandlingen. Ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap har jeg både funnet et stimulerende fagmiljø og et hyggelig arbeidssted. Takk til fakultet og institutt for fire meningsfulle år som universitetsstipendiat.

Ved siden av de forsknings- og undervisningsoppdragene som hørte til stipendiatstillingen, har jeg også vært ansatt i kortere månedsengasjementer under de tverrfaglige prosjektene *Fabriken* og *Estetiske teknologier*. Begge disse oppdragene gjorde det nødvendig å orientere seg i et videre forskningsfelt enn det rent litteraturvitenskapelige, hvilket i sin tur kom til nytte da det igjen var tid for å konsentrere seg om avhandlingsarbeidet. Jeg vil derfor takke disse forskningsprogrammene for den velviljen og interessen de har vist for arbeidet mitt.

I hele perioden fra de første prosjektbeskrivelsene til den siste intense innspurfasen har Knut Ove Eliassen bidratt med faglig velbegrunnet kritikk og optimistisk tro på det arbeidet jeg var i gang med. Tusen takk for all støtte, velvilje og veiledning i løpet av disse årene.

Helt i slutfasen av skriveprosessen har Knut Stene-Johansen også kommet inn med presise og nyttige kommentarer til tekstutformingen i rollen som biveileder, hvilket har vært til stor nytte. Erik Østerud har lest og kommentert deler av avhandlingen og har ellers vært til inspirasjon med sine mange ideer og kritiske innspill. Takk også til alle mine medstipendiater og til deltagerne på Petter Aaslestad's og Sissel Lies avhandlingsseminar. En helt spesiell takk går dessuten til Frode Helland for jevnlig diskusjoner, generøse råd og muntre pauser i alle faser av skrivearbeidet.

Takk også til Ane, Johannes og Maia som har gitt meg den nødvendige tryggheten til å sette i gang med og — ikke minst — avslutte dette arbeidet.

Trondheim, mai 2002.

Yngve Sandhei Jacobsen

Innholdsfortegnelse

Innledning	7
Magasin	12
Skrivebord.....	15
Estetisk subjektivitet	19
Tenkeøvelse	27
Maskineffekt og hydrostat.....	32
Idémagasin	35
Eksemplariske oppfinnelser	41
Kamera	47
Naturaliekabinett og kunstkammer.....	51
Telegraf	63
Svart på hvitt	64
Kjærlighetens telegraf.....	67
Elektrisitet, bombepost og oksepost	72
Språkrør	
<i>(Robert Guiskard: Herzog der Normänner)</i>	77
Tilblivelseshistorie	82
Forelegg.....	84
Hemmeligheten: Maktens optikk	86
Stemme: Tegnenes akustikk	92
Medisinske symptomer	98
Folkets røst.....	104
Panorama	117
Man will im Bild sein.....	121
Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen	123
Als ob einem die Augenlieder weggeschnitten wären.....	125
Skriftmotor	
<i>(Prinz Friedrich von Homburg)</i>	129
Militære, juridiske, medisinske — og litterære diskurser.....	132

Krigsmotor	136
Hjertesignal.....	143
Diktattime	146
Teatermaskiner.....	152
Krigsscenario.....	161
Stilprøve	166
Lysmaskin	172
Klangfigur	
(Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik)	175
Grensesnitt I: Lessing	180
Grensesnitt II: Cecilie	183
Grensesnitt III: Dåpsgaven.....	187
Grensesnitt IV: Religionskritikk	190
Aksjon	199
Komposisjon.....	204
Skuespill I: Opprørssignal	208
Skuespill II: Fallbevegelse.....	213
Skuespill III: Vera ikon.....	219
Skuespill IV: Nattmat og faste.....	223
Klangfigur I: Klokkeslag og repetisjon.....	226
Klangfigur II: Musikalske svingninger og rystelse	231
Klangfigur III: En synlig lyd	240
To lesepraksiser: Tonene og arkivet	245
Etterord	255
Bildevedlegg	257
Bibliografi	274

Innledning

Litteraturen fra begynnelsen av 1800-tallet har ofte blitt lest som en ganske enkel flukt fra det moderne livets kompleksitet i retning av den skjønnne kunsten, naturen og sjelen. Gjennom besjelingen av en ytre natur og fordypingen i egen inderlighet forsøker den romantiske dikteren visstnok å gjenreise en enhet som er i ferd med å gå tapt. Tegnene på den industrielle revolusjon kommer dermed til uttrykk i et slags negativformat: Ikke gjennom hva hvert enkelt diktverk sier, men gjennom hva det fortier. Som et eget selvstendig felt — på beskyttet distanse fra alle former for maskinstøy og konkurrerende medieteknologier — skal diktningen utgjøre et siste tilfluktsrom for den stadig mer utsatte erfaringen av harmoni mellom subjekt og omverden. Hvis man skulle peke ut et hovedproblem ved fortellinger av denne typen, måtte det være at det at litteraturens autonomi blir satt i forbindelse med en simpel tilbaketrekning fra avgjørende politiske spørsmål. Litteraturen (og derigjennom også litteraturstudiet) kommer til å framstå som virkelighetsflukt, og ikke som et effektivt middel til å analysere og å forstå verden omkring oss.

I denne avhandlingen skal det handle om forfatterskapet til Heinrich von Kleist. (1777–1811) Nærmere bestemt vil jeg analysere utvekslingene mellom medie-, teknologi- og litteraturhistorie med utgangspunkt i dette litterære verket. Enkelttekster som *Robert Guiskard*, *Prinz Friedrich von Homburg* og *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* vil i denne forbindelse gjøres til gjenstand for inngående tekstanalyser, men jeg kommer også til å fokusere på brevene og den funksjonen disse kan sies å innta i forbindelse med Kleists litterære produksjon. Friedrich Kittler skriver i *Aufschreibesysteme 1800/1900* at 'skyggen fra de tekniske mediene ennå ikke hadde falt inn over diktningen anno 1800'. (Kittler 1995: 128) Til forskjell fra en slik synsmåte vil hvert enkelt av denne avhandlingens kapitler fokusere på bestemte apparater og medier som kan sies å ha stått modell for Kleists skrivepraksis. Slik håper jeg ikke bare å tegne opp et alternativt bilde av dette forfatterskapet, men også av hvordan Kleists produksjonsetetikk ikke nødvendigvis er et særtilfelle, men en del av et samtidig nettverk av medieformer og teknologier.

På grunn av Kleists rolle som den tyske litteraturens *Außenseiter* framfor noen, synes fortellingene om litteraturens autonomi spesielt påtrengende i forbindelse med nettopp dette forfatterskapet. Som kjent var ikke Kleist hjemmehørende verken i Jena eller Weimar, og han

stod utenfor de litterære salongene i Berlin. Militærkarrieren gav han opp. Ikke klarte han å stifte familie, og ikke ble han en del av den prøyssiske embetsstaten. Politisk stod han i opposisjon til det rådende monarkiet, men også til erobreren Napoleon. Etter først å ha vist en glødende interesse for naturvitenskapelige studier, kastet han også dette livsprosjektet over bord. Av de filosofiske Kant-studiene lærte han visstnok ikke annet enn at sannheten verken lar seg erkjenne eller formidle, og at det godt kan tenkes at vi alle går omkring og betrakter verden ”med grønne glassøyne”. Hvis denne mislykkede filosofen og litterære einstøingen skulle slumpe til å knytte en personlig forbindelse eller et vennskapsbånd for en tid, kunne man være ganske sikker på at også denne forbindelsen til menneskenes verden brøt sammen i løpet av kort tid. Den manglende sosiale tilpasningssansen og et manisk-depressivt sinnelag skal i det hele tatt ha ført Kleist på kant med den tiden og det samfunnet han levde i, og til slutt gikk det da også som det måtte gå ved Wannsee den 21. november 1811. Hva som står igjen etter denne datoen, er i henhold til en slik forfattermyte et gripende vitnemål om den menneskelige eksistensens lidelse og angst.

Når jeg i fortsettelsen kommer til å fokusere på konkrete former for utveksling mellom det litterære verket og samtidige medieformer og diskurser, er det blant annet for å tegne opp et mindre tragisk bilde av forfatterskapet, et bilde hvor Kleists tekstproduksjon viser seg å stå i skjæringspunktet mellom for eksempel mediehistorie og vitenskapshistorie. Denne metoden synes også å gi et alternativ til de alminnelige forsøkene på å bestemme forfatterskapet enten som progressivt og moderne eller også som nasjonalistisk og reaksjonært. Den manglende viljen til å forbinde Kleist med det tidlige 1800-tallets diskurser kan sies å ha åpnet for de mange forsøkene på å knytte ham til 1900-tallets historie. Bernd Hamacher påpeker dette forholdet i en omfattende redegjørelse for *Homburg*-resepsjonen, og han viser i denne forbindelse blant annet til hvordan verkene etter Kleist har fungert som et eksperimentfelt for utprøvingen av nye litteraturteorier og analysemetoder. (B. Hamacher 1999: 10) Hvis vi forholder oss til perioden etter andre verdenskrig, har man blant annet mobilisert eksistensialisme, marxisme, psykoanalyse, resepsjonestetikk, diskursanalyse, systemteori og kjønnsstudier i forsøkene på forklare verket utenfra. En antologiutgivelse som *Positionen der Literaturwissenschaft* (1985) gir et godt eksempel på denne forskningssituasjonen. Her skal åtte såkalte ”modellanalyser” illustreres gjennom lesningen av *Das Erdbeben in Chili*. Bokprosjektet bidro ikke bare til å tegne opp et gitt vitenskapsteoretisk landskap, men skapte også et plan for erobringen av nye posisjoner, et eksklusivt område hvor noen få utvalgte stemmer fikk slippe til mens andre rimeligvis måtte bli utelatt. I denne sammenhengen kom

David Wellbery til å innta en olympisk og opphøyet posisjon både ved å redigere verket og ved å sette inn sitt eget bidrag om 'litteratursemiotikk' som en slags overordnet metavitenskap i midten av boken. Friedrich Kittler markerte også styrke på teorifronten ved å være førstemann ut i rekken av kommentarører med et eget bidrag om 'diskursanalyse'. Endelig fikk Werner Hamacher anledning til å framstå som en nåtidig *Außenseiter* ved å forfatte den eneste modellanalysen uten eksplisitt metodeangivelse. Opprinnelig hadde han blitt spurt om å skrive en tekst under headingen 'grammatologi', men forestillingen om at en lesning etter forbilde av Derrida skulle ha noe med en metode å gjøre var så "widersinnig" at redaktøren og dekonstruktøren til slutt fant det best å erstatte innholdsangivelsen med "eine Leerstelle" over navnet til Hamacher. (Wellbery 1985: 10) Slik kom innholdslisten til å romme i alt to uposisjonerte bidrag. Til å begynne med stod novelleteksten til Kleist, uten nærmere angivelse av hvilken metode denne fortellingen eventuelt skulle falle inn under. Lengst bak i boken, nærmest som et speilbilde av "Das Erdbeben in Chili", kunne man så studere "Das Beben der Darstellung" av Werner Hamacher.

Ved å lese den aktuelle Kleist-forskningen på overflatens nivå, via "Daten, die am Rand oder jenseits des Einzeltextes stehen" (Kittler 1985: 24), kan vi på denne måten skaffe til veie en første oversikt over det forskningsfeltet vi her skal bevege oss inn på. En mer inngående diskusjon av andre Kleist-lesninger, og en posisjonering av vårt eget prosjekt i forhold til disse, vil imidlertid måtte vente til vårt eget lesearbeid har kommet i gang. I det påfølgende magasin-kapittelet kommer jeg da også til å trekke inn en rekke andre Kleist-forskere for å plassere avhandlingens perspektiv i en bredere sammenheng. Allerede nå skylder jeg imidlertid å gjøre oppmerksom på at mitt eget arbeid står i forlengelsen av rådende strømninger i samtidens tyske litteraturvitenskap. På det metodiske planet har jeg hentet inspirasjon til mitt eget arbeid fra Friedrich Kittler spesielt og fra en mer allmenn dreining av germanistikken i mediehistorisk retning generelt. Av samtidige Kleist-forskere som har gitt avgjørende impulser til mitt eget prosjekt, vil jeg blant annet trekke fram Karl Heinz Bohrer, Gerhard Neumann, Gernot Müller, Anthony Stephens og Bernhard Siegert. Bohrer lanserer et begrep om 'estetisk subjektivitet' i forbindelse med Kleists brevskrivning. Neumann viser til magasinet som en mulig modell for Kleists tekstproduksjon. Müller gjør framlegg til en undersøkelse av Kleists intermediale 'bildetenkning'. Stephens påtaler de eiendommelige tingmetaforene til Kleist. Og Siegert avdekker noen av de mediehistoriske forbindelseslinjene mellom Kleists brevskrivning- og lagringsteknologi. I fortsettelsen, og da

ikke minst i magasin-kapittelet, vil det bli klarere hvordan hvert enkelt av disse funnene lar seg innordne i forhold til mitt eget prosjekt.

Som det framgår av innholdsfortegnelsen, er *Inventarium: Medier og maskiner hos Heinrich von Kleist* organisert i henhold til en romlig modell. I stedet for å trekke opp en historisk-biografisk linje gjennom forfatterskapet, forsøker jeg å forbinde ulike tekstsoner med hverandre og å påpeke mulige korrespondanser mellom dette verket og et samtidig diskursivt og intermedialt nettverk. Dette kan resultere i at noen av de vante figurene fra fortellingene om Kleists liv og forfatterskap faller utenfor den gitte avhandlingens rammer. Når jeg ikke skriver spesielt mye verken om Kant-krisen eller om andre biografiske vendepunkter, kommer ikke dette av at disse episodene aldri fant sted eller av at de skulle være uten betydning, men av at begrepene om *kriser* og *faser* har latt seg erstatte av en mer *romlig* analysemodell. Ved å behandle forfatterskapet som et nettverk av motiviske og figurlige forbindelseslinjer, blir det også enklere å synliggjøre noen av de historiske linjene fra dette enkeltverket i retning av det tidlige 1800-tallets institusjoner og mediesystemer. Hvis man leser forfatterskapet som en sammenhengende beretning med døden som teleologisk endemål, ender man nettopp i de bildene av splittelse og isolasjon som altfor ofte har fått lov til å prege bildene av Kleist. Hvis vi imidlertid stanser opp fallbevegelsen for i stedet å fokusere på tekstenes sammensetning og funksjonsmåte, er vi i gang med denne avhandlingens prosjekt.

Utgivelsen av *Sämtliche Werke* i Roland Reuß' og Peter Stangles *Brandenburger-Ausgabe* har representert det kanskje viktigste bidraget til Kleist-forskningen de siste ti årene. Under arbeidet med den foreliggende avhandlingen har det da også vært en kilde til stadig inspirasjon å studere de nye bindene i denne serien etterhvert som de har kommet ut. Ikke minst for studiet av Kleists brevskrivning har det vært verdifullt å få en fotografisk faksimilegjengivelse av alle bevarte håndskrifter. Parallellutgivelsen av *Brandenburger Kleist-Blätter* har dessuten etablert et rikholdig arkiv av utfyllende tekstkommentarer. Når jeg i denne avhandlingen likevel har valgt å sitere fra Helmut Sembdners utgave av *Sämtliche Werke und Briefe*, kommer dette av at utgivelsesprosjektet til Reuß og Staengle ikke har foreligget i komplett form under arbeidet med denne avhandlingen. I skrivende stund mangler fremdeles tre av dramabundene (I/6, 7 og 8), det ene bindet med lyrikk (III), de to avsluttende brevbundene (IV 3 og 4) og de tre tilleggsbundene med *Erläuterungen* (V 1–3). Ved at jeg har forholdt meg til Sembdner, har det dessuten blitt enklere å relatere mine egne tekstfunn til

den eksisterende forskningstradisjonens sitatpraksis. Ved forkortede tekstreferanser følger jeg ellers den standarden som angis av *Kleist-Jahrbuch*:

SW: *Sämtliche Werke und Briefe*, v/ Helmut Sembdner. Ref. med (arabisk) bindnummer.

BKA: *Sämtliche Werke: Historisch-kritische Ausgabe*, v/ Roland Reuß og Peter Staengle. Ref. med seksjonsnummer (romersk) og bindnummer (arabisk).

BKB: *Brandenburger Kleist-Blätter*, v/ Roland Reuß og Peter Staengle. Ref. med bindnummer (arabisk).

LS: *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, v/ Helmut Sembdner. Ref. med oppslagsnummer.

NR: *Heinrich von Kleists Nachruhm*, v/ Helmut Sembdner. Ref. med oppslagsnummer

For ytterligere litteraturopplysninger vises det til den avsluttende bibliografien.

Magasin

De retoriske systemene for oppdagelsen av talens innholdselementer har preget den europeiske litteraturen like siden antikken. Forut for disponeringen, utformingen, innprentingen og framføringen av en tale (*dispositio, elocutio, memoria, actio*) måtte det som kjent finne sted en innledende fase av argumentsøking og motivinnsamling (*inventio*). Allerede i Aristoteles' *Retorikk* ble det anbefalt bestemte heuristiske formularer i dette øyemed, søketeknikker som skulle garantere for at taleren alltid hadde 'et utvalg av setninger til rådighet angående det mulige og mest velegnede i enhver sak'. (Aristoteles 1996: 172) Ved hjelp av faste argument- og innholdskataloger kunne taleren betjene seg av mer eller mindre det samme søkerasteret fra gang til gang. Den aktuelle saken lot seg betrakte ut fra et gitt sett av koordinater eller utkikkspunkter og var deretter klar til disposisjon.

Det greske *topos* og latinens *locus* antyder hvordan talen ble tenkt og organisert i henhold til romlige termer, nærmest som en vandring fra sted til sted. Ikke minst hos Cicero kommer dette forholdet til uttrykk i form av terminologiske lån fra geografien, arkitekturen og skrivefaget. Etersom læren om *inventio* viste veien til talens steder, måtte det også eksistere bestemte plan eller territorier som søket lot seg organisere innenfor. Dette leteområdet ble da betegnet med begreper som *fontes* (kilder), *sedes* (bosteder), *domicilia* (boliger), *capita* (opphav, hovedsete, kapital), *signae* (tegn) og *notae* (markering). (*Historisches Wörterbuch der Rhetorik* IV: 566) Ved hjelp av disse og tilsvarende begreper ble talens enkeltbestanddeler skilt ut som lokaliserbare steder med bestemte kjennemerker og adresser. Hvis man først hadde oversikt over disse adressene, kunne man også vende tilbake til de samme stedene for å plukke opp kjente momenter og stille dem sammen på nye måter.

I sum kan den klassiske retorikken sies å angi et program for utviklingen av talen, en teknikk eller metode hvor et begrenset antall operasjoner er i stand til å generere stadig nye tekster. Bruken av en romlig terminologi er betegnende for hvordan disse programmene fører med seg en viss utvendiggjøring av språket og tenkningen, en overføring av talehandlingen til et ytre inventarium av steder, gjenstander og skrifttegn. I løpet av renessansen og ikke minst i barokken ble dette retoriske "eksteriøret" utviklet ytterligere noen hakk. Kombinasjonskunsten, som hadde vært en metode for erkjennelsen av alle tings sammenheng, ble i stigende grad til et instrument for oppfinnelsen av nye og irrasjonelle

korrespondanser tingene imellom. (Hocke 1959: 59) Videre hadde barokkforfatteren et omfattende lager av allerede innsamlet viten og talemåter til disposisjon. Skriveren måtte vite å betjene seg av kunnskapens kataloger og repositorier hva enten han skulle skape et dikt eller en teologisk traktat. Som et kreativt hjelpemiddel i tillegg til de retoriske magasinene, ble det endatil konstruert 'kombinatoriske maskiner' for utvinningen av metaforer og ideer. Vanligvis dreide det seg her om relativt enkle apparater etter modell av urverket. Sirkelskiver med påførte bokstavkoder var lagt ovenpå hverandre og forbundet med snorer gjennom midthullet. Ved å dreie om på disse skivene kunne man finne fram til et overveldende antall ordkombinasjoner for deretter å sortere ut de uttrykkene man hadde bruk for. Så tidlig som hos Ramón Llull (1232–1316) finner vi eksempler på slike ordmaskiner, og i løpet av barokken ble den llullistiske tradisjonen videreført av blant andre Giordano Bruno (1548–1600), Athanasius Kircher (1602–1680) og Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658).¹

Tendensen til formalisering og mekanisering av det språklige uttrykket medførte at retorikken generelt og inventio-læren spesielt kom til å falle i anseelse i løpet av 1700- og 1800-tallet. Hvis talen skulle uttrykke menneskets indre individuelle natur, dets "hjerne" eller "sjel", syntes den retoriske formellæren og den allmenne topikken som lite egnede midler til dette formålet. Opplysende i et slikt henseende er ikke minst geniparagrafene fra *Kritik der Urteilskraft*. Her blir den ekte dikteriske innbildningskraften stilt opp i opposisjon til alle former for retoriske maskinerier og kunstgrep. Ifølge Kant skulle dikteren være genuint skapende, mens talekunstneren bare praktiserte et stadig gjentatt falskspill med litteraturens midler. Der den ene produserte nye verdensbilder, var den andre beskjeftiget med å gjenta gamle formler. Nettopp derfor ble alle varianter av *ars oratoria* avvist av Kant som en uønsket konstruksjon av "Maschinen der Überredung". (Kant 1974: 266) Avvisningen er ikke bare betegnende for Kants dom over retorikken, men også for hvordan maskinen ble oppfattet som rent reproduktiv, ute av stand til å yte et virkelig arbeid. Frambringelsen av det nye var en oppgave for geniet, ikke for retoriske talekunstnere eller tekniske maskinførere. Det litteraturhistoriske korrelatet til en slik geniestetikk er velkjent. Regelpoetikken var mot slutten av det 18. århundre i ferd med å bli forkastet. Utviklingen av en personlig stil var med ett viktigere enn overholdelsen av en allmenn form. Man søkte ikke lenger i antikke tekster etter retoriske forbilder og inspirasjonsmønstre, men i sitt eget bryst. Listen lar seg utvide og nyansere, men det grunnleggende skjemaet er likevel klart. De retoriske programmene og

¹ For en mer utførlig gjennomgang av kombinatorikken og dens apparater viser jeg til Umberto Eco, *Die Suche nach der vollkommenen Sprache* (Eco 1994: 65–83, 142–149) og Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur*

magasinene for tekstproduksjonen framstod ikke lenger som et selvfølgelig fundament for diktergjerningen ved 1800-tallets begynnelse.

På bakgrunn av en slik allmenn og grovt opptegnet utviklingsskisse kan vi gå over til å undersøke sporene av en retorisk skrivestrategi hos Heinrich von Kleist. Selv om retorikken hadde falt i betydning og prestisje ved inngangen til 1800-tallet, gjenstod fremdeles spørsmålene om hvordan man skulle skrive, hvilke magasiner og søketeknikker forfatteren kunne betjene seg av, og ikke minst hvordan diktingen skulle komme i gang. Den romantiske dyrkingen av geniet var kan hende et passende utgangspunkt for annonseringen av det endelige verket, men neppe et hendig redskap for en ung forfatter som la planer om å finne opp et verk og en stil. I brevene fra 1800 ser vi at da også at Kleist staker ut noen overraskende tekniske programmer for sitt eget skrivearbeid. Det kan virke som om opprettelsen av et velfungerende skriftsystem var et spesielt påtrengende anliggende i denne tidlige fasen av forfatterskapet. Spesielt interessante i denne forbindelse er utkastene til et såkalt *Ideenmagazin*, men brevene gir også instruksjoner angående utformingen av en *Tagebuch* og forslag til ulike skriftlige *Denkübungen*. I alle disse tilfellene dreier det seg om forsøk på å utvikle et hensiktsmessig program for tekstproduksjonen. Slik virker brevene som et viktig felt for den kommende forfatterens litterære selvrefleksjon og systemplanlegging. Korrespondansen kan sies å gi et privilegert innblikk i produksjonsbetingelser og -teknikker som de senere verkene har lagt i skjul. Denne metafunksjonen opprettholdes også i senere faser av forfatterskapet. Eksempelvis er det mye å lære om Kleists litteraturforståelse i brevene til Otto August Rühle von Lilienstern fra 1805 og 1806. Den skriftlige henvendelsen til Rühle er også bibeholdt i en mer trykkekklar tekst som *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* fra samme tidsrom. Under tittelen på dette essayet er det innskrevet en dedikasjon som peker ut over tekstens innhold i retning av hva vi kunne betrakte som dens mottakeradresse: ”An R v L”.

Overgangene fra brev til essay, dialog, drama og fortelling gir et inntrykk av hvordan Kleists korrespondanse fungerer som noe mer enn en forklarende ramme til mer ”sentrale” tekster. Ved siden av å fortelle en historie om de første spede forsøkene på å planlegge diktergjerningen, kommer brevene også til å anta en mer integrert funksjon innenfor rammene av Kleists verk. Allerede i forbindelse med de første brevene fra 1799 og 1800 ser vi for eksempel at disse fungerer som et stykke litteratur, som stilprøver underveis til et publikum av (i første omgang) kvinnelige mottakere med postvesenet som distributør.

(Hocke 1959: 50–60)

Endelig sørger disse tekstene også for en utveksling av tankefigurer og motiver mellom de ulike delene av forfatterskapet. Slik sett virker ikke korrespondansen som et marginalt vedheng til det egentlige verket, men snarere som en av dets sentrale lagrings- og overføringsstasjoner.

Skrivebord

En første tilgang til Kleists oppfinnelser finner vi i et brev til Wilhelmine von Zenge fra den 10. oktober 1800. Her leser vi om en filosof som nettopp har tenkt ut et nytt system og begynt på arbeidet med å skrive det ned på papiret. Brevet gir med andre ord et konkret eksempel på hvordan Kleist ville forestille seg skrivehandlingens begynnelse. I et slik tidlig planleggingsstadium er de filosofiske notatene ennå ikke for annet enn spredte utkast å regne. Systemet tar form ved hjelp av tankesprang, assosiasjoner og kombinasjonsforsøk. Vi iakttar den delen av skrivevirksomheten som i dag er kjent under betegnelsen *brainstorming*, men som den klassiske retorikken altså ville systematisere under læren om *inventio*. På bordplaten og i skrivebordsskuffene ligger uansett ikke de første sidene av et større verk, men et virvar av spredte papirblader. Det kan forekomme at de samme hovedtankene, eller varianter av dem, er notert ned på flere forskjellige ark. Trolig finnes her berøringspunkter og et omriss av en større arkitektur, men det kan også være interne motsigelser de enkelte notatene imellom. Sikkert er det at skrivebordet fungerer som et verksted for utviklingen av ideer, men også som et privatarkiv for lagringen, sorteringen og bearbeidelsen av tekst. Dette skriftinteriøret blir av Heinrich von Kleist forstått som et bilde på selvet. Sjelen skal således ha utseende av skrivebordet til en filosof: ”In meiner Seele sieht es aus, wie in dem Schreibtische eines Philosophen, der ein neues System ersann, und einzelne Hauptgedanken auf zerstreute Papiere niederschrieb.” (SW II: 575)

Det er flere ting å merke seg i dette bildet av ’sjelen som skrivebord’. Før vi går videre med analysen av selve similen, er det verdt å registrere den filosofiske skrivehandlingens nyskapende karakter. Skrivebordstekstene baserer seg ikke på allerede eksisterende tankebygninger, men skal i stedet meisle ut et helt nytt system. En slik forståelse av filosofien som et aktivt skapende virke, har noen påfallende paralleller til hva Schelling tre år senere skulle karakterisere som ’den dialektiske produksjonsevnen’ eller ’poesien i filosofien’. Schelling insisterte i *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803) på at også dialektikken hadde en side som ikke lot seg lære bort. Nærmere bestemt var dette den delen av det filosofiske virket som ikke bestod i utlegningen og resirkuleringen av eldre viten, men i

frambringelsen av nye former for kunnskap: “daß auch die Dialektik eine Seite hat, von welcher sie nicht gelernt werden kann, und daß sie nicht minder, wie das, was man der ursprünglichen Bedeutung des Wortes gemäß, die Poesie in der Philosophie nennen könnte, aus dem produktiven Vermögen beruht”. (Schelling 1988: 501) Dikteren og filosofen har ifølge Schelling det til felles at begge utformer noe nytt i arbeidet med begreper og skrift. Slik sett vil det være uråd å gi et originalt bidrag til filosofihistorien uten samtidig å ta et nytt steg med hensyn til framstillingens form: ”jede sogenannte neue Philosophie muß aber einen neuen Schritt in der Form gethan haben”. (Schelling 1988: 498) Også hos Kleist finnes det eksempler på at det filosofiske virket knyttes direkte opp mot skrivefaget. Den 13. november 1800 ser vi for eksempel at den unge forfatteren bestemmer seg for en framtid innenfor filosofien, hvilket i denne sammenhengen også vil si en framtid som skribent:

Da stünde mir nun für die Zukunft das ganze schriftstellerische Fach offen. Darin fühle ich, das ich sehr gern arbeiten würde. — O da ist die Aussicht auf Erwerb äußerst vielseitig. Ich könnte nach Paris gehen und die neueste Philosophie in dieses neugierige Land verpflanzen — doch das siehst Du alles so vollständig nicht ein, als ich. (SW II: 587)

Når Kleist mener å forstå seg spesielt godt på muligheten av å gjøre en filosofisk skrivekarriere, skal dette henge sammen med evnen til å skue inn i framtiden. Framtiden som franskspråklig forfatter står åpen for ham. Med ungdommelig selvtilit mener han å ha det som skal til for å tilfredsstille et nysgjerrig land med den *nyeste* filosofien. Ikke minst vet han ’å rykke raskt fram’ til forkanten av enhver vitenskap for der å legge til ting ’av egen oppfinnelse’: ”Ich glaube es, weil mir keine Wissenschaft zu schwer wird; weil ich rasch darin vorrücke, weil ich manches schon aus eigener Erfindung hinzugetan habe”. (SW II: 587) Evnen til å finne opp blir i en slik sammenheng til et avgjørende kjennemerke på filosofisk formidlingstalent. Hvis man vil bidra til utbredelsen av den nyeste tenkningen, holder det ikke å gjenta systemene til en Kant, Fichte eller Schelling. Den etablerte filosofien gir kan hende et utgangspunkt, men en nysgjerrig tidsalder forlanger oppfinnelsen av nye tankesystemer, og dette er da en oppgave for skriveren. Parallellene mellom Kleists ’oppfinner’ og Schellings ’formsaker’ antyder hvordan de to forfatterens respektive bilder av filosofien inngår som deler av en mer allmenn diskursiv orden. Bildene er knapt nok sammenlignbare med hensyn til genre og utbredelsesområde, men de har likevel det til felles at den filosofiske tenkningen blir pålagt et produktivitetskrav som hører det nye århundret til. Refleksjonen alene er ikke et tilstrekkelig kriterium for å definere en vitenskap som filosofi. Man må også forlange et element av aktivt skapende arbeid og *produktives Vermögen*. Med disse fordringene skjer det også en innskjerping av filosofiens uttrykksmateriale. Mens det muntlige ordet forgår i

utsigelsesøyeblikket, har skriften den bestandigheten som skal til for å produsere et egentlig verk. Følgelig er det ikke lenger torget eller konversasjonssalongen, ikke en gang forelesningssalen, men det langt mer isolerte skrivekammeret som utgjør filosofiens sanne scene. Å tenke vil heretter si det samme som å skrive, og det finnes knapt nok et tydeligere eksempel på dette forholdet enn bildet av sjelen som et skrivebord fylt opp av papir.

Rokkeringene av forholdet mellom tankens ”innside” og skriftens ”utside” er nok det mest iøynefallende aspektet ved Kleists skrivebordsinteriør. Brikkenes utgangsposisjon er velkjent. Vi ser at filosofen har gjort en oppdagelse som deretter blir oversatt til skrift. Overgangen fra ånd til bokstav er i dette tilfellet organisert i henhold til et sedvanlig skjema av årsak og virkning: Tanken er skriftens grunn. I prinsippet er dette det samme skjemaet som også retorikken ville benytte ved inndelingen av skrive- og talehandlingen i ulike arbeidsfaser (først finne opp, deretter skrive ned). Ikke bare har ideene forrang framfor skrifttegnene fordi de kommer først i tid, men Kleist synes også å operere med en kvalitativ forskjell mellom de to nivåene. Mer presist blir verbet *ersinnen* knyttet til det å tenke ut eller finne på en helhet, mens den påfølgende aktiviteten av *niederschreiben* fører med seg en fragmenteringsprosess. Oversettelsen av systemet til skrift resulterer i en spredning av den uttenkte helheten til ”einzelne Hauptgedanken“ og ”zerstreute Papiere“. Her befinner vi oss nært opp mot en tidligromantisk språkforståelse. Det absolutte systemet lar seg ikke utsi ettersom talen alltid er en tale *om* noe, og som sådan avgrenset og bestemt. Imidlertid er det utelukkende i kraft av begrepene at man kan gjøre seg forhåpninger om å sammenfatte og formidle et slikt hele. Følgelig blir det nødvendig å utvikle filosofien som en uavgjort veksling mellom det hele og det partikulære, mellom systemet og fragmentet, slik Friedrich Schlegel også har uttrykt det i *Athenäums-Fragmente*: ”Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.” (Schlegel 1978: 82) Den kaotiske skrivebordspulten, hvor summen av alle tekstutkastene har i seg kimen til en filosofisk helhet, gir et sjeldent konkret eksempel på et slikt romantisk skriveprosjekt.

Imidlertid er det først og fremst selvet, og ikke i så stor grad filosofien, som den aktuelle brevplasseringen er ment å gi et bilde av. Hvis vi går den metaforiske sammenligningen nærmere etter i sømmene, viser det seg da at den fører med seg et markert skifte fra den romantiske filosofiens problem (hvordan meddele sjelens uendelige totalitet) til et ganske annet problemområde hvor sjelen ikke blir forstått som skriftens opphav, men som dens resultat eller produkt. Dersom vi tar den metaforiske sammenligningen på ordet, er ikke

selvet noe annet enn et møblement satt sammen av en bordoverflate, skuffer, skrifttegn, spredte tanker og papir.

Med denne inventarlisten byttes det om på plassen mellom brikkene 'sjel' og 'skrift'. Bevegelsen er noe av den samme som når tenkningen blir sagt å følge av tegnene i det senere essayet *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Utvendiggjøringen av språket og tenkningen skjer i dette senere utkastet til en "språkfilosofi" blant annet gjennom bildet av to hjul langs samme akse:

Ein solches Reden ist ein wahrhaft lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen nebeneinander fort, und die Gemütsakten für eins und das andere, kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites, mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse. (SW II: 322)

Samtidig som vi taler eller skriver, blir ideene gradvis utformet, tilvirket, fabrikkert. Som påpekt av Helmut Schanze i dennes artikkel om transformasjonene av retorikken på det tidlige 1800-tallet, kommer Kleist til å ta opp igjen den retoriske læren om inventio, om enn med en annen forståelse av rekkefølgen mellom de retoriske arbeidsfasene enn hva klassikerne hadde anbefalt. Snarere enn at språket følger av tanken, er det denne gangen tanken som blir forutsatt å følge av språket: "hier [ist] eine unendliche Rhetorik definiert, die mehr sein will als Elokutionsrhetorik, die vielmehr schon von der sprachlichen Verfaßtheit des "Findens" der Argumente ausgeht". (Schanze 1993: 69) Idet vi tar til å tale, setter vi med andre ord i gang en retorisk søkeoperasjon. Ordene og setningsbygningen synes å ha en innebygd letefunksjon som hjelper oss med å finne innsikter og formuleringer vi ikke en gang visste at vi var på utkikk etter. Språk- og tankeproduksjonen handler slik sett om 'å rulle framover med to hjul langs samme akse'. De nye begrepene om maskinen gir en mulighet for å omforme *inventio*-lærens relativt statiske romforestillinger til noen andre former for bevegelses- og produksjonshastighet. Vi kunne kanskje si at retorikken blir overført til en mer dynamisk formel gjennom inndragningen av et teknologisk vokabular i den gamle diskusjonen av oppfinnelsens steder. En tilsvarende dynamikk lar seg også observere i forbindelse med skrivebordet, som ikke representerer et lukket arkiv, men et verksted for tilvirkningen av nye tekster. I et slikt uavsluttet system er det ikke bare den klare og entydige framstillingen som kan anta en produktiv funksjon. Skrivebordstekstene er ikke konsentrert om en enkelt hovedtanke, men ligger spredt ut over bordplaten for om mulig å forløse en filosofisk helhet. Også når ordene 'strekkes ut i lengden' og blandes med 'uartikulerte toner', handler det ifølge Kleist anno 1805 om en hensiktsmessig fabrikkasjonsstrategi:

Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen. (SW II: 320)

Sitatet viser at i stedet for å binde ordene til de retoriske stilidealene klarhet og korthet (*perspicuitas, brevitats*), kan det være like effektivt å tale og skrive ”på tomgang” for derigjennom å holde idéfabrikasjonen i gang. Denne tanken blir ikke bare postulert. Setningen er selv bygd opp som en rekkefølge av utfyllende og nærmere bestemmende setningsledd (apposisjoner). Samtidig som Kleist tar til orde for på vinne tid, bidrar også de retoriske kunstgrepene til å strekke ut setningen i lengden. Slik forberedes det gradvis en grunn for bildet av talefabrikken. Den merkelige sammenligningen av fornuften med et verksted eller en fabrikk fører oss i likhet med bildet av sjelen som et skrivebord ut over rammene for en romantisk inderlighetsestetikk. Effekten er i begge tilfelle noe av den samme som når Herder ser på seg selv som et ”Repositorium voll Papiere und Bücher” i *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. (jf. Stockhammer 2000: 47) Forskjellen er bare den at Kleist ikke tar eksplisitt avstand fra en slik maskin- eller papirtilværelse til fordel for en mer ”naturlig” omgang med litteraturen eller verden. Derimot åpner metaforen for oppfinnelsen av nye former for subjektivitet. I et slikt perspektiv handler det ikke om fragmenteringen av teksten og selvet, men om produksjonen av nye værensformer. Innenfor rammene av Kleists brevskrivning er ikke dette en enkeltstående begivenhet, men et eksempel på en tilblivelsesprosess som kan anta et utall av andre fasonger.

Estetisk subjektivitet

Hvis man ikke kan overføre sjelen fra en indre åndelig tilstand til et ytre skriftlig uttrykk, kan man i det minste finne den opp i bildene av diverse gjenstander og maskiner. I oktober 1800 er sjelen således et skrivebord og en ansamling av papir, i 1805 er den snarere en del av et verksted hvor ulike drivhjul kobles opp mot hverandre, og i en av de siste tekstene fra Kleists hånd vender sjelen tilbake i bildet av en ’lykkelig luftskipper’ underveis til møtet med Sophie Müller. (SW II: 885) Som menneske hevder Kleist å være en ’glødende metallkule’. (SW II: 601) Hodet ligner på en ’trommel med tusen blanke lapper og kun ett vinnerlodd’. (SW II: 608) Den påtenkte hustruen blir også dratt inn i en slik papirtilværelse når forloveden undersøker ’alle trekkene i hennes sjel’ med den samme grundigheten som ’veksleren’ ville ha lagt for dagen ved studiet av ’en pengeseddel hvis ekthet skulle sikre hans formue’. (SW II: 610) Hjertet er imidlertid ikke en blott og bar papirinvestering, men en ’planet som bestandig

vakler til høyre og til venstre' (SW II: 643), eller også er det 'kjernen til en sydfrukt i et nordlig land' (SW II: 678). Aller best hadde det likevel vært om man kunne 'rive ut hjertet av kroppen, pakke det inn i dette brevet og sende det til deg'. (SW II: 730) Transformasjonene kan anta utallige former, men bør helst ikke gå i retning av dyreriket. For eksempel kunne ikke Kleist ha tenkt seg tilværelsen som 'muldvarp i et jordhull' (SW II: 629), og han kritiserer søsteren Ulrike for å ha antatt gestalten av et 'amfibium', midtveis mellom kvinne og mann (SW II: 676).

Overgangen fra et antropologisk til et zoologisk artsregister blir altså avvist. Å gå i hundene er en sak for Penthesilea. Kan hende ligger det et gunstigere alternativ i den passasjen som Thusnelda beskriver i *Die Hermannsschlacht*: "Hinweg! — Er hat zur Bärin mich gemacht! / Arminius' will ich wieder würdig werden!" (SW I: 616, V/16, ll. 2321–2322) I begge disse tilfellene handler det imidlertid om en overgang som finner sted i den litterære delen av verket. For sin egen del vender Kleist med forkjærlighet tilbake til de etterlengtede bildene av en mer anorganisk tilværelse som råstoffet for kjemiske eksperimenter. Riktignok bør man unngå å bli som Newton, som ikke kunne se annet enn 'en krum linje' ved betraktningen av et pikebryst, eller som 'en ekte kjemiker', som ikke har andre tanker i hodet enn at 'pusten er en sammensetning av kvelgass og kullsyre' i det øyeblikket hvor han kysser sin kone (SW II: 679). I stedet for å betrakte eksperimentet fra utsiden, slik naturvitenskapsmannen gjør det, gjelder det i det hele tatt å skrive seg inn i det med kropp og sjel. Sommeren 1801, mens Wilhelm von Humboldt og de andre vennene fra universitetsmiljøet i Paris snakker om kjemiske reaksjoner, registrerer Kleist at kjemien forplanter seg som fysiologiske effekter i hans egen kropp, og da ikke minst i taleorganene. Leppene blir dehydrert, og han klarer ikke lenger å ta del i den naturvitenskapelige diskursen omkring seg: "Ach diese Menschen sprechen von Säuren und Alkalien, indessen mir ein allgewaltiges Bedürfnis die Lippe trocknet — Liebe Freundin, sagen Sie mir, sind wir da, die Höhe der Sonne zu ermessen, oder uns an ihren Strahlen zu wärmen? Genießen! Genießen!" (SW II: 678) Fire år senere har den kjemiske reaksjonen kommet enda lengre. Nå er det ikke bare leppene som reagerer på samtalen om kjemiske stoffer. Kleist har ikke andre ønsker igjen enn selv å gå over i eksistensen som syre og alkali: "Ich wollte, ich wäre eine Säure oder ein Alkali, so hätt es doch ein Ende, wenn man aus dem Salze geschieden wäre". (SW II: 759) Det kan virke som om de kjemiske tilstandene blir overført fra laboratoriet til skrivepulten. Forfatteren kommer til å framstå som en kjemisk løsning, men ved andre anledninger også som et mer mekanisk apparat av gåtefullt forbundne erkjennelsesevner og maskindeler:

Du bist nicht zufrieden, daß ich Dir das äußere meine Lage beschreibe. Ich soll Dir auch etwas aus meinem Inneren mitteilen? Ach, liebe Wilhelmine, leicht ist das, wenn alles in der Seele klar und hell ist, wenn man nur in sich selbst zu blicken braucht, um deutlich darin zu lesen. Aber wo Gedanken mit Gedanken, Gefühle mit Gefühle kämpfen, da ist es schwer zu nennen, was in der Seele herrscht, weil noch der Sieg unentschieden ist. Alles liegt in mir verworren, wie die Wergfaser im Spinnrocken, durcheinander, und ich bin vergebens gemüht mit der Hand des Verstandes den Faden der Wahrheit, den der Rad der Erfahrung hinaus ziehen soll, um die Spule des Gedächtnisses zu ordnen. Ja selbst meine Wünsche wechseln, und bald tritt der eine, bald der andere ins Dunkle, wie die Gegenstände einer Landschaft, wenn die Wolken drüber hinziehn. [...] Ich selbst fange an, zu glauben, daß der Mensch zu etwas mehr da ist, als bloß zu *denken*. (SW II: 654, Kleists uth.)

Oppfordringen om å beskrive en indre tilstand resulterer i nye bilder av ytterlighet. Kleist er en spinnerokk satt sammen av spoler og hjul, drivbånd og en spinkel ulltråd, eller kanskje også er han landskapet som veksler mellom sol og skygge, mens skyene driver over himmelen. Alle disse oppfinnelsene av subjektivitet blir utløst gjennom den innledende referansen til meddelelsens problem. Wilhelmine har bedt om en beskrivelse av forlovedens indre, men denne indre sonen skal være så dunkel og uklar at den vanskelig lar seg tyde og kommunisere til omverdenen. Først ute i rekken av selvoppfinnelser er således det resirkulerte toposet 'sjelen som en bok'. Ettersom denne boken har blitt uleselig, kastes vi imidlertid over i de langt mer uvante beskrivelsene av 'selvet som en spinnerokk' og 'ønskene som skyggebilder i flukt over landskapet'. Hvis det fortsatt finnes en korrespondanse mellom sjelens innside og skriftens utside, må den i så fall lokaliseres til de respektive planenes felles element av omskiftelighet. Like lite som sjelen lar seg fastholde i en enhetlig gestalt, like lite blir teksten stående i ro ved én enkelt figur. Tanker og ønsker avløser hverandre i et like oppjaget tempo som skyggebildene glir over terrenget — og som brevet gir opphav til nye metaforer. Ved anvendelsen av en slik projiseringsteknikk handler det ikke om den statiske avbildningen av et indre sjeelig innhold, men om å betjene seg av skriftmediets forløpskarakter for å gjenskape en ny subjektivitetserfaring langs formplanet.

I *Der romantische Brief* har Karl Heinz Bohrer analysert bildet av spinnerokken som et eksempel på Kleists såkalte 'estetiske subjektivitet'. (Bohrer 1989: 99–100) Med dette begrepet sikter Bohrer til en framstilling av selvet som skal finne sted uten antakelsen av faste teleologiske mål. Som et alternativ til fortellingene om det moderne menneskets tiltagende handlekraft og autonomi, viser Bohrer til hvordan romantiske brevskrivere som Kleist, Clemens Brentano og Karoline von Günderode legger til rette for noen andre former for subjektivitet. Det sier seg selv at den uorganiserte spinnerokken vanskelig lar seg tilordne en ganske enkel sosial eller erkjennelsesteoretisk funksjon, og Kleist noterer da også selv "daß der Mensch zu etwas mehr da ist, als bloß zu *denken*". Ettersom maskineriet nærmest er i ferd

med å falle fra hverandre, lar det seg ikke en gang utnytte til de enkleste praktiske arbeidsformål. Derimot åpner brevene for en mer estetisk eksistensform, slik man senere kommer til å gjenfinne det i den litterære modernismen. Kleists skrivebordsselv har for eksempel noen påfallende paralleller til hvordan en forfatter som Kafka insisterte på å 'bestå av litteratur': "Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und kann nichts anderes sein." (Kafka 1999: 261) I oppbygningen av spinnerokken kan vi ellers iakttatte de grunnleggende komponentene til et vesen som Odradek fra *Die Sorge des Hausvaters*. Både hos Kafka og Kleist leser vi om bevegelige krysningseksistenser satt sammen av spoler, trestaver og løselig påhengte tråder.

For å illustrere moderniteten av Kleists selvoppfinnelser, viser Bohrer til Schillers brevavhandling *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*. Her analyseres den menneskelige eksistensen som en veksling mellom det forbigående og det vedvarende, mellom "Zustand" og "Person". (Schiller 1962: 341–344). Mens personen representerer menneskets selvsamme identitet på tvers av tiden, kunne man karakterisere tilstanden som en 'sansning av materielle intensiteter'. Bohrer går så vidt langt som til å hevde at begrepet *Zustände*, som betegnelsen på indre sjelelige forfatninger, er en romantisk oppfinnelse. (Bohrer 1989: 16) Ved siden av at Novalis bruker begrepet i sine Fichte-studier for å betegne menneskets før-refleksive kondisjoner, er det ikke minst Schiller som har kommet til å prege termens filosofiske verdi. Der hvor mennesket gir seg hen til tilstandene, er det ikke annet enn oppfylt størrelsesenhet, skriver Schiller. Rettere sagt opphører mennesket med å være menneske "als ihn die Empfindung beherrscht und die Zeit mit sich fortreißt". (Schiller 1962: 345) Denne opplevelsen av å rykkes bort blir av Schiller også karakterisert som en erfaring av "ausser sich seyn". (Schiller 1962: 345) Ifølge Schiller dreier det seg i disse øyeblikkene om en forbigående, om enn ulykkelig erfaring av manglende samsvar med seg selv. Listen over metaforiske tilblivelser (skrivebord, hjulakse, luftskipper, metallkule, loddtrommel...) skulle imidlertid ha illustrert at slike unntakstilstander er noe i nærheten av en normaltilstand hos Kleist.

Enda viktigere er det at disse bevegelsene "ut over seg selv" ikke blir forbundet med en entydig tapserfaring. Ettersom Kleist fokuserer på "[die] Physiognomie des Augenblicks" (SW II: 795), og ikke i så stor grad på vedvarende dannelsesforløp, legger han også til rette for en affirmativ oppdagelse av nye eksistensformer. Spesielt interessant i denne forbindelse er et brev til Rühle von Lilienstern fra august 1806 hvor det foreslås at hvert enkelt tidsmoment er en monade eller verden i seg: "Denke nur, diese unendliche Fortdauer!

Myriaden von Zeiträumen, jedweder ein Leben, und für jedweden eine Erscheinung, wie diese Welt!" (SW II: 768) Begrepet 'tidsrom' er betegnende for hvordan Kleist kommer til å sprengne den temporale rekkefølgen utover i rommet. Tiden fortøner seg i dette brevet som en myriade eller et kosmos av potensielle livsplan. Ifølge Bohrer skal brevet til Rühle representere et forsøk på å gjenvinne en ny teleologi ved å beskrive en bevegelse fra det dennesidige til det hinsidige. (Bohrer 1989: 159) Det er imidlertid tvilsomt om man kan sette et slikt likhetstegn mellom det å skrive med utgangspunkt i det infinitte, slik Kleist gjør det, og det å slutte seg til en religiøs metafysikk. Forestillingen om uendelighet blir nemlig ikke introdusert i Kleists tekst gjennom antagelsen av en evig sjelevandring etter døden, men gjennom innskrivningen av forgjengeligheten som en iboende del av hvert eneste øyeblikk: "Komm, laß uns etwas Gutes tun, und dabei sterben! Einen der Millionen Tode, die wir schon gestorben sind, und noch sterben werden. Es ist, als ob wir aus einem Zimmer in das andere gehen. Sieh, die Welt kommt mir vor, wie eingeschachtelt; das kleine ist dem großen ähnlich." (SW II: 768–769) Tilblivelse og død virker i et slikt tekstunivers som to sider av samme sak. "Sjelevandringen" foregår her og nå. Ettersom selvet hele tiden utvikles til noe annet enn hva det var, må det også være et annet selv som hele tiden går bort. I denne nødvendigheten av forandring ligger årsaken til 'de millionene av dødsfall som vi allerede har dødd og snart skal komme til å dø'. Livet tar hele tiden til på ny. Allmennvisdommen blir i brevet til Rühle omformet til et konsekvent litterært program:

Die Wahrheit ist, daß ich das was ich vorstelle, schön finde, nicht das, was ich leiste. Wäre ich zu etwas anderem brauchbar, so würde ich es von Herzen gern ergreifen: ich dichte bloß, weil ich es nicht lassen kann. [...] Jetzt habe ich ein Trauerspiel unter der Feder. — Ich höre, Du, mein lieber Junge, beschäftigst Dich auch mit der Kunst? Es gibt nichts Göttlicheres, als sie! Und nichts Leichtereres zugleich; und doch, warum ist es so schwer? Jede erste Bewegung alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschoben alles, sobald es sich selbst begreift. (SW II: 769)

Denne brevpasasjen er en av de få eksplisitte kommentarene som Kleist har gitt til sin egen forfattergjerning. I hovedsak handler det om at litteraturen vanskelig lar seg grunnlegge i vilkårlige forsett. Forfatteren kan ikke ta utgangspunkt i annet enn hva som tvinger ham til å begynne. Den uvilkårlige begynnelsen er nettopp ikke vanskelig eller tung, men guddommelig og lett. Skjønnheten skal således følge av det ubesværede og enkle i en bevegelse forut for alle former for planlegging og refleksjon. I øyeblikket av selvbesinnelse er det imidlertid forbi med skjønnheten, hvilket får brevet til Rühle, som jo er en estetisk selvrefleksjon, til å miste sin andel i hva det er ute etter å beskrive. Den såkalt frie skaperhandlingen og tenkningen er ikke Kleists sak på dette tidspunktet, heller ikke den forutgående psykologiske forestillingen

om kunstverket ("was ich vorstelle"), men snarere nødvendigheten av å skrive ("weil ich es nicht lassen kann"). Rådene om skrivehandlingen handler derfor ikke om hva eller hvordan man skulle dikte. Snarere dreier det seg om å legge forholdene til rette for en dynamisk vekselvirkning mellom tegnene og tenkningen, om å være beredt i det øyeblikket hvor ordene og setningsbygningen blir satt i gang.

Her gjenkjenner vi et av de konstante motivene i Kleists forfatterskap. Enten det handler om skrivekunst, som i brevpassasjen fra 1806, eller om dukketeater, kroppskunst og kampkunst, som i artikkelen om marionetteteateret fra 1810, vil overveielsen i ethvert tilfelle komme for sent i forhold til aksjonen. Ifølge Bohrer skal brevet til Rühle formulere "Der Grundgedanke des Aufsatzes *Über das Marionettentheater*" (Bohrer 1989: 160), og det kan derfor være nyttig å se nærmere på disse parallellene. I opptredenen til maskiner, dyr og ungdommer ligger det et felles element av gratie, skal vi tro Kleist. Marionettens mekaniske og konstruerte karakter gjør at de beveger seg med en form for selvfølgelighet og tilsynelatende uten besvær langs et bevegelsesplan som det ikke er vanlige mennesker forunt å slå inn på. Motsatt vil eventuelle forsøk på å kontrollere maskineriet eller utdanne ungdommen resultere i alle slags skjeve og forskrudde gester. Hvis kunstneren forsøker å betvinge mekanismen, kommer han bare til å hemme den i dens planlagte effekt. Hva han i stedet burde forsøke, var å innrette sine egne bevegelser etter det planet som marionettene legger opp til. Hemmeligheten av den estetiske forestillingen lar seg nemlig ikke finne eller oppspore (*finden*) på noen annen måte "als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, *tanzt*." (SW II: 340, Kleist uth.) For å få maskineriet til å danse, må man selv gå inn i dukkenes tyngdepunkt og beskrive den bevegelsesbanen som dukkene skal følge. Dukketeatermaskinisten mimer forestillingen og blir dermed til en inkorporert del av det maskineriet han ellers skulle regjere. En slik danseforestilling er "skjønn" ettersom den ikke skjer vilkårlig, men i stedet blir utviklet i henhold til naturens og maskinens selvregulerende spill.

Fellestrekkene mellom brevet til Rühle von Lilienstern og den senere dukketeater teksten viser nok en gang at korrespondansen kan fungere som et verksted for utviklingen og oppbevaringen av litterære figurer. Selve dukketeaterlignelsen gjør seg da også gjeldende i et enda tidligere brev, og da nærmere bestemt i et skriv til Ulrike von Kleist fra mai 1800. Her handler det om nødvendigheten av å operere med en såkalt *Lebensplan*. Som påpekt av Mathieu Carrière, var ikke det vesentlige ved livsplanene hva som eventuelt ble planlagt. For eksempel skjedde det en intensiv prosjektering av ekteskapet med Wilhelmine

von Zenge. Det konkrete resultatet av planleggingen var imidlertid ikke bryllup, men opprettelsen av en dynamisk brevmaskin: "Ein Plan erlaubt es, etwas neues zu unternehmen". (Carrière 1984: 29) For sin egen del ville Kleist forstå livsplanen som "das Mobil aller seiner Gedanken". (SW II: 489) Oppfinnelsen av en livsplan var med andre ord en måte å sette tenkningen (og derigjennom også skrivningen) i gang. Hvis man stod uten en slik livsplan, hvis man ikke selv fant opp en vei å slå inn på, var man ikke annet enn et umyndig offer for skjebnens luner og tilfeldighetenes spill. Man ble i så fall til "ein Spiel des Zufalls, eine Puppe am Drahte des Schicksals". (SW II: 490) Bildene av en marionetttilværelse i spennet mellom nødvendighet og tilfeldighet, mellom tyngdekraft og snoroppheng, er et av de mange motivene som utarbeidelsen av en livsplan kan sies å initiere. Under den såkalte Kant-krisen våren 1801 vender dette bildet av marionetttilværelsen tilbake med fornyet kraft: "Ach, Wilhelmine, wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tausend feingesponnenen Fäden fort." (SW II: 642) Til sammen viser disse dukketeaterbildene hvordan noen av forfatterskapets tidligste tekster kan formulere motiviske ansatser til senere og langt mer kanoniserte verker. Samtidig som verkene fra 1800, 1801 og 1810 står fjernt fra hverandre både med hensyn til skriveøyeblikk og betydningen av slike begreper som 'tilfeldighet', 'bestemmelse' og 'plan', bærer de ikke desto mindre preg av en påfallende motvisk konstans. Slik sett ligger ikke verdien av brevskrivningen så mye i kommunikasjonen med den andre, ei heller i de tankene som Kleists avhandlingspregede brev er ment å formulere, men snarere i produksjonen av bilder og tekstblokker som siden lot seg distribuere til andre deler av verket.

En alt for ensidig fokusering på brevenes filosofiske saksinnhold kan lett komme i skade for å overse det overskuddet av troper og figurer som de bringer til veie. I Bohrers behandling av brevene ser vi for eksempel at disse blir oppsummert til en rekke negasjoner: Avvisningen av kunnskapen og samfunnet, erfaringen av kontingens, døden som teleologisk prosjekt. Stort lystigere står det ikke til hos Hans Jürgen Schrader, som karakteriserer brevene til Wilhelmine som "dieser erschreckenden und zunächst abschreckenden Zeugnisse unbedingter Gefolgschaftsforderung, penetranter Schulmeisterei und psychischer Marter eines geliebten Menschen". (Schrader 1983: 133) Som en motvekt til disse taps- og grusomhetsbeskrivelsene, kunne det være nyttig å stille opp et sitat av Robert Walser: "Kleist war zudem meiner Ansicht nach von Zeit zu Zeit einer der glücklichsten Menschen seiner Epoche, was ja aus seinem teilweise geradezu glitzernden Schaffen mit wünschenswerter Klarheit hervorgeht." (Walser 1981: 135) Nettopp i tekstproduksjonen mener Walser å

gjenkjenne et element som peker ut over enhver tragedie, det være seg på det litterære eller det biografiske planet. Også hos Kleist vises det til produksjonen som et mål i seg selv. I pausen mellom en postforsendelse og den neste åpner det seg et rom for skrivningen som en selvbestalt og lykkelig geskjeft: "Weil doch die Post vor Morgen Abend nicht abgeht, so will ich noch ein Blättchen Papier für Dich beschreiben, und wünsche herzlich daß die Lektüre desselben Dir nur halb so viel Vergnügen machen möge, als mir das Geschäft des Schreibens." (SW II: 527) I skriveøyeblikket er fornøyelsen først og fremst på side med produsenten. Mottakeren er bare til stede som en redusert effekt, som en blek avglans av det originale produksjonsøyeblikket (halvparten så mye fornøyelse som her). Hva som virkelig teller i Kleists *Geschäft des Schreibens*, er ikke i så stor grad kommunikasjonen med den andre, som oppfinnelsen av nye former for 'estetisk subjektivitet'.

Så langt står vår egen forståelse av Kleist brevskrivning på linje med funnene til Bohrer: Kleist prioriterer øyeblikkene av tilblivelse og selvoppfinnelse framfor representasjonen av en konstant identitet. Imidlertid kommer Bohrer til å beskrive prinsippene for den litterære produksjonen i en ganske annen terminologi enn hva som legges til grunn for denne avhandlingen. Eksempelvis blir litteraturen forstått av Bohrer som det skrivende selvets siste fluktmulighet i en ellers fremmed verden: "Selbsterhaltung wird dann nur noch über das Medium Literatur möglich, denn nur hier ist das diskontinuierliche Bewußtsein nicht unglücklich". (Bohrer 1989: 103) En slik forståelse av litteraturen som et isolert estetisk medium, går ikke bare glipp av brevskriverens komiske overdrivelser av ensomheten, men også av det programmatisk ved slike overganger som den fra skrivestuen til laboratoriet eller marionetteteateret. Ved lesningen av Kleists selvoppfinnelser er noe av det mest slående hvordan brevene tar i bruk motiver fra andre vitensområder for å utvikle noe nytt. Hvorvidt for eksempel naturvitenskapene blir avvist som "dem traurigen Felde der Wissenschaft" (SW II: 650) eller om matematikken, filosofien og fysikken løftes mot himmelen som "der höheren Theologie" (SW II: 483), er i denne sammenhengen mindre interessant. Det avgjørende er nettopp det feltet som vitenskapene tilbyr for brevskriverens posisjoneringer og utvinningen av metaforer. Denne observasjonen gir et nødvendig korrektiv til hvordan brevene, ifølge Bohrer, skal utvikles til litteratur gjennom en fullstendig tilbaketrekning fra samfunnet og vitenskapene: "Das Ich besingt sich selbst in seiner Kondition in variierenden Beschreibungen". (Bohrer 1989: 56) I stedet for å slutte seg til disse romantiske tonene, synes det langt mer lønnsomt å analysere brevene som

komposisjoner satt sammen av en rekke diskursive motiver, gjerne siterte sådanne, og framført i kraft av bestemte retoriske teknikker.

Det innledningsvise skrivebordseksempelet er i denne sammenhengen spesielt interessant ettersom det ikke bare setter selvet likt med noe annet, men også viser i retning av skriften som det underliggende mediet for en slik transformasjonsprosess. Brevet er allerede en materiell ting, en håndgripelig sammensetning av blekk og papir. Like i forkant av skrivebordslignelsen finner vi da også en eksplisitt referanse til den foreliggende tekstens stedfortredende funksjon: ”Sei für jetzt zufrieden mit diesem Stellvertreter, bald wird die Post mich selbst zu Dir tragen.” (SW II: 575) Skriftegnene er noe annet enn forfatteren, en fordobling av selvet som beveger seg av gårde på egen hånd, mer eller mindre utenfor opphavsmannens kontroll. En slik eksentrisk bevegelsesbane kan sies å fortsette i bildene av selvet som skrivebord, spinnerokk, syre og alkali — eller for den saks skyld som marionette, ungdom og bjørn. Antallet fasonger som det skrevne jeget kan anta, synes i prinsippet uendelig. Transformasjonsmediet er imidlertid det samme fra gang til gang, og man kunne dessuten hevde at hver eneste oppfinnelse er underlagt en tilsvarende formel: $Ich = x$. Motivene som settes inn i stedet for likningens ukjente faktor, er nye. Ofte hentes uttrykkene fra samtidens naturvitenskap og teknologi hvilket bidrar til å øke deres underliggjørende virkning. Det litterære programmet er slik sett eiendommelig, men ikke av den grunn uten forløpere. Allerede Aristoteles påla dikteren å hente metaforene fra ting som var ’beslektede, men ikke altfor selvinnlysende’, slik også filosofen burde utvikle tenkningen ved å få øye på ’likheten mellom vidt forskjellige ting’. (Aristoteles 1996: 226) I og med disse formlene skjer det en ’intellektualisering av metaforen’. (Hocke 1959: 78) Aristoteles legger et første grunnlag for hva Gustav René Hocke analyserte som den manieristiske stilretningens ’kalkulerte intensitet’ og ’mekaniske effekter’ i *Manierismus in der Literatur*. Dersom Kleist inngår i forlengelsen av en slik stiltradisjon, er det ikke minst ved å planlegge de litterære oppfinnelsenes metode og effekt. Skrivningen blir underlagt en *økonomi*, og da i den presise betydningen som blir dette begrepet til del i brevene fra 1800: ”Endlich bleibt es mir noch übrig die *Ökonomie* zu studieren, um die wichtige Kunst zu lernen, mit geringen Kräften große Wirkungen hervorbringen zu können.” (SW II: 504, Kleists uth.)

Tenkeøvelse

Den økonomiske kunsten å gjøre maksimal virkning med minimale midler er nettopp hva som står på spill i brevet til Wilhelmine von Zenge fra den 30. mai 1800. Brevet stammer fra

perioden da Kleist ville oppøve forlovedens innbildningskraft og forstand ved å forsyne henne med et utvalg av såkalte *Denkübungen*. Disse tenkeøvelsene bestod av en rekke spørsmål som var skrevet ned på separate notislapper og pakket inn i hvite papiromslag. Femti år senere var Kleist-biografen Eduard von Bülow en forundret tilskuer til dette valget av kommunikasjonsform: ”Wiewohl er Haus an Haus mit ihr wohnte, und sie täglich sah, schrieb er sie beinahe täglich die leidenschaftlichsten Briefe.” (LS: 39) Nå kan man alltid diskutere hvor lidenskapelige brevene til Wilhelmine egentlig var. Snarere enn å kaste bort tiden på sødmefylt poesi, synes Kleist å ville overføre prinsippene for embetsmannsutdannelsen, og da nærmere bestemt den tyske skolestilen, fra klasserommet til ekteskapet. Spørsmålene virker som en slags moralske stiloppgaver med særlig innretning mot forholdet mellom kvinne og mann. Med hvilke kunstgrep kunne for eksempel en hustru fortsette å være ’interessant’ i mannens øyne og ikke bare ’aktverdige’? Og dersom mannen gjorde seg gjeldende i ekteskapet med den sterkeste *Waffen der Gewalt*, kunne man i så fall argumentere for at kvinnen hadde rett til å mobilisere den svakeres *Waffen der Sanftmut*? Sett at vi anerkjenner denne feminine våpenrettigheten, blir ikke konklusjonen av dette at det strekker seg en legitim maktkanal fra hjemmet til staten? *Sind die Weiber wohl ganz ohne allen Einfluß auf die Staatsregierung*? Det er ikke opp til oss å besvare disse spørsmålene. Den oppgaven har tenkeøvelsenes første mottaker, Wilhelmine von Zenge, allerede tatt hånd om før oss. I 1803, ett år etter bruddet med Kleist, forteller hun da også i et brev til den nye beileren Wilhelm Traugott Krug om det pedagogiske utviklingsprogrammet hun nylig hadde gjennomført:

Er bat sich die Erlaubnis aus, mir die Hauptregeln der deutschen Sprache nachgerade in kurzen Aufsätzen mitteilen zu dürfen, welches ich recht gern annahm, und recht fleißig studierte, um seine Mühe zu belohnen. [...] Er gab mir interessante Fragen auf, welche ich schriftlich beantworten mußte, und er korrigierte sie. Er gab mir nützliche Bücher zu lesen, und ich mußte ihm meine Urteile darüber sagen, oder auch Auszüge daraus machen. Er las mich Gedichte vor, und ich mußte sie nachlesen oder französisch übersetzen. Auch schärfte er meinen Witz und Scharfsinn durch Vergleiche, welche ich ihm schriftlich bringen mußte. (LS: 39)

Vi ser hvordan Heinrich tok på seg den autoritative rollen som lærer og sensor, mens Wilhelmine var forventet å innta elevens underordnede posisjon. Gjennom distribusjonen og bearbeidelsen av håndskrifter, trykksaker og poesi skulle den unge piken utdannes til frue. Dels skulle tenkeøvelsene bringe henne på det rene med ekteskapets forpliktelser og krav. Vel så viktig var det imidlertid at øvelsene kultiverte hennes grammatiske og stilistiske formuleringsevne. I neste omgang ville en slik språkbeherskelse føre med seg en hel rekke

gevinster. Tenkeøvelsene trente opp de 'høyere sjelskreftene' slik at begge parter i korrespondansen ble 'rikere på sannheter' av alle slag:

Denn durch solche schriftlichen Auflösungen interessanter Aufgaben üben wir uns nicht nur in der Anwendung der Grammatik und im Stile, sondern auch in dem Gebrauch unsrer höheren Seelenkräfte; und endlich wird dadurch unser Urteil über zweifelhafte Gegenstände festgestellt und wir selbst auf diese Art nach und nach immer um eine interessante Wahrheit reicher. (SW II: 505)

Tanke- og skrivearbeidet er i en slik sammenheng å forstå som et innsamlingsprosjekt. Sannheten er et gods som lar seg erverve og deponere omtrent som andre formuer. Slik ser vi et eksempel på hva Anthony Stephens har karakterisert som Kleists "Eigentumskult". Med dette begrepet sikter Stephens til hvordan Kleist i en tidlig periode av forfatterskapet ville omdanne såkalt 'åndelige' verdier til materielle eiendommer eller ting: "Es gibt für den jungen Kleist eine kommerzielle Dimension des Kosmos, und er versucht auf geradezu fetischistische Art geistige Werte zum Eigentum zu konkretisieren". (Stephens 1999: 197) Øvelsene fungerer i et slikt perspektiv som et forsøk på å opparbeide seg et tilstrekkelig forråd av tankeeiendom, og Kleist er da også full av forventning angående deres pedagogiske og økonomiske effekt. Hver time av dagen var ment å gå med til denne investeringen. Når denne utdannelsen av Wilhelmine von Zenge til Wilhelmine von Kleist er av interesse for oss, er det i første rekke på grunn av skriftmediets avgjørende funksjon. Kleist ville *beskrive* sin framtidige hustru samtidig som han lærte henne å *skrive*. Planen var å forme Wilhelmine til et mesterverk, et foretak som var beregnet til å vare en fem års tid: "Das Unternehmen ist groß, aber der Zweck ist es auch [...] In fünf Jahren, hoffe ich, wird das Werk fertig sein." (SW II: 576) Dannelsesprosjektet var imidlertid avhengig av at Wilhelmine ikke bare mottok tenkeøvelsene, men at hun også visste å besvare dem. Til dette formålet var det da at brevet fra den 30. mai skulle gi "eine kleine Anleitung". (SW II: 505) Brevet gir rett og slett en innføring i skrivefagets økonomi, en rettleddning i enkle og hensiktsmessige strategier for tekstproduksjonen, og derigjennom også et viktig eksempel på Kleists retoriske strategi i denne perioden.

Ved arbeidet med tenkeøvelsene måtte man aller først finne fram til de spørsmålene som kunne oppklare det aktuelle problemfeltet. En slik undersøkelsesmetode går i det minste tilbake på Cicero. I *De Inventione* ville ikke Cicero nøye seg med å angi de retoriske *loci* som en samling av allment anvendelige talemåter og tankegods. Han stilte også opp en rekkefølge av veiledende spørsmål som skulle bli repetert i århundrer etterpå: "quis, quid, ubi, quando, cur, quomodo, quibus adminiculis", hvilket på norsk skulle bli til hvem, hva, hvor, når, hvorfor,

hvordan og med hvilke midler. (*Historisches Wörterbuch der Rhetorik* IV: 565) Kleist følger noe av det samme skjemaet idet han begynner på skrivearbeidet ved hjelp av en fastlagt spørreliste, men han sørger samtidig for å oppdatere formuleringene til et mer tidsmessig kantiansk program. Spørsmålene er ikke hentet fra en lærebok i retorikk denne gangen, men tilsynelatende fra subjektets egne erkjennelsesevner. Idet saksgjennomgangen tar til, er det således Forstanden, Dømmekraften og Fornuften som spiller rollene som eksaminatorer:

Zuerst fragt mein Verstand: *was willst Du?* das heißt, mein Verstand will den Sinn Deiner Frage begreifen. Dann fragt meine Urteilkraft: *worauf kommt es an?* das heißt, meine Urteilkraft will den Punkt der Streitigkeit auffinden. Zuletzt fragt meine Vernunft: *worauf läuft das hinaus?* das heißt, meine Vernunft will aus dem Vorangehenden das Resultat ziehen. (SW: 506, Kleists uth.)

Spørsmålene ”hva vil du?”, ”hva kommer det an på?” og ”hva blir resultatet derav?” springer ikke ut av Kleists egen oppfinnelse, men er alle sitat fra *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) — slik de kommenterte Kleist-utgavene også gjør oppmerksom på. Mot slutten av den antropologiske redegjørelsen for erkjennelsesevnene formulerer Kant tre spørsmål. Til sammen skal disse spørsmålene gjengi de obligatoriske trinnene av enhver tenkeprosess:

Was will ich? (frägt der Verstand)
Worauf kommts an? (frägt die Urtheilskraft)
Was kommt heraus? (frägt die Vernunft.) (Kant 1968 VII: 227)

Formuleringene som innprentes Wilhelmine von Zenge, er åpenbart variasjoner over denne kantianske spørrelisten. Det avgjørende punktet i vår sammenheng er imidlertid hvordan de allmenne vilkårene for tenkningen, som Kant er ute etter å beskrive, blir omformet av Kleist til et spesifikt program for produksjonen av skrift. Spørsmålene angir ikke i så stor grad tankens generelle disposisjon, som en hensiktsmessig måte å komme fram til retoriske funn. I motsetning til skrivebordslignelsen og senere tekster som for eksempel artikkelen *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, er rekkefølgen mellom de retoriske *partes* ved denne anledningen ganske så konvensjonell. Skrivehandlingen begynner med en rekke funn. Først i etterkant av disse funnene er det tid for å disponere og formulere tankene man har kommet fram til. Dømmekraften ’oppdager’ det avgjørende stridspunktet. Deretter skal den samme dømmekraften gå over til å ’sammenligne’ de ulike sidene av saken, for så igjen å ’finne’ nye sannheter. Likeledes er det opp til forstanden å ’finne’ betydningen av den gitte oppgaveteksten: ”Zuerst stellt sich also mein Verstand den Sinn deiner Frage deutlich vor, und *findet* daß...” (SW: 506, min uth.) Gjennom denne rekken av funn kommer dømmekraften og forstanden gradvis fram til de innsiktene som behøves for at fornuften skal trekke de avgjørende slutningene. Metoden ligner på en vareopptelling hvor

erkjennelsesevnene gjennom søker rom etter rom, hylle etter hylle på letingen etter bestemte elementer. Bare søket er grundig nok og det føres nøye regnskap med hvert enkelt funn, vil det være en enkel sak å regne seg fram til sluttresultatet mot slutten av prosessen:

Auf diesem Wege wäre ich also durch eine Reihe von Gedanken, deren jeden ich, ehe ich mich an die Ausführung des Ganzen wage, auf einem Nebenblatte aufzuschreiben pflege, auf das verlangte Resultat gekommen und es bleibt mir nun nichts übrig, als die zerstreuten Gedanken in ihrer Verknüpfung von Grund und Folge zu ordnen und dem Aufsätze die Gestalt eines abgerundeten, vollständigen Ganzen zu geben. (SW II: 507)

Vi ser at skrivehandlingen deles inn i to operasjoner. I overensstemmelse med den klassiske retorikkens anbefalinger blir den endelige artikkelen skrevet ned til slutt, etter at det inventariske søkearbeidet er avsluttet. Det er først i denne andre tekstfasen at de innhentede tankene føyes til hverandre som en sammenhengende kjede av årsak- og virkningsforhold, ”Grund und Folge”. Omtrent på samme måte som samlingen av ’spredte papirer’ og ’enkelte hovedtanker’ i skrivebordet venter på inngripen fra en organiserende instans, handler det også ved denne anledningen om å tilføre en orden til ”die zerstreuten Gedanken”. Besvarelsen av tenkeøvelsen synes slik sett å foregå som en rytmisk veksling mellom spredning og konsentrasjon, mellom *Zerstreuung* og *Sammlung*.

I kapittelet ”Von dem sinnlichen Dichtungsvermögen der Bildung“ i *Der Anthropologie* beskriver Kant et tilsvarende vekselforhold. Her forestilles søvnen som en helsebringende ”Abspannung alles Vermögens äußerer Wahrnehmungen”. (Kant 1968 VII: 175) En avspenning av sanseapparatet skal også kunne inntre i våken tilstand, mener Kant. Sansningen av den ytre verden mister sitt grep ”wenn die Einbildungen schnell wechseln”, og mennesket går over ”in der Zustand einer Zerstreuung“. (Kant 1968: 175) Mens Kant ser positivt på de mulighetene for avspenning som søvnen har å by på, regner han imidlertid distraksjon og atspredelse i våken forfatning for usvikelige tegn på ”einen krankhaften Zustand”. (Kant 1968: 175) Vekslingen mellom spredning og konsentrasjon i forbindelse med Kleists tenkeøvelser kan sies å tegne opp et noe annet bilde. Her er *Zerstreuung* mer å forstå som en produktiv tankutbredelse. Når det skal gjøres en oppfinnelse, kan man begynne med å fordele søket ved hjelp av den brede manngarden til forstanden og dømmekraften. Deretter samles troppene av fornuften for å regne opp hva man har funnet siden sist og slutte seg til et resultat. László F. Földényi beskriver denne andre fasen av oppfinnelsesprosessen når han hevder at den unge Kleist forsøker å underordne tankene og følelsene en samlet enhet: ”Bevor er zum Schriftsteller heranreift, versucht auch Kleist seine Gedanken und Gefühle dem Einen unterzuordnen.” (Földényi 1999: 520) Det produktive

utbyttet av atspredelsen og distraksjonen faller imidlertid utenfor denne karakteristikken. Földényi legger ikke vekt på at det allerede i tenkeøvelsene og brevene fra 1800 finner sted en generativ vekselvirkning mellom konsentrasjon og diffusjon. Skriften spiller vel å merke en viktig rolle i begge disse søkefasene. Nedskrivningen er ikke bare et middel for å samle tankene til en avrundet gestalt, men også en del av det større søket i bredden. Til grunn for den endelige teksten ligger det således et 'sideark' av spredte oppslag og løse ideer, en liste over alle slags oppdagelser og funn som har blitt gjort underveis. Av denne listen føyer man i ettertid sammen et 'avrundet og fullstendig hele'.

Maskineffekt og hydrostat

Ved ettersøkingen av en framgangsmåte eller et program for den litterære oppfinnelsen kan man også ta i betraktning Kleists teknologiske utdannelse og virke. I et brev til Ulrike von Kleist fra den 25. november 1800 rapporteres det om møtene i Preussens hemmelige 'tekniske deputasjon'. Blant annet får søsteren lese om en samtale som broren skal ha hatt med en ikke nærmere navngitt minister, formodentlig Karl August Struensee (1735–1804), den daværende sjefen for det prøyssiske handels- og fabrikkvesenet. Struensee hadde selv tatt initiativet til det tekniske utvalget ettersom industriutviklingen i Preussen på dette tidspunktet lå langt tilbake i forhold til naturlige sammenligningsland. Ettersom et moderne fabrikkvesen ikke ville utvikle seg av seg selv, syntes det påkrevet med statlige støttetiltak. Ikke minst hadde man behov for å opparbeide seg de kunnskapene som skulle til for å etablere en moderne industriproduksjon. Innsamlingen av teknologiske data var således en av ministeriets prioriterte oppgaver, og under ledelse av statsråd Gottlieb J. C. Kunth (1784–1829) ble det utdannet et helt korps av industrispioner hvis oppgave bestod i å avlure nabolandene deres produksjonshemmeligheter. (Wichmann 1988: 28) Brevet til Ulrike etterlater lite tvil om at også den unge Kleist var under utdanning til en slik agentvirksomhet "unter der Bedingung, das Gelübde der Verschwiegenheit abzulegen". (SW II: 602) Som naturlig kunne være, falt samtalen mellom Kleist og Struensee inn på det felles interesseområdet *maskiner*. I brevet til søsteren ser vi imidlertid at det unge delegasjonsmedlemmet uttrykker skuffelse over at ministeren opererte med et helt annet maskinbegrep enn hva han selv var villig til å akseptere:

Als der Minister mit mir von dem Effekte einer Maschine sprach, so verstand ich ganz natürlich darunter den mathematischen. Aber wie erstaunte ich, als sich der Minister deutlicher erklärte, er verstehe unter dem Effekt einer Maschine, nichts anders, als das Geld, das sie einbringt. (SW II: 602)

En maskin er et stykke anvendt matematikk slik Kleist ser det. Den ”matematiske” maskinforståelsen har klare paralleller til hvordan Novalis, i de den gangen upubliserte *Physische Fragmente* (1798), tok til orde for at ”Maschinen sind Formeln”. (Hardenberg 1960: 91) Både Novalis og Kleist synes å ville oppfatte de tekniske systemene som autonome og selvregulerende organismer. Maskineffekten lå ikke i muligheten av økonomisk gevinst, men i systemets egen bevegelseskraft og dynamikk. Slik sett *uttrykker* ikke maskinen formlene fra den dynamiske bevegelseslæren. Det ville være riktiger å si at den *er* disse formlene i konkret gestalt. Ettersom en slik autonomi-modell ikke bare lot seg applisere på maskinen, men også på industrien og økonomien, kom Kleist til å stille seg skeptisk til det statsdrevne forsøket på å tvinge fram teknologiutviklingen med ytre midler:

Übrigens ist, so viel ich einsehe, das ganze preußische Kommerzsystem sehr *militärisch* — und ich zweifle, daß es an mir einen eifrigen Unterstützer finden würde. Die Industrie ist eine Dame, und man hätte sie fein und höflich aber herzlich einladen sollen, das arme Land mit ihrem Eintritt zu beglücken. Aber da will man sie mit den Haaren herbei ziehn — ist es ein Wunder wenn sie schmolzt? Künste lassen sich nicht, wie die militärischen Handgriffe erzwingen. Aber da glaubt man, man habe alles getan, wenn man Messen zerstört, Fabriken baut, Werkstühle zu Haufen anlegt — Wem man eine Harmonika schenkt, ist der darum schon ein Künstler? Wenn er nur die Musik erst verstünde, so würde er sich selbst schon ein Instrument bauen. Denn Künste und Wissenschaften, wenn sie sich selbst nicht helfen, so hilft ihnen kein König auf. Wenn man sie in ihrem Gange nur nicht stört, das ist alles, was sie von den Königen begehren. (SW II: 602)

Industrien er en dame som ikke lar seg dra etter hårene. Oppgaven med å lede henne i riktig retning burde derfor overlates fra staten til det økonomiske systemets langt mer nennsomme ”invisible hand”. Argumentasjonen til Kleist baserer seg ikke bare på liberalismens økonomiske grunnforestillinger, men også på en påfallende opprettholdelse av den gamle enheten mellom alle deler av formgivnings- og fabrikkasjonssfæren. Hva enten vi snakker om den industrielle vareproduksjonen eller om framføringen av musikk, handler det i ethvert tilfelle om kunstneriske frambringelser. I prinsippet er det ingen forskjell mellom å dele ut musikkinstrumenter til folket og å pådytte dem dem vevstoler og fabrikker — skal vi tro argumentasjonen i dette brevet. Gjennom betraktningen av det teknologiske feltet kommer Kleist i hvert fall fram til en allmenn estetisk formel: ”Künste lassen sich nicht wie die militärischen Handgriffe erzwingen [...] Denn Künste und Wissenschaften, wenn sie sich selbst nicht helfen, so hilft ihnen kein König auf.” Ettersom kunstverket ikke lar seg tvinge i gang med militære håndgrep, kunne man i stedet behandle det som en autonom maskin, slik vi har sett det eksemplifisert i forbindelse med marionetteteateret. I og med disse sidestillingene av maskin- og kunstoppfinnelser kommer også de senere maskinutkastene fra Kleists hånd til å framstå som noe mer enn spredte kuriositeter fra et rikholdig skrivekammer.

Under oppholdet i Königsberg i 1805 korresponderte Kleist med Ernst von Pfuel om muligheten av å utvikle en såkalt *Hydrostat* som skulle kunne avgjøre Napoleonskrigene til Preussens fordel. I brevet fra den 2. juli er det også lagt ved en tegning som antyder at den planlagte undervannsfarkosten hadde fasongen av en slags dykkerklokke med et skovlhjul til å sikre framdriften under vann. (figur 1) Kleist setter arbeidet med den teknologiske oppfinnelsen i eksplisitt forbindelse med spørsmålet om den skriftlige framstillingen. Undervannsmaskinen måtte for enhver pris være utstyrt med et effektivt system for ”der Mitteilung der Bewegung”. (SW II: 756) For at denne ’bevegelsesmeddelelsen’ skulle bli til mer enn tomme ord, var det også nødvendig å forfatte planene til hydrostaten med størst mulig presisjon. Den teknologiske oppfinnelsen ville aldri komme i gang om ikke skriftmediet kunne bidra med de nødvendige formlene og konstruksjonsanvisningene. Kleist sendte derfor en instruks til Pfuel om hvilke punkter han hadde å forholde seg til i deres framtidige korrespondanse om oppfinnelsen: ”Was deine hydrostatische Weisheit betrifft, so muß ich Dich zweierlei bitten, 1) nichts zu schreiben, was Du nicht gut überlegt hast, 2) Dich so bestimmt auszudrücken, als es die Sprache überhaupt zuläßt, weil sonst des Schreibens und Wiederschreibens kein Ende wird.” (SW II: 755) Bevegelsene av skriftmediet tenkes her i analogi til maskinen. Så lenge brevene bare beveger seg fram og tilbake i en endeløs sirkulasjonsprosess, kommer man ingen vei. Først i tilfelle av en dynamisk meningsutveksling — innenfor et system hvor tegnene lot seg koble opp mot hverandre som to hjul langs samme akse — ville det også bli satt i gang en virkningsfull maskinbevegelse.

I brevvekslingen mellom Kleist og Pfuel er det blant annet lagt inn en rekke overveielser og beregninger av forholdet mellom oppdrift og ballast på ulike dyp. Den vertikale fallbevegelsen skulle, ifølge forslaget til Kleist, la seg kontrollere gjennom et sinnrikt system av luftpumper og vektlodd. Med utgangspunkt i disse elementene var det meningen å bringe det ukontrollerte fallet gjennom vann til en kunstig tilstand av likevekt. Tilsynelatende uhemmet av gravitasjonskraften ville hydrostaten være i stand til å slå inn på et uhindret bevegelsesforløp langs horisontalplanet:

Allerdings ist die Geschwindigkeit, die sich aus meiner Rechnung ergeben hat, sehr gering; allein wir haben aus der Acht gelassen, daß das Resultat auch nur die Geschwindigkeit des ersten Moments angab. Dieselbe Kraft, die nötig war, diese ungeheure Masse zu bewegen, würde auch hinwiederum, wenn sie einmal bewegt ist, nötig sein, sie aufzuhalten. Das heißt, sie hat ein Beharrungsvermögen, sowohl in der Bewegung, als in der Ruhe zu verbleiben. (SW II: 757)

Når bevegelsen først hadde kommet i gang, behøvdes det et mindre forbruk av energi for å opprettholde hydrostatens framdrift enn for å stanse den. Kleist gikk med andre ord til

Newtons 1. lov, treghetsloven, for å beskrive mulighetene av en effektiv maskinbevegelse. Fem år senere ble et tilsvarende spill mellom gravitasjon og oppdrift gjort bestemmende for marionetteteaterets konstruksjon. Også her var det om å gjøre å opprette et bevegelig maskineri med fallbeherskelsen som første premiss. Snorene synes å bringe marionettene inn i en tilstand av vektløshet. Det kreves ingen tilførsel av ny energi for å holde dem langs samme bane i uforminsket fart. Ved å opprette en balanse mellom motsatt rettede kraftvektorer, skyter dukkene fart i horisontalretningen: ”Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in der Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt.” (SW II: 342) Treghetsloven blir riktignok ikke opphevet, men utnyttes til å fremme bevegelsen i stedet for å stanse den. I det kunstig framstilte svevet mellom snorer og gravitasjon finnes det ingen friksjon eller motkraft til å holde igjen dukkene i deres ubesværede dans gjennom luften. Denne overføringen av en oppfinnelse fra en tekstmasse til en annen gir en antydning om noen av de produksjonsprinsippene som også ligger til grunn for idémagasinet.

Idémagasin

Begrepet *Ideenmagazin* brukes for første gang av Kleist i et avhandlingspreget brev med dateringer fra den 16. og 18. november 1800. Fotogjengivelsene i *Brandenburger*-utgaven viser at den foreliggende brevtteksten består av i alt 8 tettskrevne ark. (BKA IV/1: 379–397) Begge tekstene er ført inn med svart blekk, men nederst på den siste brevsiden er det i tillegg føyd til en blyanttegning og dateringen ”30t Xbr 1800 am vorletzten Tage im alten Jahrhundert”. (SW II: 598) Øverst på første brevside var det til å begynne med skrevet inn en kjærlig hilsningsformel, ”Liebe Wilhelminen”. Innledningsordet er siden strøket ut og erstattet med en dedikasjon slik at den endelige overskriften blir ”Für Wilhelminen”. (BKA IV/1: 382–383) I og med denne utkryssingen av kjærligheten (~~Liebe~~) føres brevet effektivt ut over rammene for den intime brevvekslingen for i stedet å utforme en teknologi eller et program for skriftproduksjonen.

Selv om planene til et idémagasin ikke blir eksplisitt utformet før i november 1800, finnes det referanser til ”ein Tagebuch, in welchem ich meinen Plan täglich ausbilde und verbessere” i august samme år. (SW II: 527) Ettersom utkastene til dagboken formulerer mange av de samme prinsippene som siden går igjen ved beskrivelsen av idémagasinet, synes det berettiget å behandle de to skriveprosjektene under ett. Allerede som en del av dagbokprosjektet, viser det seg for eksempel at brevene blir tiltenkt en avgjørende funksjon.

Både reisebrevene og dagbøkene var ment å formulere skriverens *Lebensplan* slik denne ble utformet og videreutviklet fra dag til dag. Slik kom de to tekstmassene til å gjenta og sitere hverandre. For en forfatter som var innstilt på å produsere noe nytt, lå det et element av bortkastet energi i denne dobbelte bokføringen. Av økonomiske årsaker ble ansvaret for dagboken derfor overlatt fra brevskriveren til mottakeren:

Ich führe ein Tagebuch [...] Da müßte ich mich denn zuweilen wiederholen, wenn ich die Geschichte des Tages darin aufzeichnen sollte, die ich dir schon einmal mitgeteilt habe. Ich werde also dieses ein für allemal darin auslassen, und die Lücken einst aus meinen Briefen an Dich ergänzen. Denn das Ganze hoffe ich wird Dir einst sehr interessant sein. Du mußt aber nun auch diese Briefe recht sorgsam aufheben; wirst Du? Oder war schon dieses Gesuch ganz überflüssig? Liebes Mädchen, ich küsse Dich. (SW II: 527–528)

Samtidig som Kleist skrev mindre i dagboken, fikk Wilhelmine von Zenge uttrykkelig beskjed om å oppbevare alle de tekstene som kom til henne med posten. På et senere tidspunkt hadde avsenderen tenkt å vende tilbake for å sortere ut de mest interessante passasjene av hva han hadde skapt siden sist. Etableringen av et stasjonært skriftdepot i Frankfurt an der Oder gjorde det med andre ord mulig å neglisjere dagboken for en tid, å etterlate den med huller og lakuner som brevsamlingen til Wilhelmine kunne fylle ut i etterkant. Selv om hvert enkelt brev ikke rommet mer enn en liten etappe av Kleists omskiftelige livsplan, *die Geschichte des Tages* og ikke *des Lebens*, skulle sammenstillingen og redigeringen av brevene gjøre det mulig å skille ut et kontinuerlig livsplan en gang i framtiden.

Mens brevskriveren var i bevegelse over kontinentet, stod han altså i stadig forbindelse med et gravitasjonssentrum hvor inntrykk og tanker ble samlet opp med tanke på senere bruk. Hvis Wilhelmine skulle finne på å bryte ut av dette systemet, for eksempel ved å slå inn på sin egen private reise til Berlin, ble hun umiddelbart instruert om å vende tilbake til hjembyen: "Aber sei auch vernünftig, und kehre ohne Widerwillen nach dem Orte zurück, an dem Du doch noch lange ohne mich leben müssen." (SW II: 573) Bevegelsen var en sak for den mannlige parten i brevforholdet. Kvinnen gjorde best i å forholde seg i ro. I den lille byen ved bredden av Oder lå det nemlig et viktig oppdrag og ventet på henne. Noen måtte være igjen for å vente på dagens post: "Du wirst nun ein paarmal vergebens auf die Post schicken, und das Herzchen wird mit jeder Stunde stärker und stärker zu klopfen anfangen; aber Du mußt vernünftig werden, Wilhelmine. [...] Du kennst überdies immer den Ort meines Aufenthaltes, und von dem Zwecke meiner Reise weißt Du doch wenigstens so viel, daß er *vortrefflich* ist." (SW II: 527) Mannen skrev videre om skiftende oppholdssteder og nye livskonsepter. Oppdraget til kvinnen var å sitte rolig på plass og sende bud etter brevene flere ganger per dag slik at forsendelsene var garantert å nå fram til riktig adresse.

Den praktiske anvendeligheten av Kleists post- og lagringssystem framgår ikke bare av de senere verkene, som ofte kommer til å resirkulere figurer fra korrespondansen med Wilhelmine von Zenge, men også av hvordan en Kleist-ekspert som Helmut Sembdner ennå i 1957 mente å kunne stille sammen Kleists *Geschichte meiner Seele* ved å gripe tilbake på den etterlatte korrespondansen. Utgivelsen demonstrerer prinsippet om at de spredte brevtøkene en gang i framtiden skulle la seg systematisere og føre sammen som et helhetlig verk. "Geschichte meiner Seele" var i utgangspunktet en merkelapp som ble gitt til et av brevene fra den såkalte Kant-krisen, hvor "ich das, was seit 3 Wochen durch meine Seele flog, auf diesem Blatte zusammenpressen soll". (SW II: 633) Sembdner plukker opp igjen dette tittelforslaget og antyder at vi her har å gjøre med et av de tapte verkene fra Kleists hånd. Ja, dreier det seg ikke egentlig om "die große Schrift" som skal ha blitt sendt til Rühle von Lilienstern våren 1801? (SW II: 656) Ettersom ingen av oss har tilgang til dette 'store skriftet' i dag, går Sembdner til brevene for å finne ut av hvordan det eventuelt kan ha sett ut. I notene til *Geschichte meiner Seele* påpeker han motiviske likheter brevene imellom og gjør samtidig typografiske markeringer i selve teksten for å skille ut tekstblokker og figurer som synes å ha tilhørt Kleists inventarium. Innledningskapittelet forklarer at denne utgivelsesmetoden skal synliggjøre brevenes "Modellcharakter" og samtidig gjenskape "eine Vorstellung von dem Inhalte des Ideenmagazins". (Kleist 1977: "Einleitung") Idémagasinet og sjelshistorien blir med andre ord forstått av Sembdner som to sider av samme sak. Ved å gjenreise det ene av de tapte verkene, ville man også få en forestilling om det andre. Uten den plikttoppfyllende arkivinnsatsen til Wilhelmine von Zenge, Ulrike von Kleist og andre brevmottakere hadde ikke dette rekonstruksjonsprosjektet latt seg utføre, ja man hadde ikke engang kommet på tanken om å forsøke. Brevene gir ikke bare byggeklossene til drømmen om å rekonstruere det tapte verket, men også titlene til de tekstene som forsøkes gjenreist og ulike anvisninger i hvordan klossene eventuelt kunne la seg føye sammen. Ettersom mottakerne tok oppfordringen fra den unge dikteraspiranten på ordet og bygde opp et omfattende brevarkiv, skapte de således et reservoar som ikke bare Kleist, men også senere skribenter, tekstkritikere og fortolkere har kunnet vende tilbake til som et råmateriale for sin egen tekstproduksjon.

Rollen til Wilhelmine von Zenge var imidlertid ikke avgrenset til kun å motta og lagre den påtenkte ektemannens tekster. Etter at tenkeøvelsene hadde utdannet forloveden i bruken av det tyske språket, siktet Kleist også mot å inkorporere henne i sitt eget skrivesystem som en mer produktiv instans. I august 1800 var skrivningen av dagboken

fremdeles mannens prosjekt, og kvinnen mer for en postbetjent eller arkivarbeider å regne, men den 13. november 1800 ble Wilhelmine oppfordret til selv å føre en dagbok:

Ich wollte Dir bei meiner Anwesenheit in Frankfurt vorschlagen, ob Du Dir nicht ein Tagebuch halten wolltest, nämlich ob Du nicht alle Abend aufschreiben wolltest, was Du am Tage sahst, dachtest, fühltest etc. Denke einmal darüber nach, ob das nicht gut wäre. Wir werden uns in diesem unruhigen Leben so selten unsrer bewußt — die Gedanken und Empfindungen verhalten wie ein Flötenton im Orkane — so manche Erfahrung geht ungenutzt verloren — das alles kann ein Tagebuch verhüten. Auch lernen wir dadurch Freude aus uns selbst entwickeln, und das möchte wohl gut sein für Dich, das Du von außen, außer von mir, wenige Freude empfinden wirst. (SW II: 590)

I og med denne åpningen for at også Wilhelmine burde føre dagbok blir antallet produsenter i Kleists skrivesystem utvidet fra én til to. Ansvar for å supplere repositoret med nye tankefigurer påhvile ikke lenger mannen alene, men ble i stedet oppfattet som et felles familieforetak. Ellers ser vi at hensikten med dagbokprosjektet ganske eksplisitt var den å sikre sansningen, tankene og følelsesinntrykkene et element av bestandighet. Mens for eksempel de akustiske persepsjonene har det med å forsvinne i brus og støy, som 'tonene av en fløyte i orkanen', synes skrifttegnene i stand til å oppbevare den individuelle erfaringen over lengre tid. Ved å oversette "die Gedanken und die Empfindungen" til svart blekk på hvitt papir ble det også mulig å vende tilbake til de betraktningene man en gang hadde gjort seg. Tankene kunne på denne måten la seg behandle som ting på linje med andre ting, slik vi også har registrert det i forbindelse med Anthony Stephens beskrivelser av Kleists såkalte 'eiendomskult'. Takket være bokstavenes håndgripelige karakter kunne ideene bearbeides ytterligere, ja man kunne til og med ommøblere dem, stille dem opp i nye konstellasjoner og føre dem med seg i et reisemagasin eller sende dem videre per post fra sted til sted.

Etter at Wilhelmine hadde blitt oppfordret til å føre en egen dagbok, gikk det neste brevet med til å forklare henne nytten og funksjonene av et slikt skrivesystem. I denne forbindelse var det da at begrepet 'idémagasin' ble introdusert. Nødvendigheten av å magasinere tanken som om den var en eiendom, framstår også i dette brevet som en hovedbegrunnelse for skrivningen:

Wenn Dir aber die Antwort gelingt, so zeichne den ganzen Gedanken gleich auf, in einem dazu bestimmten Hefte. Denn *festhalten* müssen wir, was wir uns selbst erworben haben — auch will ich Dir in der Folge noch einen andren Grund sagen warum es gut ist, wenn Du das aufschreibst. Also von heute an muß Du jeden Spaziergang bedauern oder vielmehr bereuen, der Dich nicht wenigstens um 1 Gedanken bereichert hätte; und wenn gar ganze Wochen ohne solche Einkünfte verstreichen, — dann — dann — — Ja, mein liebes Minchen, *ein* Kapital müssen wir haben, und wenn es kein Geld ist, so muß es *Bildung* sein, denn mit dem *Körper* können wir wohl darben, aber mit dem *Geiste* müssen wir es niemals, niemals — und wovon wollen wir leben, wenn wir nicht bei Zeiten sammeln? (SW II: 595, Kleists uth.)

Tankene lagres i skriveheftet. Selv når dagene stryker med (*verstreichen*) uten at man kommer på gode ideer, blir dette markert gjennom opphopningen av *Gedankenstriche* i Kleists tekst. Når innsamlingen og deponeringen av tanker samtidig blir utlagt som en dannelsesprosess, er det påfallende lite igjen av de biologiske metaforene om selvets organiske utvikling og vekst som ellers dominerer periodens pedagogikk. *Bildung* framstår ikke i så stor grad som en indre modningsprosess hos Kleist, men snarere som et spørsmål om å samle seg opp en tilstrekkelig mengde av tankegods og åndelig kapital. Ved å bygge seg opp et rikholdig kammer av skriftlig nedtegnede ideer skulle det også være mulig å oppnå dannelses — og følgelig også å få en adgangsbillett til det etterlengtede skrivefaget:

Du weißt daß ich mich jetzt für das schriftstellerische Fach bilde. Ich selbst habe mir schon ein kleines Ideenmagazin angelegt, das ich Dir wohl einmal mitteilen und Deiner Beurteilung unterwerfen möchte. Ich vergrößere es täglich. Wenn Du auch einen kleinen Beitrag dazu lieferst, so könntest Du den Stolz haben, zu einem künftigen Erwerb auch etwas beizutragen. — Verstehst Du mich? (SW II: 597)

Anleggelsen av "ein kleines Ideenmagazin" står i direkte forbindelse med planene om å gjøre karriere innenfor "das schriftstellerische Fach". Akkumulasjonen av ideer er slik sett en investering i framtiden som forfatter. I artikkelen "Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers" antyder Gerhard Neumann at Kleist kommer til å fortsette langs en slik linje i det senere forfatterskapet. Nærmere bestemt foreslår han at de litterære verkene utgår fra såkalte "Findungsmodelle". Kleist griper tilbake på "das rhetorische Modell der Aufklärung, das sich der Vorstellung eines Archivs oder Magazins bedient, aus dem rednerisches Geschick den Faden der Sprache herauspinnt." (Neumann 1994a: 15) En rekke diskursive felter blir i overensstemmelse med magasinmodellen mobilisert som reservoarer for framstillingen av litteratur, hvilket Neumann blant annet demonstrerer med en henvisning til hvordan jussen, matematikken, naturvitenskapene og politikken hver på sin måte gir bidrag til et essay som *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. (Neumann 1994b: 15–16) Neumann får tydelig fram at forestillingen om idémagasinet kan gi en verdifull tilgang til Kleists senere produksjon, men han stanser ikke opp ved den konkrete utformingen av magasinet i brevene fra 1800. Slik sett fungerer magasinbegrepet mer som en suggestiv metafor, enn som en teknisk presis beskrivelse av de ulike funksjonene i og organiseringen av Kleists skrivesystem.

Når Kleist lar skriftproduksjonen utgå fra et foregående 'magasin', synes han langt på vei å videreføre de retoriske programmene for oppfinnelsen av talen. Helmut Schanze har da også karakterisert magasinprosjektet som et moderne eksempel på "eine Universaltopik".

(Schanze 1993: 69) Til dette kunne man innvende at den klassiske topikken og inventio-læren nettopp formulerte et allment eller ”universelt” reservoar av motiver og talemåter, hva Lothar Bornscheuer har beskrevet som en ’sosial form for innbildningskraft’. (Bornscheuer 1976: 19) Til forskjell fra dette har altså Kleists idémagasin karakter av en privateiendom. Magasinet står åpent for investeringer fra Heinrich og Wilhelmine, de to andelshaverne i den planlagte familieøkonomien, men er ellers lukket mot omverdenen. Slik sett ville det være riktigere å karakterisere magasinet som en privattopikk enn som en universaltopikk. Idémagasinet’s privatiserte karakter lar seg lese inn i bildet av en større historisk forskyvning av retorikkens virkefelt. Ettersom det ikke lenger var gitt en allmenn oversikt over talens og skrivningens steder, måtte hver enkelt forfatter finne opp et nytt system, bygge opp sin egen private samling av oppfinnelser, legge en selvstendig plan for skrivegjerningen.

I Bernhard Siegerts kommentarer til idémagasinet legges det også vekt på systemets private beskaffenhet. *Relais: Geschichte der Literatur als Epoch der Post* påpeker blant annet at nedskrivningen av ’tanker’ i stedet for ’ord’ var en forutsetning for de opphavsrettighetene Kleist gjorde gjeldende i forhold til magasinet. (Siegert 1999:86) Mens ingen kunne framføre et rettmessig krav på allmenne talemåter, topoi og klisjeer, syntes tankene å ha sitt utspring i subjektets indre. Tankene var oppfunnet og produsert og kunne derfor sies å stå under beskyttelse av de nye lovene om åndsverkbeskyttelse slik disse hadde blitt utformet få år i forveien: ”1794 gewährt im aufgeklärten Preußen ein und derselbe Code, das *Allgemeine Landrecht*, Büchern ein Verlagsrecht, das die Tat ihrer Autoren unentfremdbar macht.“ (Kittler 1995: 27) Siegert viser dessuten til den nære forbindelsen mellom dagbok, idémagasin og brev og analyserer i denne forbindelse dagbokens historiske betydning som et medium for utformingen av en moderne subjektivitet sammen med andre skriftuttrykk som privatbrevet og brevromanen. Disse intime genrene fungerte nettopp som soner hvor individet kunne komme til uttrykk med sitt eget indre og en egen stemme. Nok en gang kan det derfor synes som om Kleist ”tar feil” av rekkefølgen mellom indre og ytre i samtidens diskursive nettverk når han forstår arbeidet med skriveheftet og brevene til en prosjektering og akkumulasjon av selvet, eller med Siegerts formulering: ”The self’s acquisitions was the acquisition of a Self.” (Siegert 1999: 86) Endatil i brevene fra den såkalte Kant-krisen vinteren og våren 1801 synes Kleist å fastholde denne innsamlingslogikken. Riktignok begynner han ved dette tidspunktet å tvile på muligheten av å ta med seg ”den Schatz von Wahrheiten, den wir hier sammelten” til et senere liv. (SW II: 633) Ja, han vet ikke en gang om språket gir et ”Mittel zur Mitteilung”. (SW II: 626) Svaret på all denne skepsisen ligger imidlertid ikke utenfor de tankemodellene

som idémagasinet har å tilby, men nettopp i antakelsen av et annet forråds-kammer, "einen Vorrat von Gedanken" (SW II: 630), hvor løsningen på den nyeste kantianske filosofien allerede ligger i kim.

Parallelt med innsamlingen av ideer var dagboken/skriveheftet/magasinet også ment å utvikle en særskilt form for *Freude*. 'Lysten ved teksten' beskrives av Kleist som et tilleggsmotiv for å begynne å skrive. På beskyttet distanse fra samfunnet og dets fristelser hadde hustruen fremdeles tilgang til en privat form for lyst og underholdning i skrivearbeidet. Det kan virke som et tilleggsmotiv for utdannelsen av Wilhelmine von Zenge til rollen som skriver at det derigjennom ble mulig å isolere henne fra den omkringliggende verden uten av den grunn å frata henne enhver glede i livet. I den private og bortgjemte skrivestuen i Sveits skulle ingenting forstyrre den klaustrofobiske familieidyllen: "Es ist wahr, wenn ich mir das freundliche Tal denke, das einst unsre Hütte umgrenzen wird, *mich* in dieser Hütte und *Dich* und die *Wissenschaften*, und weiter nichts". (SW II: 584, Kleists uth.) Hytteveggene markerer et skille mellom ekteparet og den omkringliggende naturen. Dalsidene sørger i sin tur for å skille ut det alpine tilfluktsstedet fra resten av verden. I Sveits kunne man leve liksom i en festning hvor den ene muren sluttet seg om den andre. Hvis fruene i huset skulle komme til å savne bylivet og alminnelig sosial omgang, hadde hun fremdeles tilgang til pennen og papiret som en alternativ, ja kanskje til og med sterkere kilde til lyst. Kjærligheten til hverandre, til skrivefaget og til vitenskapene ville til sammen konstituere en ubetinget lykke: "Wilhelmine, Du sollst einst glücklich sein". (SW II: 584) I og med den dobbelte forståelsen av skrifttegnene som et middel til a) fastholdelsen og distribusjonen av "hva vi har tenkt" og b) produksjonen av lykke, blir dette mediet forestilt både som produktivt og reproduktivt. Bokstavene skulle primært konservere tanker og fornemmelser som ellers ville ha gått tapt. Som en sideeffekt var de imidlertid også ment munne ut i en glede som ikke eksisterte forut for nedtegnelsen selv.

Eksemplariske oppfinnelser

Helt i starten av brevet "Für Wilhelminen" stilles det opp fem anekdoter. Via eksemplene Newton, Galilei, Pilâtre, Columbus og en ikke nærmere navngitt krigsfange i et hollandsk fengsel forsøker Kleist å utlede noen allmenne prinsipper for hvordan man kunne oppdage eller finne opp noe nytt. Newton er med på listen fordi han kom fram til lovene som holder verdenslegemene svevende i rommet. Galilei fant opp pendelens lov, og Pilâtre var oppfinneren av luftskipsfarten. Columbus er på plass som oppdageren av den fjerde

verdensdelen. Hva den anonyme krigsfangen angår, mener Helmut Sembdner at han må være identisk med den franske naturvitenskapsmannen Quatremère-Disjonval, som Kleist hadde lest om i 'franske journaler'. (SW II: 970) I likhet med de mer berømte geniene på listen hadde også Quatremère-Disjonval fungert som "der Urheber einer höchst wichtigen Begebenheit". (SW II: 592) I årevis hadde han nemlig studert edderkoppens måte å bygge spindelvev på i et hjørne av fengselscellen. Disse observasjonene hadde han lyktes i å knytte til bestemte skiftninger av været, og han var derfor ikke i tvil om at det snart ville bli frost da franskmennene invaderte festningen hvor han satt som fange i 1794. I og med denne sammenkoblingen av vær- og edderkoppstudier kunne franskmennene fortsette erobringen av Holland som en ganske enkel vandring over isen. De mest minutiøse naturvitenskapelige studier inngikk slik som en effektiv komponent i den franske statens krigsmaskin.

Som påpekt av Gernot Müller, har alle anekdotene om oppfinnelse det til felles at de angir ulike svevetilstander: "Eine konstante der Anekdoten-Kette ist das Merkmal des Schwebens, der paradoxerweise eine ungeahnte, gesetzmäßige Kraft innewohnt". (Müller 1995: 84) Bevegelsene finner enten sted i spennet mellom himmel og jord (eplet, planetene, pendelen, luftskipet) eller også mellom vannoverflate og dyp (havoverfarten, krigføringen). Motivet viser ikke bare til et særlig naturvitenskapelig interessefelt, men gir også en antydning om oppfinnelseens metode og effekt. Kleist synes å foreslå at på samme måte som verdenslegemene svever med letthet gjennom rommet i kraft av naturlovene, skulle også tanken la seg bevege med uanstrengt nødvendighet i retning av nye erkjennelser. En god illustrasjon på dette forholdet finner vi i forbindelse med den sjette historien i rekken av oppfinnelser. Rollen som oppfinner er ved denne anledningen overtatt av brevskriveren selv. Også i forbindelse med Kleists observasjon av byporten i Würzburg handler det om en grunnleggende symmetri mellom gjenstandens og tankens respektive konstruksjon:

Ich ging an jenem Abend vor dem wichtigsten Tage meines Lebens in Würzburg spazieren. Als die Sonne herabsank war es mir als ob mein Glück unterginge. Mich schauerte wenn ich dachte, daß ich vielleicht *von allem* scheiden müßte, von allem was mir teuer ist. Da ging ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Tor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch *keine* Stütze hat? Es steht, antwortete ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen — und ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn alles mich sinken läßt. (SW II: 593, Kleists uth.)

Slik som brohvelvingen står fordi alle steinene faller til samme tid, vil også Kleist holde seg oppe i det øyeblikket hvor alt i ham kollapser. Ettersom vi her har å gjøre med et av de viktigste tegnene på en utveksling mellom Kleists idémagasin og de senere verkene, er det

god grunn til å stanse opp ved denne poetiske oppfinnelsen. Til forskjell fra de innledende naturvitenskapelige oppdagelsene lanserer ikke Kleist en ny forklaring av det observerte fenomenet. De teknologiske prinsippene for konstruksjonen av brohvelvinger var eldgamle i 1800 og trengte knapt nok til ytterligere forklaring. Innsatsen til Kleist ligger derfor ikke innenfor det naturvitenskapelige eller matematiske feltet, men i hvordan han forbinder naturens lov med en moralsk lov. Grunnlaget for en slik operasjonsmåte hadde han da også formulert så vidt tidlig som i *Aufsatz den sichern Weg des Glücks zu finden* fra 1799: “Es waltet ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt.“ (SW II: 308) Hva som i 1799 blir karakterisert som en felles lov for den fysiske og moralske verden, virker i 1800 mer som et konstruktivt søkeprinsipp for oppfinnelsen av nye tankefigurer. I likhet med den franske krigsfangen er også Kleist i stand til å kombinere ulike vitensområder med hverandre. Der den ene skaper en eksperimentell sammenkobling av arachnologi og meteorologi, forsøker den andre seg på et like dristig tankeeksperiment når studiet av byportens konstruksjon skal munne ut i et allment prinsipp for livet. Nå er ikke byportoppfinnelsen mer original enn at det også her — som i forbindelse med andre innovasjoner — lar seg peke ut historiske forløpere. Schrader har tidligere argumentert for at Kleists billedbruk i forfatterskapets startfase er uten den individualitet og originalitet som man ellers forbinder med diktningen i kjølvannet av Goethe og Herder. I stedet for å uttrykke en indre stemme synes Kleist å resirkulere en rekke allegoriske klisjeer og ”diese völlig konventionalisierte Tradition topischer Gleichnisrede”. (Schrader 1983: 126) Müller kan sies å utdype en slik synsmåte når han trekker opp en forbindelseslinje fra Kleists topikk til en barokk ”Bilderwelt der Emblemata”. (Müller 1995: 27) Ved å slå opp i *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des xvi. und xvii. Jahrhunderts* lykkes han da også i å oppspore en mulig forløper til Kleists opplevelse av byporten. I 1698 hadde Georg Friedrich Scharffen oversatt Juan de Borias AMICITIAE BONUM fra *Empresas Morales* (1581) til tysk som ”Der Freundschaft Gut”. Til bildet av en brohvelving kunne man da lese linjene:

Die Vereinigung und Freundschaft hat solche Krafft / daß sie auch / was sonst unmöglich scheinet / leichte macht / wie in diesem Sinnbilde zu sehen / in deme ein steinerner Bogen vorgestellt ist / der / wider der Natur der Schwierigkeit / einen Stein nach dem Mittel=Puncte sich zu wenden / verhindert indeme dieser in der Luft hencken bleibt / und bloß von der Freundschaft und Vereinigung der andern miteingefugten Steine erhalten wird. Wer ein Zeugnis geben wil / daß er die Freundschaft hochhalte / und dieselbe fest und unverbrüchlich mit seinen Freunden pflüge / kan sich dieses Sinnbildes gebrauchen / nemlich eines steinernen Bogen mit der Überschrift: Der Freundschaft Gut / damit zu weisen / daß so viel Frucht und Nutzen von ihr zu erwarten / daß mit ihrer Hülffe / was sonsten nicht möglich scheine / zusammen gehalten werden könne (Henkel og Schöne 1967: 1235)

Steinbuen representerer et symbol i den greske betydningen av *symbolon* som en sammensetning eller sammenføyning av ulike bruddstykker. Gernot Müller nøler ikke med å trekke opp en forbindelseslinje fra Scharffners symbolbruk like fram til Kleist. Slik han ser det, er den barokke brohvelvingen ”Zweifellos [...] das Vorbild für Kleists Würzburger Sinnbild”. (Müller 1995: 87) Hvis dette er tilfelle, må det samtidig legges til at Kleist har lagt inn noen avgjørende forskjeller ved oversettelsen fra barokk original til moderne reproduksjon.

Hovedforskjellen mellom de to tekstene ligger kan hende i deres respektive behandling av det symbolske bildet. Scharffen begynner med overskriften ”Der Freundschaft Gut” for deretter å tillempe ideen om vennskapets iboende kraft på den arkitektoniske konstruksjonen. Den abstrakte livsvisdommen er med andre ord gitt på forhånd. Når bildet blir lansert, er Scharffner allerede på det rene med hva han kommer til å finne. Bevegelsen hos Kleist kan sies å gå i motsatt retning. Her slutter ikke teksten i en livsvisdom, men i den konkrete opptegningen av byporten. Forskjellen mellom de to skrivepraksisene svarer langt på vei til hvordan Hans Blumenberg har definert skillelinjene mellom allegori og metafor ved hjelp av Fontane: ”Riktignok skiller allegorien seg på viktige punkter fra metaforen, den er ikke ’tanken født i bildet’, for å sitere Theodor Fontane, men i etterkant og ved å snu om på projeksjonsforholdet, kan allegorien fylle metaforens funksjon.” (Blumenberg 2002) Den tenkningen som utgår fra Kleists verk, er nettopp en tenkning med utgangspunkt i bildet liksom i Fontanes definisjon av metaforen.

Brevteksten som helhet står da også i en stadig overgang til buen: ”Das ist es, liebes Mädchen, wozu ich Dir in diesem Bogen die Anleitung geben will.” (SW II: 592) Man kunne innvende at *ein Bogen* er en helt ordinær betegnelse for et skåret papirark. Nettopp denne måten å gripe fatt i alminnelige ord og uttrykk for deretter å investere i deres bokstavelige betydning synes imidlertid å være en viktig del av den oppdagelsen som brevet ”Für Wilhelminen” var ment å introdusere. Også i behandlingen av et uttrykk som ”in mich gekehrt”, ligger det et eksempel på en slik operasjonsmåte. Bildet av Kleist på vandring gjennom byporten er fra begynnelsen av det av et menneske i en innadvendt og hensunken tilstand. I den skriftlige nedtegningen av denne posituren opprettes det en første parallell mellom det antropologiske og det arkitektoniske registeret. Ettersom både mennesket og byporten befinner seg i en felles fallbevegelse, *in sich gekehrt*, registrerer vi likheten mellom de to bukonstruksjonene lenge før formuleringen av analogien gjør denne forbindelsen eksplisitt.

En annen ting som er verdt å merke seg i forbindelse med brobildet, er at Kleist ikke fokuserer i så stor grad på sluttsteinen i buens midte, men snarere på hvelvingen som et system helt uten faste støttepunkter, pilarer og sentrum. Det er også denne mangelen på midte og grunn som får Manfred Frank til å referere til Kleist i *Unendliche Annäherung* når han skal tegne opp konstruksjonsprinsippene for "eine Philosophie, die den Verlust eines letzbegründenen Prinzips durch die lückenlose Verkettung ihrer Sätze wettmacht". (Frank 1997: 524) Hver enkelt setning i de romantiske tankesystemene må ifølge Frank holdes oppe av den neste setningen på en tilsvarende måte som når steinene føyer seg til hverandre i den romanske buen.

Fraværet av støttepunkter i analogien framgår ytterligere hvordan det barokke sinnbildet blir oversatt fra en representasjon av *vennskapet* til en framstilling av *selvet*. Karakteristisk nok introduseres byporten like etter at Kleist har kommet på tanken om å måtte skille seg med alt, inklusive 'det mest dyrebare', altså Wilhelmine. Når ingen andre er igjen for å støtte en i ensomheten, er det påkrevet å finne midlene til opprettholdelse i selvet, og det er en slik solipsistisk redningsaksjon fallet av byporten kan sies å eksemplifisere. Bohrer karakteriserer dette som "der emphatische Gestus isolierter Subjektivität" (Bohrer 1989: 54), en gest som forøvrig lar seg observere allerede i brevene til Ulrike von Kleist fra 1799: "Tausend Bande knüpfen die Menschen an einander, gleiche Meinungen, gleiches Interesse, gleiche Wünsche, Hoffnungen und Aussichten — alle diese Bande knüpfen mich nicht an sie, und dieses mag ein Hauptgrund sein, warum wir uns nicht verstehen." (SW II: 496) Mangelen på felles anknytningspunkter er også hva det handler om i buelignelsen. Mennesket forstås ikke av Kleist som en individuell (udelelig) enkeltstein bundet opp i et naboskap av andre individer, men snarere som en sammensatt gruppe av ulike bruddstykker uten andre mål i livet enn å gå hurtigst mulig til grunne.

Når bybroen i Würzburg tross alt blir stående oppreist, er det ikke "wider der Natur der Schwierigkeit", slik Scharffner synes å anta, men nettopp på grunn av tyngdekraften. Hva det tekniske presisjonsnivået angår, er Kleist er langt mer presis enn barokkforfatteren. Scharffners illustrasjon på vennskapet viser en påfallende spinkel konstruksjon (figur 2). Buen støttes ikke opp av en omkringliggende mur, men hviler i stedet på to frittstående søyler av stein på stein. Med nåtidige øyne slås man ikke i like stor grad av vennskapets iboende kraft, som av portens vakleворne konstruksjon. Motsatt virker tegningen av byporten i Würzburg kompakt nok til at konstruksjonen rent faktisk kunne ha stått (figur 3). Den sterkere graden av realisme i framstillingen framgår blant annet av hvordan den vedlagte tegningen lar

steinene i brohvelvingen være smalere mot bunnen enn på toppen. Slik kiler de hverandre fast i en stanset, men fremdeles spenningsfylt fallbevegelse. Ettersom ingen av steinene bryr seg det minste om hverandre, men oppfører seg som alminnelige legemer i fritt fall mot bakken, blir hvelvingen hengende igjen i luften. I denne opptegningen av det arkitektoniske systemets konstruksjonsmåte ligger det samtidig en hentydning til dets framtidige ruin. Setningen "weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen" impliserer i det minste to betydninger. For det første er det snakk om en bevegelse som finner sted i øyeblikket, om hvordan alle steinene fortsetter å styrte nedover uten noen sinne å rikke seg en tomme. For det andre får vi også et varsel om den arkitektoniske konstruksjonens kollaps. Når brolegemet en gang faller, vil det ikke skje som en gradvis utviklingsprosess, men som en langt mer momentan begivenhet hvor det ikke blir stein tilbake på stein. For så vidt ligger det et *memento* i bildet av byporten, en endelighetsbesinnelse. Det bemerkelsesverdige ved Kleists tankekonstruksjon er imidlertid ikke den melankolske undertonen, men den planmessige utnyttelsen av fallkreftene som teknologisk og litterært bygningsprinsipp. Ved å sette negasjonene opp mot hverandre og leve i spenningsfeltet mellom ulike fall skulle det også være mulig å åpne for en fortsatt produksjon av livsplaner.

Med brohvelvingen vel på plass i brevarkivet har Kleist skaffet seg tilgang til en byggestein eller tekstblokk som han siden kan vende tilbake til, sette inn i andre tekstsammenhenger og utnytte som en modell for framstillingen av nye historier. I *Das Erdbeben in Chili* er det således "eine zufällige Wölbung" mellom to sammenraste fengselsmurer som tillater Jeronimo å rømme fra den innesperrede åpningsarkitekturen. (SW II: 146) Takket være denne 'tilfeldige hvelvingen' kan bevegelsene til protagonisten — og følgelig også utviklingen av novelleteksten — gradvis komme i gang. Werner Hamacher er blant dem som har påpekt dette motivets opprinnelse i idémagasinet. Samtidig som motivet blir overført fra en tekst til en annen, skjer det også en betydningsendring. Mens byporten i Würzburg har blitt til som følge av menneskelig konstruksjon og planlegging, er åpningen av fengselsmurene i Santiago et resultat av naturens lunefulle makt. Den planmessige konstruksjonen blir slik sett erstattet av et *sammenfall*, og da i den dobbelte betydningen av kollaps og tilfelle: "Diesen Gedanken des gemeinsamen Falls, der sich selbst aufhält, verbindet die *Erdbeben*-Erzählung mit dem Begriff des Zufalls". (Hamacher 1998: 249)

Et noe annet eksempel på Kleists oversettelser av broanalogien finner vi i *Penthesilea*. Her blir buekonstruksjonen bibeholdt i formen av et livsimperativ. Motivene fra Würzburg

(fall, blokk, bue, hvelv, sluttstein...) dukker opp nok en gang. Ved denne anledningen som en beskrivelse av et reisverk i overgangen fra biologi til arkitektur:

PROTHOE. So hebst du dich empor? — Nun, meine Fürstin,
So seis auch wie eine Riese! Sinke nicht,
Und wenn der ganze Orkus auf dich drückte!
Steh, stehe fest, wie das Gewölbe steht,
weil seiner Blöcke jeder stürzen will!
Beut deine Scheitel, einem Schlußstein gleich,
Der Götter blitzen dar, und rufe, trifft!
Und laß dich bis zum Fuß herab zerspalten,
Nicht aber wanke in dir selber mehr,
Solang ein Atem Mörtel und Gestein,
In dieser jungen Brust, zusammenhält.
Komm. Gib mir deine Hand (SW II: 366, 9, ll. 1346–1357)

I henhold til denne formaningen plikter Penthesilea å holde seg oppreist som om hun var en sammensetning av steinblokker. Hun er da også nedtrykt eller ”innsunket i seg selv”, og den eneste måten hun fortsatt kan holde seg oppe på, er å vie seg til den fallbevegelsen som definerer hele hennes tilstand og person. Livsveiledningen kommer på denne måten til å ende opp som en byggeanvisning. Jo lenger ut vi kommer i den arkitektoniske beskrivelsen, jo mer bestandig virker det byggverket Prothoe er ute etter å beskrive. Mot slutten av tekstpassasjen skjer det imidlertid en vending som viser at det antropomorfe reisverket også impliserer en form for død. Nærmere bestemt blir pusten stilt opp ved siden av bygningselementene mørtel og stein. I og med denne sidestillingen av et flyktig og livgivende element med en stivnet og død arkitektur kan det virke som om Prothoes livsvisdom faller sammen. Oppfinnelsen kjøres fram til det stedet hvor den er tvunget til å stanse opp. En ’pust av mørtel og stein’ er et oxymoron: I seg selv en umulig konstruksjon, et spenn mellom områder som gjensidig utelukker hverandre, og som følgelig faller sammen. Hvelvingen virker ikke lenger som et livskraftig symbol, og i stedet for å få Penthesilea til å reise seg av egen kraft, må Prothoe tilby henne en hjelpende hånd. Samtidig som lignelsen har utspilt sin funksjon, vender ordet igjen tilbake til Penthesilea, som fra nå av ikke vet om flere livsplan igjen å slå inn på: ”Gehts hier, gehts dort?”

Kamera

Med eksemplene fra *Penthesilea* og *Das Erdbeben in Chili* ser vi hvordan en tankefigur fra idémagasinet kan plukkes opp igjen for å bli innplassert i nye litterære konstellasjoner. Hydrostaten og marionetteteateret kan sies å utvikle en egen gren av dette motivet ettersom det i disse tilfellene handler om rørlige brolegemer, om tilstander av likevekt mellom motsatt

rettede kraftvektorer hvor bevegelsen ikke stanser opp, men tvert om akselereres til nye hastigheter. Betrakningen av byporten har ellers det til felles med den foregående rekken av oppdagelser og oppfinnelser at det hele tiden tas utgangspunkt i konkrete sanseopplevelser, og da særlig innenfor registeret av de visuelle persepsjonene. Newton ser eplet som faller til bakken, Galileis øyne kommer til å falle på lysekronenes pendelbevegelse i kirkerommet, Pilâtre betrakter røyken som stiger til værs fra et ildsted og Columbus observerer et stykke rekved som driver inn til kysten av Portugal. I overensstemmelse med disse forbildene går Kleist innsunket i sine egne tanker (*sinnend*), men også sansende inn gjennom byporten. Som i de andre historiene dreier det seg også her om en alminnelig hverdagsobservasjon, om et fall som finner sted hele tiden uten at noen pleier å ofre det et blick, enn si en tanke. Ifølge Kleist skal geniet til store oppdagere og oppfinnere imidlertid ligge i den *oppmerksomheten* de gir til slike dagligdagse fenomener som rekved og byporter. Dette prinsippet om alle tings iboende betydningspotensiale fører også med seg en mulighet for kvinnene til å gjøre interessante iakttagelser. Selv om Wilhelmine von Zenge måtte tilbringe størstedelen av livet bak husets fire vegger, slik det tilstod seg en god hustru og mor, behøvde hun ikke av den grunn å savne inntrykk for videre ettertanke. Kan hende løstnet det for eksempel en maske mens hun strikket på en strømpe slik at hele strikketøyet raknet opp. Var ikke denne hverdagsdetaljen et fortreffelig bilde på nødvendigheten av en gjennomgripende allmenndannelse? Også når man kjølte ned en kasserolle i et vannbad, ja selv når man vasket et skittent lommeørkle, mente Kleist at arbeidet gav rikelig anledning til å spore opp lignelser til ettertanke og refleksjon. (SW II: 595–596)

Det beste grunnlaget for tenkningen var imidlertid å ta utgangspunkt i en bok. I likhet med husarbeidet hadde også lesningen den fordel at det var en aktivitet som kvinnene kunne beskjeftige seg med uten av den grunn å bevege seg ut over familiesfæren. Som anbefalt lesning viste Kleist blant annet til Schiller og Rousseau, men også til *Kosmologische Unterhaltungen* av Christian Ernst Wunsch. Kleist hadde blitt kjent med Wunsch ved å følge forelesningene hans i *Experimentalphysik* ved universitetet i Frankfurt an der Oder høstsemesteret 1799. Her ble han introdusert for en romantisk naturvitenskap som gikk ubesværet på tvers av deldisipliner og fakultetsgrenser. Den vitenskapelige gehalten av en slik brobygningspraksis kunne det være så som så med, og en tverrfaglig autoritet som Goethe mente sågar at Wunsch framførte "eine Hypothese [...] die toller ist als ein Kapitel aus der Apokalypse". (Schmidt 1978: 17) Ikke minst i forbindelse med fargelæren hadde Goethe kritiske merknader å framføre. Wunsch mente å kunne redusere antallet primærfarger fra

Newtons syv til de tre basiselementene gulrød, grønn og fioLBLÅ, hvilket fikk forfatterparet Goethe og Schiller til å svare med et giftig Xenien-epigram i 1797:

Neuste Farbentheorie von Wunsch

Gelbrot und Grün macht das Gelbe, Grün und Violblau das Blaue!

So wird aus Gurkensalat wirklich der Essig erzeugt! (Goethe 1998 I: 214)

Kleist var altså langt mer positiv innstilt til Wunsch' "agurksalat-filosofi" enn samtidens litterære og vitenskapelige establishment. I brevet til Ulrike von Kleist fra den 12. november 1799 ser vi at Wunsch rangeres side om side med Rousseau som et jevnbyrdig eksempel på "die gelehrtesten Männer". (SW II: 498) Lesningen av Wunsch gav en dobbel dannelsesgevinst ifølge Kleist. For det første lærte man om naturen i *Kosmologische Unterhaltungen*. Dernest ble man forspent med rikelig materiale for videre ettertanke: "Wenn Du das [Buch] täglich ein Stündchen in die Hand nähmest, so würdest Du davon einen doppelten Nutzen haben. Erstens, die Natur selber näher kennen zu lernen, und dann Stoff zu erhalten, um eigne Gedanken anzuknüpfen". (SW II: 596) Vi ser at Kleist ikke bare interesserte seg for de tankene som Wunsch hadde å framføre. Vel så forlokkende var muligheten av å knytte sine egne tanker opp mot det stoffet som boken hadde å tilby. Denne potensielle funksjonen av en råvareleverandør for tenkningen gjaldt ikke bare for de skriftlige arbeidene til Wunsch. Også forelesningene ble beskrevet av Kleist som "eine Brunnenkur zum Nutzen und Vergnügen". (SW II: 500)

Anbefalingen av Wunsch står ellers i et påfallende motsetningsforhold til Kleists nyervervede tvil på verdien av skriftlige studier: "Mir leuchtet es immer mehr und mehr ein, daß die Bücher schlechte Sittenlehrer sind. Was wahr ist sagen sie uns wohl, auch wohl, was gut ist, aber es dringt in die Seele nicht ein. Einen Lehrer gibt es, der ist vortrefflich, wenn wir ihn verstehen; es ist *die Natur*". (SW II: 592, Kleist uth.) Det er ikke umiddelbart enkelt å forlike dette utsagnet med den etterfølgende påstanden om at "die beste Anleitung, Dich im Selbstdenken zu üben, möchte doch wohl ein nützliches Buch sein. (SW II: 596) For å løse opp i forståelsesflokken, må vi forestille oss at de "nyttige bøkene" allerede representerte en form for natur. Skrifter som det til Wunsch utgjorde et magasin hvor man ikke bare ble bibrakt lover, moralsetninger og ideer, men hvor man også mottok en hel rekke bilder som tenkningen kunne fortsette å operere videre på basis av. Eksempelvis har det tidligere blitt påpekt at Kleists tenkeøvelser om speilet, plantenæringen og solflekken alle var hentet fra Wunsch' *Kosmologi*. (SW II: 596–597 og 970) Når Wilhelmine likevel ble oppfordret til å reflektere over disse naturfenomenene, mens hun ellers kunne ha slått opp i fasiten til

Wünsch, synes dette å komme av at produksjonen av nye ideer var øvelsenes prioriterte mål. De 'kosmologiske underholdningene' var uten endelige svar. I Kleists anvendelse av boken var den først og fremst ment som en måte å sette i gang en assosiasjonsprosess. Han leste for å komme over de stedene i boken hvor det fantes noe å betjene seg av, et bilde, en tanke eller et tegn som kunne sette i gang "das Mobil aller seiner Gedanken". Slik kunne lesningen av Wünsch komme til å anta noe av den samme effekten som betraktningen av lysekronens pendelbevegelser i sin tid skulle ha hatt på Galilei:

Galilei mußte zuweilen in die Kirche gehen. Da mochte ihm wohl das Geschwätz der Pfaffen auf der Kanzel ein wenig langweilig sein, und sein Auge fiel auf den Kronleuchter, der von der Berührung des Ansteckens noch in schwebender Bewegung war. Tausende Menschen würden, wie das Kind, das die schwebende Bewegung der Wiege selbst fühlt, dabei vollends eingeschlafen sein. Ihm aber, dessen Geist immer schwanger war mit großen Gedanken, ging plötzlich ein Licht auf, und er erfand das Gesetz des Pendels, das in der Naturwissenschaft von der äußerlichsten Wichtigkeit ist. (SW II: 591)

I en situasjon som ville ha fått andre til å sovne, blir Galilei til oppfinner. Han er 'svanger med store tanker' og klarer derfor å feste oppmerksomhet ved selv den mest søvndyssende bevegelse. Oppfinnelsen synes ikke i så stor grad å finne sted ved hjelp av matematiske beregninger og laboratorieinstrumenter, som via en grunnleggende åpenhet overfor de inntrykkene som sansningen har å by på. Illustrerende i så måte er ikke minst den underliggende lysmetaforikken. Ute i kirkerommet har lysekronene nettopp blitt 'antent'. Ettersom øyet til Galilei faller på de lysende pendelene, blir han til et slags *camera obscura* hvor den ytre visuelle forestillingen projiseres over på et indre tankeapparat. Han holder øynene åpne, fanger inn bevegelsene av lysekronene, og slik tennes det også et lys i hans eget indre, "ihm ging plötzlich ein Licht auf". Persepsjon og tenkning virker her som gjensidig forbundne aktiviteter. Den anbefalte framgangsmåten kan ligne på hvordan skriveren i det senere essayet *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* får det råd 'å se inn i lyset' for på denne måten å oppklare tankens dunklere regioner: "Ich pflege dann gewöhnlich ins Licht zu sehen, als in den hellsten Punkt, bei dem Bestreben, in welchem mein innerstes Wesen begriffen ist, sich aufzuklären." (SW II: 319) Betraktningen av det ytre lyset forutsettes i begge tilfelle å tenne et lys i bevissthetens indre. Slik sett har vi allerede med en innsamling av ideer å gjør når vi registrerer verden omkring oss. Et tilsvarende kamera blir også beskrevet av John Locke i *An Essay Concerning Human Understanding* når den menneskelige bevissthet blir sammenlignet med et *dark room*:

For, methinks, the understanding is not much unlike a closet wholly shut from light, with only some little openings left, to let in external visible resemblances, or ideas of things without: would the pictures coming into such a dark room but stay there, and lie so orderly as

to be found upon occasion, it would very much resemble the understanding of a man, in reference to all objects of sight, and the ideas of them. (Locke 1959: 212)

Galieli, slik Kleist har framstilt ham, er nettopp et slikt mørkt kammer hvor lyset slipper inn gjennom en liten glugge for deretter å bli lagret og sette i gang en kjedereaksjon av påfølgende ideer. Nettopp fordi Galieli vet å tenke mens han sanser, behøver han ikke å ta utgangspunkt i annet enn hva øyet ser for å formulere pendelens lov. Dette er hva Kleist kaller 'sansning': "*wahrnehmen*, daß heißt mit der Seele den Eindruck der Sinne auffassen und denken". (SW II: 605, Kleists uth.) Også i anekdoten om Newton, er det en slik form for tenkende *Wahrnehmung* som foranlediger den naturvitenskapelige oppdagelsen:

Man erzählt von Newton, es sei ihm, als er einst unter einer Allee von Fruchtbäumen spazieren ging, ein Apfel von einem Zweige vor die Füße gefallen. Wir beiden würden bei dieser gleichgültigen und unbedeutenden Erscheinung nicht viel Interessantes gedacht haben. Er aber knüpfte an die Vorstellung der Kraft, welche den Apfel zur Erde trieb, eine Menge von folgenden Vorstellungen, bis er durch eine Reihe von Schlüssen zu dem Gesetze kam, nach welchem die Weltkörper sich schwebend in dem unendlichen Raume erhalten. (SW II: 591)

Newton tar utgangspunkt i en enkel empirisk forestilling (eplet) som straks deretter setter i gang en mengde av påfølgende forestillinger og slutninger. Ideene knyttes i løpet av denne sanse- og tenkeprosessen til hverandre. Frambringelsen av det nye er slik sett et spørsmål om assosiasjoner og kombinatorikk. Etter den første innhenting av sansedata behøver ikke Newton å gjøre annet enn å sette sammen de enkle persepsjonen til mer komplekse slutningsrekker for endelig å komme fram til en eksemplarisk oppfinnelse. Erkjennelsen kommer på denne måten fram til formelen, men den blir utløst av bildet.

Naturaliekabinett og kunstammer

Kleists skjema over oppfinnelsen har noen påfallende paralleller til hvordan John Locke ville grunnlegge tenkningen i den sanselige erfaringen i *Essay Concerning Human Understanding* (1690). Det interessante ved forbindelseslinjen til empirismen ligger ikke minst i hvordan ideene også av Locke ble behandlet på linje med gjenstandene i et inventarium. De metaforiske beskrivelsene av bevisstheten som *white paper* er velkjente, og sammenligningen med et *camera obscura* har vi allerede vært inne på. Når disse mediene fylles ut av *characters* og *pictures*, kommer de etterhvert til å framstå som "that vast store" (Locke 1959: 121), eller også som et velutstyrt idémagasin:

The senses at first let in particular ideas, and furnish the yet empty cabinet, and the mind by degrees growing familiar with some of them, they are lodged in the memory, and names got to them. Afterwards, the mind proceeding further, abstracts them, and by degrees learns the

use of general names. In this manner the mind comes to be furnished with ideas and language, the materials about which to exercise its discursive faculty. (Locke 1959: 48–49)

Hvis datamaskinen er det dominerende informasjons og kunnskapsmediet i vår egen tid, og derigjennom en sentral leverandør av bevissthetsmetaforer, kan man si at kunstammeret og raritetskabinettet inntok noe av en tilsvarende posisjon på 1600- og 1700-tallet: ”Die Kunstammer wird zu einem Analogon des Gehirnes der Menschheit”. (Bredekamp 2000: 44) Det er nettopp denne analogien som blir utfoldet i Lockes *Essay* gjennom bildet av bevisstheten som et ’tomt kabinett’, hvor fenomenene i den ytre verden etterhvert lastes over i et indre kammer som en slags skjermbilder eller et inventar. I kabinettet blir sanseideene stående så lenge at bevisstheten etterhvert begynner å bli vant med dem, omtrent som man venner seg til et alminnelig møblement, og tiden har kommet for å forsyne ideene med navn. Fra de første oppdagelsene av egennavn går veien videre til mer generelle navn og begreper helt til bevisstheten er fullt ut utstyrt (*furnished*) med hva som skal til for å delta i det diskursive fakultetet. Navnene fungerer med andre ord som en slags merkelapper. Bevisstheten utstyrer de innsamlede ideene med betegnelser for å holde rede på dem. Etterhvert som ideene vokser i antall, organiseres de ved hjelp av mer omfattende samlebegreper. Dersom ideene blir riktig mange, stiller man kanskje opp en inventarliste eller et kartotek som gjør det enklere å finne veien tilbake til bestemte ideer, men som også bidrar til å organisere samlingen på et høyere abstraksjonsnivå.

Det foreslåtte idé- og tegnsystemet til John Locke kan sies å svare til den alminnelige organiseringen av datidens museer og forundringskamre. Da Robert Hooke fikk ansvaret for ”The Repository” i *Royal Society* i 1663, begynte han for eksempel på dette arbeidet ved å stille opp en liste over katalogsignaturer eller ”characters”. (jf. Siegert 2000: 44) Listen gikk også under navnet ”repositorium”. Den skulle opprette en oversiktlig plan over de mange funnene som selskapets medlemmer, venner og bidragsytere hadde gjort i ulike deler av det voksende britiske imperiet. Forunderlige gjenstander og sjeldne eksemplarer fra alle verdenshjørner og vitensområder ble samlet i magasinet for deretter å bli klassifisert ved hjelp av inventarlisten. I og med denne katalogen ble det for det første enklere å finne fram til samlingens enkeltobjekter, men listen skulle også åpne for muligheten av symbolske operasjoner etter mønsteret av en *ars combinatoria*. På basis av Hookes katalogsignaturer kunne ulike karakterer og vitensområder la seg forbinde med hverandre. Slik sett var ikke samlingene bare et sted for akkumulasjon av gjenstander og viten, men også et laboratorium for oppdagelsen, oppfinnelsen og produksjonen av nye vitensformer. (Bredekamp 2000: 52–56 og 66–67) Når

Kleist lot sin egen tekstproduksjon utgå fra inventarlistar og skrivehefter, som i sin tur var ment å sammenfatte ”was Du am Tage sahst, dachtest, fühltest etc.”, kan han sies å betjene seg av et tilsvarende apparat. Dette gjelder vel å merke ikke bare for brevenes lagringsfunksjon. Brevene skulle også ha det til felles med enhver annen samling av kunststykker og rariteter at de siktet mot å bli vist fram ved bestemte anledninger. Eksempelvis så Kleist med glede mot den dagen hvor han kunne bla seg gjennom brevene sammen med forloveden. Da skulle han gi klargjørende opplysninger om alle de gåtefulle formuleringene som han selv hadde forfattet i sine mer geniale stunder, og som hun hadde vært så tjenstvillig å samle opp:

Wenn ich so etwas schreibe, so denke ich mich immer zwei Monate älter. Wenn wir dann einmal, in der Gartenlaube, einsam, diese Briefe durchblättern werden, und ich Dir solche dunkle Äußerungen erklären werde, und Du mit dem Ausruf des Erstaunens: ja so, so war das gemeint — —. (SWB II: 548).

Den skriftlige magasineringsen av ideer framstår ikke som et mål i seg selv. Først når man delte ideene med en annen, og da aller helst i form av den intime samtalen eller omvisningen, skjedde det en forløsning av brevsamlingens sanne verdi og funksjon.

I brevene fra 1800 og 1801 ser vi ellers at Kleist gir en utstrakt grad av oppmerksomhet til en rekke former for magasiner, kunstsamlinger, arsenaler og deponier. Man kunne tolke denne interessen som et forsøk på å optimalisere det egne idémagasinet gjennom sammenligningen med andre lagrings- og utstillingsmodeller. De personlige ideene blir for eksempel beskrevet av Kleist som utgatte mynter. Innsamlingen som sådan ville ikke være tilstrekkelig for å fornye disse myntenenes verdi. Først når man tillot en kjenner av kunsten å komme inn i myntkabinettet, kunne man også motta en bekreftelse på samlingens reelle gehalt:

Nenne es immerhin Schwäche von mir, daß ich mich so innig hier nach Mitteilung sehne, wo sie mir so ganz fehlt. [...] Willst du es doch eine Schwäche nennen, so ist es höchstens die Schwäche eines Münzensammlers z. B. der zwar hauptsächlich für sich und zu seinem Vergnügen, zu seinem Nutzen sammelte, und daher auch nicht zürnt, wenn die meisten gleichgültig bei seiner sorgfältig geordneten Sammlung vorübergehen, aber eben deswegen um so viel lieber einen Freund der Kunst in sein Kabinett führt. Denn meine Absichten und Entschlüsse sind solche Schaumünzen, die aus dem Gebrauche gekommen sind und nicht mehr gelten; daher zeige ich sie gern zuweilen einem Kenner der Kunst, damit er sie prüfe und mich überzeuge, ob was ich so emsig und eifrig sammle und aufbewahre, auch wohl echte Stücke sind, oder nicht (SW II: 495).

Beskrivelsen av myntkabinettet begynner med det standardiserte Kleist-toposet ’meddelelsens problem’: ”daß ich mich so innig hier nach Mitteilung sehne, wo sie mir so ganz fehlt.” Av fortsettelsen framgår det at ’meddelelse’ i denne sammenhengen skal forstås som en prosess

hvor man åpner for innsyn i de verdiene man har tilegnet seg, med andre ord ved at man *deler samlingen med* en annen. Hva man først har samlet inn og konsentrert til et avgrenset sted, må man siden åpne opp og distribuere på ny. Myntsamlingen skiller seg ut fra andre økonomier ved at den baserer seg på pengeenheter som har gått ut av alminnelig bruk. Det finnes en antikvarisk og konserverende side ved samlerens aktivitet. Han vier omsorg til verdier som ellers ville ha gått tapt. Nettopp i det øyeblikket hvor myntene rykkes ut av det alminnelige økonomiske systemet, når det ikke lenger finnes dekning for de summene som står innpreget på dem, blir myntene også av interesse som samleobjekter. Imidlertid synes numismatikeren også å bære på lengselen etter å gjeninnføre pengene i en fornyet sirkulasjonsprosess. Kleist er ikke bare en bærer av denne lengselen. Han vet også hvordan revalueringen skulle finne sted. Nærmere bestemt anbefaler han å vise fram objektet for samlebegjæret til en annen slik at det begjæret man føler for sin egen del, også kunne forplante seg til den andre og åpne for en ny form for transaksjon eller meddelelse på siden av den rådende økonomien.

Mens myntkabinettet blir beskrevet i relativt generelle termer, uten nærmere angivelse av dens konkrete bestanddeler og lokalitet, finnes det i de senere brevene fra 1800 og 1801 en rekke passasjer hvor Kleist kommer inn på innholdet og organiseringen av spesifikt navngitte samlinger. Til dels dreier det seg her om berømte kunstinstitusjoner. Eksempelvis fantes det ingen byer hvor det var like lett å finne ”Zerstreuung” som i Dresden. I denne byen hadde man nemlig ’hopet opp’ en mengde kunstverker i bildegalleriet, i det antikke kabinettet, i kopperstikksamlingen og blant gipsavstøpningene. Takket være all denne estetikken kunne man i Dresden bevege seg bort fra ”dem traurigen Felde der Wissenschaft”, for i stedet å oppleve ”Gegenstände bei deren Genuß man den Verstand nicht braucht, die nur auf Sinn und Herz wirken”. (SW II: 650) En tilsvarende fluktmulighet eksisterte også i Paris. Når det moderne storbylivet ble for uoversiktlig og kaldt, og man var sliten av å gå ”mit offenen Augen durch die Stadt”, skulle det være en lise å skynde seg til Louvre for å ’varme seg ved marmoren’. (SW II: 677) Også ved betraktningen av Raphael og Guido i Kassel, mente Kleist å stå ”wie vor einem Schatze von Gedanken”. (SW II: 701) Innsynet i de skjønne museene kunne på denne måten tjene som et middel til utvinningen av egne tanker — og ikke minst som et stoff å skrive hjem om.

Gernot Müller betrakter Kleists interesse for museene som tegn på en allment omseggripende ”Kunstenthusiasmus” i den tyske samtiden, en entusiasme som for Kleists del skulle stå i forbindelse med den unge dikterens ofte omtalte overgang fra de praktiske vitenskapene til den skjønne diktningen. (Müller 1995: 18) En nærmere analyse av brevene vil

imidlertid avdekke at det ikke bare var de estetiske kunstsamlingene som tiltrakk seg Kleists oppmerksomhet. Kabinettet til Johann Wilhelm Gleim kan for eksempel sies å stå i grenselandet mellom militærpolitisk og det litteraturhistorisk museum: ”Er führte uns in sein Kabinett, geschmückt mit Gemälden seiner Freunde. Da ist keiner, sagte er, der nicht ein schönes Werk schrieb, oder eine große Tat beging. [Ewald von] Kleist tat beides und Kleist steht oben an.” (SW II: 656) Den unge Kleist var selvsagt smigret over å finne sine egne forfedre så høyt rangert, og han kunne nok også selv tenke seg til å forene ulike virkeområder med hverandre for å oppnå en tilsvarende posisjon. I Berlin var det ellers en glede å besøke kjøpmannshjemmet til Ezekiel Cohen ”wegen seines prächtigen Kabinetts von physikalischen Instrumenten”. (SW II: 628) Arsenaler og forsvarsanlegg kunne det også være bryet verdt å spionere på, og den strategiske analysen av festningsverket i Würzburg fokuserte ikke minst på størrelsen av de militære deponiene. (SW II: 558) Julius-hospitalet i Würzburg representerte også en tankevekkende ansamling av menneskelige skavanker og rariteter. Kleist lot seg imponere over hvordan alle hadde fått sin fast tilmålte plass i denne institusjonen hva enten de var katolikker, protestanter eller jøder, uhelbredelige, gamle eller forrykte. I en så gjennomført medisinsk organisasjon fantes det også nyttige prinsipper som forfatteren kunne overføre til sitt eget skriveverksted: ”Ordnung wenigstens und Plan habe ich darin gefunden.” (SW II: 559–560) I denne lange rekken av samlinger og vitenskapelige institusjoner synes naturaliekabinettet i Würzburg, allerede på grunn av den inngående beskrivelsen som blir akkurat dette utstillingsrommet til del, å innta en særstilling:

Ich wende mich jetzt zu einer vernünftigen Anstalt, die ich mit mehrerem Vergnügen besucht habe, als diese Klöster und Kirchen.

Da hat ein Mönch die Zeit, die ihm Hora und Messe übrig ließen, zur Verfertigung eines seltenen Naturalien-Kabinetts angewendet. Ich weiß nicht gewiß, ob es ein Benediktinermönch ist, aber ich schließe es aus dieser nützlichen Anwendung seiner Zeit, indem die Mönche dieses Ordens immer die fleißigsten und arbeitsamsten gewesen sind.

Er ist Professor bei der hiesigen Universität und heißt Blank. Er hat, mit Unterstützung des jetzigen Fürstbischofs, eins Herrn von Fechenbach, eine sehenswürdige Galerie von Vögeln und Moosen aufgestellt. Das Gefieder der Vögel ist, *ohne die Haut*, auf Pergament geklebt, und so vor der Nachstellung der Insekten ganz gesichert. — Verzeihe mir diese Umständlichkeit. Ich denke einst diese Papiere für mich zu nützen.

Schon der bloße Apparat ist sehenswürdig und erfordert einen fast beispiellosen Fleiß. Da sind in vielen Gläsern, in besondern Fächern und Schranken, Gefieder aller Art, Häute, Holzpläne, Blätter, Moose, Samenstaub, Spinnewebe, Schilfe, Wolle, Schmetterlingsflügel etc. etc. in der größten Ordnung aufgestellt.

Aber dieser Vorrat von bunten Materialien hat den Mann auf eine Spielerei geführt. Er ist weiter gegangen, als bloß seine nützliche Galerie von Vögeln und Moosen zu vervollkommen. Er hat mit allen diesen Materialien, ohne weiter irgend eine Farbe gebrauchen, *gemalt*, Landschaften, Blumenbuketts, Menschen etc. etc., oft täuschend ähnlich, das Wasser mit Wolle, das Laub mit Moose, die Erde mit Samenstaub, den Himmel mit Spinnewebe, und immer mit der genauesten Abwechslung des Lichtes und des Schattens. —

Die besten von allen diesen Stücken waren aber, aus Furcht vor den Franzosen, weggeschickt. —

+ Ich werde Dir in der Folge sagen, was das bedeutet. (SW II: 556–557)

Samlingene til Joseph Bonavita Blank (1740–1827) beskrives etter tur som en foranstaltning, et naturaliekabinett, et galleri, et apparat og et forråd. Til å begynne med er det *nytt* av dette mangesidige utstillingsprosjektet som blir aksentuert. Den første delen av brevutdraget er fullstet med adjektiver som *vernünftig*, *nützlich*, *fleißig* og *arbeitsam*. Mens ansamlingen av estetiske remedier i kirkene og klostrene gir et typisk eksempel på bortkastet arbeidskraft, mener Kleist å se en langt mer fornuftig energiutnyttelse i forbindelse med naturaliekabinettet. Riktignok var Blank fransiskaner og ikke benediktiner slik Kleist hadde fått det for seg, men poenget om at det gjaldt å utnytte den katolske arbeidskraften på en fornuftig måte er fremdeles det samme.

Etableringen av en vitenskapelig orden blir framhevet av Kleist som en viktig nytte av samlingen. De ulike objektene stod alle ”in vielen Gläsern, in besonderen Fächern und Schranken”. Derigjennom ble det også opprettet et system ”in der größten Ordnung”. Den felles ordenssansen til herrene Blank og Kleist er i dette tilfellet på linje med en mer allmenn bestrebelse i samtidens tyske vitenskapsmiljø. Eksempelvis hadde det skjedd en omfattende reorganisering av objektsamlingene til de prøyssiske kunst- og vitenskapsakademiene så vidt kort tid i forveien som i 1798. (jf: Segelken 2000: 46–51). Målet med denne reorganiseringen var å øke vitenskapenes nytte for samfunnet som helhet, og da spesielt for den nasjonale industriproduksjonen — forøvrig en målsetning som Kleist hadde inngående kjennskap til gjennom sitt medlemskap i det prøyssiske næringsministeriets tekniske deputasjon. Selv om de vitenskapelige samlingene i Berlin fortsatt ble oppbevart på slottet, gikk de i 1798 over fra å være kongens eiendom til å bli institusjonelt underlagt vitenskapsselskapets direksjon. En tilsvarende overgang fra de geistlige og monarkiske samlingene til et mer moderne vitenssystem blir gjenspeilet i hvordan naturaliekabinettet i Würzburg stod tilgjengelig for allmennheten, og ikke minst i hvordan det ble administrert av en universitetsprofessor. Den endelige overføringen av Blanks ”Naturalien- und Kunstkabinett” til universitetet i Würzburg skjedde imidlertid ikke før i 1803, fem år etter den tilsvarende omorganiseringen i Berlin og tre år etter besøket til Kleist.² I Berlin førte nyordningen med seg ”eine stärkere

² På nettsidene til Institutt for kunsthistorie ved universitetet i Würzburg blir det gitt en oversikt over institusjonens forhistorie: 21. Jan. 2002 <http://www.portalkunstgeschichte.de/BerufKarriere/Studienfuehrer> Denne historien viser seg da å lede via det kunsthistoriske museet tilbake til ”das ’Naturalien- und Kunstkabinett’ des Minoritenpaters Joseph Bonavita Blank, eine Sammlung in der Tradition der barocken Wunderkammern”.

Differenzierung und Spezialisierung der einzelnen Sammlungsteile". (Segelken 2000: 48) Dette prinsippet synes allerede å ha blitt inkorporert av Blank, hvis ellers så barokke kunstammer også demonstrerer en form for modernitet i og med den nøyaktige oppbevaringen av hvert enkelt preparat i bestemte glass som igjen stod på særlige hyller i egne skap.

Etter først å ha gjort rede for samlingens nyttige aspekter, går Kleist videre til dens mer estetiske elementer. Preparatene lå ikke bare i atskilte hyller i henhold til et generisk og historisk artssystem. De hadde også blitt brukt til et *Spielerei* idet Blank hadde malt opp bilder av landskaper, blomsterbuketter og mennesker. Et siste eksemplar av disse i sin tid så berømte collagene — eller *Musingemälde* som var Blanks betegnelse på den 'oppfinnelsen' han hadde gjort —, skal ennå være utstilt i Würzburgs *Gemäldegalerie*.³ Bildene til Blank ble ikke skapt ut av intet, men ved å gripe tilbake på et omfattende reservoar av naturlige materialer. Slik gir utstillingsgjenstandene en effektiv demonstrasjon av de effektene som kan oppstå når ulike gjenstander settes i forbindelse med hverandre. Blank tilfører ingenting, men skaper ved å kombinere. Når effekten av denne kombinasjonskunsten blir sagt å være "täuschend ähnlich", er det neppe fordi bildene til Blank lignet mer på en ytre virkelighet enn alminnelige malerier i for eksempel olje eller akvarell. På langt hold ser vi et bilde. På nært hold blir vi slått av bildematerialet og av hvordan gjenstandene er føyd sammen. Mosaikken ligner først og fremst på andre bilder, og nettopp derfor ligner den bare til forveksling. Slik sett kan et *Musingemälde* sies å bryte med det systemet av kopi og original som andre bilder stadfester. Selve prinsippet om å male naturen ved hjelp av dens egne materialer går for øvrig igjen i *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. Her berømmes Caspar David Friedrich for å male havslandskapet som om det var tilstede på lerretet "mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eignen Wasser". (SW II: 328) I et slikt tilfelle er forholdet mellom bildemateriale og -gjenstand fremdeles organisert i henhold til en likhetsmodell. Simulakrum-effekten oppstår ettersom materialet på lerretsduken og i naturen synes å være av samme art. Motsatt ligger geniet til Blank i evnen til å erstatte det ene med det andre. Bildet består av ull i stedet for vann, ja endatil av spindelvev i stedet for himmel, og det viser på denne måten til muligheten av en annen estetisk praksis enn den hvor representasjonen skulle stå i høysetet.

³ En liste over malerisamlingene til Martin von Wagner Museum Julius-Maximilians-Universität Würzburg står å lese på nettsidene til universitetsmuseet: mai 2002 <http://www.uni-wuerzburg.de/museum/Gemaelde.html> Her finner vi da også en henvisning til et av de mer enestående innslagene i samlingen: "Singulär ist das aus Federn geklebte Bildnis Max I. Joseph von Bayern, das letzte Exemplar jener seinerzeit berühmten „Musingemälde“, die der Würzburger Minoritenpater und Naturforscher Bonavita Blank (1740–1827) erfunden hatte."

Professor Blanks montasjekunst tar utgangspunkt i brokkene og bitene av andre gjenstander som et råmateriale for produksjonen av nye bilder. Slik sett gir disse bildene et alternativ til det alltid like umulige forsøket på å "male" eller representere "sjelen". I brevene fra vårvinteren 1801 blir vanskeligheten av dette prosjektet nettopp knyttet til et begrep om bruddstykker: Vi mangler et middel til meddelelse, klager Kleist, for deretter å forklare at ikke en gang språket duger til å male bilder med: "Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke." (SW II: 626) Kleists såkalte språkkritikk, slik den her blir formulert, slutter ikke i taushet eller oppgivelse, men i forsøket på å stille sammen bruddstykkene til nye enheter. I denne montasjekunsten siktes det ikke lenger mot kommunikasjonen av en sjel fra sender til mottaker, men mot produksjonen av virkning, effekt og interesse: "Indessen: auf diese Gefahr [falsch verstanden zu werden] will ich es bei Dir wagen und Dir so gut ich kann, in zerrissenen Gedanken mitteilen, was Interesse für Dich haben könnte". (SW II: 626)

Samtidig som Kleist analyserer naturaliekabinettets oppbygning, forklarer han også at denne detaljgjengivelsen skal være til nytte for et annet magasin: "Verzeihe mir diese Umständlichkeit. Ich denke einst diese Papiere für mich zu nützen." Brevet formidler med andre ord en plan som skriveren tenker å gjøre bruk av ved en senere anledning. Noe av det mest iøynefallende ved kabinettet var dets konserveringsteknikk. Lagringen av preparatene fant sted ved at de ble klistret opp på pergament. I og med dette motivet kom brevet også til å framstå som en allegori over sitt eget konserveringsmateriale. Bokstavene på brevarket er riktignok knyttet til papir, og ikke til pergament, men også i dette tilfellet er det skrivemateriale som sikrer de innsamlede forestillingene en større grad av bestandighet, "vor der Nachstellung der Insekten ganz gesichert". Når det sies om samlingene til Blank at "die besten von allen diesen Stücken waren aber, aus Furcht vor den Franzosen, weggeschickt", er det et tilsvarende prinsipp som blir demonstrert. For å sikre kunstsamlingen måtte man sende avgårde de dyrebare objektene til et annet og tryggere oppbevaringssted, hvilket i Kleists tilfelle ville være den bortgjemte lagringsstasjonen i Frankfurt an der Oder. Den unge dikteren besøker naturaliekabinettet, forfatter en rapport om dets organisasjonsmåte og sender deretter rapporten i nordøstlig retning på et bestandig papir slik at opplysningene var sikret mot å bli tatt i beslag av franskmennene eller andre inntrengere.

Hvis vi skulle forfølge de analogiene mellom idémagasin og naturaliekabinett som brevet etablerer, måtte vi tenke på brevsamlingen som et multimedialt og tverrdisiplinært utstillingsapparat hvor data ble innhentet, samlet opp, knyttet til hverandre, utstilt og

distribuert. Kunstammerets arrangement av naturgjenstander, antikke skulpturer, moderne kunst og tekniske instrumenter var ment å frambringe hva Horst Bredekamp har karakterisert som ”visuelle Brücken” vitensområdene imellom (Bredekamp 2000: 71) Raritetssamlingene utgjorde en skole i kunsten å trekke opp linjer og berøringspunkter mellom et bilde og et annet. Ved berraktningen av dette mediet var øyet med andre ord ment å fungere som et analogi- og assosiasjonsorgan, og ikke bare som et kritisk atskillende instrument. Vi har allerede sett en rekke eksempler på hvordan en slik visuell assosiasjonskunst kan utøves: Kleist går fra sansningen av byporten til oppfinnelsen av en antropologisk lov, krigsfangen forbinder edderkoppspinnnet med skiftninger av været, og Blank maler opp et bilde av himmelen med spindelvev. Det er neppe uten grunn at begge de sistnevnte eksemplene vender tilbake til bilder fra edderkoppenes rike. Det ’dikteriske talentet’ blir nemlig beskrevet av Kleist i et annet av brevene fra 1800 som kunsten å trekke tråder:

Langweile ist nichts als die Abwesenheit aller Gedanken, oder vielmehr die das Bewußtsein ohne beschäftigende Vorstellungen zu sein. Das kann aber einem denkenden Menschen nie begegnen, so lange es noch Dinge überhaupt für ihn auf der Welt gibt; denn an jeden Gegenstand, sei er auch noch so scheinbar geringfügig, lassen sich interessante Gedanken anknüpfen, und das ist eben das Talent der Dichter, welche ebensowenig wie wir in Arkadien leben, aber das Arkadische oder überhaupt Interessante auch an den Gemeinsten, das uns umgibt, heraus finden können. (SW II: 572)

Arkadia har gått tapt og må derfor gjenoppfinnes. Kan hende finnes det en åpning på baksiden et sted, om vi bare var villige til å foreta reisen jorden rundt. Vi vender i hvert fall ikke tilbake ved å ta avskjed med den verden som omgir oss, men snarere gjennom en prosess av *anknüpfen*, altså ved å knytte sammen, knytte til, begynne og innlede. Tanken forbinder seg med tingene og finner på denne måten opp en (midlertidig) bro mellom erkjennelse og natur. Slik må dikteren hele tiden ta utgangspunkt i det feltet som sansningen har å tilby. Nettopp fordi Kleist begynner med brohvelvingen, og ikke for eksempel i den betryggende tesen om vennskapets makt, åpner han også for et langt mer omfattende og til dels også foruroligende spekter av betydninger. I et annet av brevene til Wilhelmine handler det om oppfinnelsen av lignelser. Her får Wilhelmine det råd å ta utgangspunkt i en hvilken som helst gjenstand, for eksempel et klaver, for deretter å trekke opp mulige berøringspunkter mellom denne apparaturen og mennesket:

Willst Du Dich einmal üben ein recht interessantes Gleichnis heraus zu finden, so vergleiche einmal den Menschen mit einem Klavier. Da müßttest Du dann Saiten, Stimmung, den Stimmer, Resonanzboden, Tasten, den Spieler, die Noten etc. etc. in Erwägung ziehen, und zu jedem das Ähnliche bei dem Menschen herausfinden. (SW II: 606)

Anvisningen følger det aristoteliske/manieristiske prinsippet om å øve seg opp i å se likheten mellom 'vidt forskjellige ting', i dette tilfellet mellom mennesket og et mekanisk musikkinstrument. Alle deler av instrumentet må imidlertid tenkes inn for at sammenligningen skal utvikle seg til noe mer enn en blott og bar allegori og begynne å gå på egne bein. I og med denne formaliserte operasjonsmåten skapes de forunderlige utstillingsgjenstandene som vi allerede har sett Kleist konstruere. Selvet som skrivebord eller brohvelving kunne ha kommet tilbake i skikkelsen av et piano dersom lignelsen hadde fått lov til å utvikle seg hele veien fra en blott og bar konstruksjonsskisse til et komplett utført bilde. En slik skrivepraksis handler ikke i så stor grad om anleggelsen av en metode, i det minste ikke dersom metoden angir en framgangsmåte hvor tanken kommer først. Poenget er snarere å slå inn på et forsøksplan hvor ordene og tankene hektes opp mot de konkrete forestillingene som verden har å by på. Prinsippet ligner til forveksling på hvordan Bredekamp har beskrevet den iboende dynamikken i en vitenskap som våger å ta utgangspunkt i kunstammeret og dets visuelle forestillingsverden:

Sie findet ihre Antwort im Mißverhältnis der Erkenntnisfähigkeit von Bild und Wort, Auge und Handschrift. Die Bilder laufen der Sprache und jenen Denkbereichen, die sich sprachlich vermitteln, in der Regel voraus. Der Konflikt zwischen einer statischen und einer evolutionären Sicht der Natur ist daher zugleich der Widerstreit zwischen dem schockierend Unbekannten der visuellen Autopsie und dem Mut, diesen Eindruck in den Kontrollraum der Sprache und der Begriffe einzulassen. (Bredekamp 2000: 76)

I forlengelsen av Bredekamp kunne man foreslå at de i de tilfellene hvor Kleist lar skrivehandlingen ta utgangspunkt i for eksempel byporten, panoramaet eller telegrafene, gir han også de visuelle inntrykkene et innpass i 'språkets og begrepens kontrollrom'. Gernot Müller har tidligere skrevet om Kleists "Denken in konkret vorgestellten Bildern". (Müller 1995: 31) Blant annet med panoramaet som eksempel viser han da til hvordan de litterære oppfinnelsene blir 'mediert' av visuelle forestillingsformer. (Müller 1995: 75) En slik forståelse av Kleists intermediale praksis står nært opp mot perspektivet i den foreliggende avhandlingen. Allerede i undertittelen "Kleist und die bildende Kunst" gis det imidlertid en antydning om hvordan Müller kommer til å føre Kleists intermedialitet tilbake på den hevdvunne diskusjonen av overgangene mellom ord og bilde, mellom litteratur- og kunsthistorie, kort sagt på *ut pictura poesis*. (Müller 1995: 4) Slik sett kunne vi si at Müller følger etter Kleist i den scenen fra Paris-brevet hvor han flykter fra storbyen Paris, som han har forsøkt å ta til seg "mit offenen Augen" og inn i det velordnede Louvre. Kleists "Bilderdenken" (Müller 31) lar seg imidlertid ikke avgrense til den skjønne utvekslingen mellom maleri og diktning inne i galleriene. Titteskapene, panoramaet, raritetskabinettet og

dukketeateret ute blant 'pøbelen på markedet' (SW II: 339) kan tilby like egnede utgangspunkter for oppfinnelsen av litteratur. Betegnende nok har Müller lite å si om Kleists "Nützliche Erfindungen" (SW II: 385) og om den litterære anvendeligheten av et slikt kommunikasjonssystem som den optiske telegraf. Innordningen av siste nytt på maskin- og teknologiområdet var imidlertid en viktig del av kunstammerets forestillingsverden, og denne "glemte" medieformen gir oss dermed et innblikk i et tidsavsnitt forut for den moderne grensedragningen mellom *ars mechanica* og *ars aethetica*. Kleist kan sies å videreføre en slik tradisjon — vel å merke fra den andre siden av grensedragningen — idet han gjør samtidens teknologiske apparater og medieformer til integrerte deler av sitt eget skriveverksted.

Prinsipielt sett kan man samle på alt. Ingen klasse eller art er i utgangspunktet unndratt fra magasinering. Slik er samlingen et åpent og dynamisk system, en organisasjon i tilblivelse, et plan som lar seg utvide etterhvert som antallet gjenstander forøkes. Et magasin er dessuten ikke et mausoleum eller skattkammer hvor gjenstandene blir oppbevart med tanke på evigheten, men et lokale for innføringen, sorteringen, utvalget og videredistribusjonen av for eksempel varer, bøker og kunstgjenstander. "Die kaufleuthe pflegen auch ihre niderlagen und vorrathskammern also zu nennen, ingleichen die behältnisse an kutschen, wo man die coffres, und andere sachen zu verwahren pflegt." (Grimm 1984: 18) Enten inn- eller utførsel, altså, eller også allerede underveis fra et sted til et annet. I hele sin begrephistorie, fra det arabiske *makhāzin*, via det italienske *magazzino*, til de øvrige europeiske nasjonalspråkene, står magasinet i en eksplisitt forbindelse til by- og handelskulturen. Når de første begrepsforbindelsene mellom magasinet og skriftmediet dukker opp i England på 1600-tallet, gjennom omtalen av bøker og tidsskrifter som *magazines*, er denne forbindelsen til handelsvesenet fremdeles underforstått. Det trykte magasinet ble fra begynnelsen av forstått som sted for oppbevaringen og videreforhandlingen av data, som *a storehouse of information*. (Oxford 1989)

I og med magasinets omskiftelige og mobile karakter kan man vanskelig gjøre opp en endelig status over dets innhold. Hva brevene om slike apparater som idémagasinet, naturaliekabinettet og myntsamlingen imidlertid forsyner oss med, er muligheten av å begynne på et nytt innsamlingsprosjekt. Med magasinet som forbilde eller modell, kan vi føre opp en inventarliste over de funnene som lesningen av Kleist forsyner oss med. Hvert enkelt kapittel i den foreliggende avhandlingen lar seg da også forstå som et nytt utdrag fra idémagasinet, som en eksperimentell gjenoppfinnelse av mulige anknypningspunkter og

broforbindelser. Kapitteloverskriftene kommer på denne måten til å fungere som en slags kartoteksSignaturer. Oppslagsordene gir en orden til samlingene og gjør det samtidige enklere for andre brukere av systemet å finne fram til hva de selv måtte være interessert i. Det bør kanskje legges til at det foreliggende magasinutvalget ikke gjør krav på å være fullstendig eller dekkende for alle sider av Kleists tekstproduksjon. I stedet for å ville favne det hele, og stå igjen med ingenting, vil vi i fortsettelsen konsentrere oss om noen utvalgte apparater og tekster: Telegraf, språkrør, panorama, motor, klangfigur, *Robert Guiskard*, *Prinz Friedrich von Homburg* og *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. I henhold til et avgrenset sett av søkekriterier kunne man hevde at samlingen var ”representativ”. For eksempel er her tatt med både dramatiske og narrative arbeider, et komplett verk i fem akter og et ufullendt fragment. Dessuten legges det opp til en veksling mellom nærlesningen av enkelttekster og mer vidtfaunende studier av medieteknologiens spredte nedslag på ulike steder i verket. Det dobbelte behovet for historisk bredde og grundig lesning kan på denne måten bli utviklet, om ikke som to hjul langs samme akse, så i det minste om hverandre i ulike skift. Når allerede overskriftene kommer til å peke mot teknikkens og medienes verden, er det ikke fordi oppfinnelser av denne typen skulle utgjøre det eneste innholdet av Kleists idémagasin. Snarere skyldes det et bevisst valg om å avgrense det egne undersøkelsesområdet til bestemte deler av magasinet. Til forskjell fra avdelingene for filosofi og bildekunst har det teknologiske feltet dessuten den fordel at det ikke allerede er fullastet med tidligere fortolkningsforsøk. Mye har vært skrevet om Kant-krisen og om bildegalleriet i Dresden. Langt mindre står å lese om for eksempel språkrøret og kjærlighetens telegraf. Den eventuelle fruktbarheten av å fokusere på slike glemte medier ved lesningen av Kleist lar seg imidlertid ikke avgjøre ved hjelp av innledende bemerkninger. Det er en oppgave som må gjenstå til lesningen har kommet i gang.

Telegraf

Selve begrepet 'telegraf' ble skapt i 1793 gjennom kombinasjonen av de greske ordstammene *tele* (på distanse) og *graphos* (skriver eller signalsender).⁴ I utgangspunktet var begrepet ment å betegne Claude Chappes optiske signalapparater, men ganske snart kunne man i tillegg lese og høre tale om akustiske, mekaniske, aerostatiske og elektriske telegrafer. Den raske spredningen av begrepet gjør at vi vanskelig kan definere telegrafen til én bestemt overføringsteknikk. Så lenge vi kun forholder oss til den greske begrepsavledningen, vil ethvert system for langdistanseoverføringen av signaler også representere en telegraf.

Den første regulære telegraflinjen ble opprettet av franskmannen Claude Chappe i 1794. Linjen gikk fra Paris til Lille, og den bestod av i alt 18 betjente telegrafstasjoner. Hver enkelt stasjon var strategisk utplassert i terrenget slik at man alltid hadde utsyn fra den ene stasjonen til den neste. Fra hendlene inne i stasjonsbygningene kunne man betjene en såkalt armtelegraf på taket. (figur 4) Det var mulig å stille inn armene til i alt 98 ulike tegnposisjoner, men kombinasjonsantallet ble ytterligere forøket til 8386 gjennom anvendelsen av en egen kodebok. I og med denne koderingsteknikken behøvde man ikke å programmere og avlese meddelelsene bokstav for bokstav. I løpet av sekunder kunne en enkelt telegrafstasjon motta og videreformidle ikke bare bokstaver, men også hele ord, uttrykk og setninger. Et tilsvarende kommunikasjonssystem ble også utviklet i Sverige av Nicolai Abraham Edelcrantz, forfatteren av en egen *Afhandling om Telegrapher och Försök til en ny Inrättning därpå*. (Edelcrantz 1796) I stedet for å betjene seg av pendelarmsystemet til Chappe valgte Edelcrantz imidlertid å overføre signalene ved hjelp av et lukesystem basert på de to utgangsposisjonene åpen og lukket. (figur 5) Begge telegrafsystemene, det franske så vel som det svenske, kom til å erstatte ordene med visuelle signaler hvis betydning gikk tilbake på digitale programkoder. Jo mindre hver enkelt telegrafarbeider forstod av det budskapet han var satt til å formidle, jo raskere kunne informasjonen også passere fra en stasjon til en annen. Målet med systemet var ikke å distribuere tegn til hermeneutisk fortolkning, men å forlene de militære kommandolinjene med en ny form for hastighet. De menneskelige sanseorganene kan sies å

⁴ Den optiske telegrafen beskrives av Aschoff 1984: 159–171; Winston 1998: 21; Jarvis 1977: 131–132; Standage 1998: 8–18 og Michaelis 1965: 11–19. Mens mange av disse framstillingene i hovedsak er ute etter å beskrive den elektriske telegrafen, blir det gitt en langt bredere oversikt over de systemene som var i bruk rundt 1800 i *The Early History of Data Networks* av Holzmann og Pehrson.

ha fungert som integrerte deler av dette telegrafiske maskineriet, som instrumenter for innhenting av sandedata via teleskoper (input) og for videreforsendelsen av disse signalene til nabostasjonen (output). (Kittler 1996: 290)

De nye mulighetene for litterære oppfinnelser som telegrafen førte med seg, ble tidlig utnyttet av en forfatter som Novalis. I 1797, som en del av arbeidene til *Das allgemeine Brouillon*, skapes det et bilde av de menneskelige organene som ulike deler av et kunstig språkinstrument. Hva annet er mennesket enn en telegraf? ”Zunge und Lippen etc. sind Theile eines Telegrafs. Telegraph ist ein künstliches Sprachwerckzeug. Die Augen sind Fernröhre — die Fernröhre Augen.“ (Hardenberg 1960 III: 400) Denne oppfinnelsen av ’mennesket som telegraf’ gir et eksempel på hvordan det gryende 1800-tallets medielandskap også representerte et reservoar som datidens forfattere kunne betjene seg av for å hente ut nye og overraskende metaforer. Fragmentet er imidlertid ikke tilstrekkelig analysert om man bare fokuserer på innholdsplanet. Telegrafen er ikke bare tilstede som et tilfeldig motiv i det budskapet Novalis har å framføre, men også som et stilistisk prinsipp. Nyheten om at mennesket skulle være et teknisk medium eller språkverktøy blir således meddelt som en rekkefølge av kort tilhugne setningsbrokker og forkortelser, i det nye mediets egen språkform.

Svart på hvitt

I og med oppfinnelsen av den optiske telegrafen ble det også mulig å se med nye øyne på den postale kommunikasjonen. Novalis-eksempelet har allerede demonstrert hvordan telegrafen kunne rukke ved det skinnen av naturnødvendighet som hvilte over de tidligere kommunikasjonsformene. Til og med den muntlige samtalen lot seg fra nå av forestille som en form for medieteknologi. I brevene fra Kleists hånd virker det ofte som om postvesenet var en institusjon man hadde oppfunnet, ikke for å bringe menneskene nærmere hverandre, men for å skape kommunikative utsettelse, avbrytelse, misforståelse og muligheten av forhaling. Den 15. august 1800, mens den kvinnelige parten i brevforholdet fremdeles satt igjen i forestillingen om at sjelen skulle la seg meddele på tvers av landegrensene, var Kleist i ferd med å miste enhver tiltro til muligheten av en slik postal sjelekommunikasjon. ”Du willst, ich soll Dir etwas von meiner Seele mittheilen?”, spør han i et av brevene fra Paris. (SWB II: 680) Erfaringene han nettopp hadde gjort seg med umenneskelige franske postbetjener og upålitelige tyske postforsendelser, syntes imidlertid å avsløre Wilhelmines fromme ønske som intet mindre enn en godtroende illusjon:

Denn die Briefe, die Du mir, wie du sagst, während dieser Zeit geschrieben hast, müssen verloren gegangen sein, weil ich sie nicht empfangen habe. Desto größer war meine Freude, als ich heute auf der Post meine Adresse und deine Hand erkannte — Aber denke Dir meinen Schreck, als der Postmeister meinen Paß zu sehen verlangte, und ich gewahr ward, daß ich ihn unglücklicherweise vergessen hatte — ? Was war zu tun? Die Post ist eine starke halbe Meile von meiner Wohnung entfernt — Sollte ich zurücklaufen, sollte ich noch zwei Stunden warten, einen Brief zu erbrechen, den ich schon in meiner Hand hielt? — Ich bat den Postmeister, er möchte einmal eine Ausnahme von der Regel machen, ich stellte ihm die Unbequemlichkeit des Zurücklaufens vor, ich vertraute ihm an, wie viele Freude es mir machen würde, wenn ich den Brief mit mir zurücknehmen könnte, ich schwor ihm zu, daß ich Kleist sei und ihn nicht betrüge — Umsonst! Der Mann war unerbittlich. Schwarz auf weiß wollte er sehen, Mienen konnte er nicht lesen — Tausendfältig betrogen, glaubte er nicht mehr, daß in Paris jemand ehrlich sein könnte. Ich verachtete, oder vielmehr ich bemitleidete ihn, holte meinen Paß, und vergab ihm, als er mir Deinen Brief überlieferte. (SW II: 680)

Postvesenet fortoner seg i denne beskrivelsen som et sendrektig byråkrati av venting, kontrollrutiner og løping fram og tilbake. Ikke bare er det vanskelig å få utlevert et brev når det først har nådd fram til riktig mottakeradresse, men et ukjent antall meddelelser synes også å ha forsvunnet underveis fra Frankfurt til Paris. Kommunikasjonsproblemene på postkontoret skyldes ikke bare en ekstra surmavet parisisk funksjonær, men ligger allerede nedfelt i skriftmediets teknologiske og materielle vilkår. Når postmesteren insisterer på å få lese passet til Heinrich von Kleist "schwarz auf weiß", gjør han bare det samme kravet gjeldende for mottakeren av brevet som avsenderen allerede har akseptert. De arbitrære skrifttegnene er det eneste som gjelder på posthuset. I likhet med passet kan heller ikke brevet markere noen annen identitet enn den som kommer til uttrykk ved hjelp av stempeler, signaturer og en rekkefølge av skrifttegn i svart på hvitt. De ellers så usvikelige kroppssignalene og gestene, som Kleist forsøker å mobilisere i møtet med postmesteren, har ingen plass innenfor rammene av det statsorganiserte skrift- og kommunikasjonssystemet. Postmesteren er ute av stand til å lese det ekte minespillet som utgår fra Kleist kropp — akkurat som brevet til Wilhelmine von Zenge heller ikke kan formidle annet enn bokstaver og skrifttegn med alle de mulighetene for svik og bedrag som dette fører med seg.

Forholdet mellom kropp og bokstav er også hva det handler om i brevet fra det beleirede Königsberg i november 1805. Her blir lengselen etter Rühle von Lilienstern uttrykt som en avvisning av det såkalte "brevvennskapet": "aber eine immer wiederkehrende Empfindung sagt mir, daß diese *Brieffreundschaft* für uns nicht ist". (SW II: 760, Kleists uth) Vennskapets fremste uttrykk, den fysiske omfavnelsen, er ikke mulig i brevs form. For overhode å føle seg berørt av brevet, må mottakeren derfor kjenne den samme *Sehnsucht* som avsenderen. Først gjennom en slik fordobling av savnets negativitet blir det mulig å nå fram til et positivt, felles berøringspunkt i skrifttegnenes "svart på hvitt": "nur insofern, als Du auch

etwas von der Sehnsucht fühlst, die ich nach Dir, d.h. nach der innigen Ergreifung Deiner mit allen Sinnen, inneren und äußeren, spüre, kann ich mich von Deinen Schriftzügen, schwarz auf weiß, in leiser Umschlingung ein wenig berührt fühlen“. (SW II: 760) Bevegelsen i brevet viser seg å gå fra lengselen etter fysisk berøring til en forflytning av denne lengselen i retning av skrifttegnenes omfavelse på papiret. Skriften skal selv bli til en form for omfavelse. Distansen søkes overvunnet i distansens eget medium.

Eksemplene gir en antydning om hvordan figuren ’svart på hvitt’ inngikk som en del av standardutrustningen i Kleists skrivearsenal. Samtidig får vi også et nyttig korrektiv til Friedrich Kittlers påstand om at skyggen fra de tekniske mediene ennå ikke skulle ha falt inn over litteraturen fra det tidlige 1800-tallet. Til forskjell fra Foucaults beskrivelse av ’de svarte bokstavenes dans over det hvite papiret’ hos Flaubert, mener Kittler at en slik henvisning til skriftens materialitet ville ha vært utenkelig før de analoge mediene utfordret litteraturens mediemonopol:

Foucault hat das Bibliotheksphantastische, diese Erfindung des 19. Jahrhunderts, für die *Tentation de Saint-Antoine* als *Tanz schwarzer Lettern auf weißem Papier* beschrieben. Aber in solcher Technizität kann es erst am Jahrhundertende auftreten. Um 1800 ist der Schatten technischer Medien noch nicht auf die Dichtung gefallen, jener Schatten, der sie begrenzen und definieren wird. (Kittler 1995: 127–128, min uth)

Dersom man kommer fra lesningen av Kleist til denne Kittler-passasjen, er det mye å stusse over. Ikke minst gir Kleist en rekke eksempler på hvordan figuren ”schwarz auf weiß” kan brukes til å markere brevets materielle begrensninger og muligheter. I disse forbindelsene dreier det seg vel å merke ikke om en stivnet klisjé eller om et rent konvensjonelt topos. Det skjer en dreining av betydningen hver gang figuren hentes fram igjen. Kleist bruker motivet til å analysere skrivesituasjonen fra nye vinkler og derigjennom også til å stille opp forholdet mellom avsender og mottaker i nye konstellasjoner.

Hvis vi skal analysere de første eksemplene på en slik selvbevisst utforskning av brevets postale kommunikasjonsbetingelser, synes det påkrevet å gå tilbake til Kleists ofte omtalte *Würzburger-Reise*. Den 20. august 1800, like etter at han hadde lagt ut på denne reisen, skriver Kleist til forloveden: ”Du willst aber schwarz auf weiß sehen, und so will ich Dir denn mein Herz so gut ich kann auf dieses Papier malen, wobei Du aber nie vergessen muß, daß es bloße Kopie ist, welche das Original nie erreicht, nie erreichen kann.“ (SWB II: 522) I og med den innledende henvisningen til skrivningens synlige overflate kommer brevet til å framstå som en dårlig svarthvitt kopi. Brevet er en blott og bar stedfortreder som umulig kan klare å ta igjen eller å nå opp til det langt mer bevegelige og fargerike hjertet. Denne

erkjennelsen av en — akk — så uutslettelig distanse mellom original og kopi, kan sies å gi det første vilkåret for å finne opp noe nytt. Båndene mellom forfatter og tekst er ikke fullt så forpliktende når skriveren uansett ikke kan gjengi et sant bilde av selvet. Representasjonens og likhetenes episteme er brutt, og brevet kan innlede en bevegelse mer eller mindre utenfor skriverens ansvarsområde og kontroll.

Kjærlighetens telegraf

Det er ingen grunn til å undervurdere effektiviteten av det postsystemet Kleist hadde til rådighet da han la ut på reisen mot Würzburg i 1800. Over hele kontinentet sørget et finmasket nett av poststasjoner for at uthvilte hester og ryttere hele tiden stod klar til å bringe postforsendelser videre. Selve ordet 'post' er avledet fra disse stasjonene. Senlatinens *stationes positae* viser ifølge *Encyklopedien* til 'stasjoner for utvekslingen av hester, innrettet i bestemte avstander fra hverandre for kurerer bemyndiget til transporten av skriftlige meddelelser' (Fontius 1988: 268). Dette transportnettet ble ikke bare brukt for transporten av brev, men også for å frakte gods og mennesker fra sted til sted. Før jernbanen fantes det ingen forflytningsmåter som var raskere enn den statsstyrte postgangen, og Martin Fontius skriver i denne forbindelsen om hvordan den statlige kontrollen over postvesenet også garanterte for statens enerett over bevegelseshastigheten, *das Monopol der Schnelligkeit* (Fontius 1988: 268).

Da Heinrich von Kleist reiste fra Frankfurt an der Oder i 1800, var det postvogner som fraktet ham vekk fra hjembyen, universitetsstudiene, og forloveden Wilhelmine von Zenge. Reisen bar i stor fart gjennom ulike tyske stater og fyrstedømmer, og denne erfaringen av en ny form for hastighet kan vi se at Kleist søker etter skriftlige uttrykk for i flere av brevene. Spesielt interessant i denne forbindelse er det 19. brevet fra Kleist-utgaven til Helmut Sembdner. Karakteristisk nok har ikke brevet én enkelt datering. Gjennom den stadige markeringen av nye datoer, klokkeslett og nedskrivingssteder har Kleist lyktes i å gestalte noe av reisens omskiftelighet allerede i brevets formelle innramming. Brevet forfattes i løpet av de små pausene som oppstår ved hesteskiftene og postsorteringen i Öderan, Chemnitz, Lungwitz, Zwickau og Reisenbach. Hva vi iakttar, er følgelig en skrivesituasjon underlagt vilkårene for det offentlige transportvesenets opphakkede rytme og tempo. Dette blir særlig tydelig ved avgangen fra stasjonene. I brevet finner disse oppbruddene sted som markerte overganger fra en skrive- og reisesituasjon til den neste: "Adieu. Der postillion bläst" (SW II: 548). "Adieu, in der nächsten Station noch ein Wort, und dann wird den Brief zugesiegelt und abgeschickt" (SW II: 550). "Adieu, liebes Mädchen, jetzt schließe ich den

Brief. In der nächsten Station fange ich einen andern Brief an.” (SW II: 553). Eksemplene viser at postgangens mange pauser og oppbrudd gir skriften så vel som reisen et diskontinuerlig preg. Når det blåser i posthornet, gjelder dette oppbruddsignalet som en kommando også for den skrivende. Bevegelsen i brevene utvikler seg derfor ikke langs en sammenhengende og kontinuerlig bane, men som en lang rekke brudd og utskiftninger fra en stasjon til den neste.

Mens den dannelsesreisende skal akkumulere et sett av erfaringer og lærdom som gjør det mulig for ham å knytte sammen fortiden, nåtiden og framtiden til en sammenhengende og meningsgivende livstråd, er det noe ganske annet som er på gang i Kleists oppbrutte reisemeddelelser. I postvognen skjer forflytningen så fort, og tiden passerer så raskt at reisen ikke lenger kan ha tilegnelsen av dannelse og lærdom som underliggende begrunnelse og motiv. Når man flyr ”wie die Vögel über die Länder” i en fart av fire tyske mil på fem og en halv time (5,5 km/t), er det forbi med den tiden da man gjorde seg erfaringer underveis. Alt hva man heretter opplever, er bruddstykker av erfaring. Det som fortsatt finnes å se, ser man enten ’i forbifarten’, ’fra utsiden’ eller ’på distanse’:

Einige flüchtige Gedanken sid die ganze ausbeute unsrer Reise / Sind Sie in *Dresden* gewesen? — ”Ja, durchgereist.” — Haben Sie das grüne Gewölbe gesehen? — ”Nein.” Das Schloß? ”Von außen.” — Königsstein? — ”Von weitem.” Pillnitz, Moritzburg? ”Gar nicht.” Mein Gott, wie ist das möglich? — ”Möglich? Mein Freund, das war notwendig.” (SW II: 550)

Reisen etablerer en grunnleggende distanse til omgivelsene mens reisebrevet stadfester distansen mellom sender og mottaker. Forsendelsene til Wilhelmine kan sies å utforske alle disse formene for avstand. Således kommer brevet fra den 18. september til å tegne opp et helt kart over ’forhindringenes topografi’:

Und immer noch keine Nachrichten von Dir, meine *liebe* Freundin? Gibt es denn keinen Boten, der eine Zeile von Dir zu mir herübertragen könnte? Gibt es denn keine Verbindung mehr zwischen uns, keine Wege, keine Brücken? Ist denn ein Abgrund zwischen uns eingesunken, daß sich die Länder nicht mehr ihre Arme, die Landstraßen, zureichen? Bist du denn fortgeführt von dieser Erde, daß kein Gedanke mehr herüberkommt von Dir zu mir, wie aus einer andren Welt? Oder ist doch irgend ein Unhold des Mißtrauens zwischen uns getreten, mich loszureißen von Deinem Herzen? Und ist es ihm geglückt, wirklich geglückt — ? Wilhelmine! Bin ich Dir nichts mehr wert? Achtest Du mich nicht mehr? Hast Du sie schon verdammt diese Reise, deren Zweck Du noch nicht kennst? (SW II: 567)

Reisen til Würzburg synes i denne beskrivelsen å ha fulgt ”den brente jords taktikk”. Samtidig som brevskriveren ser med lengsel tilbake på det stedet han har forlatt, framstiller han også et landskap av brente broer og ødelagt infrastruktur som legger ytterligere hindringer i veien for en snarlig hjemreise. Samtidig som muligheten av en snarlig hjemreise forhindres, går reisen

stadig raskere vekk fra Frankfurt an der Oder. En mulig modell for denne fartsopplevelsen finner Kleist i et av tidens mer folkelige medier, nemlig titteskapet. Titteskapene, eller *Guckkasten* som det heter på tysk, var skapliggende montre med linsedekt åpning til framvisningen av bilder. Enten kunne apparatene stille til skue en bildeserie med utgangspunkt i et bestemt sted eller handlingsforløp, eller også kunne de samle sammen inntrykkene av de mest forskjelligartede ting i en og samme framvisningsserie. Den raske utvekslingen av bilder ville uansett bryte opp persepsjonen til en rekke med atskilte momenter, omtrent som i signalskiftene til en optisk telegraf: Et bilde og så det neste. Utsynet fra postvogna hadde ifølge Kleist noe av det samme omskiftelige titteskapspreget:

Zuweilen bin ich auf Augenblicke ganz vergnügt. Wenn ich so im offenen Wagen sitze, der Mantel gut geordnet, die Pfeife brennend, neben mir Brockes, tüchtige Pferde, guter Weg, und immer rechts und links *die Erscheinungen wechseln, wie Bilder auf dem Tuche bei dem Guckkasten* — und vor mir das schöne Ziel, und hinter mir das liebe Mädchen — — und in mir Zufriedenheit — dann, ja dann bin ich froh, recht herzlich froh (SW II: 549, min uth.).

I denne parataktiske listen over fenomener og sanseintrykk (*Wagen, Mantel, Pfeife, Brockes, Pferde, Weg, Erscheinungen*) har Kleist inkorporert det visuelle mediets utskiftningstakt som en del av det litterære uttrykket selv. Det språklige uttrykket er ikke hierarkisk organisert, men oppsplittet i en serie av sidestilte bilder eller informasjonenheter. Dermed er det også åpnet for en metaforisk logikk hvor brevskriveren kan sies å akselerere til nye hastigheter. Det transportmiddelet som mot begynnelsen av brevet ble sagt å fly 'som fuglene over landene', lar seg heretter framstille som en enerverende langsom og treg mekanisme: "Der Postillion ist faul und langsam, ich bin fleißig und Schnell. Das ist natürlich, denn er arbeitet für Geld, und ich für den Lohn der Liebe" (SW II: 552). Brevskriveren har lagt postgangen bak seg, hastighetens monopol er brutt, og Kleist kan gå over til å måle skriftmediet opp imot programmene for telegrafen.

I reisebrevene til Wilhelmine von Zenge røper Kleist gjentatte ganger eksistensen av en 'hemmelighet' som han ikke kan tillate seg å avdekke. Forloveden blir ikke bare fortalt om eksistensen av en slik hemmelighet, men initieres også i en mistenkelig bruk av fingerte signaturer og forfalskede pass. Slik innordnes hun i den typiske rollen av en konfident, om enn uten noensinne å få vite årsaken til hemmelighetskremmeriet. Brevskriveren kan sies å innstifte en merkelig taushetspakt med mottakeren — merkelig ettersom Wilhelmine ikke gis en eneste opplysning å avsløre ut over det enkle faktum at hemmeligheten eksisterer. Samtidig som brevene tiltrekker seg interesse og fortolkningslyst, kommer de også til å avvise denne oppmerksomheten. Gjentatte ganger forsikrer brevskriveren at nå vil han fortelle alt. I

neste øyeblikk legges hemmeligheten imidlertid i skjul igjen. Vekslingen lar seg framstille som en mekanisk skiftning mellom polene av bekjennelse og tilsløring, pluss og minus:

Und nun zu dem, worauf Du [Wilhelmine] gewiß mit Deiner ganzen Seele gespannt bist [+], und wovon ich Dir noch so wenig mitteilen kann [-]. Doch alles, was jetzt für Dich zu wissen gut ist, sollst Du auch erfahren [+](SW II: 523).

Eben damit Du [Wilhelmine] ganz ruhig sein möchtest, habe ich Dir, die einzige in der Welt, alles gesagt [+], was ich sagen durfte [-], nichts, auch das mindeste nicht vorgelogen [+], nur verschwiegen, was ich verschweigen mußte. [-] (SW II: 524)

Til sammen danner spillet mellom de to posisjonene en kryptografi hvor vi gjenkjenner tegnposisjonene, men ikke koden som eventuelt kunne gi en mening til vekselbevegelsene. I dette spillet mellom tilnærming og tilbaketrekning ser vi et eksempel på flørtens vekselbevegelser, men også hva Sibylle Peters i en kommentar til Kleists avisjournalistikk har karakterisert som en 'informasjonspolitikk', en strategi for utdelingen, tilbakeholdelsen og koderingen av informasjon (Peters 2000: 137). Ved å holde kodeboken i skjul (om den da overhode eksisterte) lyktes Kleist i å holde mottakeren i en tilstand av konstant oppmerksomhet. Wilhelmine ble nektet muligheten av å sitte rolig igjen i Frankfurt. Selv om mannen var ute og reiste, kunne ikke kvinnen av den grunn slappe av. I stedet måtte hun være på konstant vakt etter nye signaler å motta og dechiffre.

Omtrent på samme måte som titteskaperen står modell for reisen og skriftens hastighet, har Kleist formulert en mulig modell for brevenes informasjonspolitikk i beskrivelsen av de 'jesuittiske sjalusiene' fra overnattingskvarteret i Würzburg. Det arkitektoniske interiøret blir her til en scene for spillet mellom ulike grader av synlighet. I hjørneværelset med fire vinduer langs hver av de to ytterveggene er det som å bo bak "Wänden von Glas" (SW II: 571). Hele byen ville være vitne til alle ens handlinger om det ikke fantes en mulighet for å sperre av for innsyn, "wenn es nicht hier jene *jesuitischen Jalousien* gäbe, aus welchen man füglich hinaus sehen kann, ohne daß von außen hinein gesehen werden könnte" (SW II: 572, min uth.) Sjalusiene gjør det mulig for Kleist å gå over fra rollen som det observerte objektet til den motsatte subjektposisjonen. Dekket av sjalusiene kan han uforstyrret innhente signaler fra utenverdenen. Samtidig ser vi at han også har muligheten av å betjene seg av persiennene som et middel for sin egen signalutsending. Med en enkel håndbevegelse kan panelene innstilles til vertikal posisjon, for så med like enkle midler å føres tilbake til åpningsposisjonen. Vi har å gjøre med en binærkode over grunninnstillingen åpen/lukket, med andre ord den samme koden som også brevskriveren vet å betjene seg av. Selve begrepet *Jalousien* er en avledning fra forelskelsens vokabular. Mannen i dekket bak

sjalusiene har en bestemt plan med sin spionasje: Han vil avlure den elskede hennes hemmeligheter. Når Kleist gjør sjalusiene til en mulig modell for utsendingen av skrift, er også denne formen for kjærlighetsstrategier en del av bildet. Brevene utgjør i seg selv en plan for forholdet til en bestemt kvinnelig mottaker, nemlig Wilhelmine von Zenge. Vekslingen mellom blottlegging og tildekking gjør det mulig å fastholde oppmerksomheten til den forlovede i Frankfurt an der Oder samtidig som avsenderen reiser videre mot en stadig mer distansert adresse.

De prinsippene for brevskrivningen som vi her har observert, kan sies å bli oppsummert i den gåten som oversendes til Wilhelmine von Zenge den 18. november 1800. I likhet med flere av de andre tenkeøvelsene fra idémagasinbrevet var også denne gåten innrettet mot familiesfæren og forholdet mellom kvinne og mann. Det synes nærliggende å lese passasjen som en hentydning til forholdet mellom de to partene i brevvekslingen. Midt i den vante konteksten av utdanning og forførelse er det imidlertid lagt inn en referanse til et teknisk kommunikasjonsmedium som hadde sett dagens lys seks år i forveien. Kjærlighetens strategier blir analysert av Kleist som et eksempel på den optiske telegrafens signalteknikk:

Ein Mädchen, das verliebt ist, und es vor der Welt verbergen will, spielt in der Gegenwart ihres Geliebten gewöhnlich mit dem Fächer. Ich nenne einen solchen Fächer einen Telegraphen (zu deutsch: Fernschreiber) der Liebe. Warum? (SW II: 594)

Viften sender ut et visuelt signal, slik også en optisk telegraf vil gjøre det. Man kunne forestille seg bevegelsene av pikens armer i analogi til pendlingen av Chappes telegrafarmer. Faktisk fantes det også i handelen såkalte 'telegrafvifter' eller "Fächers à la Telegraph" med miniatyrreproduksjoner av Chappes oppfinnelse på toppen av håndtaket og en oversikt over det telegrafiske alfabetssystemet på viftebladet. (figur 6) Ideen bak en slik moteartikkel går åpenbart tilbake på noe av den samme observasjonen som hos Kleist: Den kvinnelige manøvreringen av viften skjer ikke så mye av hensyn til praktisk nødvendighet og reguleringen av kroppens temperatur, men mer som et ledd i utformingen av en gestikk, et signalsystem og et språk. Samtidig som armene i Chappe-telegrafen gir et mulig forbilde til Kleists telegrafgåte, er det vel så sannsynlig at Kleist hadde en av de svenske eller engelske klaffetelegrafene i tankene. Her ble ordene programmert til optiske signaler gjennom anvendelsen av et sett med luker som kunne veksle mellom i alt to posisjoner: Horisontal åpning og vertikal tildekking. Den unge kvinnen med viften har de samme innstillingsposisjonene til rådighet idet hun vekselvis skjuler og blottlegger ansiktet for den mannlige beundreren. Poenget med et slikt telegrafsystem er vel å merke ikke at den ene av

de to posisjonene skulle bære på større informasjonsverdi enn den andre. I seg selv er tegnene tomme for betydning, og overføringen av data begynner først med spillet mellom to posisjoner. Overført på kjærlighetens telegraf ville dette bety at den kvinnelige blottleggingen og tildekkingen av ansiktet ikke markerer en overgang mellom henholdsvis informasjon og nullinformasjon. Budskapetets betydning ligger ikke i en av de to bevegelsesposisjonene, men i bevegelsen selv.

Elektrisitet, bombepost og oksepost

Innsikten i de optiske signalsystemenes funksjonsmåte betydde vel å merke ikke at Kleist var ukjent med muligheten av alternative overføringsteknikker, som for eksempel samtidens eksperimenter med elektriske kommunikasjonsformer. Det var tross alt et medlem av hans egen familie som hadde bidratt til å oppfinne den elektriske kondensatoren eller leidnerflasken i 1745. Rundt 1800 ble disse apparatene fremdeles kalt for Kleist-flasker, og i essayet *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* har dette elektriske ladeapparatet antatt funksjonen av en språkgenerator. Kleist tar utgangspunkt i begivenheter fra den franske revolusjonen og viser hvordan Mirabeaus tale for stenderforsamlingen i 1791 lar seg forstå som en gradvis akkumulasjon av elektriske spenninger. "Einer Kleistschen Flasche gleich" opparbeider Mirabeau en motstand mot kongens befal som blir forsterket helt fram til det punktet hvor spenningsforskjellen mellom folkets og kongens representanter har vokst seg så sterk at utladningen må finne sted i form av talerens totale "Vernichtung seines Gegners". (SW II: 321) Det ville være vanskelig å karakterisere denne språklige utladningen til Mirabeau som en kommunikativ språkhandling. Det er ikke bildene av en samtale, men snarere bildene av konflikt og revolusjon som hentes fram når Kleist forbinder språket med elektrisiteten. Slik sett utgjør elektrisitetsmetaforen et viktig alternativ til den blåøyde troen på en herredømmefri dialog. Kleist viser oss at språket og kommunikasjonsteknologiene ikke bringer krigen til et slutt punkt, men at kampen hele tiden blir videreført til nye arenaer. En slik innsikt i vekselvirkningene mellom krigshistorie og kommunikasjonsteknologi vil vi også kunne gjenkjenne i det senere utkastet til en bombepost.

12. oktober 1810, under overskriften *Nützliche Erfindungen*, kunne leserne av Heinrich von Kleists avis *Berliner Abendblätter* lese meddelelsen om og motsvaret til "einen elektrischen Telegraphen" (SW II: 385). Selv om Kleist ikke går spesifikt inn på hvilken telegrafmodell det her er snakk om, kan vi ut fra det aktuelle skrivetidspunktet likevel slutte oss til at det må ha dreid seg om en oppfinnelse av den bayerske fysiologen og anatomen Samuel Thomas

Soemmering (1775–1839). Året i forveien hadde Soemmering presentert en elektrokjemisk telegraf for det bayerske vitenskapsakademiet. (figur 7) I denne installasjonen var et sett med messingbokstaver koblet opp imot et enkelt stavbatteri, den såkalte voltasøylen. (Aschoff 1987: 13–22) Fra den metalliske alfabetrekken utgikk det et 'kommunikasjonstau' til en rekke med gullbokstaver i bunnen av en vannfylt glassbeholder. Når en av disse gullbokstavene ble satt i forbindelse med voltasøylen, ville det bli utløst en elektrolytisk prosess. Vannmolekylene ble dekomponert til hydrogen og oksygen, og det begynte å stige opp små gassbobler fra bokstavoverflaten.

Ved tidspunktet for Kleists artikkel hadde nyheten om Soemmerings oppfinnelse nettopp lekket ut til den tyske avisverdenen. I løpet av august og september hadde apparatet blitt omtale til del i blant annet *Nürnberger Korrespondent*, *Der Freimütige oder Berlinisches Unterhaltungsblatt* og *Königsberger Zeitung* (Aschoff: 27). Det nystartede *Berliner Abendblätter* var slik sett en smule på etterskudd med sin omtale av telegrafnyheten, men til gjengjeld kunne man i dette bladet presentere ikke bare ett, men flere utkast til nye informasjonsteknologier. Etter den innledningsvise referansen til Soemmerings patent og de forventede rosende ordene til oppfinneren av denne *Fernschreiberkunst*, gikk Kleist videre til beskrivelsen av en alternativ telekommunikasjonsteknikk. Over hele landet burde det stilles opp artilleristasjoner innenfor rekkevidde av hverandre, lød forslaget. I stedet for krutt kunne man fylle opp kulene i dette bombepostsystemet med pakker og brev. Dersom kulene ikke falt ned i sumpland, ville det være en enkel sak å finne fram til hver enkelt kule og åpne den ved nærmeste bombepoststasjon. Her kunne man sortere innholdet av forsendelsene for deretter å skyte posten videre mot sine respektive bestemmelsessteder. Ifølge en 'enkel matematisk beregning', mente Kleist at dette systemet ville forkorte overføringstiden fra Berlin til byer som Stettin og Breslau med helt ned til en tiendedel av den gamle ordningen med et ridende postvesen.

Kleists *Entwurf einer Bombenpost* representerer et utkast i betydningen av en skisse eller en plan, men også som en avledning fra verbet *werfen*. Teksten gir ikke bare beskrivelsen av en kasteteknikk, men sørger selv for å slynge ut en "bombe" i det offentlige ordskiftet om den elektriske telegrafen. Ballistiske og informasjonsteknologiske overveielser viser seg i dette utkastet som to sider av samme sak. Bombepostombæringen betjener seg av krigføringens mest avanserte midler, liksom i en direkte illustrasjon av den ofte gjentatte tesen om at mediehistorien skylder alle sine nyvinninger fra militærhistorien. Soemmerings oppfinnelse av den elektriske telegrafen hadde da også sitt utspring i et initiativ fra den bayerske

innenriksministeren Monteglas. (Aschoff 1987: 13–14) Den franske hærens suksess i felttoget mot Østerrike våren 1809 hadde gitt en effektiv innføring i informasjonsteknologienes potensielle betydning for den moderne krigføringen, og Soemmerings bayerske patent var ment å overgå systemet til Chappe. Kleist har altså ikke formulert et militært motsvar til Soemmerings tilsynelatende mer fredfylte patent. Hva bombepostforslaget derimot bidrar til, er å synliggjøre den militære konteksten som omgav samtlige av periodens telegrafoppfinnelser.

I forhold til den nyutviklede elektrokjemiske telegraf, som behøvde én overføringslinje per bokstav, og som ikke kunne transmittere mer enn ett tegn i gangen, hadde bombepostforslaget til Kleist åpenbare fordeler. Gjennom kombinasjonen av teknisk og stilistisk innsikt registreres det hvordan den elektriske telegraf også ville medføre et nytt og kortfattet språk, hva som siden skulle bli kjent som telegramstil. Hvis vi skulle sette oss i telegrafisk forbindelse med vår venn blant antipodene, kunne vi kanskje spørre ham 'hvordan går det?', for straks deretter å motta tilbakemeldingen 'riktig bra!'. Ut over formidlingen av slike informasjonsbrokker og kommandoord var systemet imidlertid fint lite verdt. Det tungroddede transmisjons- og indikatorsystemet utelukket en overføring av lengre samtaler og resonnementer. Mediet ville dermed minimalisere budskapet til man stod igjen med et språk bestående av "ganz kurzer und lakonischer Nachrichten" (SW II: 385).

Forslaget om en bombepost kan sies å oppheve alle disse problemene. En kanonkule fullstappet med brev kunne rimeligvis overføre atskillig større mengder data per forsendelse enn den elektriske telegrafens bokstavbaserte overføringslinjer. I tillegg til brev kunne bombeposten dessuten ta hånd om alle slags rapporter, bilag, pakker og ting. Kleist fant det derfor rimelig å påpeke at den foreslåtte institusjonen ville være til nytte, ikke bare i det informasjonsteknologiske feltet, men også for handelsstandens og kjøpmennenes interesser. (SW II: 385) Bombeposten tilbød et komplett system for høyhastighetstransporten av data, varer og andre verdier, og i så måte mente Kleist at det overgikk kapasiteten til så vel post-som telegrafvesenet. Bombepostens fysiske håndgripelighet hadde ytterligere den fordel, slik Kleist så det, at dette systemet ville bevare informasjonen innenfor området av det sansbare. Informasjonsoverføringen var ikke skjult for det menneskelige øyet, slik de elektriske signalene var det, men tvert imot av den art "die man ohne alle Schwierigkeit, mit den Augen verfolgen [...] kann". (SW II: 386) For at systemet skulle fungere, var det nødvendig at stasjonene befant seg innenfor synsvidde av hverandre. Hver enkelt stasjon måtte følge nøye med på eventuelle bevegelser og signalutsendinger fra nabostasjonen, og i så

måte kunne man si at forslaget til Kleist hadde den optiske telegrafen som underliggende kommunikasjonsmodell.

Alle sine fortjenester til tross, forslaget om en bombepost fikk ikke stå uimotsagt. Allerede i neste nummer av *Berliner Abendblätter* ble det framsatt et motforslag. I dette motforslaget ble spørsmålet om meddelelsens teknikk erstattet med et spørsmål om dens innhold. Samtidens teleteknologiske eksperimenter syntes å ta det for gitt at en fortsatt akselerasjon av informasjonen skulle være av allmenn interesse. Nettopp på dette punktet var det imidlertid at underskriveren, *Der Anonymus*, satte inn med sin tvil. Hvis vi bare hadde gode nyheter å meddele, kunne det gi en mening å opprette så vel telegrafer som bombepostsystemer, lød resonnementet. Den anonyme innsenderen viste seg imidlertid å dele Kleists politiske anskuelser i konstateringen av at 99 av 100 nyheter for øyeblikket var av det dårlige slaget. På bakgrunn av så vidt nedslående tall kunne ikke innsenderen forstå annet enn at 'den ordinære posten gikk hurtig nok'. (SW II: 387)

Klagen over dårlige tider var begrunnet i hvordan Tyskland i 1810 lå under for Napoleons overadministrasjon. Det eksisterende optiske telegrafvesenet inngikk som en effektiv komponent i okkupasjonsmaktens krigsmaskin. I bevisst kontrast til denne situasjonen utmaler forslaget om en oksepost en idyllisk tidsalder hvor krigen og hastigheten ennå ikke hadde lagt sitt jerngrep over livet og nasjonen. Nettopp i kraft av sin nedbremsende motstandsbevegelse kunne okseposten vise seg som et medium for formidlingen av gode nyheter på tross av drønnet fra kanonene: "Morgen werden wir, unter dem Donner der Kanonen, ein Nationalfest feiern" (SW II: 387). Det modernitetskritiske forslaget om en oksepost ble imidlertid etterfulgt av et skriv fra redaksjonen hvor man tok skarp avstand fra det foreslåtte eldoradoet til *Der Anonymus*. Persiflasje og ironi skulle ikke avholde avisen fra dens fortsatte virke til menneskehetens beste. Som en avslutning av diskusjonen, fastslo redaksjonen derfor at den ville gå over fra ord til handling. I et av de neste numrene skulle det følge en egen aksjeutlysning for å skaffe den nødvendige kapital til bombepostprosjektets virkeliggjørelse.

Selv om forslagene til Kleist har klare trekk av fiksjon og samtidssatire, og *Berliner Abendblätter* aldri vendte tilbake til det utlovede aksjeprospektet, har utkastet til en bombepost også en for- og etterhistorie. Kleist-utgiveren Helmut Sembdner forteller således at 'det ble gjort seriøse eksperimenter med muligheten av å befordre nyheter ved hjelp av raketter og kuler' i etterkant av de aktuelle avistekstene. (SW II: 942) Bernhard Siegert supplerer med opplysningen om at Carl Friedrich Lehmann hadde gjort et tilsvarende forslag allerede i 1795.

(Siegert 1999: 167) En primitiv form for bombepost finner vi ellers, som Siegert også gjør oppmerksom på, i *Die Hermannsschlacht* når de germanske overløperne bringes over på den riktige nasjonale siden ved hjelp av pil-postsystemet i den niende scenen av femte akt.

Kleists *Nützliche Erfindungen* gir et eksempel på hvordan litteraturen kunne fungere som en fintfølende registrator av den teknologihistoriske utviklingen, men også på at denne utvekslingen mellom teknikk og litteratur ikke behøver å gå en vei alene. Litteraturen kan ta opp i seg impulser fra andre medier og informasjonsteknikker, men kan også virke tilbake på dette feltet, som når litteraturens egne oppfinnelser gjøres til gjenstand for teknologisk etterprøving og utviklingsarbeid. Grovt regnet har forfatteren to strategier til rådighet i forhold til den teknologiske utviklingen. Han kan enten akselerere de allerede gitte programmene eller også bremse ned den teknologiske bevegelsen henimot en form for nullpunkt. Bombepostens akselerasjon og oksepostens retardasjon av informasjonen kunne stå som grunnmodeller for disse to prosedyrene. De to modellene følger ikke nødvendigvis et skille mellom modernitet og reaksjon. Langt fra å bekrefte de gjeldende politiske og estetiske dikotomiene, kan den litterære oppfinnelsen gjøre oss oppmerksomme på innslagene av hurtighet i en tilsynelatende minimal forflytning — og på hvordan tilegnelsen av en absolutt fart ikke ville innebære annet enn en ny form for stillstand.

Språkrør

(Robert Guiskard: Herzog der Normänner)

Da Kleist begynte på arbeidet med *Robert Guiskard*, fant han det formålstjenlig å ta timer i deklamasjon. Ettersom *Robert Guiskard* også er et drama om verbale overføringer, og da nærmere bestemt om muligheten av å nå fram med en stemme over distansen mellom fyrste og folk, kan denne biografiske opplysningen gi en tilgang til de problemstillingene jeg her vil diskutere. Deklamasjonstimene ble gitt av Heinrich Kerndörffer, hvis litterære og akademiske meritter blant annet inkluderte en samling trivialromaner, diverse moralske avhandlinger og en håndbok i tryllekunst og taskenspill. Ved siden av sin omfattende publikasjonsvirksomhet tjente Kerndörffer til livets opphold som privatdosent i deklamasjon og retorikk ved universitetet i Leipzig. Innholdet av denne undervisningen sammenfattet han siden i en trebinds *Handbuch der Declamation* (Leipzig, 1813/1815).⁵ Deklamasjonstimene med Kerndörffer blir omtalt i et brev til Ulrike von Kleist fra mars 1803. Den tekniske skoleringen av stemmen settes her i direkte forbindelse med framføringen av det litterære verket. Det er ikke en hvilken som helst tekst som skal framføres, men talerens eget forsøk i den tragiske genre: "Ich lerne meine eigne Tragödie bei ihm deklamieren." (SW II: 730) Ved hjelp av deklamasjonen opparbeides det et medium hvor litteraturen kan finne sted, et redskap for dikteren til å gjøre seg hørt uten først å måtte gå veien om teater- og forlagsinstitusjonene.

Effekten av et uttrykksfullt foredrag viser seg ikke minst i leseansene hos Christoph Martin Wieland. I hjemmet til Wieland ble det påbegynte dramaet framført med en glød som smittet over på den eldre dikterkollegaen og mentoren. Kleist oppretter en metaforisk logikk i brevet til Ulrike. Det konvensjonelle bildet av 'et ildfullt foredrag' blir brukt til å beskrive hvordan varmen forplanter seg som en stikkflamme fra talerens stemme over i en indre bevegelse hos tilhøreren: "Als ich sie [die Tragödie] dem alten Wieland *mit großem Feuer* vorlas, war es mir gelungen, ihn so *zu entflammen*, daß mir, über seine innerlichen Bewegungen, vor Freude die Sprache verging, und ich zu seinen Füßen niederstürzte, seine Hände *mit heißen Küssen* überströmend." (SW II: 730, mine uth.) Vi ser hvordan ilden forsterker foredraget, gjennom oppflammingen av stemmen skapes det en mulighet for å bryte gjennom den

distansen som ellers ligger innebygget i den estetiske framføringen. Liksom i definisjonen fra Kerndörffers trebindsverk, forstås deklamasjonen som 'kunsten å gi uttrykk for bestemte foreskrevne ideer og følelser' (Kohlhäufel 1996: 149). Michael Kohlhäufel ser da også på møtet mellom Wieland og Kleist som et eksempel på Kerndörffers romantiske krav til deklamasjonens inderlighet. Det er ikke så mye ordene fra den skrevne teksten det gjelder å formidle, som en indre sinnsstemning eller glød. I siste instans kan denne kommunikasjonsformen medføre at 'språket forgår' til fordel for en rent fysisk utveksling av stemmer, knefall, tårer og kyss. Således skjer ikke møtet mellom de to dikteråndene i form av ord eller skrift, slik man kanskje kunne forvente, men i form av fysiske gester og sukk. Med begrepene fra 1700-tallets tegnteori: Der hvor de vilkårlige tegnene slutter, kan de naturlige tegnene ta over.

I teateret etter Lessing spiller disse begrepene om naturlige og vilkårlige tegn en viktig rolle. Eksempelvis ser vi i det tredje og fjerde stykket av *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1768) at begrepsparet blir avgjørende for diskusjonen av hvordan moralen, en indre sjelelig egenskap, kan komme til uttrykk på scenen. Svaret finner Lessing i den kroppslige framføringen, med andre ord i det samme mediet som Kleist benytter seg av for å nå fram med sitt indre til Wieland. Hvis man skal uttrykke moralsk sinne, lønner det seg ifølge Lessing å anlegge en hastig gange, stampe med foten, tale med en rå og bitende tone, spille med øyenbrynene, sitre med leppene og gnisse med tennene. Summen av alle disse kroppsbevegelsene gjør ikke bare sin virkning på publikum, men også på skuespilleren selv. Gradvis går han over fra å agere som en rasende til 'å synes å være en sant rasende, uten egentlig å være det, ja selv uten å begripe hvorfor han skulle rase' (Lessing 1995: 25). Hva som her skjer, er at de ytre tegnene på sinne setter i gang en reaksjon i sjelen, en reaksjon som så igjen virker tilbake på kroppen. Følgelig er det ikke nødvendig å sette seg inn i den rollen som skal spilles. Det er tilstrekkelig å la kroppen gjøre jobben for seg. Sannheten i framføringen skyldes ikke i så stor grad skuespillerens forståelse av handlingen, som den framstilte overgangen fra ytre til indre tegn. Etter å ha gjort sin virkning på sjelen; kommer tegnene på sinne tilbake som uetterlignelige fysiologiske reaksjonsmønstre: Ansiktet vil gløde, øynene vil lyne, og musklene vil svulme. Eksempelet gir en god illustrasjon på hvordan det lessingske teateret oppretter et komplekst samspill mellom innlevelse og manipulasjon, mellom følelse og teknikk. Den distanserte etterligningen av en følelse kan utløse et sett av

⁵ Den fullstendige tittelen på Kerndörffers innføringsbok er *Handbuch der Declamation: Ein Leitfaden für Schulen und für den Selbstunterricht zur Bildung eines guten rednerischen Vortrags*. (jf. Kohlhäufel 1996: 142–143).

fysiologiske reaksjoner, og disse reaksjonene gjør framstillingen langt mer inderlig og troverdig enn om skuespilleren hadde forsøkt å leve seg inn i den egne rollen. Målet med skuespillet blir slik sett å bruke kroppen som et medium for produksjonen av naturlige tegn.⁶

Virkingen av disse naturlige tegnene på 1700-tallets publikum har vi allerede lagt merke til i Kleists foredrag for Wieland. I det teateret som Lessing introduserer, og Kleist fremdeles skriver innenfor, er hver enkelt kroppsbevegelse en gjenstand for oppmerksomhet, beskuelse og interpretasjon. Publikum ble trent opp i å lese legemets ytre forflytninger som tegn hvor menneskets inderlighet kan komme til syne. Stemmen inntar i denne forbindelse en avgjørende posisjon som det potensielle møtestedet mellom kropp og språk, mellom fysiologiske og verbale tegn. Dette viser seg ikke minst i det femte stykket av *Hamburgische Dramaturgie*, hvor Lessing nettopp diskuterer 'skuespillerens glød', *der Feuer des Schauspielers*. Ifølge Lessing er det særlig to av skuespillerens uttrykksmidler som egner seg til å høyne framføringens temperatur og intensitet. Nærmere bestemt dreier det seg da om kroppen og stemmen, "jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegung". (Lessing 1995: 36) I disse to mediene skulle den indre gløden komme til et synlig og hørbart uttrykk. Som hos Kleist blir det antatt at kroppsbevegelsen virker talende, og at stemmen egner seg til å avsløre bevegelsen i skuespillerens indre. Med disse bestemmelsene på plass kan Lessing trekke konklusjonen om at skuespillerkunsten befinner seg midt mellom maleriet og poesien (Lessing 1995: 36). Middelposisjonen skyldes ikke bare at en visuell kunstart blir skjenket poesiens bevegelige temporalitet som *transitorische Malerei*, men like mye at teateret setter språket i forbindelse med en stemme, og derigjennom også med kroppen og de naturlige tegnene. Disse lessingske beskrivelsene av dramaets vesen og glød er av stor relevans for *Robert Guiskard*, hvor sceneanvisningene gir detaljerte anvisninger for både tale- og kroppsføring. I fortsettelsen vil vi se at analysen av et slikt teater ikke kan stanse ved det verbale betydningsplanet, men at det også må tas hensyn til slike begivenheter som at hertuginnen "an der Tochter Brust niedersinkt" og at tittelfiguren begynner å tale "halblaut" (SW I: 172).

Den lessingske virkningestetikken kan sies å gi en mal for Kleists oppflammede høytlesningsnummer. Vi har allerede registrert hvordan deklamasjonen opererer med flere kommunikasjonsplan langs aksene indre/ytre, naturlig/vilkårlig og kroppslig/språklig. Videre

⁶ Lessing skiller på dette punktet mellom teateret og pantomimen. Mens pantomimikeren anvender konvensjonelle og naturlige tegn om hverandre, skal den sistnevnte tegnkategorien stå i sentrum på teaterscenen: "Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine konventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten" (Lessing 1995: 29).

er det verdt å legge merke til hvordan møtet mellom Kleist og Wieland blir framstilt som en scene i et drama med komplette anvisninger av toneleie og kroppsføring. Stykket bærer preg av en tydelig vertikal struktur. Det er den aspirerende dikteren som henvender seg til den eldre autoriteten. Ennå i det øyeblikket hvor Wieland åpner seg for inntrykket av deklamasjonen, og Kleist blir forestilt en plass i den tyske litteraturens kanon, er denne strukturen intakt. Søknaden om opptak på Parnasset blir innvilget, og novisen kaster seg for føttene til sin mentor.

Knefallet som ydmykhetstopos er ellers en tilbakevendende figur hos Kleist. I *Robert Guiskard* er det folket som omfavner hertugens knær for å be om en utvei fra krisen: "seine Kniee, / um Rettung jammernd, werden wir umfassen". (SW I: 158, ll. 94–95) Her inngår knefallet i ambivalensen mellom bønnfalling og trusselen om vold. Når man griper om beina på en høyerestående person, blir den vertikale maktstrukturen tilsynelatende befestet, men samtidig oppstår det også en fare for tap av fotfeste. Personen som står på begge beina mister sin bevegelsesfrihet og risikerer å bikke over ende. Den metaforiske omtale av 'mitt hjertes knær' i *Penthesilea* (SW I: 419, l. 2800) og anvendelsen av samme uttrykk i brevet til Goethe fra den 24. januar 1808 inngår også i en slik motivgruppe. Førsteutkastet til *Penthesilea* blir overlevert til Goethe under merke av en ydmykhet i anførselstegn. Høfligheten virker i et slikt tilfelle sitert: "Es ist auf den "Knieen meines Herzens" damit ich vor ihnen erscheine". (SW II: 805) Det er ikke brevsriveren selv, men et indre organ som blir sagt å kaste seg til jorden foran den store dikterens føtter. Curtius fører en slik "legemliggjørelse" av hjertet tilbake på arven fra kirkefedrene. Augustin omtaler eksempelvis 'hjerterets ører', mens *Oratio Manassae* fra omkring 70 e.Kr. gir det første belegget for *et nunc flecto genua cordis mei*, 'og nå bøyer jeg mitt hjertes knær' (Curtius 1954: 147).

I en slik dramaturgi nytter det lite å spørre om umiddelbarheten mellom Kleist og Wieland skulle være forestilt eller reell. Når det fornemmes en direkteoverføring av inderlighet, hører dette med blant de effektene som teateret er i stand til å produsere. I brevet til Ulrike blir da også tragedien bedømt utfra de virkningene den fører med seg: "[Die Tragödie] müßte gut deklamiert, eine bessere *Wirkung* tun, als schlecht vorgestellt. Sie würde mit vollkommener Deklamation vorgetragen, eine ganz ungewöhnliche *Wirkung* tun." (SW II: 730, mine uth.) Som påpekt av Michael Kohlhäufel, kan skillet mellom foredrag og forestilling i dette sitatet vise til en grensedragning, ikke bare mellom gode og dårlige framføringer, men mellom to vesensforskjellige "Darstellungsformen" (Kohlhäufel 1996: 162). Mer presist er foredraget og forestillingen hjemmehørende i to ulike persepsjonsregistre. Mens foredraget

skaper et auditivt rom, vil forestillingen i langt høyere grad være innrettet mot dramaets visuelle komponenter. Forestillingen er beregnet for øyet, foredraget for øret. Delingslinjen omfatter skillet mellom ord og bilde, men inndelingen stanser ikke her. Som det vil framgå av *Robert Guiskard*, kan de akustiske signalene også inkludere uartikulert torden, brus, støy, stamming og stillhet. Og tilsvarende kan det ligge et visuelt signal, ikke bare i framføringen av et bilde, men også i en fallende kroppsbevegelse eller åpningen av en teltduk.

I tillegg til de før nevnte kommunikasjonsplanene registrerer vi dermed et skille mellom ulike former for sanselighet, mellom lys og lyd. Fortrinnsvis dreier det seg her om serier av akustiske og optiske signaler, men sceneanvisningene til *Robert Guiskard* inkluderer også beskrivelsene av olfaktoriske inntrykk som synes å sprengre grensene mellom scene og sal: *Es brennen auf dem Vorplatz einige Feuer, welche von Zeit zu Zeit mit Weibrauch, und andern starkduftenden Kräutern, genährt werden.* (SW I: 155) Lukten brer seg gjennom rommet fra 'forplassen' til de bakerste plassene i teateret og oppretter på denne måten et eget estetisk register ved siden av de signalene som er ment for øret og øyet. Slik kan vi analysere *Robert Guiskard* som et felt av kryssende signalsystemer, og det er relevansen av et slikt perspektiv som de følgende sidene er ment å godtgjøre.

Etter redegjørelsen for tilblivelseshistorie og historiske forelegg vil jeg gå nærmere inn på hvilke signaler som utgår fra fyrste og folk. Skillet mellom et optisk og et akustisk register kan da fungere som et overordnet inndelingskriterium. Analysen av de optiske signalene vil påvise hvordan visuelle tilsøringsstrategier blir bestemmende, ikke bare for stykkets scenografi, men også for medieringen mellom maktens og avmaktens respektive nivåer. I den grad stykket omhandler utsendingen og mottakelsen av tegn, blir det også til et drama om meddelelsens vilkår. Nå kunne man innvende at alle teaterstykker "handler om" meddelelsen i den forstand at de rommer en dialog, og følgelig også en kommunikasjonsprosess. Et av særtrekkene ved *Robert Guiskard* er imidlertid at dialogen gjentatte ganger bryter sammen. Samtalen blir utsatt av innbruddene fra rivaliserende stemmer, påbudene om taushet, plutselige anfall av fysisk svekkelse og mangelen på ord. I disse situasjonene rettes det kritisk oppmerksomhet mot talens materielle kvaliteter. Betydningen av det sagte ligger ikke så mye i hvilke ord som blir framført, som i *hvordan* framføringen finner sted, i ordenes betoning, klang og volum.

Sceneoppstilling og replikker i *Robert Guiskard* er som beregnet til en undersøkelse av dramaets egne grunnelementer. Hva er en dialog? Hva er en gest? Hva innebærer det at noen plutselig kommer og går? Undersøkelsen av disse spørsmålene gjør at dramaet får karakter av

et avansert medieeksperiment. Ifølge Volker Klotz representerer teateret til Kleist et viktig eksempel på den såkalte tyske *Radikaldramatik* (Klotz 1996: 13). Som et eksempel på denne estetiske radikalismen, kan vi vise til hvordan bålene på scenegulvet utfordrer de gitte grensene mellom scene og sal. Sammen med senere forfattere som Büchner og Grabbe kan Kleist sies å innvarsle et avantgarde-teater hvor de dramatiske grunnelementene og domenegrensene stilles opp i et nytt og kritisk lys. *Robert Guiskard* gir ikke minst et viktig eksempel i så måte. Dette innebærer ikke at dramaet til Kleist skulle bli rent selvrefleksivt eller metaorientert. Ganske uten romantisk ironi utprøver et stykke som *Robert Guiskard* det dramatiske mediets mulighetsbetingelser — og følgelig også vilkårene for de kommunikasjonskanalene vi har å betjene oss av til daglig.

Tilblivelseshistorie

Robert Guiskard, Herzog der Normänner ble publisert i det fjerde og femte nummeret av *Phöbus* fra april og mai 1808. Den foreliggende teksten har karakter av en innledningsvis eksposisjon, et forspill til et større verk, og genreanvisningene bekrefter da også at det dreier seg om et *Fragment aus dem Trauerspiel*. Arbeidet med dette sørgespillfragmentet strekker seg over en seksårsperiode med større og mindre avbrudd. Man antar at de første forsøkene lar seg datere til oppholdet ved Thun-sjøen i Sveits (1802), hvor en ung tysk forfatter skal ha strevd med et drama ”in dem der Held auf der Bühne an der Pest stirbt” (LS: 77a). Skrivearbeidet fortsatte under vinteroppholdet hos Wieland i 1802–1803. I et brev fra 1804 ser Wieland tilbake på besøket til Kleist, og han minnes hvordan skriveprosessen til den noe overspente ungdommen fortonte seg som en uavbrutt veksling mellom intens produksjon og like besluttsom destruksjon: ”Er habe zwar schon viele Szenen nach und nach aufgeschrieben, vernichte sie aber immer wieder, weil er sich selbst nichts zu Dank machen könne.” (LS: 89) Det mønsteret som her blir beskrevet, hvor tekstproduksjonen umiddelbart blir etterfulgt av tekstødeleggelse, fortoner seg etter hvert som en mal for hele Guiskard-prosjektet. Ifølge Wieland opererte Kleist med et så høyt ideal om det endelige verket at han ikke kunne si seg endelig tilfreds med noe av det han produserte. På dette punktet skulle det imidlertid godt gjøres å overgå idealene til Wieland. I de utdragene han hadde hørt av *Robert Guiskard*, mente Wieland å gjenkjenne en forening av ”die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespare [sic !]” (LS: 89). Med denne dommen hengende over seg sier det seg selv at det ble vanskelig å innfri forventningene.

I et brev fra oktober 1803 forteller Kleist om hvordan han skal ha utslettet verket og dermed også de forventningene som var stilt til ham fra familie, venner og litterære mentorer. I Paris skal han ha lest manuskriptet igjennom, forkastet det og deretter brent det. Følgelig var det slutt på planen om å sikre seg et navn og en framtid innenfor skrivefaget. Livsplanen handlet ikke lenger om å skrive, men om å dø i skjønnhet under Napoleons erobring av England. Kleist forteller med patos om 'den skjønne slagdøden' som venter ham på havets 'uendelig-prektige grav'. Som utreisested velges steder langs Normandie-kysten: I første omgang St. Omer og en måned deretter Boulogne. Nettopp fra disse kystområdene hadde det nordlige normannerriket klart å erobre England i 1066. Viktige komponenter fra dramakonseptet (havet, krigen, det normanniske) blir på denne måten til rekvisitter for utarbeidelsen av en ny livsplan.⁷ Avskjedsbrevet gir et første inntrykk av de sublimе havs- og krigsmotivene som fire og et halvt år senere skal dukke opp igjen i sorgespillfragmentet fra *Phöbus*. Nok en gang blir ødeleggelsen av teksten etterfulgt av mer tekst. Om Kleist mislykkes i å fullføre sorgespillet om det normanniske hæertoget mot Konstantinopel, skriver han likevel videre på et annet sorgespill i brevets form:

Meine teure Ulrike! [gestrichen: sei mein starkes Mädchen.] Was ich Dir schreiben werde, kann Dir vielleicht das Leben kosten; aber ich muß, ich muß, ich *muß* es vollbringen. Ich habe in Paris mein Werk, so weit es fertig war, durchlesen, verwerfen und verbrannt: und nun ist es aus. Der Himmel versagt mir den Ruhm, das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm, wie ein eigensinniges Kind, alle übrigen hin. Ich kann mich Deiner Freundschaft nicht würdig zeigen, ich kann ohne diese Freundschaft doch nicht leben: ich stürze mich in den Tod. Sei ruhig, Du Erhabene, ich werde den schönen Tod der Schlachten sterben. Ich habe die Hauptstadt dieses Landes verlassen, ich bin an seine Nordküste gewandert, ich werde französische Kriegsdienste nehmen, das Heer wird bald nach England hinüber rudern, unser aller Verderben lauert über den Meeren, ich frohlocke bei der Aussicht auf das unendlich-prächtige Grab. O du Geliebte, Du wirst mein letzter Gedanke sein! / St. Omer, den 26. Oktober 1803 Heinrich von Kleist (SW II: 737)

Etter denne høyestemte avslutningen finnes det ikke flere referanser til *Robert Guiskard* før *Phöbus*-perioden. Med base i Dresden redigerte Kleist og Adam Müller kunsttidsskriftet *Phöbus* fra stiftelsen i desember 1807 til sluttnummeret i februar 1809. Redaksjonsarbeidet synes å ha virket befordrende på den litterære produksjonen. I løpet av en drøy ettårsperiode publiserte *Phöbus* større og mindre utdrag fra fire av Kleists dramaer og to av fortellingene. Førsteheftet fra januar 1808 hadde med det 'organiske fragmentet' av *Penthesilea*. Senere fulgte fragmenter

⁷ Poenget med at utreisen finner sted fra Normandie, og at forfatteren så å si går i sporene av sin egen hovedperson, finnes også hos Greiner: "Wie die Normannern will Kleist offenbar nach England ziehen, um sich wie Guiskard den Tod auf dem Schiff zu holen: ein psychotisches Agieren, für den preußischen Staatsbürger und Militärangehörigen zugleich höchst gefährlich, dessen Sinn offenbar ist, dem Helden des eigenen Stücks

av *Der zerbrochene Krug*, *Robert Guiskard* og *Das Käthen von Heilbronn*, samt fortellingen om *Die Marquise von O...* og førsteutkastet til *Michael Kohlhaas*. Utgivelsestempoet viser at skrivearbeidet hadde nådd en annen rytme enn i tiden hos Wieland. Diktergjerningen handlet ikke lenger om å operere med 'et ideal så høyt og fullkomment at ånden fant det umulig å føre det til papiret' (LS: 89). Snarere synes Kleist å fundere tekstproduksjonen i hva man kunne kalle "konkrete og legemlige vilkår". Dette viser seg ikke minst når han sammenligner tilblivelsen av *Penthesilea* og *Robert Guiskard* med en sykdomsprosess. I et brev til Wieland fra desember 1807 minnes han det stolteste øyeblikket i sitt liv da *Robert Guiskard* ble framført på stående fot (*aus dem Stegreif*) ved ovnsflammene i Ossmannstedt. Den uttrykksfulle stemmen som den gangen kanaliserte mellom innside og utside, har nå veket plassen for en langt mer prosaisk hoste. Fullendelsen av verket innebærer ikke lenger at ånden antar gestalt som en levende stemme, men snarere at kroppen støter ut et avfallsprodukt: "Soviel ist gewiß: ich habe eine Tragödie (Sie wissen, wie ich mich damit gequält habe) von der Brust heruntergehustet; und fühle mich wieder ganz frei! In kurzem soll auch der Robert Guiskard folgen". (SW II: 800) Kroppen og sykdommen viser seg å inneha et litterært potensiale. Hosten befinner seg ikke på utsiden av diktningen og det estetiske feltet, men utgjør en mulig kilde til tekstproduksjonen — slik det også vil framgå av de medisinske åndedrettsymptomene (*stöhnen, ächzen, hauchen*) i *Robert Guiskard*.

Forelegg

Det historiske forelegget til sørgespillfragmentet er hentet fra Karl Wilhelm Ferdinand von Funcks beretning om *Robert Guiscard Herzog von Apulien und Calabrien*.⁸ Fra denne teksten, som ble publisert i Schillers *Horen* i 1797, har Kleist satt sammen to hovedelementer. For det første betjener han seg av historien om normannerhertugen Robert Guiskards sykdomsdød under overfarten mot Konstantinopel i 1085. For det andre tar dramaet opp i seg skildringene av pestens herjinger under beleiringen av Durazzo i 1081. I behandlingen av dette materialet ligger det overordnede dramaturgiske grepet til Kleist i å flytte Funcks sykdoms- og krigshistorier til ett enkelt sted: [*das*] *Lager der Normänner vor Konstantinopel*. (SW I: 155)

Hos Funck leser vi at normannerhertugen Robert Guiskard var den eneste som forble upåvirket av sykdommen under normannernes beleiring av Durazzo. Mens fem hundre

nachzuleben und nachzusterben, d.h. sich nun auch als Künstler selbst aus dem Material dessen zu modellieren, den das projizierte Werk vorstellt." (Greiner 2000: 145–146)

riddere og over ti tusen menige ble smittet, gikk hertugen fra telt til telt for å gjenreise motet til dem som ennå var i live. Som påpekt av Helmut Sembdner, finner denne fortellingen om feltherren som trosser sykdommen, en påfallende parallell i rapportene om Napoleons syriske felttog i 1799 (SW I: 922). Under beleiringen av Akka ble de franske troppene rammet av en pestbølge. På tross av advarsler skal Napoleon, som trodde seg selv usårlig, ha beveget seg uforferdet omkring blant de syke soldatene. Det samme motivet plukkes opp igjen av Kleist når hertugens datter, Helena, får fortelle om alle de nettene faren har tilbrakt ute i smittesonen: ”Ihn, der ihr wißts, drei schweißfüllte Nächte / Auf offenem Seuchenfelde zugebracht, / Verderben, wütendem, entgegenkrämpfend, / das ringsum ein von alle Seiten bricht!” (SW I: 157, ll.78–81) Lenger ut i eksposisjonen er det Robert Guiskards tur til å fortelle om hvordan han har trosset advarslene mot å bevege seg ute blant de syke. Slik han har stått imot pesten, vil han også trosse alle politiske, militære og medisinske hindre og erobre Konstantinopel. For å forsvare omgangen med de syke, legger han til at det ikke er et utslag av lettsinn som har fått ham til å menge seg med folket. Underforstått eksisterer det en egen forbindelse eller kontrakt mellom de verdslige og de guddommelige maktene: ”Es hat damit / sein eigenes Bewenden.” (SW I: 171, ll. 479–480).⁹ I framstillingen til Robert Guiskard står det fast at det er den fortsatte krigen, og ikke tilbaketog, som skal skape en vei ut av den påtrengende krisesituasjonen. Når den normanniske krigsmaskinen først er satt i gang, lar den seg ikke stanse av sykdom. Mens representantene for normannerfolket lengter tilbake til en illusorisk hjemstavn, til det landet som fedrene erobret, (”Versag uns nicht Italiens Himmelslüfte, / Führ uns zurück, zurück, ins Vaterland!” (SW I: 173, ll. 523–524)), forfekter Robert Guiskard et fortsatt liv i telt. Feltherren vil ikke forsvare et fastlagt territorium, men søker å opprettholde bevegelsen gjennom stadig nye erobringer.

Parallellene mellom 1000- og 1800-tallets krigshistorie gir dramaet en handlingsramme av avgjørende aktualitet i tidsrommet for Napoleonskrigene. Stykket lar seg lese, og har da også blitt lest, som et innlegg i propagandaen for en tysk frigjøringskrig. Når folkets representant heter Armin, den latiniserte formen av det tyske Hermann, er det da også etablert en navnlignende forbindelse til *Die Hermannsschlacht* og den militærpolitiske agitasjonen i dette stykket. Kanskje er det ikke tilfeldig at beslutningen om å gi opp arbeidet med sørgespillet også medførte et forsøk på å slutte seg til de franske troppene. I et allegorisk

⁸ Framstillingen til Funck finnes gjengitt i sin helhet i tillegget til *Brandenburger*-utgaven (BKA I/2: 39–98).

⁹ Richard Samuel gjør oppmerksom på at vi her har å gjøre med et sitat fra Schillers *Wallenstein*, hvor tittelfiguren forklarer det fortrolige forholdet til Oktavio med at begge er født under samme stjerne: ”Und kurz — (*geheimnisvoll*) / Es hat damit sein eigenes bewenden.” (Samuel 1982: 330).

perspektiv kunne man lese oppfordringen fra normannerfolket til Robert Guiskard som en bønn til kongen av Preussen om å manne seg opp, ta opp kampen mot Napoleon, og vise veien *zurück ins Vaterland* — det besatte Berlin. Når stykket ikke blir fullført, ville det i så fall innebære at denne henvendelsen til kongen ikke når fram, og at man like gjerne kunne slutte seg til overmakten. Som påpekt av Bernhard Greiner og Anthony Stephens, finnes det imidlertid elementer i stykket som vanskelig lar seg ordne inn under oppropet til en allmenn mobilisering (Greiner 2000: 138, Stephens 1983: 210). Mot slutten av fragmentet viser Guiskard et anfall av svakhet. Han siger sammen og henter støtte fra en hærpauke som datteren skyver inn under ham. De tidligere eksemplene på hertugens ånd og kampmoral fortøner seg etter dette sammenbruddet som lite annet enn skuespill og skinn. Overført på den politiske samtidskonteksten ville dette bety at gjeninnsettingen av en sterk tysk hersker utelukkende kan finne sted som en form for teater, som forstilling og manipulasjon, og ikke med avsett i den gitte politiske virkelighet anno 1808. Slik blir stykket stående å vippe mellom polene av frigjøring og kapitulasjon. Det er vanskelig å tilskrive den militærpolitiske allegorien en entydig tendens. Sikkert er det imidlertid at årstallene for handlingsstoffet i *Robert Guiskard*, 1081–1085, ikke bare viser tilbake til en fjern fortid, men at de også utgjør et delvis dekkende anagram for den perioden som Kleist selv skriver innenfor.

Hemmeligheten: Maktens optikk

Kommunikasjonsplanene i *Robert Guiskard* går i hovedsak mellom maktens og avmaktens respektive nivåer, mellom fyrste og folk. Ettersom fyrsten har trukket seg tilbake fra leiren, forsøker folket å betjene seg av ord, jammer og skrik — akustiske signaler — for å vekke hans oppmerksomhet. Alle disse lydene fra folkehavet står i kontrast til signalene fra Robert Guiskard. Med unntak av rapportene om noen spredte kremt i det femte opptrinnet, står signalene fra hertugen innenfor et rent optisk register. Først i det tiende og avsluttende opptrinnet inntreer tittelfiguren på scenen for selv å ta del i dialogen. Det foregående niende opptrinnet er i sin helhet viet til rapportene om hertugens visuelle framtoning. Fram til dette punktet i handlingen har han satt seg i forbindelse med folket via diverse mellommenn og -kvinner, men framfor alt ved hjelp av hva jeg her vil analysere som 'maktens optikk'.

I midten av scenerommet ligger det *ein Hügel*. Scenearvisningene synes i dette tilfellet inspirert av Funck, som forteller fra beleiringen av Durazzo at hertugen hadde valgt seg en høyde i terrenget til festning og hovedkvarter: "Zu seinem Hauptquartier wurde ein Hügel mit Verschanzungen befestigt, welche noch lange den Namen: Guiscards Schloß, geführt

haben.” (BKA: 89) Med utgangspunkt i denne haugen angir sceneanvisningene et kart over det øvrige scenerommet. Syresser, leirbål og krigsflåte plasseres enten foran, bak eller under det opphøyde hovedkvarteret. Og hver gang en ny aktør trer inn på scenen, skjer det enten som en tilnærming til haugen, eller omvendt, i en bevegelse fra det høye til det lave. Slik kan det opphøyde maktsetet tildele de øvrige elementene deres rette, underordnede posisjon. Haugen fungerer som et avgjørende utkikks- og orienteringspunkt, som det stedet de øvrige elementene i rommet organiseres ut ifra. Slik publikum har samlet seg om scenen, har normannerne samlet seg om *der Hügel*. Denne innføringen av en scene i scenen gjør at oppmerksomheten til folket på scenen og publikum i salen delvis kommer til å overlape hverandre. Begge steder går blikket i retning av et høyereliggende podium, mot en sone hvor forestillingen snart er forventet å finne sted. Liksom i en av Friedrichs *Rückenfiguren* ser vi således mot det bakenforliggende landskapet over skuldrene til en gruppe av andre betraktere. Gruppen synes å gi en plass til publikum i det estetiske mediet selv, men den sperrer samtidig for innsyn i visse deler av forestillingen. Den romantiske ryggfiguren lar seg altså ikke entydig klassifisere verken som et nærhets- eller distanseskapende grep. Det er en slik sublim effekt Kleist har beskrevet med begrepsparet *Abbruch/Anspruch* i den korte teksten ”Empfindungen vor Friedrichs Seelandshaft” (SW II: 327–328). I det ene øyeblikket vil vi oppleve at det er satt av en plass til vår egen observatørrolle i kunstverket (*Anspruch*). I det neste øyeblikket vil vi erfare distansen mellom vår egen posisjon og det stedet som kunstverket representerer (*Abbruch*).

Vekslingen mellom polene av nærhet og distanse er innreflektert i sceneoppstillingen til *Robert Guiskard* på mer enn en måte. Idet sceneteppet trekkes til side for det første opptrinnet, presenteres vi for et nytt forheng. På toppen av haugen står det et telt. Teltduken konstituerer en ugjennomtrengelig overflate, et skille mellom det indre og det ytre, og følgelig også et tilfluktssted for maktens innerste nivå. Hertugen har trukket seg tilbake i skjul av teltduken. Denne tilbaketrekningen fra søkelyset, Robert Guiskards *recedere de medio*, gir opphav til en rekke fortolkningsforsøk fra folkets side. Teltet fungerer som et virkningsfullt optisk signal, ikke fordi det er en kilde til informasjon, men nettopp fordi det holder alle informasjoner tilbake. Her kan man gjenkjenne det skjulte, eller mer presist, hemmelighetens struktur i Kleists litteratur. Prinsippet kommer eksplisitt til uttrykk i brevene: ”Grade jener vorteilhafte Schleier lag über die Stadt, der uns, wie Wieland sagt, mehr erwarten läßt, als versteckt ist” (SW II: 542). Strategien handler ikke så mye om å legge noe i skjul, som om å skape skinnet av og forventningen om det skjulte. Hemmeligheten har ikke sitt opphav i

dypet, men i sløret og overflaten. Slik sett er ikke hemmeligholdelsen en strategi for å unndra seg fra oppmerksomhet, men tvert om for å tiltrekke seg aktpågivenheten til dem som står omkring. *Schaut! Horcht!* lyder kommandoen i andrescenen når teltduken åpner seg for første gang. Teltduken blir åpnet, og noen kommer noen til syne, men vi må fremdeles vente på at maktens representant skal gjøre sin endelige entré. Spillet mellom to posisjoner, åpning og lukning, kommer på denne måten til å konstituere stykkets scenografi. Tilsvarende påbud om oppmerksomhet finner vi også i forbindelse med bevegelsen av teltduken i den femte og den niende scenen. Disse påbudene gjelder ikke bare for normannerne på scenen, men går også videre ut i salen til et publikum som skjerper sansene i forventning om den åpenbaringen som skal komme.

Den første til å tre ut av teltåpningen er ikke Robert Guiskard, slik normannerne håper og forventer, men Helena, hertugens datter. Helena stiller seg fysisk i veien for folkets bevegelse mot telthaugen. Samtidig som hun på denne måten øker distansen til Robert Guiskard, oppretter hun også en kanal hvor meddelelsen kan finne sted. I formidlingen mellom folket og Robert Guiskard kommer hun således til å overføre og utsette informasjon i en og samme operasjon. Denne tvetydige funksjonen er nedfelt i de ordene hun retter til folket. Her veksler innbydelse og avvisning om hverandre. Normannerfolket gjenkjenner denne formen for dobbeltkommunikasjon som et kvinnelig spill med viften, som en måte å åpne og stenge for innsyn i samme pendelbevegelse. Det hemmelighetsfulle budskapet til Helena er formet som om hun 'viftet med ord', *mit Worten wedelnd*, og følgelig også som nok et bevegelig forheng i rommet mellom for- og bakgrunn:

DER GREIS. Seltsam!
DER ERSTE KRIEGER. Jetzt hört sie seinen Tritt im Zelte,
Und eben lag er noch im festen Schlaf.
DER ZWEITE. Es schien, sie wünschte unsrer los zu sein.
DER DRITTE. Beim Himmel, ja; das sag ich auch. Sie ging
Um diesen Wunsch herum, *mit Worten wedelnd*.
Mir fiel das Sprichwort ein vom heißen Brei.
DER GREIS. — Und sonst schien es, sie wünschte, daß wir nahten. (SW I: 159, ll. 124–130, min uth)

Når Helena taler, er det i figuren av et omskiftelig optisk *skinn*. Dels synes hun å skape distanse, dels også å åpne for tilnærmelsen fra folket: *Es schien, sie wünschte unsrer los zu sein. — Und sonst schien es, sie wünschte, daß wir nahten.* I og med disse vekselbevegelsene griper Kleist tilbake på et av elementene fra idémagasinet: 'Kjærlighetens telegraf' er overlatt til Helena. Hertugdatteren fungerer i likhet med den optiske telegrafen som en overføringskanal. Folket henvender seg til henne for å tre i kontakt med fyrsten, med andre ord som et medium for

kommunikasjonen med en ennå fraværende tredjepart. Idet Helena trer inn på scenen, tror folket at denne overføringen kan foregå umiddelbart, "Jetzt bringt sich das Gesuch gleich an". (SW I: 157, ll. 57–58) Idet hun trekker seg tilbake, er det imidlertid klart at budbringeren/mediet opprettholder distansen mellom sender og mottaker. Ansøkingen fra folket lar seg ikke overbringe med en gang, men først via utsettelse og omveier. Mediet setter oss ikke i umiddelbar forbindelse med den fraværende tredjeparten, men peker i stedet mot midlene for kommunikasjonen: En vifte av ord.

I det sjette optrinnet får Robert og Abälard, hertugens sønn og nevø, en tilsvarende medierende funksjon som den til Helena i det andre opptinnet. Hver ny representant for maktapparatet gjør at det blir lenger å vente på hertugen selv. Slik kommer rekken av entreer i dette stykket til å etablere forventningen om en senere tilsynekomst, et stadig utsatt ønske om å få se Robert Guiskard selv. Replikkene til Robert og Abälard bekrefter dette spillet mellom tildekking og avsløring gjennom utviklingen av en kompleks metaforikk rundt motivene 'fødsel' og 'epifani'. Fødselsmetaforikken er særlig lagt i munnen til Abälard. I det sjette optrinnet sammenligner han folket med en svanger kvinne som ingen våger å skremme opp. Robert blir anklaget for å ville legge sannheten i skjul, hvilket i denne sammenhengen innebærer en utsettelse av fødselsøyeblikket. Under påstått hensyn til sannheten vil Abälard at det hittil skjulte skal tre fram i dagen. Denne "fødselen" står han selv jordmor til idet han slipper nyheten om Guiskards sykdom.¹⁰ Passasjen er karakteristisk for hvordan metaforene til Kleist kan oppnå en form for egenliv. Sammenligningen mellom folket og en svanger kvinne forplanter seg så å si til Abälards eget språk. Følgelig blir skillet mellom ordene til det stedet hvor "fødselen" finner sted. Etter to innskutte tankestreker skjer det et skifte av posisjoner. Abälard snur seg fra Robert mot folket for så å presentere resultatet av nedkomsten:

ABÄLARD. Tust du doch mit dem Heer, als wärs ein Weib,
Ein schwangeres, das niemand schrecken darf!
Warum hehlst du die Wahrheit? Fürchtest du
Die Niederkunft? — — *Zum Volk gewandt.*
Der Guiskard fühlte sich krank. (SW I: 165, ll. 322–326)

Her kan vi iaktta hvordan motivene språk, fødsel og åpenbaring forgrener seg med hverandre hos Kleist. Talen gir seg utslag i en begivenhet, en plutselig vending fra en tilstand til en annen, noe i nærheten av en fødsel. Hva som kommer til syne i denne nedkomsten, er

imidlertid ikke en ren og ubesmittet begynnelse, men et liv som allerede er merket av døden. Selve utsagnet *Der Guiskard fühlt sich krank* innebærer at verden er ute av lage. Det gis ikke en fast representativ orden eller plattform å tale ut ifra, og denne makt- og språkkrisen er markert i teksten gjennom de gjentatte innslagene av taushet (— —) som toner med i Abälards deklamasjon. I en tilsvarende sammenheng har Gerhard Neumann skrevet om 'den nødstedte begynnelsen' som et eksempel på Kleists *Anfangsphantasie* (Neumann 1994: 27). Ifølge Neumann involverer denne fantasien en forestilling om hvordan slutten allerede er innskrevet i begynnelsen. Eller omvendt: Hvordan begynnelsen utelukkende kan finne sted gjennom omveltningen av en foregående orden. I *Robert Guiskard* utspilles denne problematikken blant annet i forbindelse med spørsmålet om arverekkefølgen og maktens legitimitet. Robert Guiskard har kommet til makten gjennom tilsidesettingen av nevøen Abälard. Og hvis Abälard skal arve tronen, må det skje en ny tilsidesettelse, denne gangen av hertugsonnen Robert. Makten står med andre ord uten en fast grunn. Fyrstens list og folkets kjærlighet kan opprettholde en gitt orden over en viss tid, men det gis ingen endelig instans som legitimerer makten som sådan. Bildene av begynnelsen/fødselen kommer derfor til å føre med seg bildene av slutten/pesten.

I det korte åttende opptrinnet er det Robert som videreutvikler fødsels- og sykdomsmetaforikken. Scenen begynner med at sønnen trer ut av teltet for å varsle hertugens komme. I fortsettelsen skifter bildene av åpenbaring og tildekking i et raskere tempo enn før. Budskapet til Robert blir benektet av Abälard, og teltåpningen blir vekselvis åpnet og lukket, åpnet og lukket. I overensstemmelse med den foregående metaforikken viser disse glimtene av epifani til utsynet mot en forskrekkende *Mißgestalt*:

Robert aus dem Zelt zurück. Die Vorigen.
ROBERT. Normänner, hörts. Es hat der Guiskard sein
Geschäft beendet, gleich erscheint er jetzt!
ABÄLARD *erschrocken*. Erscheint? Unmöglich ists!
ROBERT. Dir, Heuchlerherz,
Deck ich den Schleier jetzt von der Mißgestalt!
Wieder ab ins Zelt. (SW I: 168, ll. 386–390)

Det forskrekkede utropet til Abälard, *Erscheint? Unmöglich ists!*, skal først og fremst bestride muligheten av at pasienten kan ha kommet seg på beina. Utropet får imidlertid betydning ut over denne spesifikt medisinske konteksten. Når hertugen ikke kan komme til syne på

¹⁰ Den språklige produserte begivenheten er her å forstå som en fødsel, slik det også vil framgå av anvisningene til en kantiansk "Hebeammenkunst der Gedanken" i essayet *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (SW II: 324).

scenen, skyldes det ikke bare en sykdom, men også at makten vanskelig kan tre ut av den tilbaketrukne posisjonen uten samtidig å gi avkall på sin virtualitet. Makten baserer seg på ulike grader av gjennomsiktighet. Den mektige gjennomskeer, men han lar seg ikke gjennomskee. Med teltduken som slør kan Robert Guiskard opprettholde distansen mellom det høye og det lave, mellom maktens og avmaktens respektive nivåer. Så snart han kommer til syne, vil han imidlertid måtte framstå i en syk og svekket figur, som et offer for den samme avmakten som også folket ligger under for.

Til tross for Abälards velbegrunnede skepsis viser det seg at altså at Robert Guiskard trer ut av teltåpningen i det tiende og avsluttende opptrinnet. Til å begynne med får vi imidlertid ikke *se* hertugen, vi *hører* i stedet om hvordan han kler på seg. Den frie kroppen i midten av teltåpningen blir tynget og dekket til av brynje, kjede og hjelm. Før han rekker å komme til syne på scenen, har han således omskapt sin egen figur til et nytt tilfluktssted, en slags vandrende festning. Spillet mellom det indre og det ytre blir altså ikke opphevet, men forflyttes i stedet til et nytt nivå. Heretter er det ikke teltduken som markerer grensene for det synlige, men hertugen selv. Hemmeligheten blir til i spillet mellom legemets framtoning og dyp. Vi får riktignok se det 'mektig-svaiende-høye' skinnet av Robert Guiskard, men hva som ligger bak dette skuet, røpes ennå ikke:

DER GREIS. O du geliebter Knabe, siehst du ihn?
Sprich, siehst du ihn?
DER KNABE. Wohl, Vater, seh ich ihn!
Frei in des Zeltes Mitte seh ich ihn!
Der hohen Brust legt er den Panzer um!
Dem breiten Schulternpaar das Gnadenkettlein!
Dem weitgewölbten Haupt drückt er, mit Kraft,
Den mächtig-wankend-hohen Helmbusch auf!
Jetzt seht, o seht doch her! — Da ist er selbst! (SW I: 168, ll. 400–406)

Blikket og talen viser seg i løpet av denne *teikoskopien* (murskuet) å ledsage hverandre. For å kunne tale, er det aller først nødvendig å ha tilegnet seg et overblikk, en posisjon å fortelle ut ifra. Når dette overblikket aldri blir publikum til del, men kun kan formidles til oss via rapportene fra en gutt *halb auf dem Hügel gestiegen*, blir det nok en gang understreket at den endelige åpenbaringen fortsatt må stilles i bero. Den romantiske ryggfiguren har begynt å tale. Gutten vender ryggen til oss for å fortelle om hva vi ikke får se. Denne talen kan imidlertid ikke gjenskape det visuelle inntrykket, men utelukkende peke i retning av et område som tilskuermassen er avskåret fra tilgangen til. Medieringen av det fjerntliggende skjer ikke bare via et *Anspruch*, men også som et *Abbruch*.

Vekslingene mellom åpenbaring og tildekking er, som vi allerede har sett eksempler på, innskrevet i stykket gjennom det komplekse spillet med begrepene *scheinen* og *erscheinen*. Bønnen til folket dreier seg fra begynnelsen av om at ”Guiskard uns erscheinen möge” (SW I: 162, ll. 204). Det er dette ønsket som synes å bli innfridd når Robert gir bud til folket om at ”gleich erscheint er jetzt!” (SW I: 168, ll. 388) Vi må forestille oss denne tilsynekomsten som et endelig samsvar mellom hva vi ser og det som er, mellom skinnet av det sanne og sannheten selv. Som publikummere får vi imidlertid aldri tilgang til en slik åpenbaring. Den synlige forgrunnen peker til enhver tid mot et skjult dyp. Vi ser ikke den hele og fulle sannheten, men sannheten i figuren av medier, indisier og tegn. Mot slutten av stykket blir denne strukturen bekreftet idet hertuginnen synker sammen ved brystet til datteren. Det kan være pesten og den fysiske avmakten som får henne til å falle sammen, men det kan også være de sjokkerende sammenfletningene av seksualitet, sykdom og vold i den foregående talen til folkets representant. Helena skal til å forklare morens sammenbrudd, men før hun får fullført setningen, blir hun avbrutt av faren: ”HELENA *zögernd*: Es scheint — GUISKARD: Bringt sie ins Zelt!” (SW I: 173, ll. 517) Åpenbaring og tildekking veksler nok en gang om hverandre. Det som står igjen til interpretasjon, er Helenas avbrutte replikk: *Es scheint*. Noe har kommet til syne, det skinner, og det er overlatt til normannerne og publikum å gjennomskue og interpretere dette forsvinnende skinnet.

Stemme: Tegnenes akustikk

Robert Guiskard setter seg altså i forbindelse med folket via visuelle signaler, men mot slutten av stykket også ved hjelp av stemmen. Disse to kommunikasjonsplanene, det visuelle og det akustiske, meddeler ikke nødvendigvis samme budskapet. Gestene kan riktig nok forsterke og understreke det språklige budskapet, men de kan også motsi det ved å meddele noe ganske annet enn hva ordene er ment å gi uttrykk for.

Et av de momentene som Kleist har tatt vare på fra den historiske framstillingen til Funck, og som ikke har blitt så mye oppmerksomhet til del i tidligere forskningsarbeider, er Robert Guiskards overveldende stemmевolum. I listen over normannerhertugens ytre fortrinn legges det særlig vekt på ”seine starke Stimme, die oft durch das Getümmel des Kampfs hervortönte” (BKB 13: 41) I kraft av sine talemåter kunne Guiskard, ifølge Funck, få ethvert tilløp til misnøye til å forstumme (BKB 13: 87). Regianvisningene til Kleist viser likeledes hvordan replikkene til hertugen bryter gjennom larmen fra folket for å etablere en tilstand av ”Allgemeines Stillschweigen”. (SW I: 169) Vendingene mellom overdøvende tale

og plutselige innbrudd av taushet, som er så karakteristiske for Kleists *Robert Guiskard*, finnes altså i kim allerede hos Funck. Selve sidestillingen mellom stemmekraft og krigsdugelighet er et klassisk motiv. *Illiaden* beretter for eksempel om *Stentor*, hvis røst skal ha tilsvart lyden av femti mann. Aleksander den store skal ha vært i besittelse av et eget talehorn som gjorde det mulig å kalle inn troppene over enorme geografiske distanser. Likeledes kan *Rolandskvadet* fortelle om hornet Olifant at det lot seg høre over en distanse på 30 keltoromanske mil. I overensstemmelse med en slik motivkrets sammenlignes stemmen til Robert Guiskard med lyden av et akustisk langdistanseinstrument. Stemmen som springer ut av hertugens bryst og toner for ørene av folket, skal inneha den samme rekkevidden og renheten som lyden av klokkeklang:

Ob ich wie einer ausseh, der die Pest hat?
Der ich in Lebensfüll hier vor euch stehe?
Der seiner Glieder jegliches beherrscht?
Des reine Stimme aus der freien Brust,
Gleich dem Geläut der Glocken euch umhallt?
Das läßt der angesteckte bleiben, das!
Ihr wollt mich, traun! Mich Blühenden, doch nicht
Hinschleppen zu den Faulenden aufs Feld?
Ei, was zum Henker, nein! Ich wehre mich —
Im Lager hier kriegt ihr mich nicht ins Grab:
In Stambul halt ich still, und eher nicht! (SW I: 170, ll. 438–448)

I løpet av denne selvutlegningen forplantes stemmen fra et skjult legemlig dyp til et offentlig tilgjengelig sted. Stemmen har sitt utspring i kroppen, *aus der freien Brust*, og den sprer seg derifra gjennom rommet som en altomsluttende klang. Slik sett fungerer talen, ikke bare som et medium for overføringen av et språklig budskap, men også som et tegn på en ellers utilgjengelig innside. Det muntlige ordet er både begrep og symptom: Deklamasjonen overfører et verbalt budskap, men den gir også beskjed om talerens fysiske helbred. Det er denne dobbelte tegnfunksjonen som gjør det mulig for Robert Guiskard å både framføre og fortolke sin egen tale i løpet av samme operasjon. Den medisinske observasjonsmåten gir en mulighet for å betrakte stemmen som et tegn hvor betydningen ikke ligger utenfor det materielle uttrykket, men i selve den akustiske kvaliteten. Hvis hertugen taler lavt, er det et tegn på en svekket helbred. Hvis han meddeler seg med sine lungers fulle kraft, er det et tegn på at makten fortsatt står ved lag og at erobringen av Konstantinopel kan gå ufortrødent videre.

Den metaforiske sammenligningen av stemmen med en klokke kan sies å bekrefte forbindelsen mellom lydvolum og makt. Det er som regel ikke for å inngå i en toveis kommunikasjonsprosess med omgivelsene at man ringer med klokker, men for å regulere og

kontrollere dem. Klokkeklangen varsler om hvilken time vi befinner oss i og hvilke oppgaver som venter, eller den melder fra om pest, krig og andre unntakssituasjoner. Kontrollen over dette instrumentet har følgelig påhvilt bestemte maktinstitusjoner som kirke, hær og byadministrasjon. Eller som i dette tilfellet: Hertugen.

I forbindelse med stemme-/klokkemotivet er det også interessant å merke seg at Robert Guiskards sammenligning av stemmen med en klokke ikke bare skjer som en påstand, men også som en handling. Hvis ikke stemmen kimte ut over rommet, ville det være til lite nytte å påstå at den gjorde det. En nærmere analyse av deklamasjonen viser da også at talen rent faktisk gjennomløper en serie av taktfast tilbakevendende slag. Hovedtrykket i setningene faller gjennomgående mot slutten av verselinjene. Innslagene av vokalallitterasjon (hat/hallt/das/Grab, stehe/herrscht, mich/nicht) og de mange spørsmåls- og utropstegnene bidrar ytterligere til å markere vendingene fra en verselinje til den neste. Talen skaper inntrykket av et klokkespill, som jo ifølge Wieland skal fungere hos Kleist på den måten at enkeltord utløser en rekke av gjenklanger.¹¹ Den akustiske klangen og den semantiske betydningen bygger gjensidig opp om hverandre og driver talen framover mot nye slag.

Robert Guiskards deklamasjonsnummer er ment å bekrefte stemmens og legemets fortsatte kraft, men forestillingen slutter likevel med en påfallende ambivalens: ”In Stambul halte ich still, und eher nicht!” Ved dette punktet i framføringen er bevegelsesferdigheten allerede etablert som et bilde på fortsatt livskraft. Hertugen er en mann ”der seiner Glieder jegliches beherrscht”, og derfor står det også til liv. Når det meldes at bevegelsen ikke kommer til å stanse *før* erobringen er fullført, innebærer dette også at bevegelsen *skal* komme til å stanse ganske snart. Friskmeldingen rommer med andre ord det underliggende budskapet om at døden er i vente. Hva som her er sagt om den legemlige bevegelsen, lar seg også overføre til det andre av bevismidlene i Robert Guiskards selvutlegning, nemlig stemmeføringen. Verbet *stillhalten* har i dag hovedbetydningen av å stanse en bevegelse og forholde seg i ro, men det har også blitt brukt til å angi en stillstand i talen, om det å tie stille eller holde inne med et utsagn. I både retorikk og musikk lære har *stillhalten* fungert som en

¹¹ Jamfør brevet fra Wieland til Wedekind fra april 1804: ”Unter mehreren Sonderlichkeiten, die an ihm [d.e: Kleist] auffallen mußten, war eine seltsame Art der Zerstreung, wenn man mit ihm sprach, so daß z. B. ein einziges Wort eine ganze Reihe von Ideen in seinem Gehirn, *wie ein Glockenspiel anzuziehen schien*, und verursachte, daß er nichts weiter von dem, was man ihm sagte, hörte und also auch mit der Antwort zurückblieb“ (LS: 89, min uth). Dette indre klokkespillet blir også av Wieland satt i forbindelse med et ytre akustisk uttrykk. Mens det klinger på innsiden, mumles det på utsiden: ”Eine andere Eigenheit und eine noch fatalere, weil sie zuweilen an Verrücktheit zu grenzen schien, war diese: daß er bei Tische sehr häufig mit sich selbst murmelte und dabei das Air eines Menschen hatte, der sich allein glaubt oder mit seinen Gedanken an einem anderen Ort und mit einem ganz andern Gegenstand beschäftigt ist.“ (id.)

teknisk term for pausene i framføringen, ”im sprechen einhalten, schweigen, in der musik eine pause machen”. (Grimm 1984: XVIII) Innenfor dette betydningsfeltet blir det mulig å lese Guiskards tale som et frampek mot en kommende taushet. Snart skal både den legemlige bevegelsen og mobiliseringen av talen komme til et slutt punkt. For talens del vil dette slutt punktet ligge atskillig nærmere i tid og sted enn Konstantinopel. Robert Guiskard avslutter deklamasjonen med et løfte til publikum om ikke å holde ordene inne — for straks deretter å tie stille.

Den ovenstående analysen av Robert Guiskards deklamatoriske selvutlegning skulle ha påvist betydningen av akustiske fenomener som lyd, stemmer og stillhet i dette stykket. Den flytende framføringen, som jo tradisjonelt har hørt med blant deklamasjonslærens idealer, blir også beskrevet som et mål for talehandlingen av stykkets egne karakterer. Idet hertugen entrer scenen, går han inn for at talen skal få flyte fritt. Dette innebærer blant annet en tilsidesettelse av de mediene som hittil har stått for kommunikasjonen mellom teltets inn- og utside. Mellommennene bringes til taushet for at hertugen selv skal få lytte og tale: ”Hier bleibst du stehn, und lautlos.” (SW I: 169, l. 412). Hertugen har kommet for å lytte til folkets røst, og han akter å gjøre det uten forstyrrende tredjemenn:

Denn nicht die schlechtesten Männer seh ich vor mir,
und nichts Bedeutungsloses bringt ihr mir,
und nicht von einem Dritten mag ichs hören,
Was euch so dringend mir vors Antlitz führt. —
Tus schnell, du alter Knabe, tu mirs Kund!
Ists eine neue Not? Ist es ein Wunsch?
Und womit helf ich? Oder tröst ich? Sprich! (SW I: 169, ll. 417–423, min uth)

Rekken av imperativer og utropstegn viser at her er det makten som taler. Samtidig som kommandolinjene gir form til hertugens tale, framfører han imidlertid et ønske om at samtalen må få flyte utvungent og fritt. Idealet om en herredømmefri dialog blir med andre ord framført i figuren av en ordre: Jeg beordrer deg til å tale fritt! Uansett hvor mange ganger Robert Guiskard måtte gjenta denne kommandoen, vil talesituasjonen fremdeles være like ufri. Den vertikale kommandolinjen lar seg vanskelig omforme til en dialog mellom likemenn ved hjelp av ordrer. Og nettopp av den grunn, fordi den likefremme talen ikke vil komme i gang, vender ordren tilbake i nye variasjoner: ”Zur Sache jetzt! / Was bringst du mir? sag an! Sei kurz und bündig; / Geschäfte rufen mich ins Zelt zurück.” (SW I: 171, ll. 481–483) Ved de anledningene hvor denne oppfordringen blir tatt på ordet, og folkets representanter forsøker å tale fritt, blir framføringen straks deretter stanset. Mønsteret er det samme i linje 360 som i 487. Før setningen når slutten, har Robert Guiskard opphevet samtalen.

Talestrømmen blir holdt igjen av den samme instansen som utsteder ordren om at den må komme i gang. Avbrytelsene skjer enten ved at hertugen griper ordet og overdøver samtalepartneren, eller også gjennom framføringen av en stilltiende gest:

DER GREIS. So sagst du—?

Guiskard ihn unterbrechend.

GUISKARD 's ist der Red nicht Wert, sag ich (SW I: 170, ll. 360)

DER GREIS [...] In dem entscheidenden Moment, da schon — —

Guiskard sieh sich um, der Greis stockt (SW I: 171, ll. 487)

I begge disse tilfellene er det talen til folkets representant som blir avbrutt. I stedet for den påbudte strømmen av tale, skytes det inn pauser, tankestreker og erklæringer fra maktapparatet om at emnet ikke er talen verdt. Tilsynelatende har vi dermed å gjøre med en situasjon hvor makten kan tale like ut, mens folket er nødt til å holde inne med hva det har å si. En nærmere lesning av replikkene til Robert Guiskard vil imidlertid avsløre at heller ikke her får ordene anledning til å løpe fritt. Spesielt interessant i så måte er linjene 490–492, hvor påbudet om en utvungen tale blir gjentatt av Guiskard for tredje gang. Denne gangen er det ikke bare rekken av kommandoer som stiller seg i veien for en fri talestrøm, men også de innlagte vendingene og bruddene i hertugens egen tale. Den tidligere ordren til Armin rettes med ett mot befalshaveren selv: *Guiskard! Sprich ein Wort!* Svaret kommer til oss i en halvhøy tone, fra et hvilested i grenselandet mellom liggende og stående stilling, mellom stemmens fulle klang og en underliggende stillhet:

DIE HERZOGIN. Guiskard! Sprich ein Wort!

Die Kaiserin zieht eine große Heerpauke herbei und schiebt sie hinter ihn.

GUISKARD *indem er sich sanft niederläßt, halblaut* Mein liebes Kind!—

Was also gibts? Armin'

Bring deine Sache vor, und laß es frei

Hinströmen, bange Worte lieb ich nicht! (SW I: 171–172, ll. 486–492)

Ordene *frei hinströmen* flyter ikke like ut, men skilles fra hverandre gjennom et avgjørende enjambement.¹² Metrikk og versedeling tvinger fram en pause mellom ordene. Nettopp der hvor talen skulle flyte fritt, finner det således sted et brudd. *Bring deine Sache vor, und laß es frei* er allerede et fullstendig utsagn, en fullt avsluttet setning uten behov for ytterligere tillegg og korreksjoner. Slik sett passer det godt med en pause ved akkurat dette punktet i

¹² Enjambementet er tidligere kommentert av Roland Reuß: "Zunächst lautet die Aufforderung noch: 'Bring deine Sache vor, und laß es frei'. Erst mit dem Schritt in den folgenden Vers wird das Wort 'frei' dann zu einem Adverb des 'Hinströmens' umgedeutet. Und an dem Umstand, daß Robert Guiskard an dieser Stelle des Verswechsels sich unterbricht, ihm etwas in Wort fällt, sieht man plastisch und so deutlich wie sonst nirgends in diesem Fragment, wie sein rückgestautes Reden selbst von einem freien Hinströmen entfernt bleibt." (BKB 13: 9)

deklamasjonen. Et utsagn er avsluttet, og taleren og hans tilhørerskare kan forberede seg på det neste. Det var nettopp et slikt sammenfall av akustisk trykk og semantisk betydning som anga tonen da stemmen ble utlagt som en kimende klokke. Her følger det imidlertid ikke en ny setning på avslutningen av verset, men en haltende tilføyelse, *binströmen*, som åpner opp igjen den foregående setningen. Enjambementet åpenbarer på denne måten en disharmoni mellom de metriske og de syntaktiske elementene, mellom hvordan Robert Guiskard taler, og hva han har å si. Ifølge Giorgio Agambens kommentar om versedelingen i *Idea della prosa*, gir enjambementet en viktig innsikt i poesiens vesen. I motsetning til en utbredt oppfatning lever ikke poesien av en perfekt enhet av lyd og mening, men av disse to instansenes uoverenskomst. Enjambementet demonstrerer dette forholdet i praksis idet formen gjøre en pause der hvor meningen haster videre: ”In the very moment that verse affirms its own identity by breaking a syntactic link, it is irresistibly drawn into bending over into the next line to lay hold of what it has thrown out of itself.” (Agamben 1995: 40) Observasjonen lar seg utvilsomt overføre til enjambementet hos Kleist. Her ser vi også at ordenes flyt stanses opp av et formelt direktiv, av en pause som versemålet påtvinger hertugen før setningens og meningsens lov igjen fører ham videre til neste verselinje.

Ettersom talen til kommandanten går i stå, mister han også muligheten av å befale. En stammende kommando er knapt nok for en kommando å regne. Det tiltagende sammenbruddet i den vertikale kommandolinjen fra fyrste til folk blir ytterligere understreket av at Guiskard må søke støtte i hærpaukene. Musikk- og krigsinstrumentet settes ut av funksjon i samme øyeblikk som det blir brukt til å opprettholde hertugens positur. Paukene ble oppfunnet i Midtøsten, og de spredte seg til Europa via islam. Ifølge *Encyclopedia Britannica* ble det ikke brukt pauker i vesten før på 1200-tallet, og det kan derfor synes som en anakronisme når normannerhertugen setter seg på akkurat dette instrumentet en gang mot slutten av 1000-tallet. Kan hende dreier det seg om et krigsbytte, om et tidlig eksempel på hvordan de senere korstogene skulle spille en viktig rolle for instrumentets geografiske utbredelse. I Østen var pauken (i likhet med trompeten) et alminnelig symbol på kongens militære makt, og denne symbolfunksjonen kom til å følge instrumentet i Europa. Et tydelig eksempel på forbindelseslinjene mellom musikk- og krigsmotivet finner vi blant annet i den tredje strofen av John Drydens ”Song for St. Cecilia’s Day” (1687), et dikt man kan regne med at Kleist hadde kjennskap til:

The TRUMPETS loud Clangor
Excites us to Arms
With shrill Notes of Anger

And mortal Alarms.
The double double double [sic] beat
Of the thundering DRUM
CRYES, heark the Foes come;
Charge, Charge, 'tis to late to retreat. (Dryden 1962: 423)

Budskapet til trommen viser seg i dette Dryden-eksempelet å være det samme som Robert Guiskard ønsker å framføre: Det er for sent å trekke seg tilbake. Mens de stadig gjentatte trommeslagene er hva man forventer å høre fra et rytmeinstrument, virker det imidlertid langt mer påfallende når kommandanten begynner å tale i repetitiv form. Når man setter seg på et trommeskinn, slik Robert Guiskard gjør det, blir det dessuten så godt som umulig å bruke dette instrumentet til å framføre lyd. Den stansede fallbevegelsen til hertugen representerer hva vi, med Bernhard Greiner, kan karakterisere som et 'uhørt paukeslag' (Greiner 2000: 141). For det første er det uhørt fra et moralsk perspektiv at herskeren åpenbarer tegn på svakhet. Ikke bare siger han sammen i avmaktens kvinnelige figur. Han må også hente hjelp fra kvinnene for ikke å falle fullstendig i bakken. I den grad berøringen av hærpauken skjer uten lyd, vil bevegelsen også være uhørt i ordets bokstavelige betydning. Det er ikke minst den militære funksjonen av paukene som gir denne scenen dens relevans. På slagmarken skal lyden fra paukene gi mot til soldatene ved å forvise dem om at de fremdeles står i kontakt med kommandoapparatet. Når Guiskard begynner å tale halvhøyt og setter seg på hærpauken, er det følgelig to militære kommandolinjer som settes ut av spill. Verken stemmen eller pauken er heretter i stand til å tone gjennom kamptummelen for å utstede ordrer fra fyrste til folk. Med ett blir det mulig for folkets representant å framføre sitt budskap uten avbrytelser, men den påfølgende talen retter seg ikke lenger oppover langs vertikalplanet. Hertugens halvt sammensunkne positur viser at han ligger under for den samme avmakten som resten av folket. Det er ikke bare en stemmeoverføring som har funnet sted, men også en smitteoverføring eller kontaminasjon.

Medisinske symptomer

Idet ordene til herskeren stokker seg og kroppen faller sammen, kommer de lydlige og visuelle signalene til å varsle om en indre tilstand. Tegnene fra fyrsten framstår som medisinske symptomer på en ellers utilgjengelig innside. Både i og utenfor scenerommet forsøker man å finne ut av hertugens indre tilstand gjennom den oppmerksomme betraktningen av signalene fra stemme, ansikt og kropp. Legemet viser seg imidlertid å være like egnet til å tildekke som til å avsløre sykdommens sanne natur. Observasjonen av

forholdet mellom kroppsoverflate og dyp handler slik sett ikke om transparens, men snarere om å iakttatte tegnenes grunnleggende *latens*.

Det latente lar seg definere som en ennå ikke åpenbar realitet, som en tilstand hvor sannheten på en og samme tid blir blottlagt og lagt i skjul. I medisinen brukes betegnelsen om de tilfellene hvor symptomene på en sykdom ennå ikke har kommet til syne, om faser av smittefare uten synlige tegn på lidelse, eller også liksom i nevrofysiologien om forsinkelsestiden mellom impuls og reaksjon. I alle disse tilfellene må fortolkningen stilles delvis i bero fordi de forventede tegnene uteblir. For å komme fram til tegnenes riktige fortolkning, forlanges det en klinisk iakttagelse av pasienten over tid. Ingen fenomener av betydning må få unnsnippe legens oppmerksomme blikk. Wolfgang Schäffner skriver i artikkelen ”Die Zeichen des Unsichtbaren: Der ärztliche Blick und die Semiotik im 18. und 19. Jahrhundert” om hvordan det barokke teaterets iscenesettelse av *affektene* ble avløst av en ny interesse for menneskets *latens* løpet av 1700-tallet. Teateret skal ha fungert som en skole for innøvingen i nye teknikker for avlyttingen og overvåkningen av kroppens signaler. På denne måten kom medisinen og litteraturen til å inngå i en historisk allianse. Legenes forsøk på å gå fra observasjonen av det manifeste til antagelsen av det skjulte (Foucault 1975: 135), lot seg overføre til scenen. Således leverte ’det medisinske blikket’, ifølge Schäffner, ”ein Szenario für das Theater einer unmöglichen Beobachtung: Das unichtbare Innere des Menschen, das zugleich seine Wahrheit verspricht, soll an der Oberfläche des Körpers, an seinen Bewegungen und Äußerungen abgelesen werden.” (Schäffner 2000: 480)

Handlingen i *Robert Guiskard* gir et konkret eksempel på hvordan publikum kunne beveges til å betrakte skuespillet med blikket til en lege. Til å begynne med vet vi ikke om hovedpersonen er levende, syk eller død. Hver minste forandring av legemet blir derfor betydningsbærende. For å forstå *Robert Guiskard*, må vi samle på alle de ørsmå signalene som utgår fra stemme og kropp. På denne måten handler ikke pestmotivet bare om en allusjon til et klassisk forbilde som Sofokles’ *Kong Odispus*, men også om en mer tidsbestemt organisering av sørgespillet etter modell av den medisinske semiotikken. Læren om forholdet mellom symptomene (de sanselig gitte fenomenene) og de medisinske tegnene (legens organisering av dette sansematerialet til et betydningsbærende nettverk av relasjoner) leverte mot begynnelsen av 1800-tallet et forbilde for all annen tegnteori, omtrent på samme måte som den allmenne lingvistikken skulle gjøre det et århundre senere. (Schäffner 2000: 482, Barthes 204–206) Fagfeltet ’semiotikk’ eller ’semiologi’ var på dette tidspunktet rett og slett en undergren av

medisinen.¹³ Læren om tegnene måtte med andre ord ta utgangspunkt i kroppen, og det er derfor ingen tilfeldighet at begrepet *Zeichen*, de gangene hvor det dukker opp i *Robert Guiskard*, blir anvendt innenfor en medisinsk diskusjonssammenheng.

Når Robert Guiskard faller mot hærpauken, er ikke dette det første signalet som motsier den optimistiske utlegningen av legemets fortsatte mobilitet og makt. Allerede før hertugen trer på scenen, har det sluppet ut rapporter fra innsiden av teltet om et mulig sykeleie. I det femte opptrinnet er det et anfall av pustebesvær som vekker mistanke. Teltduken sperrer riktignok for innsyn, men de akustiske signalene lar seg ikke holde like effektivt på avstand. Det visuelle dekket fungerer ved denne anledningen som en membran for overføringen av avmektige krent:

DER NORMANN *geheimnisvoll, indem er die beiden Männer vorführt.*
Da ich die Wache heut, um Mitternacht,
Am Eingang hier des Guiskardszeltes halte,
Fängts plötzlich jammervoll zu stöhnen drin,
Zu ächzen an, als haucht' ein kranker Löwe
Die Seele von sich. (SW I: 160, ll. 142–146)

Jammerfulle stønn, sukk og åndedrag skal ha trengt ut gjennom lerretsduken, hvilket den årvåkne normanniske vaktposten har fanget inn som tegn på en indre tilstand. Karakteristisk nok blir nyheten fra de indre gemakker framført som en hemmelighet, *geheimnisvoll*, innenfor et lukket selskap av innvidde. Fra bildet av løven som hoster ut sjelen, føres vi videre til en scene av avkledding og demaskering. Demaskeringen begynner med historien om hvordan hertuginnen og en ridder skal ha styrtet ut av teltet. Kort etterpå skal de ha vendt tilbake i følge med Robert, Abälard og *einem eingemummten Dinge*. Kappe, støvler og pikkelhjelm blir sagt å ha hengt på den maskerte figuren, liksom på en spikerknagg. Vakten, som fikk bange anelser ved dette synet, forteller om hvordan han grep fatt i den løpende skikkelsen. I lyset av månen ble det avslørt at han hadde fanget livlegen Jeronimus. Hertugen er altså pleietrengende. Fra denne oppdagelsen er ikke veien lang til konklusjonen om at Robert Guiskard ligger under for den samme avmakten som folket. Vakten blir spurt om han mener at Guiskard er utilpass. Åpningen for at han rent faktisk er *angesteckt*, stenges straks deretter igjen med vold. Vakten har imidlertid rukket å slippe ut et rykte som vanskelig lar seg forstumme:

¹³ Her er det ingen grunn til å skille mellom 'semiologi' som den klassisk medisinske termen og 'semiotikk' som betegnelsen på en allmenn tegnteori i tradisjonen etter Saussure og Hjelmslev slik man forsøkte å gjøre det på 1970-tallet. Som påpekt av Schäffner, var *både* begrepene semiotikk og semiologi i alminnelig sirkulasjon i den medisinske diskursen anno 1800. (Schäffner 2000: 482)

DER GREIS. Und nun
 Meinst du, er sei unpäßlich, krank vielleicht —?
 DER ERSTE KRIEGER. Krank? Angesteckt —!
 DER GREIS *indem er ihm den Mund zühält.*
 Daß du verstummen müßtest!
 DER NORMANN *nach einer Pause voll Schrecken.*
 Ich sagt es nicht. Ich gebs Euch zu erwägen. (SW I: 160, ll. 165–169)

Den avsluttende kommentaren til normanneren, *Ich gebs Euch zu erwägen*, synes å etterlate et rom for fortsatt fortolkning. Muligheten av å betrakte Robert Guiskard som en pestsmittet blir overlatt til folket (og publikum) for videre overveielse. I fortsettelsen av stykket er det særlig Abälard som inviterer til å tenke videre i denne retningen av en mistankens hermeneutikk. Etter at han har gitt nytt liv til ryktene om sykdommen, *Der Guiskard fühlt sich Krank*, kommer fortsettelsen av det syvende opptrinnet til å fortone seg som en mellomting mellom et juridisk forhør og en medisinsk eksaminasjon. Hva det fremfor alt gjelder å fastholde i denne kryssilden av spørsmål og svar, er gangbare medisinske symptomer. Normannerne benytter seg av perspektivet til den medisinske semiotikken og forsøker å tyde Robert Guiskards kropp som et aggregat av betydningsbærende tegn. Fysisk svekkelse, feber og tørst hører med blant de mest kjente indisiene på pesten, og Abälard kan bekrefte nærværet av alle disse symptomene. Gjennom anvendelsen av mytologiske og geografiske motiver får vi ikke bare understreket Guiskards gigantiske dimensjoner, men også sykdommens akutte karakter. Guiskard ville behøve hjelp av giganter for å løfte hånden. Han føler seg varm som Etna. Og tørsten kunne ha tørket ut Dardanellene. Til sammen utgjør alle disse medisinske tegnene et budskap med en klar kode:

DER GREIS. Fühlt er sich kraftlos, Herr? Das ist ein Zeichen.
 DER ERSTE KRIEGER. Fühlt er sein Innerstes erhitzt?
 DER ZWEITE. Und Durst?
 DER GREIS. Fühlt er sich kraftlos? Das erledige erst.
 ABÄLARD. — Noch eben, da er auf dem Teppich lag,
 Trat ich zu ihm und sprach: Wie gehts dir, Guiskard?
 Drauf er: “Ei nun“, erwidert' er, “erträglich“! —
 Obschon ich die Giganten rufen möchte,
 Um diese kleine Hand hier zu bewegen.
 Er sprach: “Dem Ätna wedelst du, laß sein!“
 Als ihm von fern, mit einer Reiherfeder,
 Die Herzogin den Busen fächelte;
 Und als die Kaiserin, mit feuchtem Blick,
 Ihm einen Becher brachte und ihn fragte,
 Ob er auch trinken woll? antwortet' er:
 “Die Dardanellen, liebes Kind!“ und trank. (SW I: 166, ll. 344–358)

Serien av symptomer er megetsigende, men det lar seg ennå ikke fastslå med full sikkerhet om Robert Guiskard virkelig skulle være rammet av pesten. For det første hefter det en påtakelig

grad av usikkerhet ved Abälards troverdighet som vitne. Som kronpretendent har han opplagte egeninteresser av å svekke hertugens maktposisjon. Eventuelle fortolkningsforsøk må ta hensyn til disse underliggende maktmotivene når innholdet av rapportene til Helena, Robert og Abälard skal bedømmes. Det er imidlertid Abälard selv som kommer til å framføre det viktigste argumentet mot å kople direkte fra serien av medisinske symptomer (*kraftlos, erhitzt, Durst*) til en endelig pestdiagnose. Hvert enkelt tegn lar seg tolke i en annen retning, og selv i forbindelsen med hverandre kan tegnene ha sin årsak i et annet sykdomsforløp. Det eneste sikre tegnet på pesten er døden. Først i det øyeblikket hvor kroppen plutselig ligger livløs tilbake, får de foregående tegnene bekreftet sin egentlige betydning. Døden antar med andre ord funksjonen av et endelig mestersignifikat. Etter tilsynekomsten av dette absolutte tegnet vil de foregående symptomene la seg lese i sitt sanne lys. Selv på dette området framstår Robert Guiskard imidlertid som et unntakstilfelle. Ikke uten grunn går han under navn av Guiskard/Schlaupkopf. Muligheten av forstillelse omfatter i siste instans også døden, og dermed settes grunnlaget for enhver fortolkning i krise:

ABÄLARD *von dem Hügel herabsteigend.*
Ich sagt es euch, gewiß ist es noch nicht.
Denn weils kein andres sichres Zeichen gibt,
Als nur den schnellen Tod, so leugnet ers,
Ihr kennt ihn, wirts im Tode leugnen noch. (SW I: 166, ll. 338–341)

I løpet av denne passasjen blir mistankens hermeneutikk utvidet fra å gjelde Robert Guiskards liv til også å omfatte hans død. De naturlige tegnene på skillet mellom liv og død (puls, åndedrett) er ikke lenger å anse for absolutte symptomer, men som mulige kilder til feillesning og manipulasjon. For å unngå misforståelsen av en teologisk lesning på dette punktet, er det verdt å understreke at vi fremdeles befinner oss innenfor en rent medisinsk kontekst. Abälard diskuterer ikke kjødets gjenoppstandelse ved Kristi ånd, men den mulige latensen ved tegnene på en plutselig død. En død Robert Guiskard er ikke nødvendigvis død, men muligens bare skinndød. Dette er en mistanke som først lar seg utvikle i sin fulle bredde på bakgrunn av oppdagelsene til 1700-tallets medisin. Spesielt etter Albrecht von Hallers (1707–1708) grunnleggende distinksjon mellom sensible og irritable organer, kunne man regne med muligheten av en tilfeldig avbrytelse av sensibiliteten (ingen tegn til smerte) samtidig som 'livskraften' fortsatt var til stede i form av muskelkontraksjoner på den andre

siden av døden.¹⁴ Teateret var et av stedene hvor man kunne rette søkelyset mot dette nye grenseområdet mellom liv og død. På samme måte som teateret allerede hadde gitt en scene for framstillingen og gjenkjennelsen av de naturlige fysiologiske tegnene (Lessing), kunne det også inngå i en undersøkelse av de samme tegnenes uutgrunnelige tvetydighet og latens (Kleist).

Det er ikke bare Abälard som antyder muligheten av at hertugen kan overskride grensen mellom død og liv. Idet fyrsten trer på scenen i det tiende opptrinnet, blir han hilset av folket som om han vendte tilbake fra det hinsidige: ”Als stiegst du uns von Himmelshöhen nieder! / Denn in den Sternen glaubten wir dich schon — —!” (SW I: 169, ll. 409–410). Tidligere i stykket har også Robert antydnet at den tordnende henvendelsen fra folket ville være sterk nok til å vekke de døde til live. Folket blir anklaget for å nærme seg telthaugen ”mit lautdonnernden Verwünschungen, / Die aus dem Schlaf der Gruft ihn schrecken könnten”. (SW I: 161, ll. 184–185). Larmen som vekker de døde til live, er i og for seg en utgått metafor. Det er imidlertid typisk for Kleist at han forbinder dette tradisjonelle motivet med elementer fra moderne naturvitenskap. Nærmere bestemt dreier det seg da om hvordan nettopp *tordenen* blir tilkjent en livgivende kraft. Tordenen involverer både en elektrisk og en akustisk impuls, en utladning så vel som et drønn. Ved 1800-tallets begynnelse var elektrisiteten en kraft som ble trodd å kunne bevege seg på tvers av grensene mellom liv og død. Ved hjelp av elektriske signaler hadde man for eksempel fått avkappede menneskehoder til å trekke sammen ansiktsmuskulene, bevege underkjeven og gnisse med tennene (Jf. kapittel 2 hos Siegert og Hermann). I disse medisinske forsøkene blir de fysiologiske signalene så å si avsjelet. Den raske vekslingen mellom ulike kroppsuttrykk, som Lessing hadde stilt i oppgave til skuespilleren, viser seg som en mulig gjenstand for teknisk reproduksjon. Bevegelsene av kroppen og stemmen behøver altså ikke å uttrykke en bakenforliggende sjel eller ånd. I siste instans er det elektriske signaler som ligger til grunn for bevegelsene av så vel stemme som kropp. De fysiologiske signalene som utgår fra Robert Guiskard, og enhver annen av 1800-tallets dramatiske karakterer, har følgelig blitt fratatt sin tidligere autentisitet. Fortolkningen av de naturlige tegnene har inntrådt i en krise hvor *kein andres sichres Zeichen gibt, / als nur den schnellen Tod*, og hvor selv dette absolutte tegnet lar seg manipulere. Poenget med en slik påpeking er ikke å hevde at Robert Guiskard trer inn på scenen som et annet Frankenstein-monster i det avsluttende opptrinnet, men å vise til den

¹⁴ Jf. artikkelen av Hans-Christian von Hermann og Bernhard Siegert, ”Beseelte Statuen — zuckende Leichen Medien der Verlebendigung vor und nach Guillaume-Benjamin Duchenne”, hvor det gjøres utførlig rede for

latensen som også på dette punktet omhyller hertugens figur. Stykket allierer seg med den medisinske kroppsobservasjonen og -avlyttingen, men det viser også til en grense for denne fortolkningspraksisen. I og med koplingene mellom kropp og teknologi oppstår det en krise for den medisinske interpretasjonen, og denne krisen er innreflektert i *Robert Guiskard* gjennom fraværet av sikre fysiologiske tegn.

Folkets røst

Den tordnende henvendelsen fra folket til Robert Guiskard fører oss over til problemene vedrørende en kollektiv stemme i dette stykket. Hittil i dette kapitlet har jeg lagt hovedvekten på de signalene som utgår fra maktapparatet, og på hvordan disse blir mottatt. Folket er imidlertid ikke hensatt til rollen som passive mottakere, men kan også fungere som en politisk kraft med makt til å sende ut egne signaler. De første replikkene i *Robert Guiskard* tilhører således *das Volk*. Over de 36 første verselinjene taler en uensartet menneskemasse *jeden Alters und Geschlechts*. Mangelen på en hierarkisk orden med hensyn til alder, kjønn og klasse gjør det vanskelig å samle denne massen til et enhetlig bilde, en sammenhengende bevegelse eller en samlet røst. Når folkemassen griper ordet, skjer det formelt sett i en gjenopptagelse av det innledende korpartiet fra den greske tragediediktningen. Store deler av kommentarlitteraturen har da også fokusert på hvordan Kleists "Entdeckung im Gebiete der Kunst" kan sies å bestå i en gjenopptagelse av dette klassiske stilmiddelet (Jf. Ryan 1969: 253 og Theisen 1996: 187–191). Samtidig som Kleist tar opp igjen elementer fra det klassiske teateret, oppstår det imidlertid noen helt nye problemer vedrørende dramaets utsigelsesstruktur og form. Iris Denneler berører disse problemene når hun mener å gjenkjenne en rekke paralleller til den nylig oppståtte 'borgerklassen' og en 'statsoppfatning med røtter i pietismen' i måten folket blir framstilt på i *Robert Guiskard*. Sporene av en slik samfunnsforståelse finner hun blant annet i referansene til et statslegeme, i betoningen av samfunnsmedlemmenes individuelle plikter og i forestillingen om staten som et familiært fellesskap (Denneler 1981: 90). Til sammen resulterer disse brokkene av 1800-tallets samfunnsforståelse i at vi vanskelig kan lese dramaet i lys av den antikke forståelsen av folket som en 'sluttet figur'. I det antikke teateret var det nettopp denne forestillingen om en sluttet enhet som leverte grunnlaget for koret. Bystaten så på koret som et tribunal med rett til å uttale seg på vegne av tilskuermassen, og derigjennom også på vegne av folket. Kleist skriver

rede for teoriene til Haller spesielt og skinndødproblematikken generelt.

åpenbart utenfor rammene av en slik institusjon, og dermed blir også gjenopptagelsen av koret til et dypt problematisk prosjekt.

Mot begynnelsen av 1800-tallet hadde det etablert seg en forståelse av stemmen som individets privilegium. I forbindelse med de politiske valgprosessene ser vi at 'stemmen' skal gi et uttrykk for enkeltindividets frie vilje og meningsberettigelse. Tilsvarende skulle det litterære uttrykket ha sitt opphav i en 'stemme' som viste tilbake på verkets subjektive opprinnelse. I en slik kontekst fungerer stemme og subjektivitet som intimt sammenvevde entiteter, og følgelig blir også forestillingen om 'folkets røst' til noe i nærheten av en umulighet. Folket er, som konstatert av Roland Reuß, "ein schlechthin Allgemeines", og som sådan skulle det også være uten enhver form for stemme- og talerett (BKB 13: 4). Til støtte for et slikt synspunkt ser vi at maktapparatet er ute av stand til å interpretere lyden av folket som annet enn støy. Riktignok innledes stykket med at folket taler over 36 verselinjer i formfullendte jambiske vers, men i den andre enden av kommunikasjonsaksen blir all denne veltalenheten mottatt som uartikulert jammer og skummende bølgebrus. Vaktssoldatene hører ikke setninger og ord, men et stormende og opprørt hav:

EIN KRIEGER. Komm her, Armin, ich bitte dich.
EIN ANDERER. Das heult,
Gepeitscht vom Sturm der Angst, und schäumt und gischt,
Dem offenen Weltmeer gleich.
EIN DRITTER. Scaff Ordnung hier!
Sie wogen das Zelt des Guiskard um. (SW I: 156, ll. 36–40)

Bildet av folket som et opprørt og støyende hav er en av de sentrale metaforene i dette stykket. Motivet gjør seg gjeldende allerede i sceneanvisningene, hvor folket blir sagt å kretse om telthaugen *in unruhiger Bewegung*. Havet har ingen enhetlig retning, slik for eksempel en elv ville ha det, men strømmer i stedet inn over scenen fra alle kanter, "das / von allen Hügeln rauschend niederströmt" (SW I: 157, ll. 62–63). Også i dette tilfellet blir mangelen på en enhetlig bevegelse gjort gjeldende for det akustiske uttrykket. Havet lar seg ikke samle til en enhetlig stemme eller tone, men gjør seg i stedet hørbart som brus, larm og støy.

I og med folkehavets mangel på en enhetlig figur, kunne vi anse det for å være sublimt i den kantianske betydningen av dette ordet. Folket innehar en dynamisk kraft og en kvantitativ utstrekning som ikke lar seg representere fullt ut i form av fortalere, bilder, begreper og tall. I erfaringen av det sublime blir erkjennelsesevnen konfrontert med naturen som en form for motkraft. Sansningen presenterer oss for noe som ikke lar seg subsumere under de gitte forståelseskategoriene. Som kjent er møtet med havet et av de få konkrete eksemplene Kant har å gi på en slik sublim erfaring. Hvis vi betrakter 'det ubegrensede

opprørte oseanet' på beskyttet distanse, gis det også en mulighet for å erfare det sublime (Jf. Kant 1974: 185). Disse bildene av det sublime havet er selvsagt ikke Kants oppfinnelse, men deler av en allment utbredt topikk som man også vil finne eksempler på hos blant annet Burke, Goethe og Friedrich. Når åpningsmonologen fra *Robert Guiskard* tegner opp tablået over hertugen som en klippe i et opprørt hav, befinner vi oss åpenbart innenfor deler av den samme tradisjonen. I forbindelse med *Robert Guiskard* gjelder det å understreke det materielle momentet i erfaringen av det sublime. Folkehavet er sublimt fordi det representerer en konkret og uavviselig form for støy. På samme måte som hertugen ikke kan overhøre kraften i det akustiske uttrykket, gjelder det også for oss som fortolkere å unngå den reduksjonistiske lesningen av dette materielle momentet som et blott og bart eksempel på det sublimes figur. Den kantianske estetikken legger opp til et mønster hvor erfaringen av den sublime naturen skal springe over i ideen om det uendelige. Den sublime materialiteten blir slikt sett til en raskt forbigående stasjon på veien mot den endelige erkjennelsen av subjektets opphøyde status. Hos Kleist er det nettopp dette spranget fra det materielle til ideelle som søkes avverget. Støyen gir ikke innsikt i erkjennelsens organisasjon, men forteller kan hende om hva det vil si å sanse.

Erfaringen av det sublime medfører ikke minst et representasjonsproblem. Noe har kommet til syne, eller avgitt lyd, men det lar seg ikke gjengi i en enhetlig framstilling. Også i *Robert Guiskard* vil den sublime motivkretsen (havet, krigen, pesten) føre med seg en kritisk utprøving av representasjonens mulighetsbetingelser. Dels dreier det seg her om estetiske forsøk, om muligheten av å gjengi et sanseintrykk. Vel så viktig er imidlertid det politiske eksperimentet, hvor det handler om å gjengi et maktforhold.

Samtidig som innledningsmonologen til folket blir utlagt som støy, etterlyses det også en ny form for orden: *Schaff Ordnung hier!* I denne sammenhengen kunne orden si det samme som representasjon. Ettersom folkeskaren er ute av stand til å tale med en enhetlig stemme, må det bli utnevnt et representativt organ for å tale på vegne av denne massen. En slik utskillelse av representative organer er på gang allerede i den første sceneanvisningen. Folket fører ikke an i bevegelsen mot telthaugen, men ledsager i stedet et utvalg av festkledde og væpnede normannere, *ein Ausschuß von Normännern tritt auf, festlich im Kriegesschmuck* (SW I: 155). Påkledningen, som skiller ut delegasjonen fra det nøytrale folkehavet, kan samtidig sies å angi en ambivalens mellom høytid og krig, mellom en hyllest av hertugen og trusselen om å kaste ham over ende. Det etterfølgende korpartiet til folket er ikke direkte innrettet mot hertugen, men går i stedet veien om utvalget. Som folkets representanter får de i oppdrag å formidle

den kollektive tilstanden av avmakt og nød til fyrsten på den andre siden av teltduken. Selve ordet *Ausschuß* kan i denne forbindelsen fortjene en kommentar. Ordet har sin opprinnelse i håndverks- og handelssfæren, hvor det fra ble brukt til å betegne de kasserte elementene fra en produksjonslinje eller et vareutvalg. Utvalget var det vrakede restpartiet som ingen lenger hadde bruk for, ”die ausgeschiedene Waren der Produktion”. (Kluge 1989) Den politiske betydningen av utvalget blir i en slik sammenheng relativt tvetydig. Man kan tenke seg en etymologi hvor utvalget går over fra å være et offer som skilles ut av mengden til å bli de fremste blant likemenn. I forholdet mellom normannerfolket og dets utvalgte representanter er begge disse funksjonene intakte. *Der Ausschuß* blir riktignok tiltalt ”Mit heißem Segenswunsch”, men lovtalen inkluderer også en underliggende trussel. Hvis Robert Guiskard unnlater å lytte til budskapet fra folket, vil folket knuse det maktsetet som står i veien for en fri og utvungen bevegelse hjemover. Mellom påtrykket fra folket og motstanden fra hertugen blir utvalget stående i en utsatt posisjon. Pesten har etablert en spenning mellom folkets ønske om hjemreise og hertugens ønske om å erobre Konstantinopel. Som folkets representanter ovenfor hertugen, står utvalget midt i dette spenningsfeltet. Den revolusjonære utgangssituasjonen er i prinsippet av samme slag som det spenningsforholdet Kleist har beskrevet i essayet ”Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden”. Her er det Mirabeau som befinner seg i rollen som folkets representant, midtveis mellom en revolusjonær borgerbevegelse og den monarkiske motstanden. Spenningen utløses i form av et verbalt lynnedslag, *ein Donnerkeil*, hvor Mirabeau nøytraliserer det monarkiske sendebudet i henhold til lovene fra den allmenne elektrisitetstæren. *Robert Guiskard* begynner med beskrivelsen av en tilsvarende tordenkile. Folket blir sammenlignet med et hav, hertugen med en klippe, og i tordenværet ligger denne klippen utsatt til. Lynet slår ikke ned hvor som helst, men på det høyeste og mest utsatte punktet i terrenget:

Mit heißem Segenswunsch, ihr würdgen Väter,
Begleiten wir zum Zelte Guiskards euch!
Euch führt ein Cherub an, von Gottes Rechten,
Wenn ihr den Felsen zu erschüttern geht,
Den angstempört die ganze Heereswog'
Umsonst umschäumt! Schickt einen Donnerkeil
Auf ihn hernieder, daß ein Pfad sich uns
Eröffne, der aus diesen Schrecknissen
Des greulerfüllten Lagerplatzes führt! (SW I: 155, l: 3–9)

Funksjonen av utvalget blir i en slik naturvitenskapelig sammenheng den av en lynavleder. *Der Ausschuß* skal opprette et løp hvor spenningene fra naturen kan få slå ned i bakken. Hva det blir satt til å overføre er altså ikke i så stor grad et budskap, som kraften i dette budskapet.

Revolusjonen behøver ikke fortalere, men fortropper til å rydde makten og dens hindre av veien. Oppfordringene fra folket blir dermed stående i kontrast til oppfordringen fra maktapparatet. Mens makten er på leting etter noen å stille til ansvar for opprøret, *Schaff Ordnung hier!*, forsøker folket å etablere en kanal hvor signalene fra opprøret lar seg overføre uten spenningstap. Her er det altså ikke snakk om å redusere det stormende havet av stemmer og bevegelser til ett enkelt og velordnet uttrykk, men om å omforme talen til torden. I stedet for å skille ut en velordnet tale av kakofonien vil folket definere utvalget som en stasjon for utsendingen av støy.

Disse motstridende funksjonsbestemmelsene, orden og torden, lar seg også iaktta i forbindelse med det neste av de representative organene. Utvalget er nemlig ikke det siste organet for formidlingen mellom fyrste og folk. Den kollektivt sammensatte gruppen behøver en fortaler, og denne funksjonen av et formidlingsorgan er det da Armin blir satt til å oppfylle. Armin befinner seg i umiddelbar nærhet av maktapparatet, og han kommer langt på vei til å overta motpartens syn på sin egen funksjon av et ordensorgan. Når han taler, skjer det således mot bakgrunnen av en folkemasse som han selv har brakt til taushet. Det er utelukkende den avmektige bønnen, og ikke det stormende opprøret som han ønsker å viderefremme:

Still denn!
Daß keiner einen laut mir wagt! Ihr hörts,
Dem Flehn will ich, ich sage es noch einmal,
nicht der Empörung meine Stimme leih. (SW I: 157, ll.58–61)

Slik Armin ved denne anledningen forsøker å bringe folket til taushet, har han allerede i det andre opptrinnet tatt til orde for at folket må fjerne seg fra scenen:

Fort hier mit dem was unnütz ist ! Was solls
Mit Weibern und Kindern hier? Den Ausschuß,
Die zwölf bewehrten Männer brauchts, sonst nichts. (SW I: 156, ll. 41–43).

Det behøves altså ikke kvinner og barn når man skal sette seg i forbindelse med maktapparatet. Ifølge Armin er innsettingen av noen få utvalgte *menn* alt hva situasjonen forlanger. De anonyme stemmene fra folket reagerer imidlertid med motvilje på denne oppfordringen om å fjerne seg fra scenen. Spenningen mellom hertug og folk ville gå tapt hvis også den andre av partene skulle trekke seg tilbake i skjul. Utvalget og fortaleren ville i en slik situasjon være uten det påtrykket som gir henvendelsen til Robert Guiskard dens kraft. For at også jammeren skal få komme til uttrykk, og ikke bare en rekke av ord, er det således nødvendig at stemmene fra folket får være igjen på scenen:

EIN NORMANN *aus dem Volk*
Laß uns —
EIN WEIB. Laß jammernd uns —
DER GREIS. Hinweg! sag ich.
Wollt ihr etwa, ihr scheint mir gut gestimmt,
Das Haupt ihm der Rebellion erheben?
Soll ich mit Guiskard reden hier, wollt ihrs? (SW I: 156, ll. 44–47)

Hva Armin ikke ønsker å snakke om, jammeren og opprøret, er nettopp hva folket trykker på for å gjøre hørt. Nok en gang blir det tydeliggjort en indre motsetning med hensyn til den politiske representasjonen. Folket anerkjenner riktignok Armin som fortaler, men instruerer ham samtidig om å forsterke budskapet til et volumnivå som umulig lar seg overhøre. Det er i denne forbindelsen vi blir presentert for bildet av språkrøret. Dramaet har etablert en kommunikasjonslinje fra folket via utvalget til ordføreren. Som den siste stasjonen langs denne overføringslinjen får Armin beskjed om å benytte seg av alle nødvendige hjelpemidler for å trenge gjennom til hertugen. Hvis hertugen fortsatt ikke vil lytte til budskapet fra folket, må jammeren forsterkes til et volum som umulig lar seg overhøre. Denne forsterkerfunksjonen er det da 'språkrøret' — roperten eller megafonen — blir satt til å oppfylle.

Du sollst, du würdger Greis, die Stimme führen,
Du einziger, und keiner sonst. Doch wenn er
Nicht hört, der Uerbittliche, so setze,
den Jammer dieses ganzen Volks, setz ihn,
Gleich einem erznen Sprachrohr an, und donnre,
Was seine Pflicht sei, in die Ohren ihm—!
Wir litten, was ein Volk erdulden kann. (SW I: 156, ll. 48–54)

Beskrivelsen av språkrøret som *erznen*, malmholdig, viser blant annet til tradisjonelle forestillinger om maktens malmfulle røst. I brevet til Heinrich Joseph von Collin fra april 1809 var det en slik forestilling Kleist makte fram da han drømte om å ha en stemme som var mektig nok til å nå ut over hele Tyskland: "Ich wollte, ich hätte eine Stimme von Erz, und könnte sie, vom Harz herab, den deutschen absingen." (SW II: 824). Samtidig som Kleist tar opp igjen en eldre metafor, sørger han imidlertid for å bringe den på høyde med 1800-tallets medieteknologiske standard når stemmen skal forsterkes av et kunstig språkrør.

Språkrøret var et av de apparatene som kom til å få fornyet interesse etter introduksjonen av den optiske telegraf. I *Phonurgia Nova* (1673) hadde Athanasius Kircher allerede forsøkt å tegne opp igjen konstruksjonen av det myteomspunne Aleksanderhornet, et instrument som han mente å ha funnet anvisningene til i Vatikanets arkiver. (Aschoff 1984: 215–217) I forbindelse med et slikt barokt høytaleranlegg (figur 8) handler

det imidlertid i større grad om å produsere drømmer og fantasier enn om hva man i dag ville forstå som en teknologisk utviklingsprosess. Innstillingen er en helt annen når Johann Boeckmann kommer inn på den urgamle persiske ordningen med 'ropeposter' i *Versuch über Telegraphie* fra 1794. Boeckmann går nøye inn på fordelene og ulempene ved et slikt akustisk telekommunikasjonssystem. Etter hvert kommer han da fram til at systemet ville ha fungert langt mer effektivt dersom hver enkelt signalutroper langs overføringslinjen var utstyrt med et *Sprachrohr*: "Auf diese Weise würden nur sieben bis acht Personen für eine teutsche Meile und folglich für 50 Stunden nur 170 bis 180 Menschen erfordert, welche dann in etwa 2 bis 2½ Stunden eine Nachricht auf eine so beträchtliche Weite fortrufen könnten." (Her sitert fra Aschoff 1984: 182) Imidlertid mente Boeckmann at systemet også ville ha vært utsatt for "mancherlei Irrtümern", hvorfor han også gikk videre til en undersøkelse av mulighetene for optisk og elektrisk langdistansekommunikasjon. En annen 1700-tallsdiskusjon av språkrørets overføringskapasitet er ellers å finne hos Johann Heinrich Lambert. (Jf. Aschoff 1984: 231–232 og Ullmann 1996: 69) I det lille skriftet *Sur quelques instruments acoustiques* (1763) foretok Lambert en beregning av hvilke vinkler de såkalte 'lydstrålene' kunne slå inn på. På bakgrunn av disse kalkylene mente han da å kunne tegne opp et presist kart over ropertens ideelle konstruksjon. (figur 9) Mens vi vanligvis forbinder Lambert med den klassiske 1700-tallssemiotikken, ser vi i forbindelse med dette utkastet til et språkrør at han også leverte bidrag til en gryende signalteori. I 1796 ble Lamberts avhandling oversatt til tysk av Johann Sigismund Gottfried Huth (1763–1818). Etter først å ha studert under Christian Ernst Wunsch (Ullmann 1996: 69), virket Huth ved dette tidspunktet som "Doktor der Weltweisheit und öffentlicher Lehrer der Mathematik und Physik an der Universität zu Frankfurt an der Oder". (Aschoff 1984: 206) Da Kleist begynte på sine egne naturvitenskapelige studier i 1799, kom han som kjent til å inngå i kretsen rundt Wunsch — og derigjennom knyttet han også forbindelser til Huth.

Allerede på grunn av denne biografiske konteksten kan det være bryet verdt å se nærmere på hvordan Huth ville forestille seg språkrørets kommunikasjonspotensiale. Utkastet til en akustisk telegraf baserer seg på noe av det samme prinsippet som bombepostforslaget. Huth ville i likhet med Kleist fastholdet det telegrafiske nettverket av avsender- og mottakerstasjoner og alle de kontrollrutinene som fulgte med dette. Forskjellen lå altså ikke i systemets organisasjon, men i signalenes materielle karakter. Mens Kleist ville utvikle en bombepost for transporten av gjenstander, tok Huth til orde for en ropepost for transporten av lyd. I denne forbindelse kom han blant annet inn på mulighetene av akustisk

signaloverføring i ulike landskapstyper, og en av konklusjonene var da at talestasjonene måtte bli utplassert til naturlige eller kunstige terrenghøyder, ”auf mäßigen Anhöhen angelegt”. (Aschoff 1984: 208–209) Fra disse punktene kunne lydbølgene forplante seg mest mulig uhindret gjennom landskapet, forøvrig en mulighet som også stod til disposisjon for normannerhertugen der han var plassert til *ein Hügel, auf welchem das Zelt Guiskards steht*. Den overveldende *støyen* fra dette nettverket av høytalerstasjoner ville imidlertid være en beklagelig bieffekt. Huth bekymret seg da også for naboene til språkrør-stasjonene, som ’ofte ville bli vekket opp av søvnen midt på natten’, men han håpet at de tross alt ville venne seg til det nye mediebildet og akseptere signalstøyen som en iboende del av det moderne bylivet på linje med ropene fra nattevokter, hundeglam, posthorn og klokkeklang:

Gleichwohl ließe sich wohl hoffen, daß die Menschen mit der Zeit an das neue Getöse, welches die Sprach-Röhre verursacht, gewöhnen würden, und daß dieses ihrer Ruhe und ihrem Schlaf ebensowenig hinderlich seyn möchte, als gegenwärtig das Abrufen der Nachtwächter dicht unter den Fenstern der Schlafgemächer, das Bellen der Hunde auf den Straßen und Höfen, das Blasen vorbeifahrender oder reitender Postillione, und das Läuten der Glocken in den Frühstunden. (Aschoff 1984: 209)

De nye informasjonsmediene viser seg i beskrivelsen til Huth å skape en påtrengende restmasse av lyd. Støyen var imidlertid ikke særegen for ropeposten, men tilsynelatende en iboende del av mediasamfunnet. Bråk kom det også fra postvognenes ferd gjennom natten og den irriterende klangen av kirkeklokker tidlig om morgenen. Oppfinnelsen var altså ikke mislykket fordi om den førte med seg en forstyrrelse av omgivelsene. Som vi ser, satt Huth dessuten sin tiltro til vanens makt. Han regnet med at bevisstheten etterhvert ville lære seg til å filtrere ut larmen fra det nye mediet slik vi for lenge siden hadde vent oss av å lytte til de gamle formene for støy.

Ettersom det allerede eksisterte en hel rekke språkrør og roperter, men ingen hadde tenkt like systematisk over muligheten av å anvende disse innenfor rammene av et telegrafisk stasjonsnettverk, mente Huth at den foreslåtte oppfinnelsen fortjente et eget begrep. Etter modell av telegrafen foreslo han da å kalle nyvinningen for en *telefon*. ”Welcher aber würde nun hier sich schicklicher empfehlen, als der gleichfalls aus dem Griechischen entlehnte: Telephon, oder Fernsprecher”. (Aschoff 1984: 209) Når Huths telefonoppfinnelse virker påfallende aktuell ennå i dag, er det ikke så mye på grunn av at begrepet i dette tilfellet synes å komme før tingen, men snarere på grunn av de bivirkningene som blir tilskrevet de nye kommunikasjonsformene. Mediestøyen har ingen plass i det diskursive nettverket anno 1800, skal vi tro Kittler. (Kittler 1995: 230–231) Eksempelet med språkrøret/telefonen skulle ha antydnet at dette i beste fall er en sannhet med modifikasjoner.

Når Kleist viderefører det medieteknologiske begrepet som studiene i Frankfurt an der Oder ganske sikkert hadde gjort ham fortrolig med, handler det også like mye om kommunikasjonen av støy som av mening. Språkrøret skal *tordne* folkets *jammer* inn i øret på fyrsten. Ettersom språkrøret også er i malm, synes det særlig velegnet for en slik operasjon. I det minste siden forsøkene til Benjamin Franklin var det alminnelig kjent at malmholdige stoffer egnert seg særlig godt til overføringen av elektriske signaler. Ikke uten grunn slår lynet ned i en ”aus Erz gegossenen Leichenstein” i Kleist-anekdoten *Der Griffel Gottes*. (SW II: 263) Bildet av ’det malmfylte språkrøret’ kommer slik sett til å kombinere de rystende virkningene av lydølgene med de like kraftige effektene av elektrisiteten.

Det malmholdige språkrøret gjør det mulig å formidle akustiske og elektriske signaler i ett og samme medium — og følgelig også å overføre tordenen. I et medieteknologisk perspektiv kunne man således hevde at oppfinnelsen til Kleist er logisk konsistent. Roland Reuß har ikke desto mindre karakterisert nettopp språkrør-metaforen som ”das instruktive Absurd Bild” i tekstkommentaren fra *Brandenburger Kleist Blätter* (BKB 13: 5) Skal vi tro Reuß, viser figuren til umuligheten av å gi en stemme til folket. Jammeren som tordner inn gjennom språkrøret vil, som all annen støy, være blottet for mening. Bildet er absurd i den forstand at det viser til en kommunikasjonssituasjon hvor de meningsbærende elementene blir fortrent. Ettersom lesningen til Reuß arter seg som en hermeneutisk dekodning av de verbale betydningene teksten har å framføre, kan han innfange dette punktet hvor meningen bryter sammen på en meget presis måte. De mediehistoriske forholdene faller imidlertid utenfor rammene av Reuß’ diskusjon. Språkrøret tenkes ene og alene som et begrep, og ikke som et teknologisk apparat ”satt sammen” av bestemte historiske diskurser. Det tordnende budskapet vil nok være blottet for mening, men det er ikke av den grunn uten virkning. De fleste av oss ville velge å flytte på seg dersom tordenen slo ned i vår egen øregang — og det er nettopp et slikt skifte av posisjoner språkrøret skal bevirke. Kongen på haugen må kastes til side for at det skal åpne seg en vei ut av krisen. I forbindelse med et slikt transportoppdrag kan den materielle siden av talen vise seg like effektiv som det framførte budskapet.

Det er i det hele tatt vanskelig å opprettholde distinksjonene mellom budskap og medium ved analysen av Kleists bildebruk og metaforikk. En nærmere lesning av den aktuelle metaforen viser at klagemålet ikke skal gjennomløpe roperten som et budskap fra sender til mottaker, men at jammeren selv skal bli omdannet til et språkrør: ”setze / Den Jammer dieses ganzen Volks, setz ihn / Gleich einem erznen sprachrohr an, und donnre, / Was seine Pflicht sei, in die Ohren ihm—!” Mediet og budskapet kommer i og med denne

metafordannelsen til å framstå som to sider av samme sak. En bemerkelsesverdig (og berømt) parallell til denne operasjonen finner vi mot slutten av *Penthesilea*, hvor tittelfiguren bruker sin egen fortvilelse til å smi seg en dødbringende dolk av følelsens malm, et materiale lutret i jammer:

Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor,
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl, tränk es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag es der Hoffnung ewgem Amboß zu,
und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! — Nun ists gut. (*Sie fällt und stirbt*) (SW I: 427, ll. 3025–3034)

Penthesilea tar ikke bare metaforen på ordet, men evner faktisk også å bruke den som et sylskarpt instrument. Operasjonen kan ligne på hvordan Armin blir oppfordret til å gripe fatt i jammeren for å smi den om til et redskap med innretning mot hertugen. Metaforen blir i begge disse tilfellene overført fra språkets og figurenes nivå til handlingens nivå. I forhold til den metaforiske transporten er det alminnelig å tenke seg det overførte betydningsplanet som et *medium* for passasjen fra et sted til et annet. Via sammenligningsleddet kan tanken føres over i et nytt område for kortere eller lengre tid. Transporten i metaforene til Kleist er åpenbart ikke av en slik enveiskarakter. Når metaforen først har blitt oppfunnet, kan den også få tilbakevirkende kraft. Slik som dolken av malm, jammer og ord tar Penthesilea av dage, kommer også språkrøret av et tilsvarende materiale til å utgjøre en reell trussel for Robert Guiskards maktposisjon.

De akustiske signalenes lydnivå måles i løpet av hele dette stykket gjennom sammenligningene med havet. Vi har allerede sett et eksempel på hvordan stemmene til folket når fram til mottakeren i figuren av bølgedønninger og havbrus. Hertugdatteren Helena kommer til å videreutvikle denne metaforikken i det tredje opptrinnet. Her analyserer hun lyden av folkemassen som en sammenstilling av et uendelig antall mindre enheter. Hvert enkelt 'hode' fungerer i likhet med et 'bølgeslag'. Selv om havet ligger i tilnærmevis ro, og det ville ha vært umulig å fornemme lyden av hvert enkelt bølgeslag, så danner likevel den totale massen av minimale akustiske signaler en konstant form for bakgrunnsstøy. Stillheten fra hver enkelt person i folkehavet lar seg til sammen fornemme som et brus:

Ein Volk, in so viel Häuptern rings versammelt,
Bleibt einem Meere gleich, wenn es auch ruht,
Und immer rauschet seiner Wellen Schlag. (SW I: 158, ll. 104–106)

På samme måte som den samlede mengden av bølgeskulp hoper seg opp til et øredøvende brus, vil summen av de mange mumlende leppene bli til ståket fra en hel folkemasse. Hva Helena her synes å utfolde, er en leibniziansk sanselære rundt overgangen mellom 'bevisste' og 'ubevisste persepsjoner'. Som kjent forklarer Leibniz dette begrepsparet, blant annet i *Nye Essay om den menneskelige forstand* (1704/65), gjennom eksempelet med 'bruset fra havet'.¹⁵ Før vi blir vår et sanseintrykk, vil det ha bygd seg opp et aggregat av delpersepsjoner, en hel rekke enkeltbølger som til sammen lar seg fornemme som et brus. Det er med andre ord mulig å høre en lyd uten å være seg den bevisst, hvilket ikke bare framgår av de små persepsjonene, men også av de sanseintrykkene som tiden har vent oss av med å lytte til. Leibniz eksemplifiserer dette forholdet med lyden av en støyende sagfoss som naboene ikke legger merke til lenger. Huth håper at telefonstøyen kunne forsvinne på en tilsvarende måte, og Kleist vender igjen tilbake til bildet av havbruset. Mens Helena hevder at folkehavet aldri vil falle helt til ro, og at summen av minimale bevegelser til sammen vil konstituere en ustanselige støy, bruker Abälard nøyaktig samme metaforikk for å hevde at lyden av folket knapt nok lar seg fornemme. Nærmere bestemt skal folkebruset fortone seg som 'lyden av dagen', en bakgrunnsstøy vi aldri slipper helt unna, men likevel venner oss til: "Denn dem Geräusch des Tags vergleiche ich sie, / das Keiner hört, weils stets sich hören läßt. (SW I: 162, ll. 225–226). Armin slutter seg til en slik analyse av lydinntrykket når han ber om at folket må få bli igjen på scenen. Også her blir sansningen analysert som et forhold mellom ubevisste og bevisste persepsjoner. Den som har hørt lyden av havet for første gang (Helena), hører kan hende ikke annet. Den som alltid har hørt havet (Guiskard), hører det ikke lenger og sover derfor uforstyrret videre:

Für deines Vaters Ruhe Sorge nicht.
Sieh, deines holden Angesichtes Strahl
Hat uns beschwichtigt: die See fortan,
Wenn rings der Winde muntre Schar entflohn,
Die Wimpel hängen von den Masten nieder,
Und an dem Schlepptau wird das Schiff geführt:
Sie ist dem Ohr vernehmlicher als wir.
Vergönn uns, hier auf diesem Platz zu harren,
Bis Guiskard aus dem Schlafe aufervacht. (SW I: 158, ll. 113–121)

¹⁵ "Og for å komme enda bedre til klarhet over små persepsjoner som vi ikke kan skjelle i mengden, har jeg for vane å bruke eksempelet om havets brus eller larm når man er ved kysten. For å høre denne larm slik som man faktisk gjør det, må man nok høre delene som utgjør dette hele, det vil si lydene av hver enkelt bølge, selv om hver enkelt av disse små lydene bare gir seg til kjenne i den forvirrede helheten av alle de andre sammen, det vil si i selve dette bruset, og den ville ikke bli lagt merke til om denne bølge som frembringer den hadde vært alene. For man må bli påvirket litt av denne bølges bevegelse og man må ha en viss persepsjon av hver enkelt av disse lydene, hvor små de enn er; ellers ville man ikke ha hatt den av hundre tusen bølger, for hundre tusen ganger ingenting skulle ikke utgjøre noe." (Leibniz 1966: 80)

I og med denne diskusjonen av lydinntrykket befinner vi oss innenfor et helt annet problemfelt enn de språk- og subjektfilosofiske diskusjonene av forholdet mellom del og helhet, den enkelte og det allmenne som for eksempel Reuß har villet knytte til stemmebegrepet i *Robert Guiskard*. Når det konstateres at det blikkstilte havet er lettere å registrere enn lyden av folket, *Sie ist dem Obr vernehmlicher als wir*, handler det ikke lenger om motsetningen mellom en subjektiv stemme og et allment språk. Hva som derimot blir utfoldet, er noen langt mer konkrete problemstillinger fra den akustiske persepsjonslæren: Hvor mye støy skal til for å vekke hertugen fra den slummeren han har falt inn i? Hvor lavt og hvor høyt er det mulig å innstille volumet fra folket? Hvordan er et hørselsinntrykk komponert? Spørsmålene befinner seg ikke bare på siden av den nevnte diskusjonen av stemmen som individualitetsmarkør, men rommer også momenter som kunne velte den overende.

I henhold til den moderne akustikken som ble skapt i løpet av 1700-tallet, med Leonhard Euler og Ernst F. F. Chladni som forgrunnsfigurer i områdene for henholdsvis matematisk beskrivelse og eksperimentell synliggjøring, vil ikke lyden av en stemme være mer enhetlig eller usammensatt enn lyden av havet. Tvert om var det nettopp forsøket på å analysere språklydene som fikk Euler (som Kleist hadde studert) til å oppgi sine tidligere beskrivelser av akustiske fenomener på basisen av hele tall og enkle sinusfunksjoner. (Kittler 2000: 151–153) Ikke bare kom han fram til at de vokalene og konsonantene som munnhulen frambrakte, vanskelig lot seg skille fra hverandre med formlene fra den tradisjonelle musikkanalysen. Enda mer fatalt var det at munnen til stadighet vekslet mellom åpen og lukket posisjon. Alle forsøk på å beskrive stemmeklangen i form av en matematisk funksjon gikk på denne måten dukken tjuce ganger i minuttet. Fra og med Euler står det klart at stemmen er like sammensatt og støyende som for eksempel kanonkuler, havbrus og torden. Når taleorganene gir lyd, tar støyen tar over:

Wenn sich dagegen das Gotteswerk namens Mund auftut, setzt ein Geräusch ein, das zuvor in keiner reellen oder auch komplexen mathematischen Zahl existiert hat. Und wenn es sich wieder schließt, hört ein Geräusch auf, das danach in keiner üblichen Funktion mehr anschreibbar sein wird. Geräusche unterscheiden sich eben darin von musikalischen Tönen, daß sie allesamt vom Typ des Kanonenschusses sind: Als singuläre Ereignisse in einer irreversiblen Zeit spotten sie jeder Periodik, Wiederholung oder Poesie. (Kittler 2000: 152)

En slik forståelse av stemmen, ikke bare som et individuelt uttrykk, men som lyd, er også hva medieeksperimentet *Robert Guiskard* kan sies å demonstrere. Den halvhøye mumlingen til hertugen og den stammende talen til Armin viser til den menneskelige stemmen som et fysiologisk grensefenomen mellom stillhet og støy, lukning og åpning. Det er ikke i de

partiene hvor talen får flyte fritt at Armin er best skikket til å overføre jammeren og tordenen fra folkedypet, men nettopp der hvor han stanser opp og leter etter ord. I rommet mellom ordene legger vi merke til hva som er viktig i dette stykket: Innbruddene av tankestreker, sukk, stillhet og støy:

DER GREIS *nach einer kurzen Pause.*

Du weißts, o Herr! du fühlst es so wie wir —

Ach, auf wem ruht die Not so schwer, als dir?

In dem entscheidenden Moment, da schon — —

Guiskard sieht sich um, der Greis stockt. (SW I: 171, ll. 484–486)

Det avgjørende punktet i en slik haltende form for meddelelse er ikke i første rekke innholdet av de ordene som blir framført. Mottakerinstansen er allerede informert om den nøden som folket taler ut ifra: *Ach, auf wem ruht die Not so schwer, als dir?* Idet budskapet taper interesse, rykker mediet i forgrunnen. Språket framstår ikke lenger som en kanal for overføringen av et budskap, men snarere som budskapet selv. Gjennom den konsekvente utprøvingen av kommunikasjonens mulighetsbetingelser utgjør sørgespillfragmentet et konsistent og avsluttet eksperiment. *Robert Guiskard* framstiller et forsøksrom med aktørene som deltagere og publikum som observatører. I det øyeblikket hvor overføringen finner sted, er observasjonen slutført, og teppet kan falle.

Panorama

Mönch am Meer ble stilt ut offentlig for første gang ved *Berliner Akademie*-utstillingen i 1810. Maleriet skal ha vært et av de første arbeidene som Caspar David Friedrich utførte i et større format: 110 x 171,5 cm. (figur 10) Lerretet domineres av tre horisontale flater: En smal stripe sanddyne, et mørkt og lett opprørt hav og en grå himmel som henger truende over det hele. Ut over dette representeres ingen ting i Friedrichs bilde. Maleriet presenterer betrakteren for et utsyn som det kunne være fristende å gi tittelen 'et stort, øde landskap'. På venstre kant av billedplanet, forminsket av sine omgivelser, står en enslig mannsfigur — munken fra tittelbladet. Idet han vender ryggen mot bildets betrakter, må vi anta at blikket hans kongruerer med vårt eget. I et bilde som ellers er preget av horisontaler, danner munkens ryggfigur maleriets eneste vertikal. Holdningen hans er likevel lett svaiende, og overkroppen, som rager opp fra sanddynene, befinner seg i flukt med det urolige havet. Mangelen på stabilitet blir ytterligere understreket av figurens desentrerte posisjon mot venstre bildekant, samt av underlagets smale og sviktende karakter. Munken er oppreist, men som en søyle på sandgrunn. Havet, som er bredere ved bildets ytterkanter enn i dets midte, antyder tilstedeværelsen av en horisont uten grenser ut over selve billedrammen. Utstrekningen av motivet mot høyre og venstre synes å bryte med muligheten av å anlegge et samlende perspektiv. Betrakteren konfronteres med et nakent billedplan uten sikre utgangspunkter for opprettelsen og organiseringen av en fast blikkretning, slik også munken befinner seg i et umåtelig rom uten faste, orienterende elementer.

En sviktende grunn og mangel på orienteringspunkter, — dersom vi måtte oppsummere inntrykket av Friedrichs maleri i et enkelt ord, kunne det sublime være et brukbart forslag. Det er åpenbart at den distanserte og kontemplative erfaringen av det skjønne ikke er Friedrichs sak. I stedet kommer maleriet til å installere et eget fortumlet blikk hos betrakteren. Som observatører befinner vi oss ikke på trygg avstand i forhold til betraktningen gjenstand. Bildet trer så å si ut over sine egne rammer gjennom en henvisning til den uendelige havshorizonten, og det bevirker derigjennom en desentrering og destabilisering av betrakterens ståsted.

Også hos Kant vil det sublime begynne med en erkjennelse av menneskets litenhet i forhold til naturen. Naturens forestillinger viser seg i første omgang som for store eller for

mektige for innbildningskraftens anskuelsesforsøk. Vi kan kanskje oppfatte havets eller himmelens størrelse, men vi kan ikke sammenfatte disse inntrykkene i form av et enhetlig bilde eller innenfor en endelig, sanselig framstilling eller representasjon. Innbildningskraften ledes på denne måten mot en avgrunn, "ein Abgrund, worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet." (Kant 1974: 181) Den sublimen naturen i beskrivelsen til Kant har det til felles med Friedrichs naturmaleri at observatøren står i fare for å tape seg selv i betraktningen. Objektet for den estetiske anskuelseren føyer seg ikke inn i et harmonisk spill mellom innbildningskraft og fornuft, som ved opplevelsen av det skjønne, men åpner i stedet opp en avgrunn for menneskets erkjennelsesevner. Kant forsikrer oss imidlertid at fornuften skal være i besittelse av et absolutt størrelsesmål i og med ideen om det uendelige. Betraktningen av naturen leder over i begrepet om uendeligheten i oss selv, og ved hjelp av denne redningsoperasjonen kan erkjennelsesevnene vende tilbake fra konfrontasjonen med 'naturen som en avgrunn' for igjen å oppnå fast grunn under føttene.

Det sublimt oppstår altså i en *refleksjon* hvor blikket vendes fra naturen til menneskesinnet. Det er ikke i naturgjenstandene, men i våre egne erkjennelsesevner at vi finner kilden til *das Erhabene*. For å illustrere poenget, kommer Kant inn på eksempelet med havet. Som tilfellet ofte er med filosofiske eksempler, installeres det også her en usikkerhet i forhold til den foregående argumentasjonsgangen. Kant tar utgangspunkt i et synspunkt som lar seg kjenne igjen fra redegjørelsene for det skjønnes analytikk. Den estetiske domfellelsen må være unndratt fra enhver teleologisk og begrepslig betraktningssmåte. Ved betraktningen av havet skal man se, ikke reflektere. For å bedømme "den Anblick des Ozeans" på den riktige sublimen måten, gjelder det derfor å utelukke alt hva tenkningen måtte ha å supplere synsinntrykket med:

etwa als ein weites Reich von Wassergeschöpfen, als den großen Wasserschatz für die Ausdünstungen, welche die Luft mit Wolken zum Behuf der Länder beschwängern, oder auch als ein Element, das zwar Weltteile von einander trennt, gleichwohl aber die größte Gemeinschaft unter ihnen möglich macht: denn das gibt lauter teleologische Urteile; sondern man muß den Ozean bloß, wie die Dichter es tun, nach dem, was der Augenschein zeigt, etwa, wenn er in Ruhe betrachtet wird, als einen klaren Wasserspiegel, der bloß vom Himmel begrenzt ist, aber, ist er unruhig, wie einen alles zu verschlingen drohenden Abgrund, dennoch erhaben finden können. (Kant 1974: 196)

Det kantianske eksempelet på et dikterisk blikk, "wie die Dichter es tun", utelukker ikke bare begrepene fra erfaringen av det sublimt. Betraktningen av et objekt ene og alene "nach dem was der Augenschein zeigt" synes å blokkere enhver mulighet av tilbaketrekning og refleksjon. Slik sett kunne man hevde at "visjonen" åpner seg mot et materielt og

førbegrepslig nivå, mot et synsinntrykk som vanskelig lar seg tilbakeføre til rammene av en idealistisk estetikk. I det minste har Paul de Man foreslått en slik tolkning i artikkelen "Phenomenality and Materiality in Kant". I en kommentar til det kantianske eksempelet noterer han at muligheten av estetisk domfellelse blir utelukket fra sansningen av havet, hvilket i sin tur åpner for en såkalt 'formell materialisme': "a formal materialism that runs counter to all values and characteristics associated with aesthetic experience, including the aesthetic experience of the beautiful and the sublime as described by Hegel and Kant themselves." (de Man 1996: 83)

På bakgrunn av disse redegjørelsene for det sublimes "optikk" kan vi igjen vende blikket mot *Mönch am Meer*. Dokumenter fra Friedrichs samtid antyder at dette maleriet må ha gjort et overveldende inntrykk på sine første betraktere, ja at det må ha produsert en form for visuell sjokkerfaring. Marie Helene von Kügelgen, som besøkte Friedrichs atelier i juni 1809, gir et vitnemål om dette. I et brev til Friedrike Volkmann forteller hun om et stort oljemaleri "welches meine Seele gar nicht anspricht". (Börsch-Supan: 81). Kügelgens avvisende kommentarer fokuserer gjentatte ganger på det påtagelige fraværet av sansbare gjenstander og liv. Det finnes ingen henvendelse til sjelen i bildet, bare:

ein weiter, unendlicher Luftraum. Darunter das unruhige Meer und im Vordergrund ein Streifen hellen Sandes, wo ein dunkel gekleideter oder verhüllter Eremit umherschleicht. Der Himmel ist rein und gleichgültig ruhig, kein Sturm, keine Sonne, kein Mond, kein Gewitter, ja ein Gewitter wäre mir ein Trost und ein Genuß, dann sähe man doch Leben und Bewegung irgendwo. Auf der ewigen Meeresfläche sieht man kein Boot, kein Schiff, nicht einmal ein Seeungeheuer, und in dem Sande auch nicht ein grüner Halm. Nur einige Möwen flattern umher und machen die Einsamkeit noch einsamer und grausamer. (Börsch-Supan: 81–82)

Kügelgen gir en effektiv framstilling av hvordan maleriet er ribbet for levende objekter og bevegelse. Her finnes tilsynelatende ingenting å skrive hjem om, og brevet formes derfor som en serie av negasjoner. Vi ser 'ingen storm, ingen sol, ingen måne, intet tordenvær, ingen båt, intet skip og ingen sjøhyrer.' Negasjonene kan minne om hvordan Kant ville avvise enhver innbetraktning av havet som noe annet enn et blott og bart hav. Heller ikke hos Friedrich framstår havoverflaten som et biologisk eller meteorologisk reservoar eller som et bindeledd mellom kontinentene. Som notert av Kügelgen, blir ikke blikket og tenkningen tilbudt så mye som et halmstrå å holde seg fast til. Elementene framtrer i en rå og ubearbeidet tilstand, uten å åpne for allegoriske meningstilskrivelser eller et samlende perspektiv. Det er ikke menneskets natur som vises fram, men en kontrast mellom mennesket og naturen. Når da mennesket i maleriet vender ryggen vendt mot mennesket utenfor, møter sjelen ingen tiltale eller svar. Maleriet synes å ha avlyst samtalen mellom sjel og natur, mellom tilskuer og kunst.

Bruddet i forhold til samtidens forventningshorisont lar seg registrere i skriftene til Carl Gustav Carus, en ledende kunstteoretiker i kretsen rundt Friedrich. Carus har fortalt om hvordan besøkende i Friedrichs atelier ofte mistok scener fra fjellene for å være havslandskaper og om hvordan de gav ros til malerier som hang opp ned, 'idet de forstod de mørke skyene som bølger og himmelen som et hav'. (Koerner 1990: 16) Anekdoten bekrefter en viss tendens til abstraksjon, eller i det minste Friedrichs tilbøyelighet til å ville viske ut enkeltgjenstander fra maleriets overflate. Opptak med infrarød fototeknologi viser da også, ifølge Helmut Börsch-Supan, at det opprinnelig var tatt med to seilskip i forarbeidene til *Mönch am Meer*. Ettersom arbeidsprosessen gikk framover, ble disse objektene imidlertid malt over og visket ut. (Börsch-Supan 1987: 82) Det tomme og sjelløse landskapet framstår dermed som resultatet av en prosess hvor de anskuelige gjenstandene har blitt fjernet fra bildets overflate. Blikket skal ikke ha faste holdepunkter igjen i konfrontasjonen med havslandskapet. Arbeidet til Friedrich kan slik sett sies å bestå i en radikal opprensning, defigurasjon, og *av-maling* av bildet.

Det fremmedartede inntrykket av *Mönch am Meer* knyttet seg i særlig grad til gjengivelsen av havet. I senere havslandskap fra Friedrichs hånd vil horisontlinjen ofte fortape seg i et halvmørke hvor himmelen, havet og jorden glir over i hverandre. Lyset fra månen eller solnedgangen gir i disse tilfellene en retning å orientere blikket i forhold til, som for eksempel i *Zwei Männer bei Mondaufgang* fra 1817. (figur 11) Havet lot seg også ramme inn av menneskelige konstruksjoner og natur. I et maleri fra 1818, *Kreidefelsen auf Rügen*, ser vi således en havoverflate som "holdes på plass" av hvite klippevegger og grønt løvverk. Selv om menneskene på dette bildet befinner seg i nærheten av klippenes svimlende avgrunn, har de likevel en *fast* grunn og ikke den svikeyfulle sanden under sine føtter. (figur 12) Legemeskonturene ligger også i sin helhet innenfor et jordisk element. Bakgrunnen dannes av klippevegger og gress, ikke av det altoppløsende havet. Videre blir havet delt i to av den tenkte linjen mellom to seilskip, de samme menneskelige farkostene som var visket ut fra *Mönch am Meer*. Den rette linjen fra personene på land til båtene på havet oppretter en 90 graders vinkel i forhold til horisontlinjen. De hvite, skarpt opplyste seilene gjør det dermed mulig å bedømme en retning og en avstand også i forhold til det umåtelige havet.

De innrammende grepene fra *Kreidefelsen auf Rügen* er velkjente teknikker fra 1700-tallets landskapsmaleri. Særlig i forbindelse med bruken av *camera obscura* som malerteknisk hjelpemiddel, viste det seg som et problem at de avbildede landskapene syntes å trenge seg utover mot bildets ytterkanter. (jf. Oettermann 1980: 24–25) Det ideale landskapsmaleriet i

tradisjonen etter *Lorrain* og *Poussin* hadde søkt etter en synekdotisk framstilling av verden innenfor rammene av et enkelt bilde. Teknisk sett ble dette målet understøttet gjennom anvendelsen av et strengt sentralperspektiv hvor bildets fluktpunkt falt sammen med dets organiserende meningssentrum. Bildene i denne akademiske tradisjonen kan sies å skape et sug innover mot sentrum, mens de mer diletantiske tegningene med hjelp av *camera obscura* hadde en ganske motsatt effekt. For å stanse den horisontale fluktbevegelsen i disse bildene, var det nødvendig å skape en 'dobbel innramming'. I ytterkantene ble det tegnet inn trær, busker og arkitektur som skulle holde motivet og virkeligheten på plass — slik vi også har sett det i de senere bildene fra Friedrichs hånd. *Mönch am Meer* bryter ganske bevisst med alle slike innrammende effekter. Friedrich synes å ville fastholde en erfaring av horisonten som den skjæringslinjen hvor blikket fortaper seg. Denne teknikken hadde bildet fra akademiutstillingen til felles med panoramaet.

Man will im Bild sein

Der landskapsmaleriet hadde nøydt seg med å gjengi et utsnitt av natur- og bylandskaper i henhold til den 46 graders bildevinkelen som tilsvarte et alminnelig utsyn mot verden, var ideen bak panoramaet å strekke lerretet ut i en 360 graders vinkel rundt betrakteren. (figur 13) Rundlerretet var lagt i lys, mens tilskueren ble etterlatt i delvis mørke på en plattform i midten av lokalet. For å komme inn i lokalet, måtte tilskueren passere gjennom en mørk gang før han steg opp på podiet. Ofte var det lagt inn konkrete gjenstander i rommet mellom tilskueren og lerretet for på denne måten å høyne den tredimensjonale virkelighetseffekten. Alt var i det hele tatt satt inn på å skape en illusjon av det avbildede objektets nærvær i rommet, og virkningen skal ha vært overveldende. En rekke av de metaforene og drømmene om sammensmeltningen av bilde og betrakter, som vi i dag vil knytte til et slikt fenomen som *virtual reality*, lar seg observere allerede i forbindelse med panoramaet. Norbert Bolz mener da også å kunne trekke opp en mediehistorisk utviklingslinje fra panoramaet via filmen til interaktive computerlandskap. Linjen utvikler seg i rykk og sprang hva de tekniske og materielle midlene angår, men det underliggende målet med den estetiske forestillingen er likevel relativt konstant: "Man will im Bild sein". (Bolz 1993: 103) Den panoramiske sansningen rokker ved den estetiske distansen. Istedenfor å ramme inn representasjonen og det skjønne, slik man gjør det med malerier, er det i en viss forstand blikket som blir innrammet i en slik konstruksjon. Den som ser inn i et panorama, gjøres samtidig blind for rommet utenfor. Fra og med oppfinnelsen av panoramaet er skuespillet kjedelig, noterer

Bolz. Fra nå av vil man absorberes i og føle seg som en del av handlingen. I Stephan Oettermanns stort anlagte monografi om panoramaet argumenteres det for en forståelse av dette 'første optiske massemediet' som en 'maskin' hvor det myndige og autonome blikket på verden både ble innøvd og forherliget. (Oettermann 36–38) De moderne formene for overvåkning, som Foucault har beskrevet med utgangspunkt i panoptikonet, finner sin logiske motsvarighet i panoramaet. Det representerte et avansert apparat for den ekspansive utvidelsen av blikket i rommet (panoramaets bildeflate var uten synlig innramming), men også for en gjeninnsettelse av observatøren bak nye stengsler (bildets arkitektur omsluttet fra nå av betrakteren selv).

Panoramaet synes å ha introdusert noen av de første tilskuerne for en visualitet som sanseapparatet ennå ikke var trent opp til å mestre. I halvmørket oppe på plattformen forsøkte tilskuerne å orientere seg ut fra de opplyste bildenes dimensjoner og perspektiver som best de kunne. Bildet ble med andre ord styrende for kroppsbevegelsen, hvilket resulterte i gjentatte tilfeller av snubling og fall. For å motvirke slike uhell, viste det seg etterhvert nødvendig å føre opp panoramamaleriene innenfor en mer "naturlig" dimensjon, med avstands- og størrelsesforhold som kunne svare til kroppens vaklende orienteringsforsøk. (Oettermann 1980: 49) Det var altså ikke ved å åpne for et blikk mot verden utenfor panoramaet, men ved at man høynet illusjonen ytterligere et hakk at observatøren kom til å gjenvinne en form for kontroll over sin egen kropp.

I vår sammenheng er det interessant å notere seg at Friedrich syslet med planene til et panorama i 1810, samme år som *Mönch am Meer* ble stilt ut for første gang. (Oettermann 1980: 40) Det synes rimelig å sette disse planene i forbindelse med perspektiv- og representasjonsproblemer som ble utfoldet for første gang i *Mönch am Meers* store format. Selv om Friedrichs planer om et panorama aldri ble realisert, mener Oettermann å finne spor av en 'panoramisk' framstillingsmåte i flere av de senere arbeidene. I et av de mest berømte bildene, "Der Wanderer über dem Nebelmeer" (1818) (figur 14), vises dette med særlig tydelighet. Betrakteren i dette bildet befinner seg på en fjelltopp, med andre ord på en opphøyet plattform liksom tilskuerne i panoramaet. Tåken skiller ut fjelltoppen fra resten av landskapet. En slik romlig distanse mellom tilskueren og lerretet var også en viktig del av panoramaets illusjonisme. Videre kan vi notere oss at landskapsbelysningen ikke lar seg lokalisere til en enkelt kilde i Friedrichs maleri, men at lyset så å si stråler utover motivet som helhet. Et tilsvarende illuminasjonsprinsipp ble også brukt i panoramaet, hvor sollyset strømmet ut over lerretet uten at betrakteren hadde noen som helst mulighet av å se selve

lyskilden. Alt åpner seg for betrakterens fortumlede blikk i “Wanderer über dem Nebelmeer”, men intet lar seg gripe. Et tilsvarende ubehag lar seg også registrere i noen av de første rapportene om panoramaet: ”man hat das Ganze, so fein und nahe, daß man zugreifen möchte und — es bleiben lassen muß.” (Oettermann 1980: 39)

Det første tyske panoramaet kom til Berlin sommeren 1800. Adam Breysigs panorama over Roma var en av de store attraksjonene i hovedstaden denne sommeren. (Oettermann 1980: 154–155) Uten reisens besvær og mot en mindre sum inngangspenger kunne fastboende og tilreisende danne seg et overbevisende inntrykk av utsikten over den evige stad, selve målet for den tyske dannelsesreisen. I Roma-panoramaet var tilskuerens synsfelt avgrenset av en treramme. Bakenfor denne rammen var det stilt opp objekter og avbildninger som skulle danne en mest mulig naturlig overgang til selve hovedmotivet — Roma med omgivelser — malt på en loddrett rundvegg i rommets ytterste bakgrunn. Tilskueren befant seg på en plattform av tre i midten av lokalet, og rommets lyskilde ble skjult i form av solnedgangen bak en romersk søyle. Belysningen ble dermed, i likhet med betrakterens blikk, gjort til en del av selve billedrommet.

Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen

Heinrich von Kleist besøkte Roma-panoramaet i august 1800. I et brev til Wilhelmine von Zenge fra den 16. august beskriver han konstruksjonen i detalj. Til å begynne med er det lagt inn en etymologisk begrepsoppklaring (von alle Seiten, ringsherum [...] sehen, zu Sehendes, Gesehenes), deretter følger det en redegjørelse for panoramaets idé og konkrete utforming. Hva det sistnevnte punktet angår, har Kleist en rekke kritiske merknader å framføre. Brevet ramser opp en rekke elementer som skal ha bidratt til å stikke hull på illusjonen, ”um die Täuschung vollends mit dem Dolche der Wirklichkeit niederzubohren”. (SW II: 519) Skrankene mellom lerretet og plattformen skal for eksempel ha ledet tankene i retning av ”die Barrieren der Luftspringer oder Kunstreiter”. (SW II: 519) Istedenfor å stå på ekte italiensk marmor, måtte man dessuten stå på solide tyske granbord. Den kvelende varmen gjorde det likeledes vanskelig å forestille seg at man virkelig var plassert til en av de luftige høydene over Roma. Observatørens fotfeste og kroppstemperatur kom på denne måten til å minne om kroppens tilstedeværelse i rommet, og dermed også om forskjellen mellom kropp og maleri, sansningen og dens objekt.

For å komme ut over misforholdet mellom bilde og betrakter, måtte hele tilskuerens kropp og sanseapparat nærme seg en inkorporasjon i maleriet. Manipuleringen av det optiske

registeret var et interessant forsøk, men man måtte gå så langt som til å frata observatøren ethvert fotfeste i en gjenkjennelig virkelighet for at han skulle fortape seg fullt ut i bildet. Det er denne muligheten Kleist gir en antydning om i formuleringen av ”panoramaets idé”: ”Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen, und nach allen Seiten zu keinen Punkt finden, der nicht Gemälde wäre.” (SW II 518) Når observatøren skrives inn i rammene av maleriet på denne måten, gir det ikke lenger den samme meningen å diskutere overensstemmelsene mellom kopi og original. I den grad forestillingen om likhet fremdeles er til stede i dette simulerte rommet, er det i så fall en produsert likhet, likheten som effekt. For å klargjøre dette, kunne man vise til Gilles Deleuze’ analyse av Platons *simulakrum* i *Logique du sens*. Et simulakrum er ikke en ganske enkel kopi, men en statue som stiller spørsmålstegn ved begrepene ’kopi’ og ’modell’. Effekten ligger ikke i så stor grad i gjenstanden selv, som i spillet med ’store dimensjoner, dybder og distanser som observatøren ikke er i stand til mestre’. (Deleuze 1990: 258) Nettopp fordi observatøren ikke er herre over hva han sanser, erfarer han også en likhetseffekt, ifølge Deleuze. En tilsvarende effekt manes også fram av Kleist i skildringen av panoramaet som et rom hvor den som har føttene på bakken, står innenfor maleriet selv.

Det kan synes som om et konkret optisk maskineri aldri kan realisere panoramaeffekten fullt ut. Ennå i dag vil kroppen utgjøre et restoverskudd som vanskelig lar seg innordne fullt ut i bilderommet. Selv om vi står og ser inn i en virtuell virkelighet, vil vi fremdeles kunne erfare at kroppen begynner å bli varm, at beina begynner å bli slitne eller at vi får lyst på et måltid mat. Alle disse kroppsforfølelsene er ’dolker som gjennombrer illusjonen med virkelighet’, for nå å anvende Kleists terminologi. Panoramaets idé skapes da heller ikke i den mangelfulle avbildningen av Roma, men i brevet til Wilhelmine von Zenge. I og med de forestillingsmulighetene som begrepene fører med seg, kan Kleist formulere en effekt som Breysig var ute av stand til å realisere. Oppfinnelsen tar utgangspunkt i bilderommet for deretter å fastholde og videreutvikle den visuelle forestillingen i litterær form. Når panoramaet blir sagt å være ”einer weit größeren Vollkommenheit fähig” (SW II: 518), kunne man dermed argumentere for at denne videreutviklingen ikke finner sted i arkitekturen og malerkunsten, men i overføringen av panoramaets effekt til Kleists skriftmagasin.

Beskrivelsen av panoramaet introduserer en figur, ”man måtte stå på maleriet selv”, som Kleist siden vender tilbake til og stiller opp i nye konstellasjoner. Gernot Müller har da også hevdet at panoramaet formulerer noe av kjernen i Kleists såkalte ”Verzeichnungs-

kunst”. (Müller 1995: 95) Som eksempel på dette viser Müller blant annet til oppbyggingen av scenerommet i *Prinz Friedrich von Homburg*. Også i interiørbeskrivelsene fra dominikanerkirken i “Das Erdbeben in Chili” (1807), er det mulig å finne minnelser om panoramaets konstruksjonsmåte. Eksempelvis leser vi her om legemer som henger ”in den Rahmen der Gemälde” (SW II: 155). Panorama-effekten vil i et slikt tilfelle bestå i innsettingen av kroppen innenfor rammene av maleriet. I fortsettelsen av samme scene lanseres det en tilsvarende effekt i bildet av glassrosen i bakgrunnen av kirkerommet som et bilde hvor naturgjenstand, kunst og belysning knapt er til å skille fra hverandre: ”die große von gefärbtem Glas gearbeitete Rose in der Kirche äußerstem Hintergrunde glühte, wie die Abendsonne selbst, die sie erleuchtete.” (SW II: 155) Ettersom Kleist vender tilbake til og oppfinner nye ‘panorama-effekter’ av dette slaget, er det heller ikke til å undres over at han var utstyrt med en egen sensitivitet i forhold til Friedrichs kunst.

Als ob einem die Augenlieder weggeschnitten wären

Den korte teksten “Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft”, som ble trykt i *Berliner Abendblätter* i oktober 1810, kommer til å videreføre mange av de effektene som beskrivelsen av panoramaet introduserte:

Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinauszuschauen. Dazu gehört gleichwohl, daß man dahin gegangen sei, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und die Stimme des Lebens dennoch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel, vernimmt. Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den einem die Natur tut. Dies Aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild tat; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunk im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Youngs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlieder weggeschnitten wären. Gleichwohl hat der Maler zweifelsohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen; und ich bin überzeugt, daß sich, mit seinem Geiste, eine Quadratmeile märkischen Sandes darstellen ließe, mit einem Berberitzenstrauch, worauf sich eine Krähe einsam plustert, und daß dies Bild eine wahrhaft Ossianische oder Kosegartensche Wirkung tun müßte. Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so, glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel, zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann. – Doch meine eigenen Empfindungen über dies wunderbare Gemälde, sind zu verworren; daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Äußerungen derer, die Paarweise, von Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren.

Gjennom beskrivelsen av en horisont uten rammer, skapes det en sone av overgang mellom maleriet og dets betrakter: ”so ward ich selbst den Kapuziner”. Kleist¹⁶ bruker *Mönch am Meer* som en anledning for å diskutere forskjellen mellom inntrykket av naturen på den ene siden, og inntrykket av naturens avbildning i kunsten på den andre. Den første erfaringen sies å være lykkelig eller *herrlich*. I motsetning til denne herligheten, er intet tristere og mer ubehagelig, ”trauriger und unbehaglicher”, enn erfaringen av kunsten. I en slående passasje blir denne fornemmelsen av et allment ubehag hevet opp fra følelsenes uforpliktende nivå til en idé om kunsten som en reell trussel mot det sensoriske apparatet. Nærmere bestemt skal *Mönch am Meer* overvelde tilskueren på en tilsvarende måte som et kirurgisk snitt i øyeregionene: ”da es in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlieder weggeschnitten wären.”

Det er verdt å merke seg at dette snittet står i en eksplisitt forbindelse til fraværet av innrammende elementer, altså til maleriets panorama-effekt. Vanligvis vil vi være tilbøyelige til å tenke på kuttet eller risset som noe som etablerer distanse og forskjell. Det å blunke kunne for eksempel la seg beskrive som et kutt eller en innskjæring hvor blikket skilles fra tingene som blir observert. Blikket kunne aldri etablere distansen mellom betrakter og objekt uten dette rommet for tilbaketrekning. Kleists voldelige omskjæring av øyelokkene avskriver imidlertid muligheten av en slik distansering og utsetter dermed betrakteren for terroren av et permanent og uinnrammet blikk. Kuttet blir i en viss forstand til et riss som avskjærer alle senere riss, et paradoksalt ‘rissets riss’, hvor enhver forskjell og distanse må gå til grunne.

Grunnen for dette voldelige utbruddet er forberedt tidligere i teksten. I de gjentatte beskrivelsene av *ein Abbruch* mellom betraktningens subjekt og objekt ligger det allerede en hentydning til et overfall. *Abbruch tun* kan bety et avbrudd som skiller to gjenstander eller hendelser fra hverandre, men betegner også påføringen av et sår eller en skade, en operasjon eller et angrep på menneskets kropp. Den første gangen Kleist nevner denne bruddskaden, er der hvor naturen markerer sin forskjell og annethet i forhold til den menneskelige betrakteren. I våre hjerter kan vi lengte etter naturen, synes Kleist å si, og vi kan til og med komme til å forlange et svar på våre følelser, men lengselen holdes tilbake av naturens mangel

¹⁶ Jeg velger her ikke å gå nærmere inn på de kompliserte spørsmålene om opphavsrettighet og tilblivelseshistorie. Den første halvdelen av teksten synes å være ”stjålet” fra Clemens Brentano og Achim von Arnim: “Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner”. (Brentano 1963: 1034–1038). Bortskjæringen av øyelokkene, vann- og krittmaleri samt dyrehylene er derimot Kleists patent. Se ellers SW II: 927 og Koerner 1990: 212–217.

på respons. Vårt forlangende eller *Anspruch* får sitt tilsvarende i form av "die Abbruch...die einem die Natur tut". Den andre gangen hvor det inntreffer et slikt brudd, er i forholdet mellom tilskuer og maleri. Denne gangen har observatørens status skiftet fra det upersonlige *ein* til det individualiserte *ich*, og bruddet finner sted i interimsrommet mellom "mir und dem Bilde". Skjemaet for disse vekslingene mellom *Anspruch* og *Abbruch* synes å være hentet fra beskrivelsene av det sublimе i *Kritik der Urteilskraft*, og da nærmere bestemt fra den funksjonen som begrepsparet *Anziehen* og *Abstoßen* antar hos Kant. Ifølge Kant skal erfaringen av det sublimе la seg sammenligne med en raskt alternerende bevegelse, "mit einem schnellwechselnden Abstoßen und Anziehen eben desselben Objekts." (Kant 1974: 181) Begrepene *Abbruch* og *Anspruch* hos Kleists tekst står åpenbart i en sone av forhandling med de kantianske begrepene *Abstoßen* og *Anziehen*. Hos Kleist så vel som hos Kant, brukes begrepene til å benevne en strid eller kamp mellom ulike representasjonssystemer.

Den viktigste korrespondansen mellom de to tekstene ligger kan hende i spillet mellom Kleists 'blikk' og de kantianske beskrivelsene av 'dikternes blikk'. Den visuelle erfaringens åpenhet og mangelen på begreper, som Kant gjorde til et moment i vendingen fra en ytre natur til en indre uendelighet, blir fastholdt av Kleist som en nærmest patologisk erfaring. Åpningen av øynene synes å ha gått over i et åpent sår. Den totale sanseopplevelsen helt uten innrammende begreper utløser i et slikt tilfelle en ny form for blindhet: "das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz." Det panoramiske begjæret etter å tre inn på lerretet, etter å utviske enhver distanse og forskjell mellom bilde og kropp, gjenstandene og deres representasjon, kommer til å ende i at bildet viskes ut. Bildet framstår ikke lenger som en avbildning av tingene, men som en blott og bar materialframvisning: "Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser malte; so glaube ich man könnte die Füchse und Wölfe damit zum heulen bringen: das Stärkste, was man, ohne allen Zweifel zum Lobe für diese Art von Landschaftsmalerei beibringen kann."

Kleist kan sies å ville fastholde innholdet av et sublimt øye-blikk. Erfaringen av det sublimе vender ikke tilbake til en refleksiv, menneskelig domfellelse, men fastholdes inntil det punktet hvor den estetiske erfaringen går over i leopard- og revehyl. Når dette er sagt, må vi samtidig legge merke til hvordan det ubegrensede blikket blir artikulert i *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. Idet bildet av risset introduseres i Kleists tekst, skjer det via formidlingen av en *als ob*-konstruksjon, i formen av en hypotetisk konjunktiv. Det er riktignok som om, men også bare som om, bildet kunne utradere distansen mellom betraktningens subjekt og objekt. Den optikken som Kleist artikulerer, synes ikke å kunne

finne sted utenom ordene og fiksjonen. Idet vi noterer dette, fjerner vi på ingen måte noe av sansningens kraft eller realitet. Kleist har skrevet inn et konkret sanseinntrykk i *Empfindungen*, et sanseinntrykk som går ut over det menneskelige registeret og blir uavhengig av tilstanden hos den som skulle oppleve det i og med sansningens fastholdelse og konsentrasjon. Deleuze og Guattari har notert at 'kunstverket er en væren bestående av sansning og intet annet:: det eksisterer i seg selv'. (Deleuze og Guattari 1996: 208) I et slikt perspektiv kan kunsten og litteraturen sies å produsere og fastholde sanseerfaringer i de panoramiske åpningene og ytterkantene hvor filosofien tvinges til å gi slipp.

Skriftmotor

(Prinz Friedrich von Homburg)

Et fengsel i det brandenburgiske hovedkvarteret Fehrbellin, sommeren 1675. På veggen er det hengt opp en hatt. På gulvet ligger det en pute. Fangen har nettopp mottatt et brev fra en kvinnelig budbringer. Videre viser sceneanvisningene at her finnes en stol og et bord. Ut over dette enkle inventaret og de to aktørene av motsatt kjønn er det lite annet å iakttå. Den sparsomt møblerte cellen representerer en åpenbar kontrast til den sublimе forestillingen av faner, trompeter og kanoner fra slaget ved Fehrbellin tre dager tidligere. Mens slagscenene bød på en svimlende overflod av sanseintrykk, er antallet sansbare gjenstander ved denne anledningen redusert ned mot et minimum, til et ganske så spartansk fengselstablå. Likevel gir scenebildet også ved denne anledningen en bestemt innramming av blikket. Fangen er innelukket i rommet slik observatøren av et panorama heller ikke hadde muligheten av å se ut over bildets arkitektur. Dette er skrivescenen slik Heinrich von Kleist har framstilt den i fjerde akt av *Prinz Friedrich von Homburg* (1811). Over de følgende sidene vil det bli gitt en redegjørelse for slike partier av skuespillet hvor det skjer en bearbeidelse av tegn- eller sansedata. Dels handler det da om hvilke optiske maskinerier skuespillet kan sies å betjene seg av, dels også om framstillingen av lese- og skrivehandlingen. Via Manuel de Landas begrep om 'krigsmotoren' kan vi avdekke en utveksling mellom krigs- og mediehistorie i den foreliggende teksten, men også øke vår forståelse av Kleists særegne programmer og magasiner for skriftproduksjonen.

Den sceniske framstillingen av skriverrommet er interessant i seg selv. Alle bibliotekariske rekvisitter er fraværende i fengselslokalet. Her er ingen litterære depoter å ta tilflukt til for den som skal sette i gang med å skrive. Ifølge de mediehistoriske redegjørelsene til Friedrich Kittler i *Aufschreibesysteme 1800/1900* var det imidlertid innplasseringen av skriveren til et bibliotek som demonstrerte hvordan diktningen fra 1800-tallets begynnelse bestandig måtte grunnlegges i lesning, oversettelse og transkripsjon. Når figurer som Faust, Heinrich von Ofterdingen og Anselmus skal initieres i litteraturens hemmeligheter, går veien til skriften som regel via biblioteket. Prinsen av Homburg befinner seg imidlertid langt fra de overfylte bokstuene som gjør seg gjeldende i fortellingene til Goethe, Novalis og Hoffmann. Utgangspunktet for å hevde seg som skribent synes således ikke å være det beste, i det minste

ikke om målet var å få innpass i det diskursive nettverket som definerer den romantiske diktningen. Likevel ville det være feil å hevde at den litterære ”urscenen” vi her står overfor skulle redusere skrivehandlingen til en befatning med pennen og papiret og ingenting annet. Fengselsscenen presenterer oss ennå ikke for ”Schreiben in seiner Materialität”, slik Kittler mener å finne det belagt hos Nietzsche femti år senere. (Kittler 1995: 228) Biblioteksmagasinet er riktignok fraværende og den vordende forfatteren dømt til døden, men her finnes tross alt en kvinne, og her finnes et brev. Med utgangspunkt i disse to informasjonskildene begynner prinsen av Homburg på skrivearbeidet, og jeg vil etter hvert vende tilbake til hvilke prosedyrer han kommer til å betjene seg av i denne forbindelse.

Før vi går nærmere inn på de enkelte detaljene i fengselsscenen, vil en oppsummering av andre skrive- og lesescener tidligere i dramaet være på sin plass. *Prinz Friedrich von Homburg* er noe så uvanlig som et stykke nasjonalt krigsteater hvor man hele tiden kan høre knitringen av papir. Ofte står aktørene og stirrer ned på arkene de har i hånden, eller de beveger seg over mot skrivebordet for å kaste et blikk i manuskriptbunkene som har hopet seg opp der. Spesielt kan det virke som om kommandoapparatet, med kurfyrsten som befalshavende og feltmarsjallen som ordonnans, har glemt bort hvilke replikker de var satt til å framsi. For overhode å holde orden i de kompliserte militære og juridiske prosessene, behøver de støtte i medbragte huskelapper. Mellom slagene sirkulerer det en stri strøm av kommandoer, dekretter, domsavsigelser, underskriftslistor og pamfletter — alt sammen i skriftlig form. Til sammen er her seks sceneanvisninger med substantivet *Papier* og tolv steder hvor det behandles et *Brief*. Videre finnes det ni andre tilfeller av verbet *liest* og ikke mindre enn sytten anvisninger av verbet *schreibt*. Tallene alene gir en antydning om hvordan skriftmediet bidrar til å holde handlingen sammen. Skuespillet presenterer oss for konturene av et moderne diskursivt nettverk, et nettverk som også Homburg ville bli en del av om han bare kunne ferdigstille svarbrevet til kurfyrsten.

Særlig der hvor et handlingsforløp nettopp er avsluttet eller det neste skal til å begynne, ser vi maktens representanter med hodet ned i papirene. Typisk i så måte er scenen hvor kurfyrsten gir ordre om å stille prinsen for krigsrett. Dommen blir avsagt uten større fakter. Deretter fokuserer statsoverhodet på en vel så avgjørende begivenhet, nemlig dagens post: *Der Kurfürst wendet sich zu den Kurieren, nimmt ihnen die Depeschen ab, erbricht und erliest sie.* (SW I: 665, II/10) Skriften viser seg i denne og tilsvarende sceneanvisninger å ha gått over fra funksjonen av ytre dekor til å utgjøre en effektiv del av det militære og juridiske maktapparatet. De prangende fanene med latinske inskripsjoner, som Homburg har tatt i

beslag fra svenskene, gir kurfyrsten ordre til å henge opp på kirkesøylene. Krigsbyttet kan kanskje gjøre bruk som pynt og propaganda, slik kirken allerede gjør det, men ingen av disse maktsymbolene er egentlig operative slik kurerbrevene kan sies å være det. *Per aspera ad astra* står det på fanene, som visstnok går helt tilbake til Gustav Adolfs tid. Kurfyrstens kommentar til svenskenes klassisk-skolerte sitatpraksis er imidlertid avmålt: ”Das hat sie nicht bei Fehrbellin gehalten.” (SW I: 665, II/10, l. 758) Det heroiske valgspråket fra Hesiod blir avvist, og i denne avvisingen kan det ligge et hint om hvordan kurfyrsten går inn for et annet innskriftsystem enn hva latinsitatene representerer.

I historiebøkene står det gjerne at 28. juni 1675 markerer begynnelsen på den prøyssiske statsdannelsen. *Prinz Friedrich von Homburg* kan sies å framstille denne vendingen i et medieperspektiv, som et nytt forbund av militære og diskursive aksjoner. Kurfyrstens ringeakt for de svenske fancinskripsjonene viser at den nye statsmakten ikke tar avsett verken i den råe overflaten (*aspera*) eller i glansen fra stjernene (*astra*), men i et mindre iøynefallende medium. Makten opptrer ikke lenger i en samlet og synlig sentralfigur, men sirkulerer i stedet mellom ulike politiske, militære og juridiske nivåer. Derfor er det heller ikke opp til statsoverhodet og den militært øverstkommanderende å dømme prinsen av Homburg. Alt han har å gjøre, er å sende undersåtten videre fra dette dramaets militære til dets juridiske scene. Disse overføringene og forhandlingene mellom ulike sosiale institusjoner ville vanskelig la seg iverksette uten understøttelsen fra skriftmediet. Brevene og bulletinene er medier i den bokstavelige betydning at de etablerer sonene av ”det som er imellom”. De virker i mellomrommene og forbinder ulike størrelser med hverandre: Krigen kobles til retten, mannen til kvinnen, den dødsdømte til dommeren. Det sier seg selv at ingen av disse medieringene skjer på like fot. De diskursive forbindelseslinjene er også maktkanaler. Kurfyrsten skikker prinsen fra lysthagen til krigsretten, og han åpner dagens post. De to handlingene står ikke i motsetning til hverandre, og det er ikke et spørsmål om å toe sine hender. Derimot forenes operasjonene i kraft av deres felles distribusjonslogikk. *Prinz Friedrich von Homburg* er slik sett et drama om forsendelsen av tekster, personer og *Gewalt* — slik vi også ser det i *Die Hermannsschlacht* hvor krigen mot romerne blir innledet ved at Hermann sender ett brev, to barn og én dolk til den germanske forbundsfellen Marbod.

Det har tidligere blitt påpekt hvordan tekstforsendelsene i *Prinz Friedrich von Homburg* utspiller seg parallelt med den historiske framveksten av nye skriftbaserte kommandolinjer under Napoleonskrigene. (W. Kittler 1987: 270) Denne korrespondansen mellom litterære og militære postforsendelser vil utvikles til et hovedpunkt i den etterfølgende tekstanalysen. Til å

begynne med må det imidlertid godtgjøres at den foreliggende teksten ikke handler så mye om fedrenes bataljer med svenskene godt over hundre år tidligere, som den tar for seg noen bestemte politiske, juridiske og medisinske problemstillinger ved 1800-tallets begynnelse.

Militære, juridiske, medisinske — og litterære diskurser

Den senere tidens Kleist-forskning har oppsporet opptil flere eksempler på intertekstuelle forhandlinger mellom *Prinz Friedrich von Homburg* og prøyssiske samtidsforhold. Tekster utenfor den litterære og filosofiske kanon har blitt trukket inn for å belyse sentrale spørsmål i Kleists tekst. Eksempelvis har det lenge vært kjent at det foreligger visse uoverensstemmelser mellom de faktiske kampene ved Hakenberg-Fehrbellin i 1675 og det slaget som skuespillet beskriver. I stedet for å påtale mangelen på historisk presisjon, eventuelt å skrive avvikene på kontoen for dikterisk frihet, har det etter hvert blitt klart at slagoppstillingen i Kleists tekst har paralleller til avgjørende krigsscener under Napoleonskrigene. Blant annet mener Hans-Jakob Wilhelm å se et motstykke til Homburg-historien i rapportene om hvordan prins Louis Ferdinand kastet seg for tidlig inn i kampene ved Saalfeld den 10. oktober 1806 slik at han tapte både slaget og sitt eget liv. Den motsatte handlemåten til general von Kalckreuth hører også med i dette bildet. Kalckreuth betraktet slaget med en reservestyrke på 12.000 mann i ryggen, men nektet å sette inn disse troppene før han hadde mottatt uttrykkelig beskjed fra kongen. I dette spenningsfeltet mellom alt for tidlig og alt for sent, mellom overmodig insubordinasjon og steil subordinasjon, er det da også at *Homburg*-dramaet utspiller seg. (Wilhelm 1994: 88) Wolff Kittler vier utstrakt oppmerksomhet til den samme krigsfasen og de strategiske diskusjonene i etterkant. Funnene til Kittler omfatter alt fra forhold som har å gjøre med den overordnede organiseringen av hæren til en slik geografisk detalj som at det går *tre* broer over elva hos Kleist i motsetning til *én* som i 1675. Hvor finner vi så en tilsvarende slagscene hvor fienden står med ryggen mot tre brohoder? Jo, noterer Kittler, i forbindelse med det historiske sluttslaget ved Jena-Auerstädt den 14. oktober 1806. (W. Kittler 1987: 270)

I en mer juridisk diskusjonssammenheng er det særlig spørsmålene om krigsrett, insubordinasjon og benådning som har tiltrukket seg interesse. Klaus Kanzog er en av dem som har beskjeftiget seg med dette feltet. Han har gjort rede for historisk ulike lovsystemer og rettspraksiser og dessuten trukket inn eksemplariske domsslutninger til belysningen av Homburgs situasjon. I den kommenterte tekstutgaven fra 1977 viser Kanzog blant annet til historien om Karl von François (1785–1855). (Kleist 1977: 212–214) François deltok aktivt

ved besettelsen av Stralsund i 1808, en aksjon som var ment å tvinge Preussen til å ta opp kampen mot Napoleon. Under aksjonen kom François til å motsette seg ordre fra en høyerestående offiser, hvorpå han ble stilt for krigsrett og dømt til døden. Den 3. august 1806 ble han ført fram for offentlig henrettelse. Først i sekundene før eksekusjonen mottok François benådningen av den, for ham ansvarlige, württembergiske kongen. De som måtte glede seg over kurfyrstens humane sinnelag i den tilsvarende sluttscenen av *Prinz Friedrich von Homburg*, kan ha nytte av å slå opp i memoarene til François: "Ich verfluchte den König und seine Gnade: Er ist ein Ungeheuer, das seine Freude daran findet, Menschen zu Tode zu peinigen." (Kleist 1977: 213)

Kurfyrstens juridiske og psykologiske eksperimentering med sine undersåtter er i det hele tatt en av kuriositetene i dette stykket, og følgelig et av de stedene hvor man lenge har tydd til andre tekster i letingen etter en historisk rammeforklaring. Det tidlige 1800-tallets teorier om magnetisme, mesmerisme og søvngjengeri har da blitt særlig oppmerksomhet til del. Allerede Hegel diagnostiserer prinsen av Homburg til å være somnambul. I *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* gir Hegel delvis tilslutning til Solgers positive bedømmelse av stykket som et gjennomført 'karakterdrama', men i egenskap av politisk filosof har han likevel følgende tilleggs kommentar:

Bei diesem verdienten Lobe wird indes nicht berücksichtigt, daß der Prinz zu einem somnambulen Kranken gleich dem Kätchen von Heilbronn gemacht, und dieses Motiv nicht nur mit seinem Verliebtsein, sondern auch mit seiner Stellung als General und in einer geschichtlichen Schlacht verschmolzen ist; wodurch das Prinzip des Charakters, wie der ganzen Situation und Verwicklung, etwas Abgeschmacktes, wenn man will, gespenstig-Abgeschmacktes wird. (NR: 279)

Det 'usmakelige' og 'spøkelsesaktige' skal altså ha sin årsak i overgangene mellom individuell psykologi og allmenn statshistorie. Ettersom Kleist har framstilt en historisk begivenhet i et sykdomsperspektiv, blir det vanskelig å fastholde forestillingene om det historiske framskrittets dialektiske nødvendighet. Disse kryssningene og sammenblandingene av ulike sosiale virkefelter blir spesielt tydelig i forbindelse med kurfyrstens figur, hvor rollene som statsmann, feltherre og lege glir over i hverandre.

Somnambulisme-teoriene i Gotthilf Heinrich Schuberts *Nachtseiten der Naturwissenschaft* (1803) fungerte lenge som et bakteppe for lesningen av åpningsscenen i *Prinz Friedrich von Homburg*. Forskningsarbeider fra den senere tiden har imidlertid vendt oppmerksomheten over mot Johann Christian Reil (1759–1813) og dennes *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803). Den første til å innføre Reil i *Homburg*-diskusjonen var Maria M. Tatar i artikkelen "Psychology and Poetics" (Tatar 1973). Siden den

gang har funnene til Tatar blitt videreført av blant annet Klaus Kanzog (Kanzog 1987: 147–163) og nå forholdsvis nylig av Hans-Jakob Wilhelm i artikkelen ”Der Magnetismus und die Metaphysik des Krieges” (Wilhelm 1994: 85–105). Vendingen fra Schubert til Reil markerer en overgang fra forståelsen av Homburgs somnambule tilstand som tegn på en bevissthetsutvidelse til en sterkere interesse for kurfyrstens behandlingsteknikk. De alminnelige forskningsbildene av prinsen har altså gått over fra det av et romantisk geni til det av en psykisk pasient. Også i Uffe Hansens artikkel ”Zum Rätsel der Würzburger Reise Kleists” gis det en lengre merknad om betydningen av somnambulisme-motivet i *Prinz Friedrich von Homburg*. Hansen sammenligner åpningsscenen i dette dramaet med hvordan ulike tids- og romplan settes i berøring med hverandre i *Die Verlobung in St. Domingo*. Prinsens søvngjengeraktige tilstand skal ikke være ulik hvordan en karakter som Gustav er i stand til å se likheten mellom ’to venninner’, og følgelig også en korrespondanse mellom den tidligere oppofringen til Mariane Congreve og det kommende offeret til Toni. I begge tilfellene handler det om en anskuelse utenom ”der raum-zeitlichen Dimension” (Hansen 1997: 203), hvilket i prinsens tilfelle kommer til uttrykk i hvordan laurbærkransen medierer fra scenen i slottshagen til en kommende triumf. Hvis man skulle forfølge denne analogien ytterligere, måtte det legges til at Tonis offerhandling rent faktisk finner sted i fortellingens fortsettelse, mens det er atskillig vanskeligere å peke ut en konkret scene av triumf i de erfaringene som prinsen etterhvert skal komme til å gjøre seg i dette skuespillet. En annen ting å merke seg i Hansens Homburg-kommentar, er noten om at kurfyrsten ikke lar seg forstå som en ’hypnotiserende manipulator’ uten at man går i fellen av ”ein reiner Anachronismus”. (Hansen 1997: 203) Det tidlige 1800-tallets somnambulisme handlet ikke om manipulasjonen utenfra, men om indre tilstander av *rappports*, ifølge Hansen. (Hansen 1997: 202) Hvis vi antar at prinsens fraværende tilstand går tilbake på det doble aggregatet av ”cerebrale” og ”ganglioniske” nervegrupper i hans eget sinn (jf. Birrell 1989: 75), gjenstår imidlertid spørsmålet om hvilken rolle kurfyrsten i så fall kommer til å spille i åpningsscenen. I vår egen lesning av åpningsscenen vil forståelsen av kurfyrsten som en manipulator bli fastholdt, men da snarere med tanke på en konkret manipulasjon av sansningens rom enn med henblikk på en magnetisk rapport mellom prinsen som marionette og kurfyrsten som maskinist. Åpningen fungerer slik sett, hvis vi skal sammenholde de to perspektivene, som et eksempel på den forestillingen vi kunne kalle ”søvngjengeren i panoramaet”.

Til tross for motstanden fra etablerte medisinske og naturvitenskapelige miljøer greide Mesmer og andre av datidens magnetisører å tiltrekke seg et stort publikum og allmenn

begeistring for sine forestillinger. Reil ville ikke avvise de hypnotiske seansene som humbug, men var heller ikke villig til å se på dem som rene terapitimer. I stedet betraktet han de psykiske grensefenomenene mesmerismen hadde avdekket som åndsforstyrrelser i akutt behov av en kur. Når prinsen av Homburg sitter ”halb wachend halb schlafend” i åpningsscenen, utbryter da også Natalie at han behøver en lege. Den teatraliske behandlingen som kurfyrsten underlegger stykkets tittelfigur, viser seg å følge noen av de samme trinnene Reil ville ha anbefalt til gjenopprettelsen av ’besinnelse’ og ’lydighet’. I henhold til *Rhapsodien* var det mulig å påvirke de underliggende bevissthetslagene til somnambule pasienter ved hjelp av ”Zeichen und Symbole” ”Sprache und Schrift”. Kurens eventuelle suksess ville imidlertid avhenge av at den medisinske slagplanen ikke ble avslørt. I øynene til pasienten skulle det synes som om tilfeldighetene spilte sitt spill, ikke som om en lege stod i bakgrunnen og trakk i trådene: ”Alle zum Behuf des Curplans erfundenen psychischen Mittel, Zerstreungen, Ableitungen u.s.w. müssen dem Kranken als durch Zufall herbeigeführt erscheinen [...], damit er nicht von Absicht oder Betrug ahnde.” (Her sitert fra Wilhelm 1994: 92) I denne og tilsvarende resepter åpner Reil for et avansert samspill mellom sanseerfaring og tegnsimulering. Slik sett fører ikke den medisinske diskursen ut av det estetiske feltet, men nettopp i retning av det spillet som også er på gang i *Prinz Friedrich von Homburg*.¹⁷

Verdien av kontekstualiserende lesninger ligger ikke minst i hvordan de kan løse opp hevdvunne forestillinger angående det litterære verkets tidløse innhold. Etter å ha gjort seg kjent med François henrettelsesgang og Reils kurmetoder er det ikke lenger like nærliggende å lese dramaet som en sjelelig vandring hvor helten våkner opp og beveger seg til en stadig høyere grad av individuell og politisk innsikt. Når det er sagt, ligger det også en fare for at påvisningen av intertekstuelle korrespondanser kan lede oppmerksomheten bort fra den konkrete teksten man allerede har i hendene.

Som et utfyllende alternativ til de historiserende og diskursteoretiske lesningene, kunne man forsøke å fastholde den nevnte ”papirknitringen” i dramaet til Kleist. Mediene kan sies å avgi en nærmest umerkelig bakgrunnsstøy, en minimal persepsjon som vanskelig lar seg innfange mellom eksperimentene, dødsdommene og kanondrønnene ellers i stykket. Ikke desto mindre står sceneanvisningene og replikkene igjen med deres påpasselige gjengivelse av

¹⁷ For en bredere innføring i forskningen på *Prinz Friedrich von Homburg* fra 1973 til 1998 viser jeg ellers til den grunnleggende artikkelen av Bernd Hamacher: ”Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt? — 25 Jahre Homburg Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion” (B. Hamacher 1998).

alt som har å gjøre med overgangene mellom stemme, bokstav og aksjon. I dette ligger det også en bemerkelsesverdig, ja kanskje til og med den viktigste indikasjonen på dramaets spesifikt militærhistoriske innramming.

Ethvert litteraturvitenskapelig arbeid med Kleist vil ha innsikter å hente i det feltet som trekkes opp av Wolff Kittler i *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie* (1987). Kittlers utlegninger av en 'strategi for frigjøringskrigen' i sentrale verker som *Michael Kohlhaas* og *Prinz Friedrich von Homburg* skulle ha gjort det tydelig en gang for alle at Kleists krigsprogram ikke var avgrenset til en kortere periode rundt årene 1808 og 1809. Et drama som *Die Hermannsschlacht* og et tidsskriftprosjekt som *Germania* er således ikke enkeltstående propagandautkast, men viktige innfallsporter til Kleists dikteriske praksis. De som heretter ser en scene av sosial forsoning eller individuell dannelse i den berømte sluttreplikken "In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!", befinner seg i et mildt sagt tvilsomt politisk selskap. Det konkrete innholdet av Kleists krigsstrategi lar seg imidlertid fortsatt diskutere. Eksempelvis kan ingen vite med sikkerhet om stykkets tittelfigur selv er ment å ta del i det avsluttende krigsropet. Replikkmærket viser bare i retning av et kollektivt "Alle", og tre linjer tidligere var Homburg definitivt ikke en del av denne allmennheten. En eventuell avklaring av dette tolkningsspørsmålet ville selvsagt være avgjørende for vurderingen av stykkets militærpolitiske tendens. Nå sikter ikke den foreliggende analysen mot en identifisering av de enkelte utsigelsessubjektene bak sluttreplikken. Det er en oppgave vi kan overlate til stykkets regissører. Hva jeg imidlertid vil forsøke, er å knytte den aktuelle forskningsdiskusjonen tydeligere opp mot et sett av persepsjons- og mediehistoriske problemstillinger. Med hvilke apparater kan man for eksempel trene opp blikket og oppmerksomheten til en sanselig forvirret general? Og med hvilke midler kan den samme generalen forfatte et brev fra sin egen fengselscelle til fyrsten i hovedkvarteret? Vi vil vende tilbake til disse spørsmålene. Aller først behøves det en nærmere kartlegning av det teatraliske og militære maskineriet vi her skal bevege oss innenfor.

Krigsmotor

De strukturelle endringene av hæren mot begynnelsen av 1800-tallet har av Manuel de Landa blitt beskrevet som et skifte fra 'urverket' til 'motoren'. Det historiske skjemaet fra *War in the Age of Intelligent Machines* kan i denne forbindelse behøve en innledende kommentar. Et av forslagene fra denne boken går ut på at forskyvningene av det teknologiske feltet finner sted gjennom utviklingen av nye 'paradigmer for sammensetningen av en maskin'. Når et

maskinparadigme først er satt igjennom og har oppnådd den tilstrekkelige graden av abstraksjon, lar det seg også overføre fra ingeniørkunsten til andre praksiser og vitensområder. Ettersom det allerede finnes en dampmotor, og prinsippene for denne maskinens funksjonsmåte begynner å bli alminnelig kjent, kan man etter hvert begynne på konstruksjonen av litterære, filosofiske, pedagogiske og militære motorer. Angående Napoleons hærreformer er det alminnelig kjent at utvidelsen av armeenes operasjonsrekkevidde og forflytningshastighet var en av de viktigste innsatsene. Hæren ble mobilisert eller *motorisert* for nå å anvende de Landa terminologi. Denne 'motoriseringen' handler vel å merke ikke om anvendelsen av maskiner til transportformål. Tvert om så Napoleon aldri potensialet i for eksempel å utnytte dampbåter til invasjonen av England. Transportmaskinenes betydning for den moderne krigføringen var ennå ikke anerkjent av det franske kommandoapparatet. I et slikt perspektiv må vi derfor karakterisere de samtidige hydrostat-utkastene til Ernst von Pful og Heinrich von Kleist som en form for strategisk avantgarde-virksomhet. (jf. Magasin-kapittelet) Det avgjørende punktet i framstillingen til de Landa ligger imidlertid ikke på dette nivået, men i analysene av hærens tekniske sammensetning. Selv om Napoleon ennå ikke hadde tatt i bruk dampkraft, viser det seg da at han hadde andre motorer til rådighet. Ifølge de Landa var nemlig samtlige komponenter i den napoleonske hæren stilt opp etter modellen av en såkalt 'abstrakt motor'. (de Landa 1991: 68–69)

En effektiv motor må i det minste romme et magasin for tilførselen av energi, et sirkulasjonssystem og et styringsprogram. Dampmaskinen tilføres ikke energi utenfra, som når man trekker opp en klokke, men har i stedet sin egen innebygde bevegelseskilde i kombinasjonen av kull og vann. (figur 15) Motsetningen mellom kulde og varme ble, som påpekt av de Landa, utnyttet som et reservoar for utvinningen av energi. I denne prosessen var utviklingen av sluttede sirkulasjonssystemer en viktig forskjell fra tidligere tiders dampautomater. I den nye tidens maskiner forsvant ikke dampen ut av maskinen etter utført arbeid. I stedet ble den allerede oppvarmede dampen ledet tilbake igjen til dampkjelen ved hjelp av trykkventiler og kondensatorer. Følgelig behøvde man ikke å tilføre stadig nye mengder av vann, og vannet som sirkulerte inne i systemet ville til enhver tid inneha en temperatur like i nærheten av kokepunktet. De samme sirkulasjonsprinsippene som her blir beskrevet, gjorde det også mulig å regulere utvekslingshastigheten uten stadige korreksjoner fra en utenforstående maskinfører. Løftestangen som omsatte dampen til mekanisk bevegelse, var således koblet opp mot de samme ventilene som bestemte trykket inne i

dampkjelen. Omsetningen av vanndamp til mekanisk energi representerte slik sett et tilnærmelesvis selvregulerende (*kybernetiske*) system hvor den menneskelige inngripen ideelt sett var avgrenset til tilførselen av nytt drivstoff. Enklere sagt: Så lenge sirkulasjonen ikke stanset opp, og motoren fortsatte å produsere bevegelse, ville systemet heller ikke gå i lufta.

Med utgangspunkt i en slik ”abstrakt” maskinskisse blir det mulig å peke ut koblingspunkter fra dampmaskinen til andre tegnsystemer og reguleringsteknikker. I dette grenseområdet mellom teknologi- og idéhistorie har Manuel de Landa viktig forløpere å støtte seg til. Eksempelvis undersøkte Siegfried Giedion de dynamiske fellestrekkene mellom dampmaskinens funksjonsmåte og 1700-tallets naturvitenskapelige forklaringsmodeller så vidt tidlig som i *Mechanization Takes Command* fra 1948. (Giedion 1948: 599) Siden den gang har det også vært foreslått at man ved inngangen til det 19. århundre gikk over fra forståelsen av maskiner, økonomier og statsordninger som statiske bilder, for i stedet å regulere disse feltene som sluttede kanalsystemer for sirkulasjonen av damp, penger og makt. Forestillingen om at det også skulle eksistere en *militær* 1800-tallsmotor er således ikke spesielt eiendommelig. Spørsmålet er hvordan den eventuelt ser ut. Hvis vi tar utgangspunkt i logistiske spørsmål om forsyningslagre og energireservoar, får vi en mulig tilgang til dette feltet. Napoleons håndtering av de militære forsyningsproblemene blir av de Landa oppsummert til to hovedmekanismer. For det første resulterte prinsippet om allmenn verneplikt, som Frankrike innførte i 1793, i at hæren hadde et uuttømmelig lager av menneskelig krigsmateriell til disposisjon. Dernest sluttet det franske hærapparatet å hente ut matforsyninger fra stasjonære magasiner og depoter, for i stedet å systematisere de gamle metodene for utbytting og plyndring av sivilbefolkningen. Man ville ikke lenger kaste bort soldatenes energi på denne jobben og innførte derfor et arbeidsdelingsprinsipp hvor et eget korps av *ordonnateurs* opplyste de lokale myndighetene om antallet menn og hester som gjorde krav på mat og forpleining. Den byråkratiske delen av krigsmaskinen opprettet et ’mobilt logistisk reservoar’ slik at resten av armeen kunne rulle uavbrutt videre gjennom Europa. (de Landa 1991: 114) (I parentes bemerket var ikke systemet ulikt Kleists idémagasin, som jo også forlangte konstante forsyninger fra den kvinnelige sivilbefolkningen mens forfatteren fortsatte sine reiser på tvers av kontinentet.) Forutsetningen for en slik intensivert utnyttelse av befolkningen til militære formål var imidlertid en viss grad av samstemmighet. Krigsmotoren ville ha gått i stå om den ikke hentet næring og understøttelse fra en mer allmenn begeistring i folket. Slik sett var det ikke bare mat, mennesker og maskiner som sørget for framdriften av 1800-tallets krigsmotor, men også glødende nasjonalisme og et like

iskaldt fremmedhat. Krigen var ikke lenger en duell eller mannjevning mellom fyrster og kristne likemenn, men en kamp om nasjonenes og folkenes eksistens. I den abstrakte motsetningen mellom fedrelandet og fienden åpnet det seg et felt for tilintetgjørelsen og den brente jords taktikk. Tilstedeværelsen av et slikt skjema i *Prinz Friedrich von Homburg* burde være åpenbar: ”In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!”

Langs et mer mediehistorisk plan har de Landa undersøkt 1800-tallshæren som et system for omsetningen av skriftbårne data. Det sier seg selv at stemmeprakt og visuell framtoning alene ikke var tilstrekkelig effektive medier for å engasjere seg i krigshandlinger over et geografisk territorium fra Rhinen til Russland. Napoleonkrigenes mange og lange fronter, mobiliseringen av hele folkearméer og den strategiske inndelingen av militærvesenet i mindre operative enheter gjorde det nødvendig å etablere et langt mer omfattende og dynamisk apparat for overføringen av data mellom de ulike delene av systemet. Tidligere i denne avhandlingen har historien om den optiske telegrafene gitt oss et eksempel på dette. De Landa har imidlertid andre punkter å legge til. Den viktigste endringen av de militære informasjonsstrukturene, slik han ser det, var ikke innføringen av nye kommunikasjonsteknologier, men introduksjonen av en ny kommandostruktur. Ved inngangen til århundret gikk ikke den militære informasjonsstrømmen lenger i en retning alene, som da fyrsten utstedte ordre til sine lydøre undersåtter. I stedet hadde man omformet kommandostrukturen til et system med muligheter for tilbakekobling og resirkulering av data. De underordnede hæravdelingene måtte innhente data på egen hånd, oppdatere hovedkvarteret om opplysninger av taktisk eller strategisk interesse, og dessuten vurdere de tilgjengelige informasjonene på selvstendig basis. Hva man etterstrebet var dermed en forening av to prinsipper, som ikke bestandig var like kompatible. Man kan si at hver enkelt militærenhet var organisert som en liten motor med evnen til å operere på egen hånd uten tilførselen av verken energi eller informasjon utenfra. Motorene måtte imidlertid la seg sette sammen til større maskinelle enheter, og til dette formålet sirkulerte det en stri strøm av skriftbårne data mellom de ulike delene av Napoleons hærmaskin, ikke ulikt sirkulasjonen av vanndamp i Watts dampmaskinpatent.

I *Prinz Friedrich von Homburg* blir organiseringen av hærsystemet diskutert i eksplisitt teknologiske termer, som et spørsmål om verktøy- eller maskinbehandling. Som et foreløpig eksempel på dette, kan vi se på andre scene i femte akt, hvor oberst Kottwitz rykker inn med tolv skvadroner i Fehrbellin. Opptrinnet blir av kurfyrsten vurdert omtrent slik en mekaniker ville ha gjort det. Hvis man betrakter en løpsk maskin, gjelder det å finne fram til det riktige

punktet for å lede den over i et tryggere spor. Denne 'brandenburgiske måten' å gripe an tingene på, *die märksche Weise*, kan sies å bestå i oversettelsen av volden til en mer instrumentell disiplineringsteknikk. Man skyter ikke lenger på sine undersåtter, men dirigerer dem i stedet i den retning man vil ved hjelp av bestemte herskestrategier og håndgrep:

DER KURFÜRST. Seltsam! — Wenn ich der Dei von Tunis wäre,
Schlög ich bei so zweideutigem Vorfall, Lärm.
Die seidne Schnur, legt ich auf meinen Tisch;
Und vor das Tor, verrammt mit Palisaden,
Führt ich Kanonen und Haubitzen auf.
Doch weils Hans Kottwitz aus der Priegnitz ist,
Der sich mir naht, willkürlich, eigenmächtig,
So will ich mich auf märksche Weise fassen:
Von den drei Locken, die man silberglänzig,
Auf seinem Schädel sieht, faß ich die eine,
Und führ ihn still, mit seinen zwölf Schwadronen,
Nach Arnstein in sein Hauptquartier, zurück.
Wozu die Stadt aus ihrem Schlafe wecken? (SW I: 692, V/2, l. 1412–1424)

Når oberstens framgangsmåte blir stemplet av kurfyrsten som "willkürlich, eigenmächtig", er det fordi troppeforflytningen skjer utenom fyrstelig ordre. Det kan synes som om Kottwitz har begynt å operere på egen hånd, og følgelig også som om han har gått over fra funksjonen av et lydig kampredskap (urverket) til en vilkårlig og egenmektig maskin (motoren). I dette ligger det åpenbare fareelementer, sett med maktens øyne. Den nye krigsmotoren fører med seg en revolusjonær energi som ikke nødvendigvis må undertrykkes, men som man må vite å betjene. Obersten og hans tolv skvadroner står i fare for å eksplodere midt i byen, og det ville derfor være til lite hjelp å skyte mot dem med "Kanonen und Haubitzen". Til alt hell er Kottwitz imidlertid utstyrt med et sett av hendler på toppen av hodet. Kurfyrsten betrakter situasjonen fra maktens opphøyde perspektiv, oppe i slottsvinduet, og er følgelig sikker på hva han har å gjøre. Uten å vekke opp resten av byen vil han gripe fatt i en hårlokk fra den underordnedes skalle og styre ham sammen med skvadronene tilbake til deres regulære stillinger i Arnstein.

Dirigeringen av hæravdelingene blir med andre ord framstilt av kurfyrsten som et marionetteteater. Typisk nok er det Kottwitz' sølvgråe lokker, tegnene på alderdom, som gjør ham skikket til å manøvreres på denne mekaniske måten. Automatens bevegelser kan muligens ligne på de til en løpsk maskin, men undersåtten har fremdeles trådene fra det gamle paradigmet hengende ved seg. Så er det da også en misforståelse av kurfyrsten å tro at Kottwitz skulle ha ankommet byen av egen fri vilje. Også opprøret er regissert av en annen. Nærmere bestemt har Kottwitz ankommet byen på skriftlig kommando fra prinsesse Natalie.

Alt avhengig av hvem som trekker i trådene, hvem som har skrevet den sist ankomne kommandoen, vil automaten således bevege seg snart hit og snart dit.

I den lille teksten *Über das Marionettentheater*, som ble forfattet og utgitt i samme tidsrom som *Prinz Friedrich von Homburg*, finner vi en rekke råd av mer eller mindre praktisk art angående manøvreringen av et marionetteteater. Blant annet anbefales maskinføreren 'å sette seg inn i dukkenes eget tyngdepunkt' for å betjene dem derifra. I en slik kontekst er maskinen fremdeles for et urverk å regne. Dukketeateret som estetisk forestilling lar seg verken tenke eller praktisere uten maskinisten som holder i trådene. Ifølge automatmennesket Kottwitz er det på samme måte med fedrelandet og kronen. Heller ikke disse politiske systemene lar seg forestille uavhengig av hodet som holder dem oppe. Forgjeves forsøker Kottwitz å formulere et annet prinsipp, fedrelandet, som skulle stå over den loven kurfyrsten har valgt å bekjenne seg til. Forsøket er imidlertid dømt til å mislykkes ettersom verken nasjonen, lovverket eller regjeringen — så vidt Kottwitz kan forstå — er noe annet enn ulike vedheng til fyrsten:

KOTTWITZ. Herr, das Gesetz, das höchste, oberste,
Das wirken soll, in deiner Feldherrn Brust,
Das ist der Buchstab deines Willens nicht;
Das ist das Vaterland, das ist die Krone,
Das bist du selber, dessen Haupt sie trägt. (SW I: 698, V/5, l. 1574–1575)

Det er ikke loven, men fedrelandet som definerer 'viljens bokstav'. Så lenge man anvender denne modellen på en alminnelig soldat, er det fremdeles mulig å skille mellom alminnelige lovregler og et høyere hensyn til landets beste. Den nye soldattypen skal ikke gå med i krigen fordi han har skrevet under på et papir, men fordi nasjonen og hans egen vilje forlanger det av ham. Imidlertid glipper denne modellen i nøyaktig det øyeblikket hvor Kottwitz skal overføre soldatkravene til kurfyrsten. Så lenge fedrelandet, folket og kronen bare er ulike avskygninger av fyrsten, slik Kottwitz synes å mene, kan man heller ikke forlange av fyrsten at han må følge det ene eller det andre prinsipp. Man kunne hevde at det er nettopp ideen om det fyrstelige statslegemet som gjør det umulig for Kottwitz å kvitte seg med de sølvgrå marionettetrådene i pannen. Hvis fyrsten fremdeles blir tenkt som statens organiserende midtpunkt, som føreren av et marionetteteater, vil man også henge fast i trådene til denne maktinstansen. I hendene til fyrsten forvandles Kottwitz til en lydig maskindel. Følgelig blir det noe tillært over hvordan han tar til motmæle overfor herskerens instrumentelle anvendelse av armeene. Når hæren sammenlignes med et verktøy som henger ved kurfyrsten,

et dødt sverd som dingler i beltet, er Kottwitz selv det fremste eksempelet på et slikt trådvedheng:

Willst du das Heer, das glühend an dir hängt,
Zu einem Werkzeug machen, gleich einem Schwerte,
Das tot in deinem goldnen Gürtel ruht? (SW I: 698, V/5, l. 1579–1581)

Disse beskrivelsene av hæren som et dødt redskap for herskerens vilje kunne ha vært hentet fra anbefalingene til Kant i *Was ist Aufklärung*. Ifølge de politiske utlegningene til Kant viser det seg ofte nødvendig at statsmedlemmene er underlagt 'bestemte mekanismer' hvor de enkelte delene av 'maskinen' forholder seg 'passivt' til direktivene ovenfra. Innenfor rammene av en slik 'kunstig enstemmighet' skal man ikke resonnerer, men adlyde. Prototypen på en slik maskin finner Kant i militærvesenet: "So würde es sehr verderblich sein, wenn ein Offizier, dem von seinen Oberen etwas anbefohlen wird, im Dienste über die Zweckmäßigkeit oder Nützlichkeit dieses Befehl laut vernünfteln wollte; er muß gehorchen." (Kant 1968 VIII: 37) Individuell opplysning og militær lydighet er slik sett to sider av samme sak. Det ene prinsippet befordre det andre. Hvis enkeltindividet tenker seg om tilstrekkelig lenge, vil han til slutt forstå at en velfungerende hær må på plass for å beskytte tankefriheten. Og, hvis fyrsten tenker som en statsmann og militærstrateg, vil han se fordelene av offiserer og statstjenestemenn som vet å resonnerer:

Aber auch nur derjenige, der, selbst aufgeklärt, sich nicht vor Schatten fürchtet, zugleich aber ein wohldiszipliniertes zahlreiches Heer zum Bürgen der öffentlichen Ruhe zur Hand hat, kann das sagen, was ein Freistaat nicht wagen darf: räsonniert, soviel ihr wollt, und worüber ihr wollt; nur gehorcht!

Når oberst Kottwitz toger inn i Berlin for å frigjøre Homburg, kan det synes om han har gått ut over de lydighetskravene som maktapparatet bør stille til folket, og det blir derfor nødvendig for fyrsten å sette ham på plass igjen i systemet. Måten å gjøre dette på, er da å behandle obersten som en androide fra gamle dager.

Mens Kottwitz ennå synes å framstå som en styrbar krigsautomat, finnes det andre stridsenheter hos Kleist som er atskillig vanskeligere å regulere. Eksempelvis klarer verken stats- eller kirkemakt å stanse den ville framferden til Michael Kohlhaas. I den selvbestaltede rollen av "provisorischen Weltregierung" forfatter han en serie mandater til kampen mot junker Tronka og mer allment "zur Errichtung einer besseren Ordnung der Dinge". (SW II: 41) I Kleists beskrivelser av Kohlhaas er det lagt inn en rekke formuleringer som står nært opp mot et teknologisk register. Eksempelvis blir Kohlhaas' utarbeidelse av nye krigsplaner beskrevet som en rullende bevegelse, omtrent på samme måte som i essayet *Über die*

allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden hvor idéene og språket påvirker hverandre som 'to hjul langs samme akse'. Kohlhaas er tydeligvis ikke fremmed for denne modellen der han vekselvis rir fram gjennom terrenget og utvikler nye krigsplaner. Riktignok brukes verbet *wälzen*, ikke *walzen* eller *walten*. Likevel er ikke avstanden lang fra Kohlhaas til en valsemaskin som skalter og valter etter eget forgodtbefinnende: "Kohlhaas wälzte eben, auf dem Schlosse zu Lütznern, einen neuen Plan, Leipzig einzuhäuschern, in seiner Brust herum". (SW II: 43)

En tilsvarende selvbestaltet krigsmotor finner vi også ute på tokt i *Anekdote aus dem letzten preussischen Kriege* (1810). Her møter vi den moderne elitesoldaten som alltid er beredt til å handle etter eget initiativ. Uten å nøle innhenter han forsyninger fra sivilbefolkningen, i dette tilfellet fra en vertshusholder. Til forskjell fra Napoleons soldater, som sendte regningen til Paris, insisterer prøysseren imidlertid på å betale kontant. Etter at provianteringen er vel unnagjort, fortsetter krigføringen. Rytteren stiger til hest og utnytter overraskelsesmomentet i å styrte alene mot franskmennene "als ob er das ganze Hohenlohnische Korps hinter sich hätte". (SW II: 265) Hvis alle prøyssiske soldater hadde vært som denne ene, ville slaget ved Jena ha vært vunnet om så franskmennene hadde hatt en tre ganger så stor armé, konkluderer versthusholderen. Problemet med en slik selvstendig organisert militærenhet er selvsagt at den kunne være truende til å desertere om den ikke var innsatt med den rette blandingen av pliktfølelse og dødsforakt. Anekdoten har da også tatt hensyn til dette problemet. En ridende prøysser frykter ikke fienden når han er fyrt opp tilstrekkelig med tysk brennevin og krigsrop fra husartradisjonen: *Bassa Manelka! Bassa Teremtetem!*

Hjertesignal

Ingen høyerestående offiserer er ute bak fiendelinjene for å veilede den stridslystne kavaleristen fra *Anekdote aus dem letzten preussischen Kriege*. Om de overhode hadde vært i nærheten, spørs det om han ville ha lyttet til ordre. I hvert fall viser han ingen vilje til å høre på vertshusholderens velmente direktiver om at han må trekke seg tilbake fra fiendelinjene. Frigjørings soldaten er sin egen befalshavende. Den samme egenrådigheten som gjør kavaleristen til en moderne elitesoldat, gjør det imidlertid tilsvarende vanskelig å plassere ham innenfor rammene av en større krigsmaskin — for ikke å snakke om et byråkratisk statsapparat. I en tid da hærføreren fremdeles hadde oversikt over troppene og kunne dirigere dem på direkten, var slike avveininger mellom individuell beslutningsevne og kollektiv ordemottakelighet fremdeles en ukjent problemstilling. Her kunne man ennå behandle soldatene som automater hvis eneste oppgave var å respondere på avtalte ordrer med et

bestemt sett av innøvde manøvrer. Krigshandlingene ble utløst og avsluttet på avtalte signaler fra hærføreren, som derigjennom kom til å innta posisjonen av urverkets organiserende drivkraft. Innenfor et slikt urverk var det individuelle handlingsrommet til hver enkelt soldat naturlig nok høyst innskrenket. Ingen måtte handle utenom ordre, og soldatene var da heller ikke trent opp til å utføre autonome operasjoner. Prototypen på et slikt urverk mener de Landa å finne i det prøyssiske militærapparatet til Fredrik den Store hvor "individual initiative was reduced to zero". (de Landa 1991: 59) Kottwitz er slik sett forut for sin tid når han beklager seg over at Friedrich 1. av Brandenburg, "den store kurfyrsten", vil omdanne armeen til et verktøy slik Friedrich 2. av Preussen, "den store kongen" siden skulle fullføre det.

Ettersom Kleist hadde høstet sin militære utdanning og erfaring i dette prøyssiske militærapparatet, var han selvsagt på det rene med systemets strukturelle mekanismer og iboende mangler. I et brev til Christian Ernst Martini fra 1799 beklager han seg således over at det ikke fantes rom for menneskelighet i den prøyssiske hæren. Hvis man var offiser, kunne man ikke være menneske samtidig. Foreningen av de to posisjonen, menneske-offiser prinsippet, var imidlertid den strategien som den nye tiden forlangte. Disse kritiske merknadene rammer et militærvesen som — vet vi i ettertid — snart skulle bli overkjørt av Napoleon:

In solchen Augenblicken mußte natürlich der Wunsch in mir entstehen, einen Stand zu verlassen, in welchem ich von zwei durchaus entgegengesetzten Prinzipien unaufhörlich gemartert wurde, immer zweifelhaft war, ob ich als Mensch oder als Offizier handeln mußte; denn die Pflichten beider zu vereinen, halte ich bei dem jetzigen Zustand der Armeen für unmöglich. (SW II: 479).

Prinsen av Homburg befinner seg nøyaktig langs det skjæringsfeltet som her blir trukket opp. Midt under slaget ved Fehrbellin må han veie sin egen menneskelige bedømmelse av situasjonen opp mot et skriftlig befal som ennå ikke har ankommet til regimentene han er satt til å dirigere. Dette er den moderne krigføringens taktiske dilemma. Skal man adlyde og ikke minst avvente skriftlig ordre, eller skal man sette i gang en operasjon på egen hånd. Det er ikke bare Homburg som har hatt vanskeligheter med å takle dette dilemmaet. Det ungdommelige vågemotet til prins Louis Ferdinand og den stive subordinasjonen til general von Kalckreuth har allerede vist oss hvor galt det kan bære av sted enten man velger det ene eller det andre alternativet. Prins Friedrich von Homburgs løsning på dilemmaet er imidlertid av kommunikasjonsteknologisk karakter. Han tar ikke avstand fra de utdelte ordrene, men

viser i stedet til et indre medium, hjertet, som nettopp har ankommet valplassen med de siste endringene av slagplanen:

OBRIST KOTTWITZ: Des Herrn Durchlaucht, bei der Parole gestern,
Befahl daß wir auf Order warten sollen.
Golz, lies dem Herren die Parole vor.
DER PRINZ VON HOMBURG. Auf Ord'r! Ei Kottwitz! Reitest du so langsam?
Hast du sie noch vom Herzen nicht empfangen?
OBRIST KOTTWITZ. Order?
HOHENZOLLERN. Ich bitte dich!
OBRIST KOTTWITZ. Von meinem Herzen? (SW I: 653, II/2, l. 471–475)

Mens oberst Kottwitz fremdeles avventer ordre fra kurfyrstens kurerer, har general Homburg mottatt ordre fra hjertet for lenge siden. Av replikkene til prinsen framgår det at verdien av en slik indre meddelelse ikke har så mye å gjøre med budskapets moralske substans eller eventuelle sannhetsgehalt. Disse kvalitetene virker snarere som mulige sideeffekter i forhold til det som virkelig skiller ut 'hjertets stemme' fra alle andre meddelelsesformer, nemlig hastigheten. Budskapet fra hjertet representerer en form for direkteoverføring. Homburg har ikke latt seg oppholde av de mange utsettelsene i den militære postgangen, men har i stedet sendt ut hjertet på egen hånd for å innhente angrepskommandoen uten forsinkende mellomledd. I så måte står hele hans operasjonsmåte i kontrast til obersten. Der den ene forholder seg til hjertet og øyeblikket, insisterer den andre på å få lest opp krigsparolen fra flere timer tilbake enda en gang.

Når det nye mediet først har blitt introdusert for Kottwitz, nøler han imidlertid ikke lenge med å anerkjenne dets fortreffelighet. I ordene fra prinsen ligger det en lett skjult beskyldning om at Kottwitz skulle være hjerteløs og uten mot, hvilket han ikke vil ha hengende ved seg. Det gjelder å henge med på den informasjonsteknologiske utviklingen, og straks er obersten like oppdatert som generalen. Ja, faktisk er ikke hjertet til Homburg raskere enn en alminnelig gamp hvis man sammenligner det med den nye marsjfarten som Kottwitz har lagt opp til:

OBRIST KOTTWITZ. *beleidigt*. Oho! Kömmst du mir so, mein junger Herr? —
Den Gaul, den du dahersprengst, schlepp ich noch
Im Notfall an dem Schwanz des meinen fort!
Marsch, marsch, ihr Herrn! Trompeter, die Fanfare!
Zum Kampf! Zum Kampf! Der Kottwitz ist dabei! (SW I: 653, II/2, l. 478–482)

Kottwitz nøyer seg ikke med å følge Homburg, men vil selv ri i forveien og beordre fanfare. Slik kommer også han til å legge større vekt på hjertets befal enn på den forsinkede skriftlige ordren. I terminologien fra brevet til Christian Ernst Martini slutter de to befalshavende å

resonnere som offiserer for i stedet å handle som mennesker. Begrepet 'menneske' skal da forstås i betydningen av en krigsenhet med et hjerte. Imidlertid vet vi at Kleist etterstrebet en *forening* av mennesket med offiseren i sin tidlige kritikk av de prøyssiske armeene. Han ville ikke velge det ene alternativet på bekostning av det andre, og det er derfor ingen fullgod løsning på 1800-tallets strategiske problemer som her blir trukket opp. Kavaleristen Friedrich von Homburg synes da heller ikke å være bedre skikket til å inngå i en statskontrollert krigsmaskin enn hestehandleren Michael Kohlhaas eller den isolerte prøyssiske rytteren fra *Anekdote aus dem letzten preussischen Kriege*.

Hva Kottwitz angår kunne man dessuten spørre om de entusiastiske kampropene virkelig stammer fra hans eget indre. Ordene synes snarere å være hentet fra Homburgs nylanserte hjertediskurs. Så lenge Kottwitz er underordnet Homburg både med hensyn til adelsbyrd og militær rang, har han lite annet valg enn å bekjenne seg til de samme kommunikasjonsprinsippene som den kommende stats- og hærføreren. Representanten for den nye tiden forlanger at han skal lytte til hjertet, og Kottwitz adlyder. Sikkert er det at prinsen er den første av de to til å introdusere hjertet som et mulig kommunikasjons- og beslutningsorgan. Således er det stykkets tittelfigur som må bære hovedansvaret for den taktiske prioriteringen av denne indre stemmen på bekostning av den ytre skriften. Hvis beslutningen bærer galt av sted, vil det være nærliggende å søke årsaken til dette i den manglende forståelsen av skrivefaget som Homburg har demonstrert allerede i første akt.

Diktattime

Før slaget begynner, må offiserskorpset skrive ned befalet fra kurfyrsten etter hvert som det dikteres til dem av feltmarsjallen. Under dette opptrinnet er både Kottwitz og Homburg fraværende, hver på sin måte. I den følgende analysen av diktatscenen vil jeg legge særlig vekt på opptredenene til disse to offiserene og da særlig på deres respektive anvendelse av skriftmediet. Til å begynne med er det imidlertid grunn til å notere seg noen av forskjellene mellom denne skrivescenen og det senere fengselstablået. For det første finner skrivehandlingen sted i friluft i første akt, ikke i et lukket rom som i fjerde akt. Videre er det ingen enkeltperson som skal forfatte en tekst, men et kollektiv som mottar diktat. Og mens de institusjonelle rammene er strengt militære i det første tilfellet, befinner vi oss i en mer juridisk sammenheng med rom for forhandlinger ved det neste. Endelig er ikke skriveredskapene fjærpenn, blekk og papir når offiserskorpset skal motta ordre, men tavle og stift. Valget av skrivematerialer og den kollektive oppstillingen av offiserene i en gruppe om

befalshavende synes å avdekke et historisk nivå som forbinder den militære orden med skoleklassen. Det er diktatprøve og timen er satt for å rette seg etter stemmen til rektor, hvilket på latin også har betydningen av kommandant.

Som kjent er det muntlige ordet av forbigående karakter. Krigsplanen behøver derfor overføringen til et mer bestandig materiale for å kunne vare fram til kamphandlingene begynner. Idealbildet på en slik overførings- og lagringssituasjon har Kleist tegnet opp i en scene fra *Die Hermannsschlacht* like før slaget i Teutoburger Wald. Her er det en diamantstift og en skriveflate av malm som sørger for at ordene til feltherren ikke risikerer å gå tapt på veien til de allierte suevene. Slik blir i det minste informasjonsapparatet framstilt av budbringeren Luitgar, som ser på seg selv som tavlen og på fyrsten som griffelen: "Mein Brust ist Erz / Und ein Demantengriffel seine Rede". (SW I: 560, II/10, l. 794–795) Ettersom Hermanns røst allerede er en griffel, et skriveredskap, kan den bokstavelig talt *lydhøre Luitgar* anta funksjonen av skriveoverflate. Sendebudets absolutte lydhørhet garanterer for at feltherrens ideer lar seg lagre, transportere og spille om igjen ved behov. Dette apparatet for oversettelsen av fonetiske lyder til grafiske spor kan sies å følge en mer generell 1800-tallsstrategi for å knappe inn på distansen mellom stemme og skrift. Hva enten vi snakker om militære, filosofiske eller litterære diskurser, ville man uansett optimalisere skriftmediet til fordel for en raskere omsetning av ideer. Når Hermann taler som en griffel, ser vi ett eksempel på en slik optimering av stemmen. Om Napoleon fortelles det at han talte i det skriftlige direktivets form. Fra hovedkvarteret utgikk det opptil seksti sendebrev per dag, og for ikke å kaste bort unødig tid skal keiseren ha hatt for vane å diktere til fire sekretærer om fire ulike emner. (van Creveld 1985: 68) Feltmarsjallen i *Prinz Friedrich von Homburg* er riktignok ikke like improvisatorisk anlagt, men med støtte i en medbragt huskelapp lykkes han likevel i kunststykket å rette ordet fram og tilbake mellom sine fire sekretærer: Oberst Hennings, grev Truchss, rittmester Golz og prinsen av Homburg. Kort tid i forveien har kurfyrsten talt, og feltmarsjallen har skrevet ned alt hva han har sagt. Nå har turen kommet til det øvrige offiserskorpset for å skrive ned de delene av slagplanen som angår dem selv. I likhet med Napoleons effektive stenografer og Hermanns lydhøre fonograf må også disse fire offiserene fungere som medier for videreføringen av krigsplanen. Som enhver med alminnelig grunnskoleutdannelse vil vite, gjelder det da å skjerpe oppmerksomheten og lytte nøye etter. Feltmarsjallen leser opp krigsplanen høyt og tydelig med blikket festet til papiret. Og for sekretærene finnes det heller ingen grunn til å feste seg ved annet enn stemmen og skriften som de eksklusive sonene for oppmerksomhet.

Allerede her er det grunn til å bemerke at oberst Kottwitz ikke møter opp til skrivescenen i egen person, men at han i stedet har sendt ut rittmester Golz som stedfortreder: "Nein, mein General, du siehst, / Mich hat er abgeschickt, an seiner Statt, / Aus deinem Mund den Kriegsbefehl zu hören." (SW I: 634, I/5, 278–280) Innføringen av en slik reserveinstans kommer til å øke avstanden fra kurfyrstens munn til de aktuelle krigshandlingene med ytterligere et hakk. Risikoen for informasjonstap økes. Mot slutten av timen får Golz derfor beskjed om at obersten har å møte opp hos feltmarsjallen i egen person før slaget tar til. Kommandostrukturen har — i likhet med datidens optiske telegrafinstrukser og dagens dataprotokoller — en innebygd mekanisme for å redusere muligheten av feiloverføring til et minimum. For det første søkes antallet overføringsledd redusert. For det andre må offiserene også gi muntlig bekreftelse på at befalet er mottatt og forstått etter hvert som ordet blir overført til papiret:

FELDMARSCHALL. Den Obrist Kottwitz, merkt das, Baron Golz,
Wünsch ich, wenn er es möglich machen kann,
Noch vor Beginn des Treffens selbst zu sprechen.
RITTMESTER VON DER GOLZ *mit Bedeutung*. Bestellen werd ich es. Verlaß dich drauf.
(SW I:, 647, I/5, l. 340–342)

Til tross for rittmesterens forsikringer om at samtalen skal finne sted, har bestillingen ennå ikke latt seg effektivt idet slaget tar til. Golz spør om Kottwitz har oppsporet marsjall Dörfling, men svaret er demonstrativt benektende: "Zum Henker, nein!" (SW I: 391, II/1, l. 391) Er jeg da en pil, en fugl eller en tanke? — spør Kottwitz. I medieteoritiske termer betyr det at obersten mangler den nødvendige bevegelseshastigheten for samtidig å dirigere et regiment i felten og innhente informasjon fra hovedkvarteret. Slik vi ser det, mangler han en feltradio. Slik Homburg ser det, mangler han et hjerte. Fraværet av en mer direkte kommunikasjonsforbindelse vil uansett representere en risiko for informasjonstap. Når obersten må be om å få lest opp slagplanen en gang til, midt under larmen fra krigsrop og kanonskudd, er det derfor ikke sikkert at denne opplesningen skulle ha Homburg som sin eneste adressat. Hvis obersten bare hadde vært som Luitgar, en metalltavle hvor fyrstens kommandoer stod innpreget en gang for alle, hadde han ikke behovd å nøle. Da kunne han ha sagt fram slagplanen som om den var hans egen. Imidlertid synes det ikke som om Kottwitz har gitt tilstrekkelig akt på den militære verdien av et pålitelig overførings- og lagringssystem. Som representanten for en tidligere epoke, en tid da de militære kommandoene fremdeles utgikk fra stemmen og marsjallstaven, står Kottwitz fremmed for skriftmediet. Han er en mann som har lært å gå til kamp, men som vet tilsvarende lite om å

lese og skrive. Dette inntrykket blir da også bekreftet av grev Reuss i en av skuespillets senere scener:

NATALIE. Die Bittschrift ist von wessen Hand verfaßt?
GRAF REUSS. Wie ihrer Züg unsichre Bildung schon
Erraten läßt, vom Obrist Kottwitz selbst. —
Auch steht sein edler Name obenan. (SW I: 683, IV/2, l. 1218–1220)

Signaturen er ikke det eneste trekket som avslører brevets edle opphavsmann. Like mye som Kottwitz har satt sine spor i form av underskriften øverst på brevsiden, lar han seg også gjenkjenne som brevets forfatter grunn av dets stil, eller rettere sagt, mangelen på stil. Savnet av *Bildung* vil i denne sammenhengen si det samme som en usikker omgang med skriftmediet. Uttalelsene til Reuss gjør det tydelig at Kottwitz er alt annet enn en skriver. Dermed aner vi også årsaken til at obersten, som eneste av offiser av høyere rang, ikke tar del i diktattimen i egen person. Ettersom Kottwitz ikke behersker den nye makt- og mediesituasjonen, overlater han pennen og papiret til sine underordnede.

Obersten er altså fraværende i geografisk forstand. En annen av offiserene er fysisk til stede i diktattimen, men til gjengjeld har han tankene på helt feil sted. Etter hvert som de enkelte punktene av krigsplanen blir presentert, ser vi at størstedelen av offiserskorpset følger nøye med på feltmarsjall Dörffings gjengivelse av kurfyrstens direktiver. Prinsen av Homburg står imidlertid med hodet fullt av laurbærkranser, damehansker og romantisk tant og fjas: *Der Prinz von Homburg, Stift und Tafel in der Hand, fixiert die Damen*. (SW I: 645, I/5) Denne og tilsvarende sceneanvisninger viser at kvinnenens erotiske tiltrekningskraft representerer en alvorlig støykilde ved overføringen av det muntlige befalet til skrift. I stedet for å samle tankene om krigsplanen er prinsen vel så opptatt av flørt og skuespill. Følgelig tar han en hanske og et tørkle ut av lommen. I en uanselig bevegelse lar han begge gjenstandene falle til bakken, men det er bare tørkleet han plukker opp. Uten at noen legger merke til hvordan han fikk det til, har Homburg greid å transportere hansken fra sin egen jakkelomme og ned på bakken, synlig for alle og enhver. Straks kurfyrsten peker den ut, er hensikten med trikset oppnådd. Prinsen bøyer seg ned, plukker opp hansken og overleverer den med et uttrykk av forbløffelse til prinsesse Natalie, den rettmessige eieren. Tryllekunsten kunne ikke ha vært mer fullkomment utført, og den unge artisten mottar da også komplimenter og lykkeønskninger fra den kvinnelige delen av publikum. For en stund står den unge generalen alene i rampelyset, og det er først når feltmarsjallen griper ordet at oppmerksomheten til forsamlingen igjen vender tilbake til diktatet.

Forstyrrelsen fra damene har medført at Homburg ikke følger med i timen, men vier seg til alle slags andre kunstnumre i stedet. Hansken er et tegn som taskenspilleren benytter til å sette opp en forestiling. Tegnsimuleringen fortsetter da også når nummeret med hansken er vel utført, og tiden igjen har kommet for å skrive. Prinsen av Homburg skriver ikke på ordentlig, men på liksom: *Er tut, als ob er schriebe.* (SW I: 646, I/5) Følgelig blir han brakt ut av fatning når det er hans tur til å bekrefte at de utdelte ordrene er forstått. Ettersom Homburg har en delvis simulert tekst å forholde seg til, har han mistet oversikten over hva krigsplanen egentlig skulle gå ut på. Ja, av dialogen framgår det at han slett ikke får notert ned det avgjørende punktet om at han har å stå ved sin post i påvente av den skriftlige angrepskommandoen fra kurfyrsten. Ikke ulik en vimsete skoleelev behøver han hjelp fra hviskingen til de motstrebende kameratene når feltmarsjallen vil ha ham til å gjengi hva som nettopp har blitt sagt. En eksamensvakt måtte ha vært døv og blind for ikke å notere fusket. Det eneste punktet som dagdrømmeren helt sikkert får med seg fra diktattimen, ettersom det blir gjengitt ikke mindre enn åtte ganger, er påbudet om å blåse til fanfare når angrepet skal settes inn. Slik sett er prinsen en villig signalutsender, men langt mindre innstilt på å motta og avvente signaler, det være seg fra den talende feltmarsjallen eller fra den skrivende kurfyrsten. Ikke en gang kameratene vil Homburg å høre på når de forsøker å hjelpe ham ut av uføret. Grev Hohenzollern skal til å si at 'ingen fanfare er ønsket før kurfyrsten har gitt signal til det', men før han kommer så langt blir han supplert av rittmester Golz som sier 'ikke før han selv'. Uten å vente på de velmente presiseringene av hvem 'han' måtte være, avbryter Homburg for å fullføre setningen og skrive den ned som det synes ham best:

FELDMARSCHALL *mit erhöhter Stimme.* Des Prinzen Durchlaucht, habt Ihr?

DER PRINZ VON HOMBURG. Mein Feldmarschall?

FELDMARSCHALL. Ob Ihr geschrieben habt?

DER PRINZ VON HOMBURG. — Von der Fanfare?

HOHENZOLLERN *heimlich, unwillig, nachdrücklich.*

Fanfare! Sei verwünscht! Nicht eh, als bis der —

RITTEMEISTER VON DER GOLZ *ebenso.* Als bis er selbst —

DER PRINZ VON HOMBURG *unterbricht sie.* Ja, allerdings! Eh nicht —

Doch dann wir er Fanfare blasen lassen.

Er schreibt. — Pause.

Det personlige pronomenet "er" fra setningen til Golz blir overført fra å peke mot kurfyrsten til å peke mot prinsen. *Han* skal blåse til fanfare, og *han* skal avgjøre om tiden er inne. Faktisk er da også Homburg innført i samtalen i en slik tredjepersonsform gjennom marsjallens høytidelige tiltaleformer. Her er to personer i handlingen som blir tiltalt i figuren av *die Durchlaucht*, deres høyhet, nemlig prinsen og kurfyrsten. Forvekslingen av pronomener henger

slik sett sammen med titlenes substituerbarhet. Den avsluttende kommandoen fra kurfyrsten til Homburg, helt uten formidlende mellomledd, skulle likevel gjøre det klart en gang for alle hvem som regjerer og hvem som har å forholde seg i ro. Dersom man vet å anlegge det rette autonome perspektivet, finnes det imidlertid muligheter for feillesning også ved denne anledningen:

DER KURFÜRST. Herr Prinz von Homburg, dir empfehl ich Ruhe!
Du hast am Ufer, weißt du, mir des Rheins
Zwei Siege jüngst verscherzt; regier dich wohl,
Und laß mich heut den dritten nicht entbehren,
Der mindres nicht, als Thron und Reich, mir gilt!

For å misforstå disse ordene måtte man enten være en søvngjenger eller også ganske så egenrådlig. Ettersom prinsen av Homburg forener de to funksjonene, kan han gripe fatt i ordene ”regier dich wohl”, og sette dem inn i sin egen forestillingsverden. Den somnambule stod ikke helt uten forbindelse med omverdenen, ifølge Reils *Rhapsodien*. Hvis den hypnotiserte ikke hadde hatt den minste forestilling om det rommet han befant seg i, ville han heller ikke ha klart å gå eller å gripe etter gjenstander i rommet. Det særlige ved den somnambule sansningen lå imidlertid i hvordan de ytre objektene ble oversatt til indre drømmebilder: ”Doch ist es sonderbar, dass er nur solche Dinge durch die Sinnorgane wahrnimmt, die mit seinem Traumbilde in Beziehung stehen”. (sitert fra Kleist 1977: 206) I henhold til en slik logikk griper prinsen fatt i de ordene han får utdelt fra kurfyrsten for straks deretter å sette dem i forbindelse med en egen forestillingsverden. Hvis Homburg skal styre seg vel, kan dette bety a) at han må legge bånd på seg b) at han må styre seg selv og regimentene som best han kan. Ettersom det allerede har sneket seg inn et visst monn for avvikende tolkninger, kan det sistnevnte alternativet komme til å framstå som det mest plausible. I rollen som leser griper prinsen fatt i de ordene han blir tildelt for å overføre dem fra en forståelsesramme til en annen. Tryllekunsten med lømmetørkleet og damehansken, hvor tegnene ble distribuert rundt om i rommet, står ikke fjernt fra hva Homburg er i stand til å utrette med en krigsplan. Mens hansken blir gitt tilbake til Natalie, kan det imidlertid synes som om prinsen av Homburg har tenkt å ta slagplanen i sin egen besittelse. Feltmarsjallens optimistiske tilbakemelding til kurfyrsten synes i så måte utillatelig blåøyd. Dagen gryr, og stunden for slaget nærmer seg, men overføringen av krigsplanen fra stemme til skrift er langt fra å være fullbrakt:

DER KURFÜRST *kommt zurück*. Nun, mein General' und Obersten,
Der Morgenstrahl ergraut! — Habt ihr geschrieben?
FELDMARSCHALL. Es ist vollbracht, mein Fürst; dein Kriegsplan ist

An deine Feldherrn pünktlich ausgeteilt! (SW I: 647, I/5, l. 346–347)

Marsjallen synes å tro at planen var innpreget i offiserene som om han selv hadde vært en Hermann og offiserene en lydhor skriveoverflate. Det er en illusjon. Avslutningsordet *ausgeteilt* er imidlertid langt mer presist enn hva marsjallen selv kan ane. Krigsplanen eksisterer ikke lenger som en samlet enhet, men har i stedet blitt delt ut til fire forskjellige mottakere. Følgelig er den også omformet til fire nye versjoner. En av tavlene er underveis for å bli meddelt fra Golz til Kottwitz, hvilket vil innebære ytterligere en spredning av informasjonen og nye muligheter for avskrivningsfeil og misforståelser. På en annen av tavlene står det igjen en simulert tekst, noen få og spredte ord, kan hende om hansker eller trompetfanfarer, men ingenting om skriftens betydning for det kommende slaget. Slik sett er det ikke bare en enkeltstående ordre, men like mye en kommandostruktur og et avskriftsystem som Homburg neglisjerer idet han rir av gårde på lykke og fromme og bekjemper hæren til den svenske general Wrangel.

Teatermaskiner

Hansketrikset er så godt utført at det synes å ha gått de fleste litteraturvitere hus forbi. Man legger merke til at noe er på gang, men registrerer ikke at det er en tryllekunst som blir utspilt rett framfor øynene på en. I det minste virker det ikke bryet verdt å vie avhandlinger og artikler til en så simpel skinmanøver når det samme dramaet har andre og langt mer betydningsfulle tema å gripe fatt i. Tegnsimuleringen handler ikke om overføringen av en håndfast mening, slik profesjonelle lesere gjerne vil ha det, men om oppsetningen av det tilsynelatende, overflaten, illusjonen, bedraget. Disse kunststartene vet vi at Kleist hadde førstehånds kjennskap til, blant annet gjennom erfaringene som industrispion. Som en del av oppdragene for det prøyssiske handels- og fabrikkvesenet, var han utdannet i et fag som også fiksjonsforfatteren vil ha nytte av, nemlig i 'kunsten å bedra':

Aber es kommt dabei hauptsächlich auf List und Verschmitztheit an, und darauf verstehe ich mich schlecht. Die Inhaber ausländischer Fabriken führen keinen Kenner in das Innere ihrer Werkstatt. Das einzige Mittel also, doch hinein zu kommen, ist Schmeichelei, Heuchelei, kurz Betrug — Ja, man hat mich in diese Kunst zu betrügen schon unterrichtet — nein, mein liebes Ulrikchen, das ist nichts für mich. (SW II: 603)

I Kleists versjon av det kretiske paradoks ser at vekslingen mellom bekjennelse og forstillelse blir brukt til å plassere spionvirksomheten i en sone av usikkerhet: Som lesere av spionbrevet til Ulrike, kan vi ikke vite om bedrageriet nylig er avsluttet eller om det nettopp har begynt. Hvordan skal vi i det hele tatt tyde utsagnene fra en person som bekjenner å være utdannet i

kunstartene smiger, hykleri og bedrag, og er det overhode tilrådelig å slippe en slik figur inn av døren? Eksempelet skulle vise at rapportene fra en spion på ingen måte er umiddelbart leselige. Til tross for løftene om at bedraget skulle være over, kom da også Kleist til å fortsette tegnsimuleringen i sitt senere virke som forfatter. I en slik biografisk sammenheng kan man også notere seg navnet på et av bekjentskapene fra tiden i Leipzig, nemlig Heinrich Kerndörffer (1769–1846). Ved siden av å være Kleists privatlærer i deklamasjon, som vi så i språkrør-kapittelet, var Kerndörffer også forfatteren av en liten bok med den lange tittelen *Der kleine Taschenspieler und Magiker, oder Anweisung verschiedene Taschenspielerkünste und magische Täuschungen mit wenigen Kosten nachzumachen*. (jf. Kohlhäufel 1996: 147) Nummeret med hansken og lommetørkleet faller opplagt inn under denne definisjonen av magi til et lavkostnadsbudsjett. I dette delkapittelet vil jeg imidlertid operere ut fra et mer tekstimmanent perspektiv. Vi skal derfor ikke gå videre med ettersøkingen av svindel og bedrag i dikterens biografi, men vil i stedet stille spørsmålet om hvor *prinsen* kan ha blitt utdannet i tegnforstilling og sansebedrag.

Prinz Friedrich von Homburg er den eneste av dramatekstene til Kleist som på tittelbladet er utstyrt med den ganske enkle genremarkøren "Ein Schauspiel". Ikke et lystspill eller sorgespill altså, ikke en gang et drama, men et spill om å se. Gernot Müller har karakterisert *Prinz Friedrich von Homburg* som et 'panoramateater'. Ved dette forstår han da en anvendelse av det optiske mediet som en underliggende dramaturgisk modell, eller mer presist som "strukturbildende Grundfigur des Ganzen". (Müller 1995: 249) Tilbakevendingen til det samme hageinteriøret i åpnings- og sluttscenen er spesielt interessant i denne sammenheng. Gjentagelsen resulterer i at handlingsforløpet lukkes inne mellom rammene av det samme imaginære tablået. Müller påpeker en rekke paralleller mellom teaterrommet fra åpningsscenen og den samtidige panoramaarkitekturen. Blant annet skjer inngangen til scenerommet via dører som lukker seg igjen så snart noen har passert. Ingen synsinntrykk fra omverden må få lov til å slippe til. Videre er her tatt i bruk et avansert spill med kunstige lyskilder. Ja, Homburg sitter sågar under en eikestamme, nøyaktig som den unge Kleist hadde anbefalt det etter sitt første besøk i Breysigs panorama: "so müßte etwa [...] ein Baumstamm aus der Mitte sich erheben, der dick belaubte Zweige ausbreitet und unter dessen Schatten man gleichsam stünde." (SW II: 518) Denne listen over arkitektoniske overensstemmelser mellom åpningsscenen og panoramaet lar seg utvilsomt utvide. Hvis vi forstår panoramaet først og fremst som en sanseeffekt, som en måte å innrette blikket på, blir det imidlertid vanskeligere å holde med Neumann i at panoramaet skulle dominere åpningsscenen. Rommet

som sådan kan like gjerne sies å ligne på en arenascene (torget med eiketreet i midten) eller på et anatomisk teater (benkeradene som omslutter det medisinske kasuset langs alle kanter). Det vesentlige er selve innstillingen og vendingene av blikket, og dersom vi følger dette sporet må vi i det minste skille ut to andre persepsjonsmodeller (teatertablået og klinikken) før vi komme fram til den tredje modellen (panoramaet).

Idet teppet går opp for første akt, ser vi altså at prinsen sitter under et eiketree i en hage av gammelfransk stil. Fra slottet i bakgrunnen leder det en rampe ned i hagen, liksom et medium mellom forgrunn og bakgrunn, mellom parkanlegg og arkitektur. På denne rampen trer det etter hvert fram en tilskuerguppe. Slik blir teaterrommet omdannet fra et titteskap til en arenascene, eller kan hende til et anatomisk teater. Homburg er i hvert fall omgitt av blikk fra alle kanter. Foran seg har han tilskuerne i salen. Bak seg har han gruppen som stirrer ned mot ham fra gelenderet:

Der Prinz von Homburg sitzt mit bloßem Haupt und offner Brust, halb wachend halb schlafend, unter eine Eiche und windet sich einen Kranz. — Der Kurfürst, seine Gemahlin, Prinzessin Natalie, der Graf von Hohenzollern, Rittmeister Golz und andere treten heimlich aus dem Schloß, und schauen, vom Geländer der Rampe, auf ihn nieder. — Pagen mit Fackeln.

Hvis panoramaet består i en utvidelse av de alminnelige bilderammene og synsfeltet, er det snarere den motsatte posisjonen som her blir introdusert. Homburg ser ikke ut i rommet, men ned på laurbærgrenene i hånden. Likeledes er også blikket til publikum innrettet mot dette ”naturlige” midtpunktet på scenen. Hva som utspiller seg for øynene på oss, er et teater hvor hovedrolleinnhaveren er intetanende om hvilken rolle han er satt til å spille. Prinsen vet ikke at han blir overvåket fra alle kanter av rommet, og han vet ikke en gang at han befinner seg på en scene. Ettersom vi kan betrakte situasjonen fra utsiden, er det imidlertid opplagt at her blir framført et skuespill. Bruken av kunstig belysning og oppstillingen av tilskuermassen bak et gelender som skiller mellom scene og sal, er begge deler elementer som peker i retning av teateret. I likhet med de av oss som sitter i salen, er også tilskuerne på slottsrampen underrettet om at spillet har begynt. Som man kunne forvente det av et dannet teaterpublikum, forsøker de sist ankomne å ikke forstyrre forestillingen mens de leter seg fram til plassene sine. Lydløst og ubemerket, *heimlich*, sniker de seg på plass bak gelenderet, spente på hva vi snart skal få å se.

Det er en underlig scene vi iakttar. Kvelden før et avgjørende slag sitter det en søvndrukken og halvt avkledd general under et tre og fletter seg en laurbærkrans. Man skulle tro at han hadde viktigere oppgaver fore. Av kommentarene til de sist ankomne tilskuerne lærer vi da også at Homburg egentlig skulle ha vært ute i felten for å lede kavalieriregimentet i

jakten på den svenske general Wrangel. Men her sitter han altså, fjern for inntrykkene fra omverden, passiv, taus, innsunket i seg selv. Mangelen på handling kunne ha fratatt scenen ethvert spenningsmoment, men det statiske inntrykket oppveies av grev von Hohenzollerns dramatiserende fortelling og regi. I maleriske vendinger forteller Hohenzollern om de siste dagens dramatiske begivenheter, samt om hvordan man nettopp har ettersøkt hele slottet på jakt etter Homburg. Dessuten sørger han for å variere lyssettingen mellom det bleke måneskinnet, som visstnok skal ha lokket prinsen ut på nattevandringen, til den effektfylte innsettingen av fakler, lys og lanterner:

HOHENZOLLERN. Mit Fackeln wird und Lichtern und Laternen
Der Held gesucht — und aufgefunden, wo?

Er nimmt einen Pagen die Fackel aus der Hand.

Als ein Nachtwandler, schau, auf jener Bank,
Wohin im Schlaf, wie du nie glauben wolltest,
Der Mondschein ihn gelockt, beschäftigt,
Sich träumend, seiner eignen Nachwelt gleich,
Den prächtgen Kranz des Ruhmes einzuwinden.
DER KURFÜRST. Was!

HOHENZOLLERN. In der Tat! Schau hier herab: da sitzt er!

Er leuchtet von der Rampe auf ihn nieder.

Kurfyrstens forbløffede utrop er betegnende for den alminnelige stemningen blant publikum. Hohenzollern har tatt alle estetiske midler i bruk og presentert oss for et virkelig forunderlig tablå. Så snart presentasjonen er over, sitter man imidlertid igjen med det samme statiske bildet av en prins som fletter seg en krans. Opptrinnet synes å stanse opp, og dette gir seg da også utslag i sceneanvisningene: *Pause*. For at forestillingen ikke skal være over før den har begynt, behøves det åpenbart en endring av regien. Ved dette kritiske punktet i framføringen er det da at den medisinske diskursen blir brakt på bane:

DIE KURFÜRSTIN. Der Junge Mann ist Krank, so wahr ich lebe.

PRINZESSIN NATALIE. Er braucht des Arztes!

DIE KURFÜRSTIN. Man Sollt ihm helfen, dünkt mich

Nicht den Moment verbringen, sein zu spotten!

HOHENZOLLERN *indem er die Fackel wieder weggibt*. Er ist gesund, ihr Mitleidsvollen Frauen,

Bei Gott, ich bins nicht mehr! Der Schwede morgen

Wenn wir im Feld ihn treffen, wirds empfinden!

Es ist nichts weiter, glaubt mir auf mein Wort,

Als eine bloße Unart seines Geistes.

DER KURFÜRST. Fürwahr! Ein Märchen glaubt ichs! — Folgt mir Freunde,

Und laßt uns näher ihn einmal betrachten.

Sie steigen von der Rampe herab. (SW II: 632, I/1, ll. 32–41)

Vi ser at kurfyrstinnen er først ute med å lansere den nye diskursen. Ved å insistere på at den unge mannen er syk, bringer hun forestillingen over til et mer psykologiserende

forståelsesplan med uendelige muligheter for fortolkning. Det nye perspektivet på forestillingen blir straks deretter fulgt opp av Natalie. Hun nøyer seg ikke med å forstå den unge hovedpersonen i teatertablået, men tar også til orde for å behandle ham. Ettersom første del av forestillingen åpenbart er over, kan Hohenzollern gi fra seg fakkelen til tjenerskapet for selv å ta del i den nye medisinske diskusjonen. Han er villig til å innrømme en viss grad av åndelig forstyrrelse, men henger fremdeles igjen i det militære perspektivet på situasjonen. Tilstanden er tross alt ikke verre enn at generalen vil være slagkraftig og på beina allerede neste dag, mener greven. Friskmeldingen kobles altså opp mot den militære diskursen. De kompliserte spørsmålene om sykdommens sanne natur reduseres på denne måten til alternativene tjenestefør/stridsudyktig. Det endelige steget fra en forestillingsform til en annen er det kurfyrsten som blir nødt til å ta. Idet han stiger ned fra den opphøyde slottsrampen, gjør han også slutt på den estetiske distansen som kjennetegner slike medier som tablået og det anatomiske teateret. Fra og med dette punktet i forestillingen er det også slutt på den nevnte symmetrien mellom teatersalen i forgrunnen og slottsrampen i bakgrunnen. Kurfyrsten og hele hans følge bryter den teatrale speilillusjonen. Tegnene betraktes ikke lenger på avstand, men med legens klinisk innstilte og nærgående blikk.

Etter at den lille tilskuerguppen har rykket inn fra slottsrampen til hagescenen, kommer de medisinske undersøkelsene til å fortsette. Mye har allerede vært skrevet om referansene til romantisk naturfilosofi og mesmerisme i denne delen av dramaet. I en slik etterforskning av diskursive lån fra samtidens medisinske register gjelder det imidlertid å ikke miste blikket for at vi fremdeles befinner oss innenfor rammene av et teater. Selv om den estetiske distansen har måttet vike plassen for et mer detaljorientert og symptomsøkende blikk, er det fremdeles en forestilling på gang. Publikum i 1800-tallets teatersaler var da også vel kjent med slike seanser hvor en lege demonstrerte de nyeste teoriene om somnambulismen i form av en halvoffentlig pasientdemonstrasjon. Interessen for denne typen forestillinger hadde vært så stor i det revolusjonære Frankrike at Mesmer måtte flytte sine egne demonstrasjoner ut til friluftsscener. Vi ser altså at ved siden av å utgjøre en terapeutisk metode, en utforskning av menneskesinnets skjulte dyp og en forløper til psykoanalysen, var mesmerismen også et teater. Det forekommer i det hele tatt vanskelig å holde fast på skillelinjene mellom vitenskapelige eksperimenter, populærvitenskapelig demonstrasjon og folkelig underholdningsnummer i forbindelse med hypnosens europeiske kulturhistorie. Hypnosen har, som konstatert av Jonathan Crary i *Suspensions of Perception*, sin egen 'spektakulære identitet' (Crary 1999: 232–236). Ved betraktningen av en overgangsfigur som

Mesmer kan vi således trekke opp en idéhistorisk linje som forbinder 1700-tallets tryllekunstnere og illusjonister med 1900-tallets terapeuter og psykiatere. I *Prinz Friedrich von Homburg* ser vi da også at avstanden mellom teatertablået og den medisinske undersøkelsen er minimal. Man rykker riktignok noen steg nærmere og begynner å se på skuespilleren som en pasient, men preget av estetisk forestilling og happening går likevel ikke tapt.

Kurfyrsten betrakter altså prinsen på kloss hold og diskuterer tilstanden hans med gruppen som står rundt omkring. Den medisinske gruppediskusjonen slutter med forslaget til Hohenzollern om å prøve ut et eksperiment. Forslaget er mer enn hva kurfyrsten kan motstå. I en omfattende sceneanvisning leser vi om hvordan fyrsten griper direkte inn i den somnambules bevissthetstilstand. Dären får ikke lenger sitte i fred, men underlegges i stedet en avansert form for tegnmanipulasjon:

Der Kurfürst nimmt ihm den Kranz aus der Hand; der Prinz errötet und siebt ihn an. Der Kurfürst schlingt seine Halskette um den Kranz und gibt ihn der Prinzessin; der Prinz steht lebhaft auf. Der Kurfürst weicht mit der Prinzessin, welche den Kranz erhebt, zurück; der Prinz mit ausgestreckten Armen, folgt ihr. (SW II: 633)

Gjennom forbytingen av de tilgjengelige teaterrekvisittene lykkes kurfyrsten i å omforme den medisinske scenen til et spill om kroning og vielse. Ettersom Homburg allerede befinner seg i en halvt drømmende tilstand, lever han seg umiddelbart inn i dette teateret. Alle ungdomsdrømmer om makt og erotikk synes med ett å stå innenfor umiddelbar rekkevidde. Ja, ifølge Wolff Kittler er forvekslingen så total at prinsen tar 'synet av den elskede' for 'en militær instruks'. (W. Kittler 1987: 262) I så fall er det ikke til å undres over at det blir vanskelig å følge med i den senere diktattimen. Hvis man allerede har mottatt befal fra øverste hold (kransen som seierssignal og hansken som det konkrete pantet på erotisk belønning), er det ingen grunn til å høre på pratet til en alminnelig feltmarsjall. I hodet til Homburg har krigsplanen allerede tatt form, og med tanke på hvem som regisserer forestillingen, kunne man argumentere for at også denne alternative krigsplanen har sitt utspring i et fyrstelig direktiv. Handlemåten til kurfyrsten gir et godt eksempel på hvordan Reil mente at man kunne påvirke somnambule pasienter ved hjelp av 'tegn og symboler'. Som vi husker, insisterte Reil imidlertid også på at bedraget ikke måtte la seg avsløre. Det måtte virke som om tegnene var gitt av naturen og tilfellet, ikke som om de hadde sitt opphav i en kløktig uttenkt plan. Dette punktet er det da som står på spill i opptrinnets fortsettelse.

Vi ser allerede av sceneanvisningen at Homburg reagerer på de signalene han blir tildelt. Blikket fra den andre, som han plutselig blir seg bevisst, medfører for det første et øyeblikk av skam. Rødmen går imidlertid over så snart kurfyrsten er ferdig med å distribuere

tegnene fra et sted til et annet. Det vesentlige handlingsskillet ligger i hvordan prinsen går over fra rollen av overvåket objekt til selv å rette blikket ut i rommet. Riktignok går blikket fremdeles i retning av laurbærkransen, men kurfyrsten har forflyttet denne gjenstanden til Natalies hender, og på denne måten blir sanseapparatet pålagt en ny og utadrettet bevegelse. Her nærmer vi oss da erfaringen av panoramaet. Stephan Oettermann skriver i *Das Panorama — Die Geschichte eines Massenmediums* om hvordan tilskuerne til de simulerte landskapene ofte forsøkte å gripe etter gjenstandene de så foran seg, men uten å nå fram. Denne dobbeltheten, hvor bildet både virket gripbart og ubegripelig til en og samme tid, var en viktig del av panoramaets effekt. Følelsen av å kunne spasere inn i lerretet bekreftet panoramaets effekt, men gelendrene mellom tilskuerplattformen og bildet var samtidig nødvendig for at illusjonen ikke skulle bli brutt. Panoramaet var fjernt og nært til en og samme tid, hvilket et øyevitne fra Kleists egen samtid også kan bekrefte: ”man hat das Ganze, so fein und nahe, daß man zugreifen möchte und — es bleiben lassen muß.“ (Oettermann 1980: 39) Av sceneanvisningene til Kleist framgår det at Friedrich følger etter Natalie med utstrakte hender. Laurbærkransen synes ikke å være mer enn et armslag unna, men Natalie holder den likevel utenfor rekkevidde ved å trekke seg stadig lenger tilbake i rommet. Det synes å ha inntrådt en splittelse mellom det optiske og det taktile sanseregisteret. Hånden er således ute av stand til å gripe hva øyet ser. I sin senere gjenfortelling av denne sanseopplevelsen benytter Homburg et billedspråk som kunne ha vært hentet fra det tidlige 1800-tallets panoramabeskrivelser:

DER PRINZ VON HOMBURG. Hoch auf, gleich einem Genius des Ruhms,
Hebt sie den Kranz, an dem die Kette schwankte,
Als ob sie einen Helden krönen wollte.
Ich streck, in unaussprechlicher Bewegung,
Die Hände streck ich aus, ihn zu ergreifen:
Zu Füßen will ich vor ihr niedersinken.
Doch wie der Duft, der über Täler schwebt,
Vor eines Windes frischem Hauch zerstiebt,
Weicht mir die Schar, die Ramp' ersteigend aus.
Die Rampe dehnt sich da, da ich sie betrete,
Endlos, bis an das Tor des Himmels aus;
Ich greife rechts, ich greife links umher,
Der Teuren einen ängstlich zu erhaschen.
Umsonst! Des Schlosses Tür geht plötzlich auf;
Ein Blitz der aus dem Innern zuckt, verschlingt sie;
Das Tor fügt rasselnd wieder sich zusammen:
Nur einen Handschuh, heftig, im Verfolgen,
Streif ich der süßen Traumgestalt vom Arm:
Und einen Handschuh, ihr allmächtgen Götter,
Da ich erwache, halt ich in der Hand. (SW II: 639, I/4, ll. 171–191)

Monologen gir et innblikk i kurfyrstens estetiske maskineri fra innsiden så å si. Vi er ikke lenger henvist til å betrakte situasjonen utenfra, men kan gå over til å analysere Homburgs egen øyenvitneskildring. I en viss forstand er det først her, i den senere gjenfortellingen av hendelsesforløpet, at vi som tilskuere blir presentert for panoramaets idé.

Til å begynne med ser vi at de estetiske tegnene gjøres til gjenstand for fortolkning. Laurbærkransen er ikke en bare en bunt med blader, men et tegn på heder og ære som bæres gjennom luften av 'berømmelsens genius'. I en slik tegnutlegning befinner vi oss fremdeles innenfor velkjente kunsthistoriske og ikonografiske rammer. Prinsen relaterer sine egne sanseinntrykk til en bildeverden og et symbolregister som i det minste går tilbake til romersk tid. I samme nå som synsinntrykket blir sammenlignet med 'duften som den friske vinden blåser gjennom dalen', går vi imidlertid over til en annen forestillingsverden og en mindre sikker grunn. Rampen som Homburg har satt føttene på, begynner å utvide seg. Den strekker seg utover i rommet like til den naturlige himmelkuppelen. Mens åpningsscenen begynte med at omverdenen overvåket prinsen, er det nå prinsen som tvinges til å skue en hel verden. Det kunstige ved oppsetningen framgår ikke så mye av hva Homburg ser, som av hva han hører. Raslingen av slottsdøra som smekkes igjen, er gjenkjennelig som knirkingen fra maskineriet. Lydinstrykkene alene er imidlertid ikke nok til å bryte illusjonen. Samtidig som Homburg forsøker å orientere seg i rommet ved hjelp av blikket og hørselen, tar han også i bruk en mer taktil tilnæringsmåte. Han griper til høyre og venstre. Tilsynelatende finnes her likevel ingen faste punkter å lene seg opp imot, ingen gjenstander å holde fast. Mangelen på faste romkoordinater kan sies å svare til de somnambule tilstandene slike disse blir beskrevet av Reil. Deler av Reils *Rhapsodien* viser da også en påfallende parallell til panoramaet. Bildet erstatter sanseinntrykket, og dagslyset utenfra blir brukt til å utstyre fantasiforestillingen med en øket virkelighetseffekt: "Die Bilder der Phantasie haben die Stärke der Sinnenanschauungen. Ihr Colorit ist grell. Die Szenen sind wie vom Tageslicht erleuchtet, wenn Tagesscenen erträumt werden." (sitert fra Kleist 1977: 207)

Fram til det punktet i forestillingen hvor Friedrich og Natalie berører hverandre, er panorama-effekten fortsatt virksom. Mot slutten støter aktørene imidlertid borti hverandre, og prinsen klarer å snappe til seg en hanske. Med hansken som konkret pant og minne, er deler av illusjonen forbi. Kurfyrsten har forsøkt å oppføre et panorama. Homburg, som allerede befant seg i sin egen forestillingsverden, nektet imidlertid å holde seg innenfor de rammene han ble anvist. Ganske så ureglementert sprang han over barrierene som skulle skille tilskuerrommet fra representasjonen. Ved hjelp av denne manøveren fikk han revet til

seg en del av det estetiske maskineriet like før det forsvant. Nå vet han at forestillingen verken var drøm eller virkelighet, men et simulakrum, en effekt av det optiske spillet med perspektiver, dybder og distanser utenfor observatørens kontroll. Hansken viser dessuten tilbake på prinsessen og kurfyrsten som forestillingens skuespiller og regissør. Nettopp en slik gjenkjennelse av produksjonsstaben var det imidlertid Reil ville unngå. Kurfyrsten mislykkes i rollen som panoramaregissør og terapeut i samme øyeblikk som prinsen får et glimt av det bakenforliggende maskineriet. Pasienten har oppdaget det kunstige ved den forestillingen han nettopp har bivånet. Inntrykket av teateret blir fordreid i forhold til intensjonen, men forestillingen er ikke av den grunn uten estetiske og moralske effekter. Hvis det bare hadde vært berømmelsens genius som foresvevde Homburg og ledet ham ut på slottsrampen, ville det ha vært en enkel sak å oversette dette synsinntrykket til drømmenes og fiksjonenes rike. Hansken gjør det imidlertid klart at forestillingen også hadde en virkelig side. Tegnmanipulasjonen begynte kan hende som et spøkefullt eksperiment fra kurfyrstens side, men idet Homburg gjenkjenner aktørene i panoramaet får han også innsyn i en overgangssone mellom det forestilte og det reelle, den sone som han siden skal betjene seg av i diktattimen.

Nå finnes det riktignok dem som mener at prinsen overhode ikke forstår hvilken forestilling han tar del i. For eksempel viser Hans-Jakob Wilhelm til hvordan hovedpersonen er ute av stand til å navngi hvilken kvinneskikkelse han har iaktatt i den senere samtalen med Hohenzollern. I forbindelse med denne tekstpassasjen bør man imidlertid notere seg at de to navnene Homburg aksepterer som mulige kandidater til rollen, nemlig PLATEN og RAMIN, til sammen gir muligheten av å trekke ut bokstavene NATALIE:

DER PRINZ VON HOMBURG. Und er, der Kurfürst, mit der Stirn des Zeus,
Hielt einen Krans von Lorbeern in der Hand:
Er stellt sich dicht mir vor das Antlitz hin,
Und schlägt, mir ganz die Seele zu entzünden,
Den Schmuck darum, der ihm von Nacken hängt,
Und reicht ihn, auf die Locken mir zu drücken
— O Lieber!

HOHENZOLLERN. Wem?

DER PRINZ VON HOMBURG. O Lieber!

HOHENZOLLERN. Nun, so sprich!

DER PRINZ VON HOMBURG. — Es wird die Platen wohl gewesen sein.

HOHENZOLLERN. Die Platen? — Was! — Die jetzt in Preußen ist?

DER PRINZ VON HOMBURG. Die Platen. Wirklich. Oder die Ramin. (SW I: 638, I/4, ll 158–167)

Det blir noe troskyldig over å lese denne replikkvekslingen dit hen at Homburg 'ikke kan gjette det usagte kvinnenavnet', ja at 'kjærlighetsobjektet blir fortrengt'. (Hermann 1994: 94)

En slik lesning måtte se bort fra muligheten av at Homburg ikke bare har snappet opp en hanske i den foregående scenen, men også en innføring i kunsten å bedra. Vi ser at bokstavene i egennavnet er krypterte kodeord, og den påståtte glemselen framstår ikke som mindre simulert. Dialogen er komisk ettersom både publikum og samtalepartnerne synes å være på det rene med hvilket navn man stilltiende kretser om. Replikkene burde enten bli framsagt med et pokeransikt eller også med et skjevt smil om munnen. Når Hohenzollern siden skal gi en juridisk bedømmelse av hansens betydning, legger han da også vekt på hvordan den både har ødelagt og forsterket forestillingens effekt: Hansken er ”Dies Stück des Traums, das ihm verkörpert ward“, og den ”Zerstört zugleich und kräftigt seinen Glauben”. (SW I: 701, V/5, l. 1670–1671) Idet grensene for panoramaet sprenges, trer altså ikke prinsen ut av det imaginære feltet og over i det reelle, men fra en tro til en annen. Han har mottatt en første innføring i noen av de simuleringsteknikkene og den sanseberedskapen man forlanger av en moderne general. Like etter åpningstablået og diktattimen gjøres scenen så klar for framføringen av et nytt panorama.

Krigsscenario

Når Kottwitz skal gjenfortelle gangen i slaget, legger han vekt på hvordan Homburg grep inn i handlingen etter først å ha innhentet og bearbeidet informasjon. Svenskene sviktet på venstre fløy og begynte å søke støtte mot høyre. Etter å ha registrert denne utviklingen, var det at ”Dem Prinzen, der den Krieg gar wohl versteht”, kastet seg inn i slaget med hele sitt regiment. (SW I: 696, V/5, l. 1530) Hva vi her ser beskrevet, er operasjonsmåten til en selvregulerende krigsmotor. Imidlertid spørres det om Kottwitz er i besittelse av den situasjonsoversikten man bør forlange av et kronvitne i en slik alvorlig sak. For å vurdere årsakene til prinsens handlemåte, og Kottwitz’ medløperi, behøves det en nøyaktig gjennomlesning av selve slagscenen.

I Kleists framstilling blir slaget ved Fehrbellin innledet ved at et officerskorps, deriblant Kottwitz og Homburg, stiger opp på en haug i scenelandskapet: *Sie besteigen sämtlich einen Hügel*. Fra denne forhøyningen forsøker de å skaffe til veie en oversikt over stridens gang. Den uavbrutte dialogen mellom offiserene gir samtidig publikum i salen et inntrykk av hvilke voldsomme begivenheter som utspiller seg utenfor scenerommet. Slaget er for stort til å få plass på scenen. Det er sublimt i den presise betydning at det ikke lar seg representere som et enhetlig bilde eller tablå. Derfor behøves det formidlingen av begreper for at vi skal få en idé om begivenhetenes gang. I dramaturgiske termer er det en *teikoskopi* eller et murskue

som her blir framført. Replikkene til rittmester Golz gir imidlertid en første antydning om at det ikke bare er et alderstegent teatermaskineri som blir gjenoppført, men også en nyere form for visualitetserfaring. Å stige opp på haugen er det samme som å innta et altoverskuende perspektiv: "Komm nur, dort kannst du alles überschaun". (SW II: 651) Panoramaet var nettopp et slikt sted hvor man stilte seg opp for om mulig å se det hele. Slik ble da også begrepet utlagt for Wilhelmine von Zenge den 16. august 1800: "Die erste Hälfte des Wortes heißt ohngefähr so viel wie: von allen Seiten, ringsherum; die andere Hälfte heißt ohngefähr: sehen, zu Sehendes, Gesehenes. Daraus magst Du dich nun nach Deiner Willkür ein deutsches Hauptwort zusammensetzen." (SW II: 518) Det er ikke bare den visuelle erfaringen av 'å se alt', men også motivet for denne synserfaringen som gjør det mulig å trekke en linje fra Kleists tekst til panoramaet. Bildene av samtidige eller historiske slagscener hørte med blant de mest populære panoramamotivene. Det ble lagt ned et nitid arbeid i å framstille hver eneste detalj av slagene så virkelighetstro som overhode mulig. Blant annet reiste panoramamalerne ut til selve slagstedet for å tegne det opp. Her lette de da etter en haug eller et annet høydepunkt i terrenget som gjorde det mulig å framstille mest mulig av krigshandlingene under ett. (jf: Oettermann 1980: 44) Forskjellen mellom det å se ut mot et virkelig slag, slik vi innbiller oss at Homburg gjør det, og det å se ut mot en lerretsdug, er i denne sammenhengen av mindre betydning. Erfaringen av et panorama handler ikke så mye om *hva* man ser, som om hvordan *hvordan* man ser. Panoramaet er forsøket på å se det hele, og dette er det oppdraget som Homburg og hans meddoffiserer er pålagt på utkikkshaugen.

I en klassisk teikoskopi-scene var det gjerne en enkeltperson som rapporterte om et samtidig hendelsesforløp. Den som da hadde skaffet til veie et privilegert utkikkspunkt, var også gitt muligheten av å fortelle. Personene nede på bakken kunne komme med utrop, kommentarer og spørsmål til begivenhetenes gang, men de var ikke forventet å avbryte rapporten eller overta ordet før begivenhetene var slutt. Hos Kleist er det imidlertid ikke en enkelt taler, men et kollektiv som inntar posisjonen oppe på utkikkspodiet. Idet direkteoverføringen av slaget ved Fehrbellin begynner, blir vi da heller ikke presentert for en enstemmig og sammenhengende rapport, men for en flokk som snakker i munnen på hverandre. Riktignok forsøker oberst Kottwitz å ta på seg den tradisjonelle korrespondentrollen. Med den passende blandingen av entusiasme og sakkunnskap forteller han således at slaget er i gang: "Holla, ihr Herrn, holla! Sitzt auf, sitzt auf! / Das ist der Hennings und die Schlacht beginnt!" (SW II: 651). Ikke før har han begynt på denne fortellingen, så blir han avbrutt. Homburg *ser* tydeligvis det samme som Kottwitz, men han

taler likevel fra en helt annen og mindre velorientert posisjon: ”Wer ist es? Was?” (SW II: 651) Disse spørsmålene er de første i en serie av forbløffede utbrudd fra Homburg. Gjennom hele slaget strever han med å skaffe til veie en oversikt over situasjonen, og etter hvert som slaget utvikler seg, blir han stadig mer forvirret. Motsatt er resten av offiserskorpset langt bedre orientert om hvilke regimenter som sprenger på fra høyre og venstre, og fullt ut i stand til å begrepsliggjøre handlingsgangen på direkten. Først etter at synsfeltet har blitt utvidet ytterligere et hakk begynner også det øvrige offiserskorpset — og da spesielt oberst Kottwitz — å få problemer med orienteringssansen:

GOLZ. Hui! Wie die Schwedenbooten fliegen rechts und links!
ZWEITER OFFIZIER. Sie brechen auf!
OBRIST KOTTWITZ. Wo?
ERSTER OFFIZIER. Auf dem rechten Flügel! —
ZWEITER OFFIZIER. Freilich! In Zügen! Mit drei Regimentern!
Es scheint, den linken wollen sie verstärken.
DRITTER OFFIZIER. Bei meiner Treu! Und Reuterei rückt vor,
Den Marsch des rechten Flügels zu bedecken!
HOHENZOLLERN *lacht*. Ha! Wie das Feld die wieder räumen wird,
Wenn sie versteckt uns hier im Tal erblickt! (SW II: 652, II/2, ll. 449–457)

Idet svenskene flyr av gårde mot høyre og venstre, skjer det en ekspansjon av det synsfeltet som offiserene er satt til å observere. Utvidelsen av rommet følger noe av det samme mønsteret som opptrinnet på slottsrampen, og den optiske effekten blir for mye av det gode for Kottwitz. Han inntar ikke lenger den opplyste rollen som krigskorrespondent, men stiller i stedet de samme desorienterte spørsmålene til handlingen som vi lenge har hørt fra prinsen. Den tiltagende forvirringen viser at slagscenen ikke grupperer seg som et enkelt og overskuelig tablå, men at bildet trekkes ut i bredden og begynner å flimre for offiserenes blikk. I en slik forbindelse er det verdt å notere seg hvordan dobbeltbetydningen av ’å rømme’ og ’å gi rom’ blir ivaretatt i det fornøyde utropet til grev Hohenzollern: ”Ha! Wie das Feld die wieder *räumen* wird, / Wenn sie versteckt uns hier im Tal erblickt!” For hver vending av slaget, ja faktisk for hver blikkveksling, legger krigshandlingene beslag på et stadig større rom. Ettersom slagfeltet også definerer offiserenes synsfelt, kommer denne utvidelsen av bilderammen til å stille sanseapparatet overfor nye utfordringer.

Manuel de Landa nevner hvordan man fra renessansen av hadde pleid å organisere hæravdelingene i henhold til et prinsipp om overskuelighet: ”The upper limit to their size was the densest array that could obey the same visual signal. This number would reach upwards of 3000 men (as with the Spanish *tercio*).” (de Landa 1991: 65) Fordelen av en slik organisering var blant annet at hærføreren kunne være med i kamphandlingene på bakkenivå.

Han kunne ta del i striden og sette mot i soldatene, men samtidig beholde oversikten over troppene og styre dem på direkten. De militærhistoriske framstillingene til de Landa baserer seg i dette punktet for en stor del på arbeidene til Martin van Creveld. Hos denne leser vi da at slaget ved Jena i 1806 markerte slutten på overskuelighetens epoke. (van Creveld 1985: 95) Stridsprotokollene fra denne oktoberdagen viser at Napoleon hadde stilt seg opp på en naturlig høyde i terrenget, ikke ulikt slagscenen i *Prinz Friedrich von Homburg*. Fra denne høyden sendte Napoleon ut en stri strøm av ordrer til de avdelingene han hadde oversikt over. Større divisjoner og mindre regimenter måtte bevege seg fram og tilbake på direkte ordre fra keiseren. Avdelingene som kjempet utenfor synsrekkevidde, ble imidlertid overlatt til seg selv. Ute av syne var ved denne anledningen det samme som ute av sinn. Napoleon har selv gitt uttrykk for dette forholdet i kommentaren om at 'enhver general synes å se den avgjørende delen av et slag eller et felttog nøyaktig der hvor han selv er lokalisert.' (van Creveld 1985: 95) Helheten lar seg altså ikke overskue lenger. Krigshandlingene har blitt for omfattende til at de lar seg sammenfatte i et enkelt bildeutsnitt. Mot en slik bakgrunn kommer panoramaet til å framstå som et treningsapparat for de nye visualitetserfaringene som Napoleonskrigene førte med seg. Her ble hver enkelt borger behandlet som en potensiell offiser i den forstand at han fikk i oppdrag å overskue slagscener som strakte seg rundt om ham langs alle 360 grader av rommet. Samtidig som folket strømmet ut på slagmarken i en mengde man ikke hadde vært i nærheten av tidligere, begynte også historien om det første visuelle massemediet, og de to historiene er ikke uten anknytningspunkter.

Ved betraktningen av slaget ved Fehrbellin må offiserskorpset etter hvert gi slipp på muligheten av å orientere seg i landskapet ved hjelp av blikket alene. De visuelle informasjonene framstår ikke lenger som et tilstrekkelig grunnlag for å vurdere krigshandlingene. Når vi tror at kurfyrsten er død gjennom halve andre akt, for så i den åttende scenen å finne ut at budbringeren Mörner bare hadde sett feil, får vi demonstrert det samme forholdet. Øyet er ikke lenger til å stole på. Alle deler av sanseapparatet må tas i bruk ved innhenting av krigsinformasjon. Typisk nok er det Kottwitz som er sist ute med å oppfatte denne overgangen til et nytt persepsjonsparadigme:

KOTTWITZ. Schaut, Brüder, schaut!
ZWEITER OFFIZIER. Horcht!
ERSTER OFFIZIER. Feuer der Musketen! (SW II, II/2, l. 458)

Replikkekslingen viser at Kottwitz fremdeles henger igjen i forestillingene om blikkets forrang. Offiserskorpset rundt om ham har imidlertid gått over til å orientere seg ved hjelp av

et mer moderne ”sonarprinsipp”. Disse representantene for den moderne krigføringen er anonymiserte. De utmerkes ikke i kraft av et edelt navn, men som første offiser, andre offiser, tredje offiser og så videre. Numrene i rekken presiserer den gjentatte oppfordringen *Schaut!* til et mer oppdatert *Horch!* Den taktiske verdien av en slik mobilisering av hele sanseapparatet så vi et eksempel på allerede i åpningsscenen, hvor Homburg gikk over fra bare å se til også å lukte, høre og ikke minst gripe omgivelsene.

Imidlertid virker det ikke som om Homburg finner noe håndfast å gripe fatt i ved betraktningen av dette krigspanoramaet. Han befinner seg i en tilstand av sanselig forvirring og mot slutten av teikoskopi-scenen kommer denne tilstanden til å ramme hele offiserskorpset. Omslaget inntreffer like etter at svenskenes tilbaketog har medført ytterligere en utvidelse av synsfeltet: ”Beim Himmel, Freunde! Auf dem linken Flügel! / Er raümt mit seinem Feldgeschütz die Schanzen.“ (SW I: 652, II/2, l. 464–465) De tidligere så solide skansene til general Wrangel holder ikke lenger krigshandlingene på plass. Tablået går i oppløsning mot venstre bildekant, og heretter er det ikke bare prinsen som har vanskeligheter med å følge med. Et kollektivt ”Alle” griper ordet for å rope at seieren er vår: ”Triumph! Triumph! Triumph! Der Sieg ist unser!“ (SW I: 652, II/2, l. 466) Her, liksom i stykkets sluttreplikk, er stemmen til folket i større grad et uttrykk for begeistringens glød enn for noen egentlig situasjonsoversikt. ”Alle” tror å ha sett den avgjørende slagscenen, men i realiteten ser de ikke mer enn et lite utsnitt av et større maskineri. Perspektiverfaringen er mer enn hva Homburg kan mestre, og fortumlet stiger han ned fra utkikkshaugen. Ved dette punktet i handlingen er det da at hjertet kommer ham til hjelp. Krigsscenene er ikke lenger overskuelige, men kommandoene fra hjertet er krystallklare, og derigjennom har generalen den nødvendige plattformen for å gå til aksjon.

Nå kan man spørre: Hvorfor har nettopp general Homburg og oberst Kottwitz så store problemer med å takle de inntrykkene som slaget presenterer dem for? Tross alt står det en hel gruppe av offiserer oppe på forhøyningen. Alle ser de den samme scenen, men det er likevel bare Homburg som mister orienteringssansen og må spørre etter retningen fra første stund. For å klare opp i dette spørsmålet, kan det være lønnsomt å opprettholde sideblikket til 1800-tallets mediehistorie ennå en stund. Stephan Oterrmann forteller at de besøkende i panoramaet mottok en orienteringsplan sammen med inngangsbilletten. Programmet gjengav et omriss av motivet inne i rotunden med tallnumre som skilte ut de viktigste delene. Numrene viste igjen tilbake på en tekst hvor tilskueren kunne forsikre seg om hvilke objekter han eller hun hadde foran seg. Ved hjelp av denne tegnforklaringen eller legenden behøvde

ikke publikum å være i tvil om hva de så. I panorama-brevet forteller da også Kleist at han har lagt ved et slikt kart for å hjelpe forloveden i forståelsen av det nye maskineriet: "Zu mehrerer Verständlichkeit habe ich Dir den Plan beigelegt". (SW II: 518) Dersom panoramaet for eksempel forstilte en slagscene, ville det være en enkel sak å peke ut hvilke armeer som kjempet på høyre og venstre fløy. Slik garanterte den medbrakte teksten for tilstedeværelsen av et fast orienteringspunkt i et ellers svimlende maskineri. I slagscenen fra *Prinz Friedrich von Homburg* viser det seg da at den av offiserene som ikke har skrevet ned teksten til slagplanen, men som i stedet har forfattet en simulert tekst, er den første til å miste retningssansen idet krigshandlingene tar til. "Diktieren in die Feder macht mich irr." (SW I: 650, II/2, l. 421) sier prinsen selv, og faktisk resulterer da også den manglende konsentrasjonen i skrivetimen i at han feilbedømmer slaget og begynner å gå seg vill. Den neste som mister tråden i hva som skjer, er Kottwitz. Han har riktignok mottatt en kopi av slagplanen, men han var ikke selv til stede for å skrive den ned, og vi har heller ingen garanti for hvor godt slagplanen eventuelt har blitt lest. Gjennom undersøkelsen av de optiske modellene i åpningstablået og krigsscenen føres vi altså tilbake til skriftmediet. For å orientere seg i Kleists krigsskuespill, må man også vite å lese og skrive. Mot en slik bakgrunn er det grunn til å følge ekstra nøye med idet teppet går opp for en ny skrivescene i fjerde akt.

Stilprøve

Skrivescenen i fengselet er i sin helhet konsentrert om overgangen fra en hermeneutisk situasjon, lesningen, til en performativ aksjon, skrivningen. Takket være prinsesse Natalies aktive budbringervirksomhet har prinsen av Homburg mottatt og lest igjennom det tvetydige benådningsbrevet fra kurfyrsten. Det skriftlige svaret på denne henvendelsen vil bestemme hans videre skjebne. Disposisjonene på papiret er fra nå av minst like viktige som de disposisjonene som allerede har funnet sted på slagmarken. I så måte kunne vi si at krigsdramaet utvikler seg til å bli et skivedrama (om det ikke var det fra før). Homburg sender da også bud på de nødvendige rekvisittene for deltagelsen i et slikt skuespill om framstillingen og forsendelsen av skrift like etter den første gjennomlesningen av brevet fra kurfyrsten: "Papier und Feder, Wachs und Petschaft mir!" (SW I: 688, IV/4, l. 1331) Med dette utvalget av skrivematerialer på plass er alt tilsynelatende klart for å gå i gang med tekstproduksjonen. Spørsmålet som gjenstår, er imidlertid hva og hvordan man skal skrive.

Etter å ha mottatt de nødvendige skrivematerialene, begynner ikke Homburg på en sammenhengende skriftlig framstilling av sin egen selvstendige holdning og person. Hva som

i stedet følger, er gjentatte begynnelse, forsøk, nøling og avbrytelser. Prinsen skriver ned noen få ord og river straks deretter det påbegynte brevet i stykker. Med begrepene fra Hegels kunstlære lider han av den romantiske refleksjonssyken "welche sich zum wirklichen Handeln und Produzieren nicht herablassen will." (Hegel 1971: 239) Av replikkene kan vi slutte oss til at utsettelsene ikke bare skyldes militær pliktfølelse og valgets kval, men også letingen etter en passende framstillingsform eller stil. Homburg vet rett og slett ikke hva han skal skrive og kunne derfor behøve noe å komme i gang med, en teknikk eller prosedyre til å finne de riktige formuleringene og bli ferdig med brevet på mest mulig regningsvarende måte. Det var nettopp denne fasen av skriveprosessen som den klassiske *inventio*-læren var ment å gi råd om. Prinsen av Homburg befinner seg imidlertid i en unntakssituasjon hvor han verken har tid eller anledning til å studere klassiske topoi- og eksempelsamlinger: "Der Augenblick ist dringend. Sitzt und schreib!" (SW I: 687 IV/4, l. 1327). I en slik sammenheng vil den retoriske veltalenheten bare virke som en klamp om foten, som ytterligere en hindring på veien mot de ideene det haster med å bringe på bane. Følgelig blir det nødvendig å gjøre som Napoleon. Før prinsen av Homburg kan begynne å skrive, må han etablere et effektivt, pålitelig og ikke minst hurtigvirkende system for framstillingen av skrift.

Det første elementet som må settes på plass i dette systemet, er den andre personen i rommet. Prinsesse Natalie er øverstkommanderende for et helt dragonerregiment og har myndighet til å utstede ordrer i navnet til kurfyrsten. Homburg vil likevel ikke høre på det (diktatoriske) budskapet hun har å framføre: "Geschwind! Setzt Euch! Ich will es Euch diktieren." (SW I: 687, IV/4, l. 1323) I stedet for å la brevet utgå fra Natalies medfølende forordninger, er det tydelig at Homburg har tenkt å forfatte det etter sitt eget hode. Med tanke på den militære og sosiale degraderingen han nylig har opplevd, finnes det gode grunner til dette. I valget av stil, uttrykksform eller *Fassung* kan han kanskje gjenvinne noe av den heroiske holdningen som domsavsigelsen ser ut til å ha fratatt ham. Ved overføringen av det muntlige befalet til offiserenes skrifttavler har vi allerede sett et eksempel på hvor fatale konsekvensene kan bli hvis kvinnene griper forstyrrende inn i skrivehandlingen. Denne gangen gjelder det å passe bedre på. Ifølge prinsen av Homburg er den kvinnen han har med seg i rommet et rovdyr, og da nærmere bestemt en 'panter' som kan kaste seg over nakken på ham i hans mest forsvarsløse øyeblikk, nemlig i den stunden hvor han setter seg til bordet for å skrive: "Wahrhaftig, tut Ihr doch, als würde sie / Mir wie ein Panther, übern Nacken kommen. *Er setzt sich, und nimmt eine Feder.* (SW I: 688, IV/4, 1328–1329) Det sier seg selv at Homburg gjør klokt i å holde dette kvinnedyret på forsvarlig distanse. Natalie må gjerne få

være til stede, ja kanskje er det til og med en fordel at hun sitter i det samme rommet som Friedrich, men hun må for all del ikke få overta kontrollen over forfattergjerningen. Prinsen skriver på kommando av hjertet og behøver derfor ikke å lytte til kvinnens ømme direktiver. Her kan man merke seg at utestengningen av kvinnen fra skrivehandlingen samtidig skaper et rom for Natalies selvstendige forfattervirke: "Inzwischen, wenn du deinem Herzen folgst, / Ists mir erlaubt, dem meinigen zu folgen." (SW I: 691, V/1, l. 1389–1390) Natalie sender bud på grev Reuß. Denne får i oppdrag å distribuere et opprop om frigivelse til hæravdelingene og å samle troppene om hovedkvarteret. Slik kommer det til å utspille seg to konkurrerende skriveaksjoner i fengselet, en kvinnelig og en mannlig. Der den ene skriver i håp om benådning, skriver den andre i håp om å bli skutt.

Etter at Natalie har blitt delvis utelukket fra denne korrespondansen mellom menn, må prinsen ty til et annet medium enn kvinnestemmen for å hente inspirasjon til sin egen skrivepraksis. Nærmere bestemt velger han da å studere den eneste skrevne teksten som ellers er for hånden i fengselet. Dette er utvilsomt en alminnelig erfaring. Vi søker etter ord og går til andre forfattere og skrifter (*ad fontes!*) for å innhente dem. Sceneanvisningene kan imidlertid fortelle at Natalie gjemmer på brevet fra kurfyrsten etter at Homburg har lest det for første gang. Det finnes én ferdigskrevet tekst i lokalet, men den er foreløpig utenfor rekkevidde av offiseren som prøver å bli forfatter. Nok en gang kommer egenskapene som taskenspiller til nytte. Homburg griper etter benådningsdokumentet, snapper det til seg og folder det ut på bordplaten for å lese gjennom det en gang til: *Er greift nach des Kurfürsten Briefs, den die Prinzessin in der Hand hält... erhascht ihn... Er entfaltet und überliest ihn.* (SWI: 688, IV/4) Hensikten med denne manøveren er eksplisitt uttalt. Prinsen av Homburg vil finne en måte å uttrykke seg på: "Ich will nur sehn, wie ich mich fassen soll". (SW I: 688, IV/4, l. 1338) Anneksjonen av brevet gir da også de ønskede resultater. Den store stilen fra brevet til kurfyrsten leverer ikke bare et politisk og juridisk eksempel, men også et forbilde i kunsten å skrive med verdighet og glans: "Recht wacker, in der Tat, recht würdig! / Recht, wie ein großes Herz sich fassen muß!" (SW I: 689, IV/4, l. 1344–1345) Slik skriver man altså med hjertet. Det finnes ingen tid å miste. I en intensiv scene av lesning blir det sublime arrangementet i brevet fra kurfyrsten innstudert. Lånet av den høye stilen fra brevet til kurfyrsten resulterer riktignok i at prinsen underskriver sin egen dødsdom. Men han innfrir i hvert fall den hegelianske oppfordringen om at den uendelige estetiske refleksjonen må vike plassen for et endelig verk. Kvinnen går i denne sammenhengen over fra å ville innta rollen som diktator eller rovdyr til den langt mer sømmelige funksjonen av en medfølede, om enn noe forskremt dialogpartner. Hun stiller

spørsmålene, prinsen leser, og i sitt stille sinn blir han langsomt klar over hvordan han må skrive:

Er läßt sich mit verschränkten Armen wieder an den Tisch nieder und sieht in den Brief.

NATALIE *bleich.*

Du rasender! Was für ein Wort sprachst du?

Sie beugt sich gerührt über ihn.

DER PRINZ VON HOMBURG *drückt ihr die Hand.*

Laß, einen Augenblick! Mir scheint —

Er sinnt.

NATALIE. Was sagst du?

DER PRINZ VON HOMBURG. Gleich werd ich wissen, wie ich schreiben soll.

(SW I: 689, IV/4, l. 1359–1361)

Gjennom lesningen av brevet fra kurfyrsten finner Homburg nøyaktig hva han har behov for. Han søker etter mening samtidig som han leser, *er sinnt*, og snart har han da også funnet fram til en passende skriveprosedyre. For å unngå misforståelser på dette punktet, bør det legges til at lesningen ikke bærer så mye preg av en hermeneutisk innlevelse i teksten. Ettersøkingen av mening blir snarere oppfattet som en form for dechiffreringsarbeid. Prinsen leter etter kodeordet som kunne vende betydningen av brevet fra en adelig benådning av et familiemedlem til et underliggende militært program. Leseprosessen ligner dermed på tolkningen av egennavnene Platen og Ramin. Det gjelder å finne fram til det underliggende kodeordet. Ved å lese ordren fra Friedrich Wilhelm av Brandenburg både en og to ganger, blir prinsen også klar over det avgjørende punktet som Natalie forgjeves har forsøkt å legge i skjul: ”Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!” (SW I: 688, IV/4, l.1342) Her er kodeordet som gir mening til det ellers så gåtefulle benådningensbrevet. Kurfyrsten har omsider anerkjent et av de viktigste strategiske prinsippene for den moderne krigføringen. I brevet til sin nestkommanderende overdrar han således ansvaret for liv og død fra det distanserte hovedkvarteret til soldaten som befinner seg midt i begivenhetenes fylde. Benådningensbrevet kommer på denne måten til å representere et skifte fra en tid da feltherren var mer eller mindre alene med ansvaret for krigshandlingene til en mer ”menneskelig” tidsalder hvor alle deler av arméen måtte utdannes til rollen som taktiske og strategiske beslutningsorganer.

Et stykke på vei kan vi si at Homburg har handlet som en fleksibel 1800-tallssoldat innenfor rammene av 1600-tallets militære urverk — og at dette er hva han har blitt straffet for. Mangelen på årvåkenhet i den innledende diktattimen vil imidlertid tale mot en slik tolkning. Så lenge prinsen ennå ikke har innsett den avgjørende betydningen av skriftmediet for den moderne krigføringen, kan han heller ikke sies å ha tatt det endelige steget fra det militære urverket til krigsmotoren. Slik sett er det riktigere å si at kurfyrsten og prinsen hver

på sin måte representerer ulike sider av Napoleontidens militærapparat. Kurfyrsten har etablert et omfattende apparat for framstillingen og distribusjonen av skrift. Homburg har tatt på seg rollen som moderne kommandosoldat. Først i øyeblikket hvor kurfyrsten skriver et brev der han anerkjenner generalens selvstendige beslutningsrett, *Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!*, skjer det en forening av disse to funksjonene. Nok en gang har forandringen karakteren av et eksperiment. Kurfyrsten setter prinsen på prøve for å iaktta og bedømme hva som blir resultatet derav. Ved dette tilfellet dreier det seg ikke lenger om det medisinske eksperimentet fra åpningen, hvor handlemåten til Homburg utelukkende var av interesse som et symptom. Ei heller er det snakk om en diktatprøve, hvor eksaminanden kun har å skrive ned hva instruktøren sier. Det er en langt mer avansert lese- og skrivetest kurfyrsten har opprettet, en prøve hvor det er opp til eleven selv å finne fram til og forfatte de riktige svarene.

Det er en overraskende teknisk operasjon som her blir satt i scene. Hva trenger mannen for å forfatte et brev? — Jo, et passende utvalg skrivematerialer, en annen tekst som programkode og en kvinne som henger over skuldrene på en med den rette blandingen av kjærlighet og forskrekkelse i stemmen. Oppstillingen er ellers kjent fra essayet *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (1805). Også her er det tilstedeværelsen av en kvinne i bakgrunnen av skrivebokalet (hun behøver aldeles ikke å være "ein scharpfdenkender Kopf") som skal sette tanke- og skriveprosessen i gang: "Und siehe da, wenn ich mit meiner Schwester davon rede, welche hinter mir sitzt, und arbeitet, so erfahre ich, was ich durch ein vielleicht stundenlanges Brüten nicht herausgebracht haben würde." (SW II: 319) Konstellasjonen mellom søster og bror er i et slikt idealtilfelle noe nær den samme som mellom skrivende mann og talende kvinne i fjerdeakten av *Prinz Friedrich von Homburg*. I forholdet mellom Natalie og Friedrich er det imidlertid også satt inn et fyrstelig dekret som griper forstyrrende inn i familieidyllen. Mannen viser seg å være vel så opptatt av å se på maktens skriftlige uttrykk som av å lytte til Natalies stemme. Kvinnestemmen synes å stå midt mellom funksjonene av produktiv idémagasin og forstyrrende bakgrunnstøy. Dersom en dampmotor betjener seg av motsetningen varme/kulde, og en krigsmotor henter næring fra skjemaet nasjon/fiende, kan vi si at Homburgs skriftmotor tapper energi fra opposisjonen kvinnestemme/mannstekst. Det er i brevet fra kurfyrsten at prinsen finner den opphøyde holdningen og det militære programmet som i neste omgang blir overført til hans egen skrivepraksis. Uten kvinnen i bakgrunnen av lokalet ville skrivehandlingen imidlertid ha mistet nødvendig trykk og intensitet. Den potensielle forstyrrelsen fra Natalie får Homburg

til å ta seg sammen ”wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt”, for nå nok en gang å sitere *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. (SW II: 320) Like etter at lesningen begynte ligger svarbrevet forseglet i konvolutten, ferdig signert og klart til videre omsetning og distribusjon:

DER PRINZ VON HOMBURG. Er handle, wie er darf;
Mir ziemts hier zu verfahren, wie ich soll!
NATALIE *tritt erschrocken näher*.
Du ungeheuerster, ich glaube, du schriebst?
DER PRINZ VON HOMBURG *schließt*.
”Homburg; gegeben, Fehrbellin, am zwölften —”;
Ich bin schon fertig. — Franz!
Er kuvertiert und siegelt den Brief. (SW I: 690. IV/4, l. 1375–1378)

Her er det ikke lenger refleksjonen, men aksjonen som ligger til grunn for prins Friedrichs’ skrivehandling. Tillatelsen til en slik aksjonsmåte har han vel å merke innhentet fra høyeste hold.

Fortsettelsen av dramaet viser at forsøket ikke bare oppfyller, men overgår alle de forventninger kurfyrsten kunne ha stilt seg på forhånd. Vel til rette ved skrivebordet lykkes Homburg for det første i å oppspore det avgjørende punktet fra brevet til kurfyrsten, kodeordet *Aufklärung*. Derneft begynner han å utarbeide de øvrige prinsippene for den moderne krigføringen. Ettersom det er opp til den enkelte avdelingsfører å ta kommando ute i felten, må man sikre seg mot risikoen for desertering. Offiserer og soldater må gjøre fyrstens krigføring til sin egen. I dette ligger det ikke minst en vilje til å dø hvor som helst når som helst, ikke på grunn av en adelig æreskodeks, men til beste for nasjonen. En slik dødsberedskap er da også det første punktet fra svarbrevet til kurfyrsten. Straks etter at han har mottatt benådningensbrevet, sier Homburg seg villig til å henrettes. Til dette punktet er det tilføyd en tilleggskommentar. Omsider er det klart hvorfor kurfyrsten ikke kunne si seg tilfreds med den heroiske delseieren som ble vunnet ved Fehrbellin. Tiden for diplomatisk spillfekteri, krigsdueller og parademarsjer er over. Hva som nå gjelder, er å utslette fienden totalt. Som et signal på at dette forholdet er forstått, ber Homburg om at hans egen avvisning av benådningen blir fulgt opp av et like kontant tilbakesvar på det svenske fredsforslaget:

DER PRINZ VON HOMBURG. Erkauf mit deiner Nichte Hand,
Von Gustav Karl den Frieden nicht! Hinweg
Mit diesem Unterhändler aus dem Lager,
Der solchen Antrag ehrlos dir gemacht:
Mit Kettelkugeln schreib die Antwort ihm! (SW II: 705, V/8, ll. 1779–1783)

I bildet av en sluttet geværskrift, *mit Kettelkugeln schreib die Antwort ihm!*, skjer det en forening av Homburgs nasjonale kampglød med kurfyrstens skriftbaserte kommandolinjer. Distansen mellom skrift og aksjon er redusert til et absolutt minimum. Teksten forestilles heretter som en skuddsalve, geværet som den nye tidens skrivemaskin.

Lysmaskin

Begjæringen fra kurfyrsten til prinsen, *Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!*, har utseende av et opplysningsprogram. Ta kommandoen selv! Tre ut av din selvpålagte umyndighet! Bli autonom! Det paradoksale ved disse imperativene ligger i hvordan kravene til selvstendighet og dannelses kommer utenfra, fra en statsmakt i behov av mennesker (og ikke automater) til driften av den nye krigsmotoren. Innenfor dette feltet ligger også det sjokkerte ved lesningen av Kleists dramatekst. For å gripe den militære logikken i *Prinz Friedrich von Homburg*, blir det nødvendig å forestille seg den moderne subjektivitetens fødsel av krigens ånd.

Eksperimentene til kurfyrsten handler fra første stund om å åpne prinsens øyne. Opplysningen skal ikke bare forstås i metaforisk forstand, som en utvidelse av de tillatte rammene for tenkningen, men like mye som en utvidelse av hva øyet er i stand til å absorbere. Mens det terapeutiske forslaget til Hohenzollern gikk ut på å konfrontere dåren med et speil, ytterligere en innskrenkning av blikkfeltet, gikk inngrepet til kurfyrsten i stikk motsatt retning. Gjennom oppsetningen av et panorama strekkes den subjektive erfaringen utover i rommet: *Ich muß doch sehen, wie weit ers treibt!* Den aller mest langtdrevne utvidelsen av sansningen er det likevel krigen som bevirker, hvilket dragonerkommandant Natalie er den første til å påpeke:

NATALIE. Geh, junger Held, in deines Kerkers Haft,
Und auf dem Rückweg, schau noch einmal ruhig
Das Grab dir an, das dir geöffnet wird!
Es ist nichts finstrier und um nichts breiter,
Als es dir tausendmal die Schlacht gezeigt! (SW II: 677, III/5, ll. 1052–1056)

Åpningen av ens egen grav er tydeligvis for ingenting å regne i sammenligning med de vidvinkeleffektene som krigen har å by på. Et slagpanorama er tusen ganger bredere enn et hull i jorden. Krigsutdannelsen bør følgelig sikte mot to former for opplysning. For det første må soldatene lære å utføre autonome operasjoner. For det andre må øyet trenes opp til å fastholde de meste ekstreme inntrykkene av lys, mørke og romlig ekspansjon. Mens en tekst som *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* kunne framstille maleriet og litteraturen som

beskyttede soner for utforskningen av slike totale sanseerfaringer, virker det ikke som om *Prinz Friedrich von Homburg* har noen rom å tilby for estetisk kontemplasjon. Hvis man ikke har fått søvn på øynene de siste tre dagene og trekker seg tilbake til en slottshage for å hvile ut, kommer det straks et lystig følge og vekker en opp igjen. Det litterære bildet av øyelokkene som skjæres vekk, viser seg følgelig å svare til den konstante oppmerksomheten som forlanges av en moderne soldat. Først i dødsøyeblikket kan man forvente hvile fra dette pedagogisk-militære programmet. Mødrene er således pålagt to oppgaver og én lykke. Først må de gi guttebarna et språk, slik at utdannelsen til autonome individer kan begynne. Deretter må de lære dem å lukke øynene på de døde:

Drück ihn
An deine Brust und lehr ihn: Mutter! stammeln,
Und wenn er größer ist, so unterweis ihn,
Wie man den Sterbenden die Augen schließt.
Das ist das ganze Glück, das vor dir liegt! (SW I: 677, III/5, l. 1048–1052)

Mot slutten av *Prinz Friedrich von Homburg* blir tittelfiguren ført opp på slottsrampen med bind for øynene. Han ser ingenting, men kan høre trommene som spiller en dødsmarsj. Mangelen på visuell oversikt lar seg likevel ikke oppveie av de andre sanseregistrene. Prinsen forsøker blant annet å bestemme omgivelsene ved hjelp av luktesansen, men finner snart ut at han er feilorientert:

DER PRINZ VON HOMBURG. Ach, wie die Nachviole lieblich duftet!
Spürst du es nicht?
Stranz kommt wieder zu ihm zurück.
STRANZ. Es sind Levkojn und Nelken. (SW: 707, V/10, 1840–1841)

Selv om de enkelte detaljene av forestillingen kan være vanskelig å bestemme, er helheten likevel ikke til å misforstå: Vi befinner oss innenfor rammene av et henrettelsesopptog. Homburg har tegnet opp et program for den moderne krigføringen, en plan som skal omfatte hele Brandenburg, men han har samtidig lagt inn en siste fluktmulighet for sin egen del. Den etterlengtede lukningen av øyelokkene synes således å være innenfor rekkevidde. Fra utsiden strømmer det imidlertid på et lys som ikke en gang bindet for øynene er i stand til å holde ute:

Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir durch die Binde meiner Augen,
Mir Glanz der tausendfachen Sonne zu!" (SW 707: V/10, 1830–1832)

Mange har ønsket å se et stykke poetisk skjønnhet og forsoning med det hinsidige i disse verselinjene. Hvis man forsøkte seg på det eksperimentet å rette blikket bort fra bokstavene

og over mot solen, ville det imidlertid bli klart for en at lyset fra *tausendfachen Sonne* er minst like uutholdelig som mørket fra slagfeltet. Homburg er i ferd med å opplyses, og han skal straks bli det i enda sterkere grad. Rittmester Stranz fjerner bindet fra øynene på ham med en klargjørende replikk: "Die Augen bloß will ich dir wieder öffnen." (SW I: 708, V/11, l. 1849) Prinsen faller til jorden, og han vekkes straks deretter opp igjen av kanondrønn. Dette er ingen triumf. Det regisserte selvmordet gir ikke et hensiktsmessig bidrag til krigsmaskinen, og det må derfor styres over på et annet spor. Etter først å ha gått i stå på grunn av uoverensstemmelsene mellom hærfører og feltoffiser har krigsmotoren blitt justert til en ny og langt mer effektiv utvekslingstakt. Vi er tilbake ved åpningstablået, kun med den forskjell at kollektivet har gjort krigen til sin egen. Kommandoene er ikke lenger til å misforstå. De går i en retning alene, liksom kulene fra en geværssalve. Krigen framstår som den totale simulasjonen, som et panorama uten rømningsmuligheter, som en maskin hvor bare sceneanvisningen *Ende* er i stand til å bringe handlingen til en slutt:

DER PRINZ VON HOMBURG. Nein, sagt! Ist es ein Traum?
KOTTWITZ. Ein Traum, was sonst?
MEHRERE OFFIZIERE. Ins Feld! Ins Feld!
GRAF TRUCHSS. Zur Schlacht!
FELDMARSCHALL. Zum Sieg! Zum Sieg!
ALLE. In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!
Ende.

Klangfigur

(Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik)

I et brev til Marie von Kleist fra sommeren 1811 sammenligner Kleist sin egen framgangsmåte som forfatter med det dikteriske prosjektet til Goethe. Bildet av den berømte kollegaen er i denne sammenhengen det av den visuelt anlagte dikteren, Goethe som anskuelsens og utmalingens mester. Langt fra å ta på seg brillene til den store dikteren velger brevsriveren å knytte sin egen skrivepraksis til et annet estetisk register, og da nærmere bestemt til tonekunstene. Fra en diktning med opphav i bildet åpnes det slik for en diktning med rot i musikken: ”so wie wir schon einen Dichter haben — mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage — der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich, von meiner frühesten Jugend an, alles allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen.” (SW II: 875) I kortform finner vi her et interestetisk system hvor litteraturen stilles opp i skjæringsfeltet mellom to andre kunstarter. Forfatteren synes å ha to muligheter til disposisjon: Han kan enten anlegge verket i analogi til fargelæren eller til tonelæren. Den andre av de to valgmulighetene blir riktignok prioritert, men diktergjerningen kommer like fullt til å handle om en mottakelighet for sanseintrykk, om det å se (Goethe) eller det å høre (Kleist).

En viktig gevinst av dette interestetiske systemet er muligheten av metaforiske overføringer fra komposisjonslæren til poetikken. Etter modell av komponisten som skaper sine verker ved hjelp av harmonigangenes lovmessighet, synes Kleist å ta til orde for en matematisk formaliserbar poetikk. Musikken beskrives således som ”die Wurzel, oder vielmehr, um mich Schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen [Künste]”, et utsagn som siden presiseres dithen ”daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst erhalten sind”. (SW II: 875) I en artikkel av Christine Lubkoll, ”Die heilige Musik oder die Gewalt der Zeichen”, argumenteres det overbevisende for at disse utsagnene ikke handler om å føre diktekunsten tilbake på en mytisk urgrunn (poesiens fødsel av musikkens ånd), men om en langt mer teknisk presis operasjon. *Wurzel* skal altså ikke forstås som en rot i fortiden eller naturen, men nettopp ’i henhold til skolebetydningen av algebraisk formel’. (Lubkoll 1994: 339) Diktekunsten er kort sagt — hvis vi velger å slutte oss til Lubkolls utlegning — en utledning av et matematisk rotuttrykk.

Fra et litteraturvitenskapelig ståsted virker innføringen av et matematisk vokabular i diskusjonen av dikningens vesen vel så problematisk som klargjørende. Kleist fører oss ut over området for metaforen i retning av formelen. Når det virker vanskelig å følge med ham i denne vendingen, kommer det ikke bare av at tallene representerer et relativt ukjent territorium innenfor de såkalte åndsvitenskapene. Problemet ligger også i selve sammenkoblingen av de to domenene. Hva skulle det i det hele tatt bety at 'generalbassen er dikningens rot'? Mens vi ennå kan forstå utsagnet som en lett henslengt metafor, virker det ganske så forunderlig i det matematiske oppsettet: $\cdot g = d$, hvor $g =$ generalbass og $d =$ dikning. Selv om det kunne være fristende å avfeie formelen eller metaforen fra begynnelsen av, uten en gang å forsøke på å gripe sammenkomsten av de to domenene, ville det representere en alt for lettkjøpt manøver.

En første innfallsvinkel til det feltet hvor tonene, tallene og begrepene kan hende kunne møtes, finner vi i det forholdet at rotregningen gir det matematiske grunnlaget for å beregne og samstemme toneavstandene — og følgelig også for harmoni- eller generalbasslæren, som jo nevnes eksplisitt av Kleist. Formelen ¹² 2:1 beskriver for eksempel fordelingen av halvtoner innenfor en monokord-oktav (Dostrovsky og Cannon 1987: 13). Da nederlenderen Simon Stevin (1548–1620) og etter ham franskmannen Marin Mersenne (1588–1648) kom fram til denne formelen, vakte det bestyrtelse i både filosofiske og teologiske miljøer.¹⁸ Mens man ennå kan forestille seg kubikkroten som en fordeling langs tre akser i rommet, slik begrepet også gir uttrykk for, eksisterer det ingen visuelle bilder som gir like umiddelbart uttrykk for den tolvte roten av et tall. Til dette kommer det at rotregningen ubønhørlig vil lede til antagelsen av irrasjonale tall, hva grekerne forstod som *alogos*, tallenheter som verken er helhetlige eller går opp i en brøk. Det var nettopp i forsøket på å skaffe seg et grep om disse uformelige størrelsene at Christoff Rudolff oppfant rottegnet \cdot i 1525. Senere skulle Stevin skape et helt nytt notasjonssystem, nemlig desimaltallene (Ifrah 1997: 265). Algebraiske formler for rotregningen ble stilt opp for første gang av Francois

¹⁸ En nærmere redegjørelse for forholdet mellom matematikk- og akustikkhistorie på 1500- og 1600-tallet blir gitt av Mark Lindley i oversiktsartikkelen "Stimmung und Temperatur" fra *Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit* (Lindley 111–331), det sjettede bindet av *Geschichte der Musiktheorie*. De teologiske og filosofiske problemene rundt innføringen av irrasjonale tall behandles i særdeleshet på sidene 116–120. En framstilling med sterkere vektlegging av de rent tallhistoriske utviklingslinjene blir gitt av Georges Ifrah i *All verdens tall: Tallenes kulturhistorie* (Ifrah 1997: 261–269). En analyse av den nye akustikken som et mediehistorisk vannskille finner vi også i senere skrifter av Friedrich Kittler om forholdet mellom toner og tall, som for eksempel "Wie der Sound vor heute vor 300 Jahren entstand" (Kittler 2000: 146–147) og "'Vernehmen, was du wahnst' Über neuzeitliche Musik als akustische Täuschung" i *Kaleidos 2*, 1999. Denne sistnevnte artikkelen er også lagt ut på nettet: <http://www.uni-leipzig.de/~kaleidos/heft2/kittler.htm>.

Viéte i 1591. (Ifrah 1997: 268, Lubkoll 1994: 339) Denne utviklingen av nye standarder for den matematiske notasjonen skal ha ført med seg en avvikling av den antikke enheten av toner, geometriske figurer og rasjonale tall.

Mens de irrasjonale tallene utgjorde et problem i forhold til den pytagoreiske tall-, musikk- og verdensforståelsen, stod de nye formlene nærmere gehøret til instrumentbyggere og utøvende musikere. I dag ligger da også ¹². 2:1 som et innebygd program i harddisken til enhver synthesizer. (Kittler 2000: 146) Hva man ikke kan se, kan man likevel høre. I så måte er det fullt ut konsistent at Kleist prioriterer tonene framfor bildet, for så i neste øyeblikk å føre diktekunsten tilbake på et matematisk rotuttrykk. I musikkhistorien representerer de algebraiske rotuttrykkene begynnelsen på en periode hvor tonene først og fremst ble tenkt som svingninger i rommet, som frekvens, og ikke i analogi til bildet eller geometrien. I den nye 1600-tallsfysikken gjøres tonene til akustikk, bildet til optikk. Dermed var det også lagt et grunnlag for å skille mellom lyd- og fargepoetikk slik Kleist gjør det.

I tid er *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik — eine Legende* (1810/11) plassert til ”das Ende des sechzehnten Jahrhundert”. (SW II: 216) Når vi begynner på denne teksten, befinner vi oss altså i det samme tidsrommet hvor akustikere som Stevin og Mersenne kom til å stille opp sammenhengen mellom kunnskap og sansning i en ny figur. Trettiårskrigen — som toner med i fortellingen til Kleist — kom for eksempel til å fungere som et avansert lydlaboratorium. Ingen andre lyder var like høye som drønnet for kanonene, og derfor var det heller ingen andre steder hvor lydbølgene kunne bevege seg så langt som ute på slagmarken. Ved den franske beleiringen av La Rochelle i 1628 forsøkte den katolske pateren Marin Mersenne å utnytte disse usedvanlige sonarforholdene til å måle lydets hastighet. (Ullmann 1996: 2 og Kittler 2000: 149) Ikke før hadde han sett munningsilden fra de protestantiske kanonene, før han begynte å telle sine egne pulsslag i påvente av kanondrønnet. Med dette tallet på plass behøvde han bare å vite avstanden mellom sin egen kropp og fiendens kanoner for å utlede et relativt presist tall for lydhastigheten. Det overordnede målet med eksperimentoppstillingen blir slik sett å beregne avstanden mellom musikkteknikk og krigsteknikk, mellom hva Mersenne hører, og hva han ser.

Vi kan si at eksperimentene til Mersenne illustrerer en vitensorden hvor ”øyet blir skjebnebestemt til å se, og kun til å se; øret utelukkende til å lytte”, slik Foucault har beskrevet framkomsten av det klassiske epistemet i *Les mots et les choses*. (Foucault 1996: 74) Historien om den nye akustikken har da også gitt oss en kortversjon av det epistemologiske skiftet som Foucault utfolder i langt større bredde og detalj gjennom sine studier av

grammatikken, naturhistorien og rikdomsanalysen. Interessant nok finnes det ytterligere en innfallsvinkel til dette feltet i den etterstilte *genrebestemmelsen* til Kleists tekst: *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik — eine Legende*. Selve begrepet 'legende' er en avledning fra latinens 'legere', å samle eller lese. Slik sett omfatter legenden alt det som er beregnet for lesning. Når legenden etter hvert kom til å bety en "oppbyggelig fortelling om en helgens liv" eller "fantastisk, utrolig sagn" (*Bokmålsordboka*), var det nettopp fordi fortellinger av denne typen ble sett på som særlig lesverdige. I utgangspunktet kunne legenden imidlertid omfatte et langt mer omfattende felt av historier og begivenheter enn hva disse moderne ordboksdefinisjonene rommer.

For renessansen var legenden et samlemedium for alle slags former for viten. Formene i naturen og litteraturen var alt sammen *legenda*, ting å lese, hvilket gir anledning til følgende Foucault-kommentar: "Det er nødvendig å samle i én og samme vitensform alt det som har blitt *sett* og *hørt*, alt det som har blitt fortalt av naturen og av menneskene, av verdens språk, av overleveringene og av dikterne." (Foucault 1996: 70) Legendene fungerer i henhold til denne karakteristikken som en samlestasjon eller et magasin for innhenting og distribusjonen av ulike sanseerfaringer. Den er ikke utelukkende innrettet mot registeret for det synlige, slik som den senere naturvitenskapelige beskrivelsen til en Buffon eller Linné, men stiller i stedet opp et *miscellanea* av sett og hørt. Slik sett er legendegenren beslektet med de samtidige raritetskabinettene. På samme måte som forundringskamrene etablerte et sammenhengende rom av natur- og kulturgjenstander, var også legenden i stand til å organisere en verden av likt og ulikt med analogien som rådende komposisjonsprinsipp. Utvilsomt kreves det et bestemt blikk mot verden for å kunne opprette et slikt rom av analogier. Det underliggende prinsippet for legenden var da at alle værensformer, naturen like mye som litteraturen, ble ansett for å være en leselig tekst. Lesbarheten var fellesnevneren for blomster og bokstaver, åpenbaringer og tekst. Naturen var et sett av guddommelig organiserte tegn, likheter og signaturer — og som sådan var naturen allerede legende.

Fra en gang å ha utgjort en samlende basis for innsamlingen og formidlingen av allehånde kunnskaper ble funksjonen av legendegenren etter hvert mer marginal i løpet av 1600- og 1700-tallet. Legendene forstås ikke lenger som 'alt det som er beregnet for lesning', men stadig oftere som en fortelling i grenselandet mellom sannhet og løgn. Dette grenselandet, som reformasjonen, motreformasjonen og de nye vitenskapene hadde bidratt til å stake ut, var imidlertid ikke det eneste stedet hvor begrepet fortsatte å gjøre seg gjeldende. I fagområder som kunsthistorie og kartiografi inntar legenden fremdeles en vitenskapelig

gyldig, om enn underordnet posisjon. Legenden står fra nå av nederst på siden, hva enten vi snakker om et kartblad eller andre grafiske framstillinger. Den er ”die Erklärung der (in einer Landkarte, einer Abbildung o.ä.) verwendeten Zeichen” (*Duden*). Med andre ord er en kartleggende den underliggende leseanvisningen, en tegnforklaring i grensesnittet mellom ikon og tekst. Ut fra denne marginale posisjonen skal legenden forklare og betegne overgangene mellom bilde og språk, mellom syn og segn. Nettopp den overgangen som renessanselegenden kunne ta for gitt, blir det således opp til den moderne vitenskapelige legenden å betegne, begrunne og formalisere.

Den følgende tekstanalysen utgår fra en antagelse om at det er i den moderne og marginaliserte betydningen av ordet ’legende’ at vi bør lese genrebestemmelsen til Kleist. *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* er skrevet som en etterfølgende kommentar til tone- og bildekunstene, langs et grensesnitt mellom ulike estetiske systemer. Kleist skaper ingen samlende enhet av ord, bilder og toner i løpet av fortellingen, men oppretter i stedet en serie av eksperimentelle strids- og overgangssoner. Det er nettopp disse formene for intermedial utveksling det skal handle om i analysen av tekstens ’klangfigurer’. Rent innledningsvis kan vi da skille mellom *eksterne grensesnitt*, hvor teksten trer i berøring med rådende symbolske praksiser, tekster og institusjoner, og de mer *immanente koplingspunktene*, hvor ordene blir brukt til å framkalle nye møter mellom auditive og visuelle persepsjoner, mellom lyd-, bilde- og ordkunstene. I forbindelse med en konkret tekstlesning vil de to nivåene være vanskelig å holde fra hverandre, men inndelingen gir i det minste en forestilling om hvilke fenomener det skal handle om i det følgende. Derfor har jeg da også valgt å legge en slik (pragmatisk) inndelingsmåte til grunn for dette kapitlets disposisjon.

Som det vil framgå av undertitlene, kommer jeg til å begynne med en analyse av ”grensesnittene” mellom Kleists Cecilie-legende og det nettverket av andre tekster og institusjoner som spiller med i denne tekstens betydningsproduksjon. *Die heilige Cäcile oder die Gewalt der Musik* er skrevet opp mot 1) de naturvitenskapelige og filosofiske diskursene for organiseringen av sansningen og det estetiske feltet, 2) de katolske legendene om St. Cecilie og den samtidige romantiske musikkestetikken, 3) dåpshandlingen som overgangsrite og institusjon og 4) den protestantiske kritikken av pavekirken. Hver enkelt av disse diskursene kan sies å utgjøre et arsenal av talemåter og ideer som Kleist inkorporerer i sin egen tekst. Man kan sikkert peke ut flere slike diskursområder som har satt spor etter seg i legenden, og det vil da også dukke opp ytterligere eksempler i løpet av tekstanalysen. Redegjørelsen for disse fire intertekstuelle forhandlingene gjør slik sett ikke krav på å være uttømmende. I

stedet er det meningen å vise til noen konkrete eksempler på hvordan Kleist etablerer det litterære verket i et dialogisk spenningsforhold til andre tekster. Først etter analysen av disse fire eksterne grensesnittene går jeg videre i ”nærlesningen” av *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Analysen er med andre ord ikke rent tekstimmanent, men innrettet både mot tekstens egne figurer og mot det omfattende diskursive nettverket som disse figurene er hentet fra og blir innskrevet i forhold til. I et slikt interestetisk og intertekstuelte perspektiv finnes det knapt nok et bedre sted å begynne enn i forbindelseslinjen til Lessing og *Laokoon*.

Grensesnitt I: Lessing

Kleists vedvarende oppmerksomhet overfor utvekslingen mellom ulike estetiske medier kan sies å ta opp igjen 1700-tallets litterære og filosofiske diskusjon av grensene og slektskapene mellom kunststartene. Antagelsen av et grunnleggende skille mellom synlige og tonende kunstuttrykk (*Farben, Töne*) fra brevet til Marie von Kleist inngår da også som en viktig del av den medieteorietiske diskusjonen etter Lessing. I forbindelse med den typen begrepsdefinisjoner som vi finner hos Lessing, i de definisjonene hvor det estetiske systemet blir grunnlagt, synes forbindelseslinjene til andre diskurser spesielt sterke. Eksempelvis har ikke definisjonene av det synlige og det hørbare sitt utspring i en rent kunstteoretisk sammenheng, men i forhandlingene med andre vitensdisipliner som fysiologi, persepsjonslære og fysikk. I et verk som *Laokoon* (1766) kan man således gjenkjenne en viss, om ikke avhengighet, så i det minste symmetri i forhold til samtidens naturvitenskapelige begrepsoppstillinger.

Idet Lessing skjeler mellom ord- og bildekunstene, tar han som kjent utgangspunkt i rommets og tidens respektive koordinater. Operasjonen kan virke så alminnelig at en knapt nok legger merke til den i dag, enn si reiser spørsmålet om dens genealogi. Alt ettersom kunstverket er organisert som en utstrekning i tiden eller som en samtidighet i rommet, vil også de framstilte gjenstandene måtte bli av ulik karakter. Tegnenes form og materialitet regnes slik som utslagsgivende for hva de betegner. Poesien er i stand til å representere temporale handlingssekvenser, mens maleriet får i oppgave å gjengi gjenstander ved siden av hverandre i rommet. Ettersom hvert enkelt kunstuttrykk i dette systemet blir forstått som en funksjon av dets innplassering i tid og rom, kan man hevde at Lessing har overført den naturvitenskapelige beskrivelsen av bevegelsen til en estetisk-teoretisk kontekst. Kunsten er en begivenhet av denne verden, og som sådan finner den også sted langs de samme planene

som vi har sett Mersenne betjene seg av i den første utmålingen av lyd hastigheten. Og som Newton siden hadde brakt på formel i *Philosophiae naturalis principia mathematica* (1684).

Samsvaret med fysikkens verdensbilde blir påtakelig når også musikken kommer inn under rammene av Lessings diskusjon. Den varslede andredelen av *Laokoon*, som skulle handle om tonekunstene, ble riktignok aldri realisert. Likevel finnes det nok av kommentarer i de foregående kapitlene til at vi kan danne oss en nokså presis formening om den planlagte klassifikasjonsmåten.¹⁹ Spesielt interessant i så måte er kapittelet i forkant av den berømte distinksjonen mellom maleriets *nebeneinander* og poesiens *aufeinander*. I kapittel 15 innleder Lessing en diskusjon av kunstartenes respektive grad av transparens. De vilkårlige eller konvensjonelle tegnene til poesien blir i denne sammenhengen sagt å overgå de naturlige tegnene til maleriet. Mens de naturlige tegnene avbilder gjenstanden ved hjelp av overensstemmelsen med hensyn til form, farge og bevegelse, skal de vilkårlige tegnene virke representative i kraft av ytre avtalebestemmelser og kontrakter. Definisjonen innebærer at naturlige kunstuttrykk som maleriet og musikken ikke kan bevege seg ut over de grensene som settes av det estetiske mediets egne grunnkomponenter — fargene og figuren i maleriets tilfelle, tonene og klangen i forbindelse med musikken. Poesien og de arbitrære tegnene kjenner derimot ingen slike grenser. Ordenes mangel på umiddelbar sanselig anskuelighet gjør at representasjonens rekkevidde blir desto større. Argumentet utgjør i så måte en variasjon over den allerede etablerte definisjonen av poesien som ”die weitere Kunst” (Lessing 1987: 73).

Dikteren regnes av Lessing for å være den eneste kunstneren som kan gjengi både ideer, toner og farger. Slik kommer poesien til å anta funksjonen av et metamedium, ikke ulikt hvordan dagens datamaskiner favner over registre for både tekst-, bilde- og lydbehandling. Mens det ifølge Lessing skal la seg gjøre å splitte opp visuelle og auditive fenomener til en rekkefølge av ord, blir det ansett for en umulighet å la prosessen gå motsatt vei uten et uopprettelig informasjonstap som følge.²⁰ Slik har det seg at John Dryden kan forfatte en ”Ode auf den Cäcilienstag [...] voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen” (Lessing 1987: 112). Dikterpennen har et videre uttrykksregister enn malerpenselen. For

¹⁹ Angående muligheten av en musikkteori innenfor ”Laokoon-paradigmet”, se Sebastian Klotz, ”Tonfolgen und die Syntax der Berausung: Musikalische Zeichenpraktiken 1738–1788” (Klotz 2000: 306–338).

²⁰ Jf. i denne forbindelse David Wellberys kommentar angående dikterens estetiske valgfrihet i *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. ”The greater freedom of selection (and therefore the greater imaginative freedom) available to the poet is attributable to the semiotic medium he works with. His ability to select single aspects and features derives from the fact that language has provided him with a repertoire of

mens maleren må stanse avbildningen ved grensene for det synlige, og komponisten kommer til et endepunkt ved grensene for det hørbare, kan dikteren skrive inn både toner og farver, det usynlige og det uhørte i et prinsipielt sett altomfattende poetisk uttrykk.

Lessing gir ingen detaljert redegjørelse for hvordan akkurat Drydens Cecilie-tekst kan sies å utgjøre et 'musikalsk maleri'. Han konstaterer en effekt, men har mindre å si om de midlene som tas i bruk for å oppnå denne effekten. Etersom Dryden har gitt noen av de mer berømte bidragene til Cecilie-litteraturen (og vi ikke skal utelukke at Kleist har skrevet seg opp imot den gjeldende Dryden-passasjen fra *Laokoon*), kan det imidlertid være grunn til å supplere den kortfattede teksthenviisningen med ytterligere noen kommentarer. Av Dryden finnes det i alt to dikt til ære for St. Cecilie. I det første diktet fra 1687, *A Song for St. Cecilia's Day*, nevnes hovedpersonen allerede i tittelen, mens *Alexander's Feast or The Power of musique* fra 1697 først kommer inn på Cecilie-legenden i den syvende og avsluttende strofen. (Dryden 1962: 422–424 og 504–509) I begge disse diktene skapes inntrykket av musikkens makt gjennom utmalingen av en rekke stigende og dalende bevegelsesforløp. Musikken overføres så å si til leseren i bildene av de pasjonene den reiser i oss eller senker ned fra oven. Tonene fra Orfeus' sang løfter trærne fra roten. Timotheus' fløytespill gjenreiser den modige holdningen til Aleksander den store. Sangen til den hellige Cecilie innebærer en nedsenkning av himmelriket til jorden. Samtidig som diktene genererer disse visuelle bildene av en musikalsk effekt, er de imidlertid også selv sanger eller "artikulerte Töne in der Zeit", for nå å holde oss til Lessings begrepsapparat (Lessing 1987: 114). Hvis oden fra 1697 ikke allerede var en sang, en verbal tonerekkefølge, kunne Händel heller ikke ha komponert *Alexander's Feast or the Power of Music An Ode Wrote in the Honour of St. Cecilia* (1736) over grunnlaget av Drydens tekst. Hva eksempelet Dryden derfor viser, er at diktverket ikke er avgrenset til et enkelt estetisk register, men at det i henhold til Lessings medieteorier utgjør en sammensatt komposisjon av ulike persepsjons- og tegnsystemer.

Drydens *musikalische Gemälde* angir nøyaktig den kryssningssonen mellom ulike persepsjonsformer som verken maleren eller musikeren har tilgang til. Maleriet henvender seg utelukkende til øyet, musikken utelukkende til øret. For Lessing er dette et *sine qua non* uten rom for ytterligere underbestemmelser, "aus welchen man am Ende doch wohl nicht mehr lernet, als das die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind." (Lessing 1987: 112) Fargene er ikke toner, ørene er ikke øyne: I prinsippet er dette det samme skillet som også

discrete content units. While the painter operates with gross perceptual blocks, the poet draws his selections from the sets of linguistic meanings made available in the paradigms of his language." (Wellbery 1984: 151)

Kleist betjener seg av når han forbinder Goethe med fargenes register og sitt eget verk med tonenes register. Så lenge man ikke kan se en lyd eller høre et lys, er det heller ikke mulig å overskride skillet mellom tone- og bildekunstene innenfor disse mediene selv. Mellom maleriet og musikken gis det ingen overgang, og det av den enkle grunn at den klassiske 1600- og 1700-tallstfysikken ikke kjenner til kryssninger mellom farger og toner, lys og lyd, optikk og akustikk. Grensene mellom kunstartene baserer seg slik sett på hva man kunne kalle "naturens egen orden", en orden som estetikken har fått i arv fra naturvitenskapsmenn som Stevin, Mersenne og Newton. Uttrykt i medieteoritiske termer: Øret og øyet er på dette tidspunktet de eneste motterapparatene for toner og farger. Derfor var det først ved oppfinnelsen av en teknologi for oversettelsen av akustiske svingninger til visuelle figurer at en 1800-tallsforfatter som Kleist kunne bevege seg ut over grensene for den estetiske orden som Lessing har trukket opp.

Grensesnitt II: Cecilie

Fortellingene om den hellige Cecilie er mange. Drydens Cecilie-dikt, Händels tonesetting og Lessings tekstkommentar er bare noen av de tekstene som klinger med når Kleist forfatter sin egen versjon av *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Det finnes ikke én grunntekst, men flere lag av aktstykker, biografiske dokumenter, sanger, historier og dikt som har bidratt til å skape legenden om den romerske martyrhelgenen fra 200-tallet. Når man i løpet av høymiddelalderen og renessansen begynte å regne Cecilie for musikkens skytshelgen, henger dette i særlig grad sammen med en scene fra de første fortellingene om bryllupet mellom den kristne Cecilie og den ennå udøpte Valerianus. Til ære for brudeparet skal de romerske musikerne ha stemt i med instrumenter og sang. *Martyrologium Hieronymianum* fra 500-tallet noterer at Cecilie ikke sluttet seg til disse tonene, men at hun i stedet skal ha sunget i sitt hjerte til Gud alene (*cantantibus organis illa in corde suo soi domino decantabat*). (*Catholic Encyclopedia*) Slik tok hun avstand fra den verdslige musikken ved selv å forholde seg taus. I tillegg til å anlegge denne strategiske tausheten visste Cecilie også å benytte seg av mer støyende virkemidler til forsvaret av egen jomfrudom. Da de nygifte trakk seg tilbake til brudekammeret, skal hun således ha overdøvet alle tilnærmelsesforsøk fra den forsmådde ektemannen ved å hamre løs på instrumentene som lå igjen etter feiringen.

De påfallende vekslingene i denne historien mellom innslagene av musikk, stillhet og støy gir en kulturhistorisk indikasjon på kristendommens ambivalente forhold til de estetiske kunstartene generelt og til tonekunstene spesielt. Kan hende var det nettopp denne

ambivalensen som gjorde Cecilie-legenden til et fruktbart og hyppig tilbakevendende utgangspunkt for den kunstteoretiske diskusjonen gjennom hele perioden fra barokk og opplysningstid til romantikk. Legendene kom i løpet av 1700-tallet til å fungere som felles referansetekst for en hel rekke forsøk på å beskrive særtrekkene for og grensene mellom ord-, bilde- og tonekunstene. Etter Rosemarie Puschmanns stort anlagte studie av de kunst- og litteraturhistoriske allusjonene i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, har da også de senere årenes Kleist-forskning gjort en viktig innsats for å fylle ut bildet av dette intertekstuelle landskapet som Kleist-fortellingen inngår i. Viktige bidrag i denne retningen har blant annet kommet fra Christine Lubkoll, Dorothea E. von Mücke og Walter Hinderer.²¹ Blant de navnene som disse kildestudiene har viet oppmerksomhet, står Johann G. von Herder i en særstilling.

Herder retter i likhet med Kleist et kritisk søkelys mot den katolske helgendannelsens troverdighet og legitimitet. Ifølge en dialog fra 1888 *Die heilige Cäcilie oder wie man zu Ruhm kommt* (hvor allerede tittelens enten-eller konstruksjon peker framover mot Kleist) skal den katolske Cecilie-feiringen ha sin årsak i oversettelsesfeil og uvitenhet. Diktere og komponister har skrevet sanger til hennes pris, og malere har avbildet henne sammen med orgelet og andre musikkinstrumenter. Men det ingen tar hensyn til, er at gjenstanden for all denne oppmerksomheten ikke var spesielt begeistret for musikk, ja at hun ”Musik nicht liebte” (Herder 1983: 163). Som et oppgjør med en århundrelang helgendyrkelse, er Herders legende-kritikk velbegrunnet. Hva som imidlertid blir oversett, er det kulturhistorisk viktige skillet mellom indre og ytre estetisk erfaring som legenden kan sies å gjøre mulig.²² I forbindelse med det katolske legendematerialet har vi sett at motstanden overfor den verdslige musikken åpnet for en indre lovsang, og det var denne høyere kunstformen Cecilie ble trodd å praktisere. Musikken hennes er ikke av denne verden, skal vi tro legenden, men den er like fullt musikk. Og sangen blir aldri så fullkommen som der hvor den er innrettet, ikke mot øret og det akustiske uttrykket, men mot Gud.

²¹ Jf. den før nevnte artikkelen av Christine Lubkoll, ”Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Zeichen” (Lubkoll 1994), merknadene om Herder og Wackenroder i Bianca Theisens *Bogenschluss: Kleists Formalisierung des Lesens* (Theisen 1996: 124–125) og Dorothea E. von Mücke om Lessing, Herder, Mereau/Brentano og Moritz i ”Der Fluch der heiligen Cäcilie”. En generell oversikt over disse forskningsfunnene blir gitt av Walter Hinderer i Cecilie-kapittelet fra *Interpretationen: Kleists Erzählungen* (Hinderer 1998: 181–216 og da særlig 185–191).

²² Jf. i denne forbindelse Gerhard Neumanns tekstkommentar: ”Es ist von entscheidender Bedeutung, daß Kleist in seiner Erzählung markante Strukturen der überlieferten Cäcilien-Legende übernimmt: so die Spaltung zwischen äußerer und innerer Wahrnehmung der Musik, die zugleich als eine Spaltung zwischen himmlischer und irdischer Musik erfahren wird”. (Neumann 1994b: 371)

Veien er ikke nødvendigvis så lang fra Cecilies indre lovsang til en romantisk inderlighetsestetikk. Listen over mer eller mindre samtidige behandlinger av dette stoffet inkluderer da også — ved siden av Kleist — navnene til Clemens Brentano, Sophie Mereau, Karl Philipp Moritz, Friedrich Rochlitz, Dorothea Schlegel, Johanna Schopenhauer og Friedrich Wackenroder.²³ De mange tause sangerinnene i den romantiske litteraturen lar seg også forstå som en slags moderne arvtakere etter Cecilie. Historien om Antonie fra Hoffmann-fortellingen *Rat Krespel* (1818) er i så måte eksemplarisk. Interessant nok er det bare en vokal som skiller Hoffmanns kvinnelige hovedperson *Antonie* fra den sentrale kvinnegestalten *Antonia* i Kleist-fortellingen fra knapt ti år tidligere.²⁴ I midten av begge kvinnenavnene er det innskrevet en tone, og navnelyden mimer i begge tilfellene det tekniske begrepet for overgangen fra stillhet til musikk: Antonia/Intonation.

Intonasjonsøyeblikket gir et konkret eksempel på hvordan musikken springer ut av stillheten. Grensene mellom lyd og ulyd, stillhet og musikk er da også av betydning i fortellingene til både Hoffmann og Kleist. I helgenbeskrivelsene fra middelalderen vil tausheten til den hellige Cecilie som regel ha sitt utspring i en indre sjelelig overbevisning eller tro. Motsatt vil det ofte være legemlige skavanker eller rett og slett sykdom som får heltene fra den romantiske litteraturen til å anlegge sine sangnumre mot grensene av stillheten. I de sublimе øyeblikkene hvor Antonies stemme går ut over det menneskelige registeret og nærmer seg lyden av 'eolsharper' og 'nattergaler', skyldes det verken teknisk skolering eller kroppens fullkommenhet, men "einem organischen Fehler in der Brust" (Hoffmann 1946: 32). Jo mer og jo vakrere Antonie synger, jo tidligere død går hun i møte. Å synge vil altså si det samme som å nærme seg stillheten. Hoffmann viser oss slik sett konsekvensene av en estetisk orden hvor de tonene som får komme til uttrykk, er kvalitativt underlegne de ennå uhørte harmoniene. Det romantiske øret for musikk medfører en lengsel etter toner som ennå ingen har hørt, og denne lengselen etter det uhørte kan lede de romantiske sangerinnene over i døden. Motivet er ikke fremmed for Kleist. I *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* drives både musikken og sykdommen henimot et maksimum. Resultatet blir en paradoksal form for splittelse eller fordobling, "dies doppelte Schauspiel" med tekstens egne begreper om det senere tordenværet. (SW II: 225) Samtidig som Antonia dirigerer oratoriet i kirken,

²³ Sophie Mereau/Clemens Brantano: *Der Sänger*, Karl Philipp Moritz: *Die neue Cäcilie*, Dorothea Schlegel: *Florentin*, Johanna Schopenhauer: *Jugendbilder und Wanderjahre*, Friedrich Rochlitz: *Legende der heilige Cäcile* og *Der Besuch im Irrenhause*. Jf. Mücke 1994: 117 og Hinderer 1998: 185.

²⁴ E. T. A. Hoffmanns forhold til Heinrich von Kleists Cecilie-fortelling blir kommentert i avhandlingen til Renate Puschmann, men da uten inndragning av *Rat Krespel* (jf. Puschmann 1988: 110–112).

ligger hun visstnok syk og umælende i hjørnet av sin egen klostercelle. Samtidigheten av sang (liv) og taushet (død) kunne ikke ha vært større. Ikke overraskende dør da også Antonia samme aften som hun har avholdt sitt sublime musikknummer. Historien synes på denne måten å åpne for en logikk hvor den mest praktfulle sangen ikke kan fortsette andre steder enn i stillheten.

Paradoksene ved den romantiske musikkestetikken kan sies å bli oppsummert av Keats i ”Ode on a Grecian Urn” (1819). Hos Keats er det tydelig at den religiøst bestemte opposisjonen mellom verdslig og himmelsk musikk blir oversatt til en romantisk inderlighetsestetikk. Sangen er ikke lenger innrettet mot himmelen, som hos St. Cecilie, men mot en tom form for transcendens. ’Den lydløse musikken’ framstår i dette diktet som den idealistiske estetikens foretrukne klangfigur:

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endear’d,
Pipe to the spirit ditties of no tone (Keats 1970: 534–535)

Idet musikeren får i oppgave å vende seg bort fra *the sensual ear* for i stedet å rette henvendelsen til ånden, åpnes det samtidig for en melodi *of no tone*. Dette paradoksale motivet med de lydløse tonene er kjent i musikkhistorien i det minste fra og med Keplers *harmonia mundi*. Mens grekernes sfæremusikk enten var ment som en blott og bar metafor, et figurlig uttrykk for verdensaltets harmoni, eller også ble trodd å være hørbar for utvalgte personer som Pytagoras, er det særlige for Keplers harmonier at disse skulle være ”wirklich vorhanden” om enn uten lyd, ”ertönen aber nicht”. (Walker 1987: 83) Når Keats tar opp igjen dette paradokset, handler det ikke bare om musikk, men like mye om språk. Idealet om en lydløs tonekunst kommer til å framstå som diktets eget ideal. Poesien tilkjennegis en plass i spennet mellom det konkrete verbale uttrykket og forestillingen om et uutsigelig nivå som ordene skulle springe ut ifra. Romantikkens ofte påtalte vending fra *ut pictura poesis* til *ut musica poesis* kan på bakgrunn av disse betraktningene framstå i et noe annet lys. Det er ikke nødvendigvis følelsenes språk de romantiske dikterne er ute etter å erobre, men like mye en grensesone mellom stillhet og lyd, tale og skrift.

Kleist skriver vel å merke ikke uforbeholdent under på denne ’taushetens estetikk’ i sin egen behandling av Cecilie-legenden. I stedet for å framstille sangen og musikken som uttrykk for en romantisk inderlighet, synes han snarere å ville analysere musikkens potensielle funksjon av et maktmiddel i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Den hellige Cecilies strategiske anvendelse av stillheten og støyen som kampmidler i forsvaret av egen

jomfrudom, finner slik sett en sen form for gjenklang i fortellingen om hvordan nonnene bruker musikken til å beskytte seg mot angrepet fra de mannlige ikonoklastene. Samtidig som Kleist har skrevet en fortelling om musikkens makt, handler historien imidlertid også om en motsatt bevegelse hvor tonene og sangen går over i ulike disharmoniske og tonløse uttrykk. I kirkerommet ropes det ”mit lauter fürchtelicher Stimme”. Protagonistene legger seg deretter ”auf Knien nieder und murmelt”, men de kan også reise seg for å intonere et gloria ”mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme” eller tippe over i språkløse tilstander hvor ”kein Laut über ihre Lippen käme” (SW II: 221, 221, 223 og 220). Kun den sistnevnte av disse stemmefigurene kan sies å befinne seg i nærheten av romantikkens tause inderlighet, men da vel å merke som et stumt uttrykk for galskap. Kleist skriver seg riktignok opp mot den romantiske musikkestetikken, men han sørger samtidig for å omforme/deformere den romantiske klangen til nye og ofte ustemte litterære figurer. I den første versjonen av fortellingen sies det således om sangen til hovedpersonene at den ikke er ”ohne musikalischen Wohlklang, aber durch sein Geschrei gräßlich” (SW II: 297) Med en observasjon av Bianca Theisen er sangen satt sammen av to ulike stemmeleier, velklangen og skriket. Slik kommer den litterære framstillingen av musikken til å anta karakteren av en parodi i henhold til den greske ordsammensetningen ζῆλον ’jeg synger’ og φῦλον ’mot eller ved siden av’. I antikken betegnet parodien enten et foredrag som stod opp imot og søkte å erstatte en tradert stil, eller også en måte å løpe ved siden av, ledsage og etterligne et gitt stilleie. (Theisen 1996: 129) I forbindelse med den institusjonelle innrammingen, tekstens funksjon av en *dåpsgave*, skal vi se et spesielt tydelig eksempel på at den samtidige romantiske konteksten i Berlin ikke bare blir gjentatt, men også omformet og parodiert.

Grensesnitt III: Dåpsgaven

Det interestetiske systemet fra brevet til Marie von Kleist stammer fra samme periode som arbeidet med *Erzählungen II*, hvor den endelige versjonen av Cecilie-fortellingen ble utgitt i august 1811. Bokutgivelsen fra 1811 var imidlertid ikke det første stedet hvor Kleist lot en variant av legenden få komme på trykk. Snaut ett år i forveien hadde førsteutgivelsen funnet sted i *Berliner Abendblätter*. Fra 1810 til 1811 hadde teksten likevel undergått en betraktelig utvidelse både med hensyn til fortellingens sideomfang og historiens utstrekning i tid. Moren og Veit Gotthelf, som begge spiller en viktig rolle for det narrative forløpet i andreversjonen, er for eksempel ikke med overhodet i førsteutkastet.

Den versjonen som ble fortløpende publisert i de tre numrene av *Berliner Abendblätter* fra 15.-17. november, var opprinnelig skrevet som en gave i anledning dåpen av Adam Müllers datter, Cäcilie. I avisversjonens titteloppsett er gavefunksjonen eksplisitt markert. Først kommer navnet på teksten (*Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*), deretter en genremarkør (*Eine Legende*) og endelig en parentetisk navngivning av tekstens mottakeradresse og institusjonelle funksjon (*Zum Taufangebinde für Cäcilie M.*):

Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik

Eine Legende

(Zum Taufangebinde für Cäcilie M. . . .)

(BA II/7: 203)

I forhold til en seremoni som handler om å tas opp i en menighet gjennom tildelingen av et navn, er det selvsagt ikke tilfeldig at gaven/teksten rommer navnet til dåpsbarnet allerede i tittelen. Egennavnet Cecilie går tilbake på helgenen, liksom et sitat fra en annen tekst, og legitimiteten av denne andre teksten kommer dermed til å bli avgjørende også for dåpshandlingens legitimitet. Hvis legenden er å forstå som tegnforklaring, handler det i denne sammenhengen blant annet om å gi en forklaring eller mening til egennavnet "Cäcilie". Typografisk sett fungerer genremarkøren 'legende' som en speillinje for fordoblingen av dåpsnavnet. De tematiske problemstillingene som fortellingen kommer til å reise, blant annet om muligheten av en overgang, begynnelse eller revolusjon, er da også av betydning i forbindelse med ethvert dåpsritual. Tekst og kontekst kan i så måte sies å stå i et utvekslingsforhold til hverandre, og legenden fungerer i titteloppsettet som selve møtepunktet for en slik utveksling.

I forbindelse med den aktuelle dåpshandlingen er det også interessant å notere seg at Kleist ikke bare var en utenforstående tilskuer til dette ritualet, men en aktiv deltager i og med sin rolle som fadder. Sammen med ham ved døpefonten stod andre kjente representanter for berlinerromantikken, deriblant Achim von Armin og Henriette Vogel. Seremonien har senere blitt beskrevet som "ein glanzvolles Fest der Berliner Romantik", men den representerer også "eine leibhaftige Demonstration romantischer Ironie". (Wittkowski 1972: 30, jf. også Hinderer 1998: 182 og Puschmann 1988: 7–8) Ironien henger sammen med hvordan Adam Müller, som hadde gått over til katolisismen i 1805, likevel valgte å døpe sin egen datter i den franske reformerte kirken fem år senere, men da under tildelingen av et navn som viste

tilbake på en katolsk helgen.²⁵ Selv om Müller var juridisk forpliktet til å innskrive barnet i samme trossamfunn som moren, og moren i dette tilfellet var protestant, er det likevel tydelig at dåpshandlingen utspilte seg i en tid hvor den religiøse konfesjonen ikke nødvendigvis var en konstant, men en mulig gjenstand for utskiftninger, modifikasjoner og symbolske forhandlinger.²⁶

Når Kleist henlegger Cecilie-fortellingen til striden mellom reformasjon og motreformasjon, er det ikke minst for å gi et historisk bakteppe til den religiøse mobiliteten som for eksempel Müller demonstrerer. Videre er det av betydning at reformasjonen ble oppfattet av Kleists samtid som en forutsetning både for revolusjonen og romantikken. Spesielt kontrarevolusjonære forfattere som Müller mente å se en historisk utviklingslinje ”die mit der Reformation beginnt, im 18. Jahrhundert zur französischen Revolution führt und sich im 19. Jahrhundert in Romantik und Anarchie vollendet”, slik Carl Schmitt har formulert det i sitt klassiske arbeid *Politische Romantik*. (Schmitt 1919: 10) Den litterære undersøkelsen av reformasjonstiden innebærer følgelig også en studie av det tidlige 1800-tallets politiske og estetiske omveltninger. Reformasjonen kan sies å gi det første eksempelet på den moderne tidens grunnleggende prinsipp, et prinsipp som av Kleist ble oppsummert til begrepet *Umsturz*: ”Die Zeit scheint eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen zu wollen, und wir werden davon nichts, als bloß den Umsturz der alten erleben.” (SW II: 761) I en periode hvor man ikke lenger kan feste lit til annet enn omveltningen, handler ikke erfaringen lenger om å analysere tingenes konstante orden, men om å innfange de momentene hvor en orden går over i en annen. Hos Kleist gir dåpshandlingen og navngivningen en positiv versjon av disse transformasjonene (oppfinnelsen av identitet), mens revolusjonen som regel vil representere et negativt motbilde (omveltningen av det samfunnet som var).

For Kleist handler det imidlertid ikke så mye om å ta stilling til forandringenes lov, hva enten dette måtte være på individ- eller samfunnsnivå, som om å analysere betingelsene for og muligheten av en overgang. *Das Erdbeben in Chili* er således strukturert som en serie av sammenfall eller ”Umsturz aller Verhältnisse” (SW II: 153). Tilsvarende beskrives den franske revolusjonen i artikkelen *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* som ”den

²⁵ De religiøse konverteringene og omvendelsene er så mange at dåpsseremoniens protestantiske innramming tydeligvis har unngått Gerhard Neumann, som ellers har mange interessante merknader om forbindelsene mellom dåpshandlingen, navngivningen og begynnelsen som problem i Kleists litteratur: ”Die von Kleist geschriebene Erzählung präsentiert sich als ein Taufangebinde für Cäcilie Müller; sie schildert aber zugleich auch eine Bekehrung, die, in Rückdeutung auf das Bekehrungswunder des Vaters, zu dessen Ehe, zur Zeugung und zuletzt zur katholischen [sic!] Taufe der Tochter geführt hat.” (Neumann 1994b: 383)

Umsturz der Ordnung der Dinge". (SW II: 321) Nettopp i denne teksten er det tydelig i hvor stor grad omveltningen innebærer en språkoppfinnelse, en lingvistisk revolusjon eller nettopp dåpshandling. Det er da også mulig å lese Mirabeaus revolusjonstale som en undertekst for opprøret i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Forskjellen er bare den at mens Mirabeau lykkes i å utløse "[die] Vernichtung seines Gegners" (SW II: 320), ender opprøret i legendeteksten med at protagonistene selv blir utladet og tilintetgjort.

Adam Müller var selvsagt fortrolig med samtidens revolusjonære og kontrarevolusjonære figurer. Til tross for Müllers politisk konservative tendens, som ikke minst kom til uttrykk i beslutningene om å konvertere til katolisismen og søke stilling i det østerrikske statsapparatet, anerkjente han likevel revolusjonen som et avgjørende epokalt brudd. Ikke uten grunn er *die Revolution* åpningsordet i forordet til *Die Lehre vom Gegensatz* (1804). Den uavsluttede revolusjonen er, for Müller å se, periodens fremste kjennetegn, og følgelig også det første premisset som samfunnet og den vitenskapelige tenkningen heretter har å forholde seg til: "Die Revolution in der Gesellschaft und in den Wissenschaften, die unser Zeitalter auszeichnen, stehn beide ungeendigt, aber anscheinend aufgegeben da." (Müller 1967: 195) Hvis revolusjonen synes *aufgegeben*, er det i så fall skinnert som bedrar. Omveltningen er ikke slutt, men selve tegnet på den aktuelle *Zeitalter*. Både Kleist og Müller kommer overens om dette utgangspunktet: Den nye tiden bærer ikke preg av tingenes orden, men av historien om forandring.²⁷ Mot denne bakgrunnen får Kleists litterære tematisering av dåpsritualet og nattverden en avgjørende tilleggsfasett. Begge disse religiøse ritualene dreier seg om overgangen fra en orden eller tilstand til en annen. Slik sett er det ikke lenger det essensielle, men det inessensielle ved de religiøse praksisene som synes bemerkelsesverdig, ikke den endelige reinkarnasjonen eller representasjonen av Gud, men den menneskelige dåpen, overgangen, tilblivelsen.

Grensesnitt IV: Religionskritikk

Også hos Kleist kan man finne spor av en tilsvarende religiøs mobilitet som hos Müller. Dette gjelder ikke minst for de omskiftelige interpretasjonene av katolisismen. Det ene året kan han stille seg forbeholden, ja avvisende til pavekirken, for så det neste året å anlegge en

²⁶ En nærmere gjennomgang av Müllers politisk-religiøse karriere blir gitt av Carl Schmitt i *Politische Romantik*. (Schmitt 1919: 45–61)

²⁷ Jf. i denne forbindelse Jochen Hörisch: "Die frühromantiker haben erstmals versucht, vermeintlich transzendente Aprioris zu historisieren. Foucault hat (natürlich ohne direkte Bezugnahme auf dieses romantische Projekt und) unter methodisch anderen Prämissen ähnliches versucht. Das Begriffspaar "historisch-transzendental" verwenden beide, F. Schlegel und M. Foucault." (Hörisch 1992: 13)

langt mer positiv bedømmelse. *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* er da også en fortelling om muligheten av *konvertering* — både i økonomisk, religiøs og politisk forstand. Overtagelsen av en arv, omvendelsen fra synd til frelse og innstiftelsen av en ny maktorden er således noen av de overgangsfigurene som teksten kan sies å sette i spill. Slike transformasjoner spiller en viktig rolle i hele det dikteriske verket til Kleist, og da ikke minst i brevene fra forfatterskapets begynnelse. Over de følgende sidene er det i særlig grad de *religiøse* formene for underkastelse og konvertering som vil bli oppmerksomhet til del. Jeg ønsker å vise at selv om framstillingen av de religiøse bevegelsene undergår markante endringer i tiden fra 1800 til 1811, er det enkelte motiver som forblir konstante. Utfallet av domfellelsen kan riktignok forandre seg, men vurderingsgrunnlaget er noe av det samme. Eksempelvis vil ikke den personlige trostilhørigheten bli vurdert så mye som et spørsmål om veien til det sanne, som den vil bli vurdert i henhold til makt- og kunstkritiske perspektiver.

I et brev fra det katolske Würzburg den 11. og 12. september 1800 (for øvrig det samme brevet hvor vi finner beskrivelsen av naturaliekabinettet) tar Kleist avstand fra 'mumlingen til prestemannen' og andre katolske 'preparater' med en analyse av disse mediernes tross alt begrensede virkningsgrad:

Wenn man in eine solche katholische Kirche tritt, und das weitgebogene Gewölbe sieht, und diese Altäre und diese Gemälde — und diese versammelte Menschenmenge mit ihren Gebärden — wenn man diesen ganzen Zusammenfluß von Veranstaltungen, sinnend, betrachtet, so kann man gar nicht begreifen, wohin das alles führen solle. Bei uns Erweckt doch die Rede des Priesters, oder ein Gellertsches Lied manchen herzerhebenden Gedanken; aber das ist bei dem Murmeln des Pfaffen, das niemand hört, und selbst niemand verstehen würde, wenn man es auch hörte, weil es lateinisch ist, nicht möglich. Ich bin überzeugt, daß all diese Präparate nicht einen einzigen vernünftigen Gedanken erwecken. (SW II: 555–556)

Arkitektur, maleri, kropps- og talespråk blir her analysert som en storstilt sammenføring av estetiske virkemidler. Slik naturaliekabinettet beskrives som et 'apparat' satt sammen av visse komponenter med henblikk på bestemte effekter, så kommer også messen til å framstå som en estetisk-teknologisk 'foranstaltning'. Katolisismen byr på de mest overdådige syns- og sanseintrykk, men for Kleist å se finnes det ingen samlende mening eller tanke bak dette effektmakeriet. Den katolske forestillingen er blottet for fornuft, den gir intet åndelig eller intellektuelt utbytte.

Selv om Kleist griper tilbake på et etablert sett av protestantiske ankepunkter mot den katolske messen, er det ikke nødvendigvis et ønske om å avbryte det religiøse skuespillet som ligger til grunn for polemikken i dette brevet — og vel heller ikke for den senere Cecilie-legenden. Evalueringen baserer seg snarere på en virkningsestetikk hvor det religiøse

skuespillet blir kritisert på grunn av dets manglende illusjonsevne og overbevisningskraft. Kirkerommets *weitgebogene Gewölbe* angir muligheten av en panorama-forestilling, men kirken evner ikke å omsette denne muligheten til en virkelig gripende mental og fysiologisk erfaring. Forstyrrelsen henger sammen med presteskapets uforståelige og søvndyssende mumling på latin. Den katolske beholdningen av kunstuttrykk mangler en nødvendig rekvisitt, nemlig det forløsende og retningsgivende ordet. Ettersom den katolske messen utelukkende taler til sansene og ikke til forstanden, evner den heller ikke å bevege tanken til det sublime nivået som virkelig løfter hjertet, argumenterer Kleist. Forestillingens mangel på *Gedanken* blir understreket, ikke bare en, men to ganger, og mangelen henger nøye sammen med fraværet av forståelige verbale uttrykk. Akkumulasjonen av sanselige impulser til tross, messen frambringer ingen reell opphøyet effekt på samme måte som den protestantiske prekenen eller en tekst av Gellert.

Det standpunktet som Kleist her antar, var allerede etablert av Kant i *Kritik der Urteilskraft*. I den 'allmenne anmerkningen' etter det sublimes analytikk skjer det således en diskusjon av forholdet mellom religion og estetikk som ender opp med samme konklusjon. Det sublime representerer tenkningens "Obermacht" i forhold til sanseligheten, og denne makten kan derfor ikke ha sitt utspring i bildet, men utelukkende i verbale maksimer og intellektuelle ideer: "Also muß das Erhabene jederzeit Beziehung auf den Denkungsart haben, d.i. auf Maximen, dem Intellektuellen und den Vernunftideen über die Sinnlichkeit Obermacht zu verschaffen." (Kant 1974: 201) Med denne bestemmelsen på plass er ikke veien lang fra utredningen av en sublim estetikk til anbefalingen av et religiøst bildeforbud. Ettersom det sublime står hinsides enhver sanselig representasjon, kommer den kantianske estetikken til å alliere seg med budet fra monoteismen: "Vielleicht gibt es keine erhabenere Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen." (Kant: 201) Kant refererer blant annet til jødedommen og islam som eksempler på religioner hvis religiøse 'stolthet' og 'entusiasme' nettopp går tilbake på bildeforbudet. Stilltiende skjer det imidlertid også en prioritering av protestantismen (og teksten) framfor katolisismen (og bildet). Som god prøysser og opplysningstenker skriver Kleist mer eller mindre uforbeholdent under på denne dommen den 12. september 1800, og han betjener seg fremdeles av dens grunnleggende tankefigurer i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Også i denne fortellingen kommer katolisismen til å framstå som et multimedialt skuespill av bilder, arkitektur, kroppsspråk og musikk, mens protestantismen blir satt i forbindelse med en langt mer asketisk prioritering av ordet og de konvensjonelle tegnene.

Selve skillet mellom en katolsk og en protestantisk estetikk er ikke oppfunnet verken av Kant eller Kleist, men fungerer som en integrert del av det reformatoriske prosjektet fra begynnelsen av. Ved overgangen fra 1500- til 1600-tall var både lutheranere og kalvinister enige om å kritisere kirkemalerienes funksjon av rekvisitter i et liturgisk teater eller øyespill. Kirken burde holde seg til sitt rette medium, skriften og ordet, og ikke inngå i en skjult forhandling med andre medier og institusjoner. Stephen Greenblatt refererer til disse anklagene i *Shakespearean Negotiations*, som jo omhandler det samme historiske tidsavsnittet som Kleist har henlagt Cecilie-fortellingen til. Ifølge Greenblatt kan datidens protestantiske kritikk av det katolske messeritualet la seg oppsummere til fem punkter, som alle går tilbake på hovedinnvendingen om at kirken hadde stjålet elementer fra scenekunsten: 1) Det katolske teateret var forkledd som et hellig sted; 2) publikum tenkte ikke på seg selv som et publikum, men som en menighet av troende; 3) teaterframføringen — med alle dens kostymer og ritualer — nektet ikke bare for å være en illusjon, men gjorde til og med krav på å utgjøre den aller høyeste sannhet; 4) aktørene forstod ikke fullt ut at de egentlig var skuespillere, men trodde faktisk på de symbolske handlingene de var satt til å etterligne; og 5) skuespillet forlangte ikke bare småslanter og noen timers tidsfordriv av publikum, men en livslang troskap til den samme institusjonen som regisserte teaterforestillingen. (Greenblatt 1980: 15)

Det er disse protestantiske tankefigurene som blir videreført når Kleist kritiserer den katolske messens funksjon av et teater med innretning utelukkende mot sansene og ikke mot forstanden. Motivet gjør seg ikke bare gjeldende i brevene, men distribueres også til det øvrige forfatterskapet. I *Das Erdbeben in Chili* kommer Jeronimos henrettelsestog til å anta karakteren av et geistlig og juridisk organisert teater. Straffeutmålingen utvikler seg i denne fortellingen til en offerseremoni hvor både Gud i himmelen og hvermann i Santiago har utsikt til forestillingen fra balkongplass: ”Man vermietete in den Straßen, durch welche der Hinrichtungsszug gehen sollte, die Fenster, man trug die Dächer der Häuser ab, und die frommen Töchter der Stadt luden ihre Freundinnen ein, um dem Schauspiele, das der göttlichen Rache gegeben wurde, an ihrer schwesterlichen Seite beizuwohnen.” (SW II: 145) Kirken og rettsapparatet tar altså elementer fra scenekunsten i besittelse samtidig som teateret demonstrerer et underliggende voldelig potensiale. Kleist gjør oss oppmerksom på religionenes funksjon av et skuespill, men avdekker samtidig også det estetiske mediets opprinnelse i fortidige offerriter.

Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik gir også eksempler på en slik utveksling mellom ulike samfunnsinstitusjoner. Eksempelvis skal ikonoklastenes utfall mot klosteret

finne sted gjennom framføringen av et skuespill, og da nærmere bestemt som "das Schauspiel einer Bilderstürmerei" (SW II: 216). Ordsammensetningen 'skuespill-bildestorm' markerer med historisk presisjon noe av hovedproblemet ved det ikonoklastiske prosjektet. Selv i opprøret mot katolisismen skjer det en gjentakelse av det visuelle spillet man er ute etter å få stanset. Figuren kommer slik sett til å rokke ved det teologiske fundamentet for bildestormen. Kleists oppmerksomhet på dette poenget viser seg også i de gjentatte referansene til bildestormen som en 'opptreden'. Den protestantiske predikanten forteller for eksempel om "die merkwürdigen Auftritte, die in den Niederlanden vorgefallen waren" (SW II: 216), mens karakteren av disse revolusjonsopptrinnene siden blir fastsatt av den medsamsvorne Veit Gotthelf til en bestemt genre, nemlig den burleske posen: "Denn wißt, daß sich eure Söhne bereits, zur Einleitung entscheidender Auftritte, mehrere Mutwillige, den Göttesdienst störende Possen erlaubt hatten". (SW II: 221, jf. også "die bedenklichsten Auftritte", SW II: 218 og "diesem grausenhaften Auftritt", SW II: 223) Opprøret framstår i alle disse tilfellene som en sceneopptreden. I dette ligger det også en antydning om forestillingens forbigående karakter. Det revolusjonære opptrinnet er ute av stand til å framstå som noe annet enn et midlertidig stadium, som en overgang på veien mot neste scene eller, eventuelt, et endelig teppefall.

Mens brevet fra 11. og 12. september 1800 fremdeles opererte med en tradisjonell protestantisk kritikk av de katolske *bildene*, blir perspektivet utvidet til også å gjelde for *lydene* i rapporten fra Würzburg den 14. september. Med dette akustiske registeret på plass blir kirken også tilskrevet en helt annen virkningsgrad og makt enn hva Kleist var villig til å innrømme katolisismen bare to dager tidligere. De religiøse bildene er det alltid mulig å se bort ifra, men det er vanskelig å vende det døve øret til når kirken ringer med klokkene for å slavebinde folket: "Auch hier erinnert das Läuten der Glocken unaufhörlich an die katholische Religion, wie das Geklirr der Ketten den Gefangenen an seine Sklaverei. Mitten in einem geselligen Gespräche sinken bei dem Schall des Geläuts alle Knie, alle Häupter neigen, alle Hände falten sich; und wer auf seinen Füßen stehen bleibt, ist ein Ketzer." (SW II: 563) Påminnelsen om kirken er "unaufhörlich". Lyden *bærer* aldri opp, men fortsetter å gjøre seg gjeldende hver time av dagen. På denne måten kan Kleist framstille katolisismen som en politisk institusjon i besittelse av bestemte estetiske, og da framfor alt akustiske disiplineringsmidler. Det lydige uttrykket (*das Läuten der Glocken, dem Schall des Geläuts*) blir umiddelbart oversatt til en fysiologisk reaksjon hos mottakerne. De troende gir slipp på det myndige subjektets oppreiste holdning for å bøye knærne mot jorden, senke hodet mot

brystet og folde hendene i avmektig bønn. Slik sett er den overordnede funksjonen av klokkeklngen å innvirke på og regulere menighetens bevegelsesmønster. Idet klokkene ringer, kan man ikke annet enn å bøye seg etter deres klang.

En slik form for stimuli-respons mekanismer skal, ifølge Gordon Birrells artikkel om "Kleist's St. Cecilia and the Power of Electricity", være et kjennemerke også for den narrative strukturen av Cecilie-teksten. Birrell refererer riktignok ikke til brevet fra ti år tidligere, men han utvikler en analyse av *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* hvor protagonistenes knefall og sangutøvelse blir lest som "an automatic response to to the bell sounds". (Birrell 1989: 81) Hvis vi skulle peke ut det første stedet hvor Kleist har beskrevet en slik religiøs "pavlov-effekt", måtte det være i det nevnte brevet fra 14. september 1800. I framstillingen til Birrell legges det vekt på å få fram hvordan lydbølgene, i likhet med elektriske og magnetiske impulser, ble forstått av 1800-tallets naturvitenskapsmenn og mesmerister som en *langdistansekraft*. Liksom en magnet kunne omslutte andre gjenstander i sitt magnetfelt, og få dem til å innrette seg i henhold til en positiv og negativ pol, mente man også at bestemte lyder kunne innvirke på og regulere omgivelsene. Elektrisitet og lyd ble også forstått som analoge svingningsfenomener. Romantikken gjør bevegelsen til fellesnevner for alle fysiske fenomener og etablerer dermed et vitenssystem hvor elektrisitet og tonalitet bokstavelig talt kan *svinge* over i hverandre. Eksempelvis heter det hos Johann Wilhelm Ritter at "jede Klangfigur eine elektrische [Figur ist], und jede elektrische eine Klangfigur ist". (Her sitert fra Menke 1998: 78) Dette gir en anelse om hvorfor lynnedslag og tonekunst, elektriske og akustiske signaler står side om side i Kleists tekst. Med en formulering av Herminio Schmidt: "Der Mensch wurde um die 19. Jahrhundert als Resonanzkörper der musikalischen Schwingungen gedacht. Dabei war der Unterschied zwischen den akustischen und den elektrischen Schwingungen völlig unbedeutend, denn die Elektrizität ist ebenso wie der Ton ein Schwingungsphänomen." (Schmidt 1978: 114) Klokkekiming og bjelleklang var spesielt populære eksempler på lydbølgenes potensielle *actio in distantia*. Eksempelvis nevnes det av Gotthilf Heinrich von Schubert i *Die Symbolik des Traumes* (1814) at "dem Hören des Glockengeläutes und anderer Harmonien" skulle ha en direkte innvirkning på "jener Region der Gefühle [...] die wir im gemeinen Leben das Herz nennen". (Her sitert fra Birrell 1989: 78) Klokkeklngen var altså ment å være i besittelse av en spesielt gjennomtrengende fysisk og psykologisk kraft, slik vi også har fått det demonstrert i forbindelse med Robert Guiskards stemmeprakt: "Gleich dem Geläut der Glocken". Det bemerkelsesverdige ved klokkeklngen i brevene og diktnngen er ikke at Kleist tar i bruk et slikt populærvitenskapelig og alminnelig

utbredt motiv, men at kirkeklokkenes langdistansevirkning samtidig blir analysert som et politisk maktmiddel. Der hvor Schubert ser samklang og harmoni, ser Kleist en storstilt katolsk manipulasjon av mottakerens tenkning og sanseapparat. Også i denne funksjonen av religiøs maktkritikk gir de tidlige brevene en god illustrasjon på hvordan figurer fra det tidlige idémagasinet kan dukke opp igjen i litterær form flere år senere.

I mai 1801 opprettholdes dikotomien mellom katolsk sanselighet og protestantisk forstand, men denne gangen taler sammenligningen i langt høyere grad til pavekirkenes fordel. Årsaken til denne endringen, vil jeg hevde, ligger ikke i en plutselig religiøs omvendelse, men i innføringen av ytterligere en kunststart, nemlig musikken i diskusjonen av de estetiske medienes virkningsgrad. Mens brevet fra 11. og 12. september 1800 var bygd opp om opposisjonen mellom visuelle og verbale uttrykksmidler, og brevet fra den 14. september utelukkende tok for seg klokkeklangen, gir brevet fra Leipzig den 21. mai 1801 også en plass til musikkens overveldende virkninger:

Nirgends aber fand ich mich tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhabenste Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen. Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zu dem kalten Verstande, aber zu allen Sinnen ein katholisches Fest." (SW II: 651).

Det samme 'hjertet' som arkitekturen, bildene og gestene ikke var i stand til å nå fram til, viser seg i løpet av denne passasjen som den foretrukne adressen for det musikalske uttrykket. Tonekunstene føyer seg til de øvrige estetiske uttrykkene og forlener forestillingen med den kraften som skal til for å trenge fram til mottakerens indre. Ettersom messen henvender seg til og legger beslag på alle våre sanser, inklusive hørselen, blir vi også berørt og *bewegt* på en helt annen måte av denne katolske festen enn av den kalde protestantiske prekenen, lyder argumentasjonen ved denne anledningen. Kirken lykkes i å annektere mottakerens oppmerksomhet og sanseapparat, ja den produserer en "panorama-effekt", og den gjør dette takket være musikkens gjennomtrengende kraft. I denne forbindelse er det også interessant å notere seg at musikken knyttes til adjektivet *erhebend*, oppløftende. I og med dette predikatet blir tonekunstene tildelt noe av den samme sublimе virkningen som ett år tidligere var forbeholdt diktet og prekenen. Om enn slutteffekten (hjertets oppløfting og rørelse) kan ligne, må det likevel tilføyes at musikken i likhet med klokkeklangen opererer med ganske andre midler enn de verbale uttrykkformene. Denne gangen går nemlig ikke veien til hjertet via tenkningen og fornuften. I stedet blir det etablert en direktelinje mellom følelse og musikk. Musikken er umediert. Den virker ikke gjennom andre medier, men i kraft

av sin egen sanselige gjennombruddskraft. Musikken er *gewaltsam*, som det heter i brevet fra 1801, eller *Gewalt*, som det heter i overskriften til vår fortelling fra 1810/11.

I de tre brevene fra 1800 og 1801 har vi sett at religionens makt over sjelen blir analysert som et spørsmål om estetiske regimer. Alt avhengig av hvilke tegn- og persepsjonsformer kirken er i besittelse av, vil det også la seg gjøre å vinne kontroll over menighetens sjel. Når sporene av en slik estetikk- og religionsforståelse lar seg gjenfinne i et av de sentrale verkene fra slutten av forfatterskapet, peker det mot en viss form for, om ikke religiøs, så i det minste motivisk kontinuitet. Ifølge Gernot Müller skal da også de første utkastene til *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* la seg datere tilbake til perioden rundt 1800, og da nærmere bestemt til brevene fra Würzburg: ”Zudem ist die früheste Konzeption auf rund zehn Jahre vor der ersten Niederschrift zu datieren”. (Müller 1995: 295) Påstanden er oppsiktsvekkende og derfor vel verdt å stanse opp ved. Hva vil det si at den første konsepsjonen til Cäcilie-legenden skulle være ti år eldre enn den første kjente tekstnedskrivningen?

Hos Gernot Müller er det ikke de religionskritiske brevplassene vi allerede har analysert, som gir anledning til denne dommen. Derimot retter han blant annet oppmerksomhet mot et brev fra 11. oktober 1800 hvor et forbigående tordenvær blir skildret i figuren av et ”Schauspiel” og som ”eine prächtige Szene”. (SW II: 581) I den senere tordenværsbeskrivelsen fra Cecilie-legenden (SW II: 225) mener Müller å kunne etterspore ”wörtliche Anklänge” av denne brevtteksten. Blant annet finnes det også i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* et eksempel på det guddommelige uværets *Schauspiel*-karakter. Det viktigste belegget for Müllers tese er imidlertid det omfangsrrike brevet fra 13.-18. september 1800 og dets beskrivelser av Julius-hospitalet i Würzburg, ”vom Fürstbischof Julius, im 16. Jahrhundert gestiftet, von dem vorletzten Fürstbischof Ludwig um mehr als das Ganze erweitert, veredelt und verbessert”. (SW II: 559) I denne katolske anstalten skal det ifølge brevsriveren være plass for alle ulykkelige, ”wäre es auch ein Protestant oder Jude”. (SW II: 560) I lesningen til Müller framstår dette brevet som selve *preteksten* til *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Hovedvekten ligger da selvsagt på hvordan de fire forrykte protestantene fra Cecilie-legenden blir internert ”in die Gemächer des Irrenhauses [...] das die milde des letzt verstorbenen Kaisers, zum Besten der unglücklichen dieser Art, inerrhalb der Mauern unserer Stadt gegründet hat”. (SW II: 224) En viktig link mellom de to tekstene ligger i hvordan det begge steder legges vekt på å framstille galehuset eller hospitalet som en

institusjon eller stiftelse: Ikke som en evig orden, men som noe maktens representanter (keiseren, fyrstebiskopen) har innstiftet og instituert.

I tilknytning til en analyse av Cäcile-tekstens 'klangfigurer' er det spesielt interessant at galehuset i Würzburg rommer "ein Mönch" som henvender seg til den unge besøkende "mit einer schwachen, aber doch tönenden und das Herz zermalmenden Stimme". (SW II: 560) Müller kommer dessverre ikke inn på munkens gjennomtrengende stemme. Han sier heller ingenting om hvordan uværet går over fra å tale "laut mit der Stimme des Donners" til å slynge ut "wenige schwache Flüche murmelnd" etter konfrontasjonen med en sol som stiger opp i Østen "ruhig und schweigend, wie ein Held". (SW II: 581) Det er likevel opplagt at disse ansatsene til en historie om stemmeutvekslinger og akustikk styrker formodningene til Gernot Müller om at brevene fra Würzburg gir et tidlig utkast til Cecilie-legenden. Hvis vi sammenholder våre egne funn med Müllers, blir det mulig å betrakte novelletekstene fra *Berliner Abendblätter* og *Erzählungen II* som en sammensatt komposisjon av bilder og figurer fra de tidlige brevene. Dette betyr ikke at legendeteksten skulle gjenta innholdet av et tidligere magasin, men at den etablerer et nytt forundringskammer, et nytt sted for oppsamlingen, distribusjonen og framstillingen av lesverdige begivenheter og retoriske figurer.

I forbindelse med Kleists tematisering av katolisismen i brevene og fortellingen kan det være på sin plass med ytterligere en kommentar. Jeg mener å ha påvist at brevene ikke innebærer en 'estetisering av religionen', hvilket ofte blir trukket fram som en årsak til den romantiske generasjonens fascinasjon for katolisismen. For nok en gang å påkalle Carl Schmitts autoritet er det i det hele tatt en "dilettantisk misforståelse" at romantikken og katolisismen skulle stå spesielt nær hverandre:

Diese beliebte Auffassung erklärt sich nur aus jener dilettantischen Verwechslung des romanisierten Objekts mit der Romantik. Der Katholizismus ist nichts Romantisches. Sooft die katholische Kirche das Objekt romantischen Interesse war und sooft sie auch romantische Tendenzen in ihren Dienst zu stellen wußte, sie selbst ist nie, sowenig wie irgendeine andere Weltmacht, Subjekt und Träger einer Romantik gewesen." (Schmitt 1919: 61)

Verken Kleist eller andre av periodens forfattere er ifølge Schmitt for katolikker å regne. Hva Kleist derimot utfolder, slik jeg ser det, er en sekularisert 'okkasjonalisme' hvor bevegelsene av sjelen og legemet blir lest som tegn på ytre maktforhold. Katolisismen råder over et arsenal av visuelle og auditive sanseintrykk, protestantismen over det talte ordet og den skrevne teksten. Først gjennom musikkens overmakt kan katolisismen gjenvinne noe av det overtaket som kontrollen over de verbale tegnene ellers ville ha gitt til protestantismen. I overensstemmelse med et slikt perspektiv er også *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* en

fortelling hvor spørsmålene om språk, makt, estetikk og religion står i forbindelse med hverandre. Over de følgende sidene vil jeg blant annet vise at teksten ikke er avgrenset til å omhandle en enkelt estetisk uttrykksform, slik undertittelens henvisning til musikken kunne tyde på, men at den i stedet kommer til å framstille en serie av stridsfall og overganger mellom ord-, bilde- og tonekunstene. Teksten er, liksom en verbal gjenoppføring av den katolske høymessen, innrettet mot alle sansene.

Aksjon

Mens jeg hittil har analysert *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* via en innrammende bevegelse, gjennom utforskningen av denne tekstens ”grensesnitt” i forhold til andre tekstmasser og institusjoner, vil jeg i fortsettelsen gi oppmerksomhet til de interestetiske møtene og konfrontasjonene som teksten selv etablerer. Det litterære verket kan sies å produsere nye modeller for oppfattelsen av omverdenen — og følgelig også nye værensformer. Forfatterens særlige materiale er riktignok ord, ikke ferdigstilte komponenter av farge eller lyd, men dikteren har det til felles med maleren og komponisten at også han er en skaper av konkrete sansebilder eller ’persepter’, som det heter i terminologien fra *Qu’est-ce que la philosophie?* I framstillingen til Deleuze og Guattari representerer det litterære verket en sammensatt ’blokk av sansninger’ og et laboratorium for ’oppfinnelsen av nye værensformer’ (Deleuze og Guattari 1996: 207–248). I det følgende vil jeg utforske den særegne karakteren av disse interestetiske eksperimentene i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Den metodiske framgangsmåten blir da noe av den samme som i analysen av *Robert Guiskard*. Også i denne lesningen kommer jeg til å skille mellom visuelle og akustiske persepsjonsuttrykk, mellom forestilling og foredrag, ”skuespill” og ”klangfigur”. Som et første trinn i dette prosjektet, vil det imidlertid være påkrevet med en rekapitulasjon av fortellingens sentrale tekstutforminger og handlingselementer.

Både i avisversjonen fra 1810 og bokversjonen fra 1811 representerer *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* en legende om en uavsluttet bildestorm. Mot slutten av 1500-tallet samles en gruppe ikonoklaster for å gå til angrep mot et nonnekloster i utkanten av Aachen. Datoen for aksjonen blir satt til Kristi Legemsdag, dagen for den katolske feiringen av nattverden og transsubstantiasjonen og ”der allerschändlichste Fest” ifølge Luther.²⁸ I spissen

²⁸ Kristi legemsdag var en merkedag for striden mellom protestantisk og katolsk tegnforståelse. De teologiske stridighetene i reformasjonstiden dreide seg ikke minst om hvorvidt brødet og vinen ble forvandlet til Jesu’ legeme og blod ved velsignelsen, slik katolikken hevdet, eller om det snarere var slik at *både* legemet og brødet, blodet og vinen var presente i en og samme gjenstand. (Jf. Graham 1977: 196) Protestantene argumenterte for

for opprøret står fire nederlandske brødre, tre av dem studenter i Wittenberg, den fjerde predikant i Antwerpen. Kleist forteller om hvordan brødrene begir seg til klosteret i følge med byens unge kjøpmannssønner og studenter, alle sammen utrustet med "Äxte und Zerstörungswerkzeuge aller Art". (SW II: 216) Vel framme ved klosteret begynner bildestormen som en rekke mindre framstøt "zur Einleitung entscheidender Auftritte". (SW II: 221) Nonnene står tilsynelatende forsvarsløse overfor det protestantiske angrepet. Forgjeves har de søkt støtte hos byens keiserlige kommandant, "der selbst ein Feind des Papsttums, und als solcher, wenigstens unter der Hand, der neuen Lehre zugetan war". (SW II: 217) Det politisk-militære styrkeforholdet går slik sett i ensidig favør av ikonoklastene. Alt ligger tilsynelatende til rette for prosjektet om å tilintetgjøre, ikke bare bildene og glassmaleriene, men hele den katolske kirkens arkitektur, "den Dom der Erde gleich zu machen" (SW II: 221).

Mangelen på militære maktmidler gjør at den religiøse kunsten er det eneste våpenet som står igjen til den katolske kirkens disposisjon. Klokkeklangen og tonekunsten stilles følgelig opp til vern mot ikonoklastenes økser og ødeleggelsesverktøy. I legenden er ikke dette estetiske forsvarsverket like utilstrekkelig som det vel ville ha vært ellers i livet. Samtidig som nonnene begynner på sin musikkframføring, skjer det nemlig en vending av striden. Fra dette tidspunktet av handler ikke kampen mellom protestanter og katolikker lenger om å gjøre vold mot kunsten, men om kunstens potensielle maktfunksjon.²⁹ Under inntrykket av musikkframføringen rammes tilhørerne i kirken av en form for stivkrampe eller katalepsi, en åpenbart patologisk tilstand hvor samtlige lemmer, ja til og med tale- og åndedretsorganene blir stående fastlåste over lengre tid. Mens resten av ikonoklastene gjenvinner kroppskontrollen og gradvis kommer til sans og samling igjen, blir de fire brødrene liggende avmektige igjen med pannen senket mot kirkegulvet også etter at musikkframføringen er fullført. Senere samme kveld ligger de fremdeles i samme stilling, og det er først når klostervaktene løfter dem opp etter armene at de lar seg føre "auf träumerische Weise" tilbake til vertshuset. (SW II: 222) Den søvngjengeraktige tilstanden fortsetter — hvilket i henhold til den romantiske "psykologien" var synonymt med å være forrykt — og få dager senere går da også transporten videre til byens galehus.

denne andre tegnforståelsen, *konsubstantiasjonen*, hvis paradoksale fordoblinger minner om hvordan Kristus skulle vedbli å være både menneske og Gud, død og oppstanden, i himmelriket som og på jorden.

²⁹ Jf. Gernot Müller: "Von der Gewalt gegen religiöse Kunst führt die Erzählung direkt zur Gewalt religiöser Kunst, letztlich zur Gewalt der neuen politischen Konjunktur, die die Kunst nur für ihre Zwecke einspannt." (Müller 1995: 297)

Det er mulig å peke ut flere årsaker til at bildestormen løper ut i sanden, og før vi går videre med personhistorien kan det være grunn til å sortere ut noen av de viktigste. For det første skjer det et kritisk frafall av opprørsledelsen i det øyeblikket hvor brødrene kaster seg til gulvet og gir tegn til resten av protestantene om å følge deres eksempel. Derest har samtlige ikonoklaster, ikke bare de fire nederlenderne, mottatt et overveldende og fryktinngytende inntrykk av musikkens makt. Endelig må det også nevnes at bildestormen ender i ankomsten av en politistyrke med mandat til å arrestere opprørske elementer. Dette sistnevnte punktet viser at 'religionens triumf' handler like mye om å etablere en politisk maktorden, som om estetiske og religiøse underverker. Fortellingen rommer da også et lakonisk tillegg om at klosteret ble stående uantastet, ikke i evig tid, men fram til avslutningen av trettiårskrigen i 1648, "wo man es, vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte." (SW II: 219) Det skriftlige dokumentet, artikkelen fra en *fredsslutning*, viser seg her som den foreløpig siste og avgjørende brikken i *striden* mellom konkurrerende estetiske og religiøse systemer.

Parallelt med historien om personene, og deres individuelle disposisjoner, kan vi således skille ut en annen historie om mediene og deres virkninger. Begynnelsen av klosterangrepet var planlagt å skje gjennom utsendingen av et avtalt tegn, et signal med en på forhånd avgjort kode. Slik sett starter fortellingen med striden mellom de avtalte tegnene og de ikoniske bildene. Denne kampen blir imidlertid avløst gjennom det plutselige innbruddet av musikkens og kirkeklokkenes overmakt. Endelig vendes også denne maktbalansen på hodet gjennom innføringen av det skriftlige dokumentet. Fredsslutningen i Westfalen er et stykke litteratur som *gjør* historie, en tekst som oppløser båndene mellom kirke- og statsmakt. Og som følgelig også stiller opp krigen mellom katolisisme og protestantisme i en helt annen orden enn hva 1500-tallets ikonoklaster manøvrerte innenfor. Legenden om bildestormen utfolder seg således langs to plan. Langs det ene av disse planene er det menneskene som driver handlingen framover; langs det andre planet er det mediene og de estetiske tegnene som representerer historiens agens. Begge disse handlingsnivåene er til stede i tittelen idet den både viser i renting av et personnavn (Cecilie) og til et estetisk medium (musikken). Vi kan fastslå at liksom det skjer en rekke konverteringer og omvendelser på personnivået, er *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* også en fortelling om overgangene og utvekslingen mellom ulike estetiske og semiotiske systemer.

De to versjonene av *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* følger stort sett hverandre fram til det nevnte tillegget om fredsslutningen i Westfalen. Etter dette punktet i

fortellingen skjer det imidlertid et avgjørende brudd mellom de to tekstvariantene. I begge tekstutgavene blir det innledet en etterforskning av begivenhetene i klosterkirken, men etterforskerens person er ikke den samme i *Berliner Abendblätter* (1810) som i *Erzählungen II* (1811), og det ligger også et helt annet tidsforhold til grunn for etterforskningen i hvert enkelt tilfelle. For å skaffe til et veie et grundigere overblikk over disse forholdene, blir det nødvendig å rekapitulere innholdet av de to historiene hver for seg.

Hvis vi begynner med avisversjonen, ser vi at den gjør et opphold på ikke mer enn noen få dager mellom begivenhetene i klosterkirken og den påfølgende etterforskningen av 'religionens triumf': "Aber der Triumph der Religion war, wie sich nach einigen Tagen ergab, noch weit größer." (SW II: 68) Det som skjer etter disse få dagene, og som setter historien i gang igjen, er at vertshusholderen henvender seg til bymyndighetene. Han kan fortelle at brødrene ikke lenger tar til seg annen næring enn brød og vann, og at de synger katolske litanier med skjærende stemme hver midnatt. Verten ber følgelig om at byens politiske myndigheter må ta hånd om saken og fjerne leieboerne til et annet og bedre egnet sted. Det er åpenbart ikke så mye estetiske eller humanitære hensyn, men fortrinnsvis økonomiske egeninteresser som foranlediger vertshuseierens henvendelse til byadministrasjonen i denne saken. Nederlendernes endrede livsstil resulterer i tapte inntekter, og dette finansielle aspektet understrekes da også enda sterkere i den senere andreversjonen, "dergestalt, daß dieser Mann, der sonst viel Geld von ihrer Heiterkeit zog, sich genötigt sah, den ganzen Vorfall den Gerichten anzuzeigen und sie zu bitten, ihm diese vier Menschen [...] aus dem Hause zu schaffen." (SW II: 224) Brødrene tar ikke lenger del i den alminnelige økonomiske sirkulasjonen. De mangler den rette protestantiske arbeidsmoralen, er verken arbeidere eller konsumenter, og det finnes derfor ikke noe bedre sted å gjøre av dem enn i det nyopprettede asyl for uproduktive samfunns-elementer.

Interneringen av brødrene har altså økonomiske og politiske årsaker, men også en medisinsk begrunnelse. I etterkant av vertens rapport blir funksjonen av informasjonskanal derfor overlatt fra den næringsdrivende til en lege: "Der Arzt, der in Folge dieses Berichts befehligt ward, den Zustand der gedachten jungen Leute zu untersuchen". (SW II: 297) Kort sagt kommer legen fram til samme konklusjon som verten, om enn i et annet vokabular. Der den ene mener at "der böse Geist" har tatt tilhold i de fire nederlenderne, forsøker den andre å analysere de fysiologiske årsakene til frafallet av deres tidligere så "gesunden und rüstigen Sinnen". (SW II: 297) De rent medisinske undersøkelsene gir imidlertid ingen pålitelig fasit. Ovenpå de medisinske undersøkelsene legges det derfor ytterligere en diskurs, nemlig jussen:

”Man zog einige Bürger der Stadt, die während der Messe, in ihrer Nähe gewesen waren, vor Gericht.” (SW II: 297) Den juridiske eksaminasjonen er et av de viktigste midlene for oppdagelsen av skjulte kjensgjerninger i forfatterskapet til Kleist. Forhøret er hva Gerhard Neumann har karakterisert som en *Findungsmodell*, en teknikk hvor ’tanken blir utarbeidet langs den smale eggen mellom språklig frisetting og dødfødsel’. (Neumann 1994a: 17) I *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* viser det seg imidlertid at også de juridiske undersøkelsene kommer til kort. Heller ikke rettsapparatet er i stand til å avdekke mer enn et rent ytre hendelsesforløp, en rekkefølge av begivenheter uten åpenbare kausale neksus. Forhørene rekapitulerer hvordan musikken tok til, og hvordan opprørslederne straks deretter seg sammen mot gulvet, men årsakene til dette politiske og psykologiske sammenbruddet forblir ennå uoppklarte. Etter at de økonomiske, politiske, medisinske og rettslige instansene har spilt fallitt i forsøket på å forklare mysteriet, ligger veien således åpen for den katolske legendedannelsen og underforklaringen. Som en del av etterforskningsarbeidet, går legen til nonneklosteret, og han presenteres her for de samme katolske dokumentene og forklaringsmodellene som den protestantiske moren får bivåne i bokversjonen av *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*.

Mens fortellingen fra *Berliner Abendblätter* fortsetter historien få dager etter begivenhetene i klosterkirken, rommer teksten fra *Erzählungen II* et langt større sprang i tid. Mellom de første begivenhetene og den påfølgende etterforskningen ligger det denne gangen et tidsspenn på seks år. Følgelig er det ikke lenger nyheten, men *glemselen* som de rettslige undersøkelsene har å forholde seg til. Minnet om de fire nederlandske brødrene er ikke lenger en del av den kollektive hukommelsen, en sak som hele samfunnet forholder seg til, men en erindring av langt mer privat karakter. Rollen som etterforsker blir da også overlatt fra samfunnsinstanser som legen og forhørsdommeren til et medlem av familien, og da nærmere bestemt til moren. Det er som om minnet om nederlenderne og den ikonoklastiske aksjonen ikke lever videre andre steder enn i dypet av Aachens arkiver og i den aller mest intime familiesfæren: ”Sechs Jahre darauf, da diese Begebenheit längst vergessen war, kam die Mutter dieser vier Jünglinge aus dem Haag an, und stellte, unter dem betrübten Vorgeben, daß dieselben gänzlich verschollen wären, bei dem Magistrat zu Aachen, wegen der Straße, die sie von hier aus genommen haben mochten, gerichtliche Untersuchungen an.“ (SW II: 219). Morens saksetterforskning baserer seg på en serie av intervjuer med byens myndighetspersoner. Via disse kanalene får hun snart nærmere innsikt i brødrenes sorgelige og forunderlige skjebne.

I tillegg til at de unge mennene er internert til galehuset hvor de synger gloria hver midnatt, som i versjonen fra *Berliner Abendblätter*, er det i bokversjonen også tatt med en opplysning om at de skal ha bundet seg et kors av bjørkeris. Når de ikke synger på latin, bruker de tiden på å meditere foran dette krusifikset. Moren avlegger en obligatorisk visitt hos de fire forrykte sønnene og begir seg siden i følge med en venninne til klosteret for å betrakte stedet hvor sønnene skal ha blitt 'slått til jorden'. I klosteret gjenopplever hun en rekke av de rystende erfaringene som sønnene har gjort før henne, og hun reiser kort tid etterpå tilbake til Nederland — for deretter også å vende tilbake til den katolske kirkens moderskjød: "wo sie ein Jahr darauf, durch diesen Vorfall tief bewegt, in den Schoß der katholischen Kirche zurückkehrte." (SW II: 228) Om brødrenes endelikt fortelles det, i avslutningssetningen fra andreversjonen, at disse skal ha dødd i høy alder etter den rutinemessige avslutningen av sitt katolske litani: "die Söhne aber starben, im späten Alter, eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das gloria in excelsis abgesungen hatten." (SW II: 228) Passasjen etablerer en siste symmetri mellom brødrenes sangnummer og fortellingen til Kleist. Musikken toner ut, brødrene har sunget sitt siste vers, og dermed slutter også legenden.

Komposisjon

Ved første gangs gjennomlesning synes genrebetegnelsen 'legende' i forbindelse med denne historien å referere til betydningen av sagn om utrolig hendelse, oppbyggelig fortelling om mysterium eller rett og slett helgenvita. Man kan også anta at gaven ble lest på denne måten av Adam Müller, som en legende om guddommelig inngripen og plutselig omvendelse, og følgelig også som en bekreftelse av dåpshandlingen og den katolske tro. Er det imidlertid guddommelig inngripen som foranlediger brødrenes plutselige omvendelse og den ikonoklastiske aksjonens sammenbrudd, eller er det tonenes makt? Tittelen synes å invitere til begge tolkningsmulighetene, men det er ikke dermed gitt at de to tolkningene er kompatible. Wolfgang Wittkowski påpekte dette forholdet i 1972 da han beskrev bindeordet *oder* som en disjunksjon mellom gjensidig utelukkende svaralternativer. I stedet for en barokk sidestilling av mer eller mindre synonyme tittelforslag kommer de to delene av tittelen til å motsi og undergrave hverandre. (Wittkowski 1972: 29) Leseren blir nødt til å foreta et valg mellom ett av de to svaralternativene hevder Wittkowski, og den fysiske forklaringen må da få forrang framfor den metafysiske. Dette får også betydning for tolkningen av verkets genre. Genreanvisningen 'legende' skal ifølge Wittkowski ikke forstås dit hen at Kleist er ute etter å

presentere oss for en ny helgenvita, men snarere som en markør av fortellingens parodiske adresse. *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* er altså ikke en fortelling om forunderlige mysterier, men snarere en 'legende-parodi'. (Wittkowski 1972: 20) Den tradisjonelle fortellingen om mysterier og underverker blir riktignok gjentatt og parafrasert, men denne gangen med et innslag av kritisk distanse og ironi som underminerer verkets uttalte genre, mener Wittkowski.

Hvis vi i likhet med Wittkowski satser på at det er musikkens *Gewalt* som utøver sine virkninger på brødrene, hvilket jo er den mest "naturlige" forklaringen, kommer vi straks til det andre av de to mysteriene i denne teksten: Hvem er det som framfører musikken? Samtidig som søster Antonia dirigerer oratoriet fra orgelaltanen, ligger hun som tidligere nevnt syk til sengs i en annen del av klosteret. For å forklare dette sammentreffet, må man vise hvordan ett og samme legeme kan oppholde seg på to steder til samme tid. Her synes vi å ha kommet til et punkt hvor fysikken må gi tapt for metafysikken. Mysteriene fra nattverden vender tilbake i framføringen av en ny paradoksal figur. Denne gangen er det riktignok ikke Kristus, men Antonia som både er til stede og ikke til stede i ett og samme legeme eller tegn. Gjentakelsen av nattverdsmysteriet viser at fortellingen — i overensstemmelse med Goethes klassiske novelledefinisjon — er bygd opp om "eine sich ereignete unerhörte Begebenheit" (Eckermann 1982: 194–195). Kleist kan sies å tilspisse denne definisjonen idet han lar moren henvende seg til Veit Gotthelf "um über die Veranlassung dieser *ungeheuren* Begebenheit Auskunft zu erhalten". (SWII: 220, min uth) Det 'uhørte' utgangspunktet for novellen blir av Kleist utvidet fra betydningen av 'ikke tidligere hørt' til 'uttillatelig' og 'uhyrlig'. Legendens utstrekning i tid lar seg slik sett forstå som et forsøk på å gi en forklarende ramme til den ellers uhørte begivenheten. Den legendariske eller lesverdige tildragelsen blir innskrevet i et narrativt skjema og kan på denne måten anta et skinn av kausalitet. For fra fortellingen om 'før' og 'etter' er ikke veien lang til antagelsen av 'årsak' og 'virkning'.

Noe av det særegne ved Kleists fortellerteknikk i denne legenden er imidlertid de gjentatte tiltakene som blir truffet mot å innordne historien i en enkel teleologisk meningssammenheng. Fra første setning av blir begivenhetene satt inn i et spill av tilfeldigheter: "Um das Ende des sechszehnten Jahrhundert, als die Bilderstürmerei in den Niederlanden wütete, trafen drei Brüder, junge in Wittenberg studierende Leute, mit einem vierten, der in Antwerpen als Prädikant angestellt war, in der Stadt Aachen zusammen." (SW II: 216) På den ene siden etablerer åpningssetningen et historisk vilkår, bildestormene i

Nederland. På den andre siden vises det til et innslag av tilfeldighetenes spill innenfor denne makrostrukturen, de fire brødrene som støtte på hverandre (*trafen zusammen*) i Aachen. I denne spenningen mellom historiens uvilkårlige lov og den individuelle erfaringen av kontingens kommer også fortsettelsen av fortellingen til å utspille seg.

En nærmere analyse av det første avsnittet er nok til å avdekke at det ikke i så stor grad er menneskelig eller guddommelig planlegging som driver handlingen framover, som en veritabel rekke av tilfeldigheter og slumpetreff. Brødrene kommer for eksempel ikke til Aachen med et forsett om å gjøre opprør, men for å heve arven etter den ukjente onkelen. Først når arven ikke lar seg oppdrive, blir reisens økonomiske motiver byttet ut med religiøse og politiske ambisjoner, nærmest som et utslag av kjedsommelighet og mangelen på alternativer, "weil niemand in dem Ort war, an den sie sich hätten wenden können". (SW II: 216) Gjennom angivelsen av brødrenes studie- og virkested til henholdsvis Wittenberg og Antwerpen blir Aachen innskrevet til et spenningsfelt mellom tysk lutheranisme og nederlandsk kalvinisme. Forskjellen mellom de omkringliggende protestantiske områdene og det katolske Aachen har ved tidspunktet for historiens begynnelse vokst seg så sterk at revolusjonen/utladningen ikke lenger er til å unngå. Slik sett kommer brødrene til å fungere som tilfeldig utvalgte ledere for en allerede opparbeidet historisk spenning. Det er altså ikke en indre bestemmelse, men et sett av ytre omstendigheter som fører dem til posisjonen som bildestormens språkrør. I overensstemmelse med denne innsikten har ikke forfatteren stilt opp en kausalt sammenhengende setningsramme rundt karakterene, men en serie av kontingente verb. Det plutselige sammenstøtet og den vilkårlige vendingen er ikke uttrykk for mangelen på komposisjon, men nettopp det kontingensplanet som hele legenden utspiller seg innenfor. De mange tilfeldighetsmarkørene fra det første avsnittet ("trafen zusammen", "kehrten" "zugefallen", "vorgefallen", "traf es sich") legger således grunnlaget for den 'uhyrlige begivenheten' som siden blir viklet ut. (Se også Hinderer 1998: 198 og Müller 1995: 293)

Også i fortsettelsen av fortellingen er denne formen for tilfeldighetsmarkører et hyppig gjentatt grep. Ikke minst blir morens vei til klosteret innskrevet i en tilsvarende struktur av sammentreff som den vi har observert i forbindelse med sønnenes ankomst samme sted. Når hun begir seg av gårde, er det like mye "weil eben das Wetter schön war", som for å etterforske det stedet hvor sønnene gikk til grunne. Nonnenes gjenkjennelse av moren skjer på en like tilfeldig måte. Når hun blir invitert inn i klosteret, er det som en følge av et dobbelt sammentreff: "Es traf sich, daß [...] eine Klosterschwester, welche vorüberging,

zufällig erfubr, wer die unter dem Portal stehenede Frau sei". (SW II: 225, mine uth.) Bevegelsene til moren og brødrene følger altså parallelle baner: Ikke fordi deres skjebne skulle være fastsatt en gang for alle og på forhånd, men nettopp fordi deres individuelle livsplaner er skrevet inn i teksten ved hjelp av de samme verbale tilfeldighetsmarkørene.

Behovet for forklaring blir ikke mindre av tilfeldighetenes markerte spill. Undersøkelsene til legen (1810) og moren (1811) spiller derfor en viktig narrativ funksjon i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Liksom etterforskeren i en kriminalhistorie søker de begge tilbake i fortiden etter skjulte årsakssammenhenger og motiver. For morens del blir altså det første etterforskningsskrittet tatt idet hun ankommer Aachen seks år etter sønnens sammenkomst. Moren henvender seg i løpet av etterforskningsarbeidet til byens magistrat (SW II: 219), forstanderne i galehuset (SW II: 219–220), kjøpmannen Veit Gotthelf (SW II: 220–224) og klosterabbedissen (SW II: 224–228). På grunnlag av denne intervjurunden kan vi inndele fortellingen fra *Erzählungen II* i seks segmenter, hvorav hvert enkelt segment er dominert av en bestemt "hovedstemme". Den anonyme fortelleren fører ordet mer eller mindre suverent i del en (SW II: 216–219) og del seks (SW II: 228), mens hvert enkelt av midtpartiene fordeler seg om møtet med en av de fire informantene.

Talen til informantene gjengis dels i direkte form, gjennom innsettingen av lange sitatbrokker, dels som fri indirekte tale, og endelig også i parafraiserende form. Spesielt Veit Gotthelf og abbedissen kommer til å anta karakteren av en slags underfortellere idet de får anledning til å framføre sin egen versjon av de foregående begivenhetene over flere boksider. Denne flerstemte tekstkomposisjonen markerer ytterligere en forskjell fra avisversjonen, hvor utsagnene til Veit Gotthelf og abbedissen utelukkende ble gjengitt i form av fortellerens indirekte referat. I stedet for den kronologisk organiserte saksgjennomgangen til en suveren forteller presenteres vi i *Erzählungen II* for en tekstkomposisjon med stadige skiftninger av både tempus og stemmeføring. Bianca Theisen har da også ment å se en parallell mellom Kleists polyfone tekstorganisering og nonnens flerstemte oratorieframføringer. (Theisen 1996: 111–112) Hvis vi godtar denne analogien, må det samtidig legges til at hvert enkelt av fortellingens segmenter blir dominert av en bestemt "hovedstemme". Den anonyme fortelleren fører således ordet i del en og seks, mens hvert enkelt av midtpartiene innretter seg mot møtet med og stemmen til en av informantene.

I en slik flerstemt tekstkomposisjon behøves det et organiserende midtpunkt, og hos Kleist er det fortelleren (eller rettere sagt skriveren) som kommer til å anta denne organiserende funksjonen. Fortellerinstansen avgjør både hvilke samtaler det refereres til og

talegjengivelsens aktuelle stil i hvert enkelt tilfelle. Den flerstemte komposisjonsteknikken er i så måte et uttrykk for en maktstruktur hvor det hele tiden er mulig for en av partene å gripe inn i den harmoniske samklangen for å dominere og undertrykke stemmen til de andre. Dette styrkeforholdet er fortelleren selv den første til å gjøre oppmerksom på. Han har ordet i sin makt, og denne makten kommer spesielt tydelig til uttrykk mot slutten av Veit Gotthelfs hendelsesrapport. Her griper den narrative styringsinstansen direkte inn i det fortalte for å undertrykke deler av informasjonen: ”Dies und noch Mehreres sagte Veit Gotthelf, der Tuchhändler, das wir hier, weil wir zur Einsicht in den inneren Zusammenhang der Sache genug gesagt zu haben meinen, unterdrücken”. (SW II: 224) Det har allerede kommet fram mer enn nok om det revolusjonære foretaket og fortsettelsen blir ikke bare utelatt, men beint fram undertrykt. I denne sammenhengen vil ’undertrykkelse’ si det samme som at fortsettelsen ikke kommer på trykk. Fortsettelsen av Veit Gotthelfs fortelling når aldri fram til den trykte teksten som vi har foran oss på papiret. Den eksplisitte markeringen av fortellerens absolutte makt over tekstens bokstav gjør det klart at anvendelsen av ulike underfortellere ikke handler så mye om å gi alle et ord med i laget, som om en langt mer instrumentell belysning av hendelsesforløpet fra ulike vinkler. De ulike karakterene er informasjonskanaler som lar seg slå på og av alt etter for godt befinnende. Skriverens disposisjoner blir dermed avgjørende for hvilke meddelelser som får anledning til å passere fra morens etterforskninger i det skjulte til den offentlig tilgjengelige teksten.

Skuespill I: Opprørssignal

Slik jeg allerede har belyst, utspiller legenden seg dels langs et karakternivå, som en serie av personlige stridsfall, triumfer og nederlag, men også som en utveksling mellom ulike estetiske, religiøse og juridiske tegnsystemer. Så skriver da også Gerhard Neumann at ”Eigentlich handelt die ganze Geschichte von nichts anderem als von Zeichen, die gegeben werden oder solchen, die ausbleiben.” (Neumann 1994b: 379) Det er en slik alternativ historie, en historie på tegnenes nivå, jeg vil analysere over de følgende sidene. I første omgang kommer jeg da til å konsentrere meg om det *visuelle signalplanet*, et plan som kan sies å bli etablert med definisjonen av opprøret som ”das Schauspiel einer Bilderstümerei” (SW II: 216). Den ikonoklastiske aksjonen virker i og med denne definisjonen som en framføring av betydningsbærende visuelle tegn. Aksjonen antar karakteren av en fysisk teaterforestilling, et spill om ødeleggelsen av de gamle bildene og oppsettingen av nye tablåer. Det er de ulike trinnene i dette skuespillet jeg vil gjøre rede for i fortsettelsen.

Som signal på opprørets begynnelse, velger brødrene og deres medsammensvorne et avtalt tegn. Den eksplisitte bestemmelsen av tegnet som ”verabredet” er i denne sammenhengen verdt å legge merke til. Begrepet trekker nemlig opp en linje fra Kleists tekst til fagterminologien hos opplysningsforfattere som Wolff, Lessing og Lambert. I overensstemmelse med den klassiske tidsalderens semiotikk synes Kleist å skille ut de konvensjonelle tegnene som en egen tegnkategori til forskjell fra bildet og de naturlige tegnene: ”Sie verabredeten frohlockend ein Zeichen, auf welches sie damit anfangen wollten, die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen.” (SW II: 216) Også i det senere referatet til den medsammensvorne Veit Gotthelf blir det understreket at opprøret skulle begynne med ”das zur Bilderstürmerei verabredete Zeichen”. (SW II: 222) I stedet for et ikonisk tegnsystem bygd opp om likheten mellom tegn og referent, synes brødrene å ville innstifte et kontraktbasert tegnsystem. Her er det ikke et indre samsvar eller en ytre likhet med referenten, men en blott og bar overenskomst som gir tegnene deres betydning. Denne protestantiske anvendelsen av vilkårlig avtalte tegn står i åpenbar kontrast til bildebruken i det katolske kirkerommet. De to tegnsystemene stilles da også eksplisitt opp mot hverandre i Kleist tekst slik at utsendingen av det avtalte opprørssignalet leder direkte over i ødeleggelsen av de transparente glassmaleriene.

I kapittelet om ”Språkrøret” så vi hvordan begrepet *Zeichen* setter sørgespillfragmentet *Robert Guiskard* i forbindelse med 1800-tallets medisinske diskurs og datidens teorier om kroppen som et aggregat av naturlige tegn. I Cecilie-fortellingen er det imidlertid ikke den medisinske tegnforståelsen som ligger til grunn for Kleists begrepsanvendelse når det samme ordet blir satt i spill. Formodentlig er opprørssignalet ment å bli avgitt i form av en fysisk gest, som en synlig bevegelse med en på forhånd avtalt kode. I så fall er tegnet forbundet med legemets ytre bevegelser, men det viser ikke fra kroppsoverflaten i retning av et skjult indre slik de medisinske symptomene skal gjøre det. Samtidig fungerer tegnet heller ikke som representasjonen av en tanke eller ting, slik 1700-tallets semiotikk ennå ville framstille dets bestemmelse. Funksjonen av det ikonoklastiske tegnet er i det hele tatt ikke å representere, men å innstifte. I det øyeblikket hvor predikanten løfter hånden (eller hva han måtte ha avtalt å gjøre), sender han ut en kommando. Ikonoklastenes påfølgende aksjon er den eneste mulige bekreftelsen på at dette signalet er mottatt og forstått. Et eventuelt tilbakesvar, for ikke å snakke om en dialog, ville innebære at signalutsendingen var forfeilet. Tegnet er ment å mobilisere, og det har ingen mening ut over denne ”telegrafiske” handlings- og signalfunksjonen.

Den performative karakteren av ikonoklastenes signalsystem blir særlig tydelig i Veit Gotthelfs gjenfortelling. I løpet av denne rapporten etableres det en semantisk tvetydighet. Det levnes riktignok ingen tvil om det overordnede prosjektet, å jevne kirken med jorden, men ødeleggelsesaksjonen viser seg å ha to mulige agenter. Massen og føreren veves sammen både i den muntlige framstillingen til Veit Gotthelf og i den skriftlige gjengivelsen til Kleist: ”mehr denn dreihundert, mit Beilen und Pechkränzen versehene Bösewichter, aus den Mauern unserer damals irgeleiteten Stadt, erwarteten nichts als das Zeichen, das der Prädikant geben sollte, um den Dom der Erde gleich zu machen.” (SW II: 220) En rent grammatisk analyse av dette tekstutdraget vil ikke kunne fastslå om hærverket forårsakes av ødeleggelsesinstrumentene eller tegnutdelingen. Enten venter *die Bösewichter* på tegnet til at *de* skal jevne kirken til jorden, eller også venter de på tegnet *som* jevner kirken til jorden. Mobiliseringen og tegnet til mobilisering glir over med andre ord over i hverandre, og det i den grad at aksjonen kan være fullført i samme øyeblikk som signalutsendingen har funnet sted.

Ved tolkningen av en slik passasje er den bibelske underteksten ikke til å komme utenom. Vendingen ’det skal ikke bli sten tilbake på sten’ er hentet fra Jesu’ besøk i tempelet og den påfølgende talen om endetiden. Episoden beskrives relativt samstemt av Matteus (24), Markus (13) og Lukas (21). I forbindelse med bildestormen virker versjonen fra Lukas-evangeliet mest aktuell. Her er det nemlig ikke bare snakk om tempelets solide steinarkitektur, men også om dets estetiske forsiringer, ”daß er mit schönen Steinen und Kleinoden geschmückt sei”, som det heter i den lutherske bibeloversettelsen (Luk: 21,5) I evangelieteksten gjøres Jesus oppmerksom på tempelets skjønnhet for straks deretter å varsle dets fall. Det ikonoklastiske prosjektet, ”keinen Stein auf dem andern zu lassen” (SW II: 216), finner sitt nøyaktige forbilde i denne profetien. Det samme gjelder også for de gjentatte koplingene mellom destruksjon og tegnutsendelse i Cecilie-legenden: ”Es wird die Zeit kommen, in der von allem, was ihr seht, *nicht ein Stein auf dem andern gelassen* wird, der nicht zerbrochen werde. Sie fragten ihn aber: Meister, wann wird das geschehen? Und was wird *das Zeichen* sein, wenn das geschehen wird?” (Luk: 21, 6–7, mine uth.) Også hos Lukas gjelder det at man ikke kan forestille seg endetiden uavhengig av de tegnene den fører med seg — eventuelt at tegnene *er* apokalypsen. Idet Kleist plukker opp igjen disse elementene fra bibelteksten, sørger han imidlertid for å oppdatere dens tegnbegrep til en mer dagsaktuell standard. Denne gangen er det ikke en messiansk åpenbaring, men en kodifisert

angrepskommando som skal varsle overgangen fra den bestående tingenes orden til det kommende riket.

Det ikonoklastiske angrepet på bildene skulle i utgangspunktet innebære et fromt religiøst ønske om å komme utenom tegnene som sperrer for innsyn i det sant guddommelige. I så måte oppstår det et paradoks når også bildestormen må gå veien om tegnene. Det teologiske problemet er av et tilsvarende slag som i den før nevnte konstruksjonen ”das Schauspiel einer Bilderstürmerei” (SW II: 216). Idet ikonoklastene setter farens lov til side og antaster nonnene, blir det etablert felt av seksuelle betydninger i Kleists tekst. Allerede her kan det være grunn til å bemerke at dette seksuelle spenningsfeltet blir opprettholdt ved overgangen fra skuespillet til tonekunstene. Musikken er, i henhold til denne legenden, en spesifikt kvinnelig form for kunstutøvelse:

In den Nonnenklöstern führen, auf das Spiel jeder Art der Instrumente geübt, die Nonnen, wie bekannt, ihre Musiken selber auf; oft mit einer Präzision, einem Verstand und einer Empfindung, die man in männlichen Orchestern (vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst) vermißt. (SW II: 217)

Innføringen av en kvinnelig *Geschlechts-* og *Kunstart* forstyrret det ikonoklastiske prosjektets dramaturgi. Bildestormen baserer seg i utgangspunktet på dikotomiene bilde/ord, katolisisme/protestantisme, gammel/ung, far/sønn. Kvinnene og musikken er imidlertid elementer som vanskelig lar seg føye inn på den ene eller andre siden av et slikt skjema. Så skjer det da også en avgjørende vridning av bildestormen når angrepet ledes ut av bysentrum i retning av det mer perifere St. Cecilie-klosteret ”das damals vor den Toren dieser Stadt lag”. (SW II: 216) Ikke bare blir søstrene gjort til angrepsmål i stedet for faren, men nonnene forsvarer seg også mot overfallet ved hjelp av toner og sang. Paradoksene ved bildestormen blir dermed gjenspeilet på katolsk hold. Mens det protestantiske angrepet på bildekunsten er organisert i form av et skuespill, er det katolske forsvaret bygd opp om en kunstform uten visuelle elementer av noe slag. Bildeødeleggelsen blir aldri realisert av protestantene, men fullføres på sett og vis i den motreformatoriske opphøyelsen av tonekunstene til posisjonen som den fremste av alle kunstarter.

Oppøret viser seg også i forbindelse med den protestantiske tegnutsendingen å gjenta figurer som det var meningen å rive ned. Mario Perniola skriver i *La società dei simulacri* om det teologiske grunnlaget for 1500-tallets bildestormer at disse aksjonene baserte seg på et radikalt skille mellom *bildet* og *synet*. Ikonoklastenes hovedbekymring var å bevare Gudsbegrepets og det værendes renhet. Således ble Gud, originalen, oppfattet som absolutt forskjellig fra bildene, figurene og verden. (Perniola 1982: 45) Det sant guddommelige lot seg

ikke avbilde eller representere, men åpenbarte seg i stedet for de utvalgte som ikke hadde tilhold i ”motsetningenes hus”, for dem som ”hadde øyne for å kunne se og ører for å kunne høre”.³⁰ Enten ser man Guds framtidige rike, eller man ser det ikke. Mellom disse to alternativene gis det ifølge bildestormerne ingen medierende bilder eller overgang. Kleist kan imidlertid sies å bygge ned disse opposisjonene idet han demonstrerer umuligheten av å etablere en ny ikonoklastisk orden uten framføringen av nye bilder, tablåer, skuespill og visuelle signaler.

Det eventuelle potensialet i en slik ”dekonstruktiv” og lett resignert lese måte skal imidlertid ikke overvurderes. I en viss forstand kunne ikke ikonoklastene ha vært mer konsekvente i valget av semiotiske praksiser enn i denne framstillingen til Kleist. For det første velger opprørerne et avtalt tegn, en blott og bar gest som på ingen måte gjør krav på likhet med en bakenforliggende original. Dernest skal det avtalte tegnet settes inn i en aksjonssammenheng. Tegnet er slik sett mer av en handling enn av et symbol. Dets performative og revolusjonære karakter setter det ut over de manglene som ellers synes å hefte ved de rent arbitrære tegnene. Opprørssignalet inngår ikke i en etablert kode. Det er ikke en del av de eksisterende semiotiske systemene, men et tegn som blir oppfunnet med bildestormen og omveltningen som eneste hensikt. Nøyaktig langs grensen mellom det som allerede er, og det som skal komme, blir det mulig å sette inn et tegn som verken er et blekt avbilde av originalen eller en rekkefølge av døde bokstavtegn, men en historisk virkende kraft. Slik kan vi i det minste forestille oss det ikonoklastiske prosjektets begivenhetskarakter. Kleist har imidlertid sørget for å innskrive opprøret i en struktur av likheter og gjentakelse: ”dergestalt, daß die vier Brüder, von Schwärmerei, Jugend und dem Beispiel der Niederländer erhitzt, beschlossen, auch der Stadt Aachen das Schauspiel einer Bilderstürmerei zu geben.” (SW II: 216) Vi ser at den nyskapende begivenheten, tildragelsen som skulle heve tegnene ut over den evige repetisjonen av det samme, allerede er modulert over skjemaet for det som har vært. Passasjen demonstrerer at det ikke bare er innsettelsen av noe nytt (*Schwärmerei, Jugend*), som legges til grunn for bildestormen, men også gjentakelsen av et foregående eksempel (*dem Beispiel der Niederländer*). Den historiske gjentakelsen er slik sett en nødvendig forutsetning for den ikonoklastiske aksjonen, men bildeopprøret blir ikke av den grunn til mindre av en

³⁰ Jf. Esek 12, 2: ”Du Menschenkind, du wohnst in einem Haus des Widerspruchs; sie haben wohl Augen, daß sie sehen könnten, und wollen nicht sehen, und Ohren, daß sie hören könnten, und wollen nicht hören; denn sie sind ein Haus des Widerspruchs.”

begivenhet.³¹ Produksjonen av det nye vil også i denne politiske sammenhengen måtte gå veien om det allerede gitte. Slik diktekunsten begynner med de retoriske og diskursive magasinene av genrer, troper, talemåter og ideer, vil også den politiske oppfinnelsen måtte ta utgangspunkt i eksempelet fra foregående aksjoner.

Som om den ikonoklastiske omveltningen av andre tegnsystemer ikke var tilstrekkelig, ender de fire protestantiske brødrene også med å holde det planlagte tegnet tilbake. I denne tilbakeholdelsen kan vi iaktta ytterligere en omdreining eller radikalisering av det ikonoklastiske prosjektet. Denne gangen er det ikke de visuelle og auditive tegnene til motparten som skal negeres. I stedet vendes opprøret innover mot det ikonoklastiske prosjektets egen tegnanvendelse. Den dekonstruktive innvendingen om at også opprøret skulle være i behov av bilder og tegn, er således foregrepet av de fire brødrenes aksjonsmåte. Bildeopprøret stanser. Tegnet holdes tilbake. Brødrene lanserer ikke et alternativt tegn eller bilde, men begynner i stedet på gjentagelsen og omformingene av tegnene til den katolske kirken.

Skuespill II: Fallbevegelse

I rapporten til Veit Gotthelf nevnes det to ganger at den protestantiske folkemassen venter på og etterlyser opprørssignalet. Hver gang følges oppfordringen av en motsatt rettet impuls. I stedet for opprøret følger avmakten. Derfor er det ikke kirken som blir jevnet til jorden, som opprinnelig planlagt, men de fire ikonoklastene som ender med å gå til grunne. Slik kommer brødrene selv til å ta inn over seg den fallbevegelsen de hadde lagt planer om for arkitekturen og bildene. I det minste ender det moderlige etterforskningsarbeidet i framstillingen av en slik *invertert* aksjon. Den protestantiske moren begir seg mot slutten av etterforskningen til klosteret, og hun konstaterer i denne forbindelse at brødrene måtte ha blitt 'rettet til jorden av usynlige lyn':

Drei Tage darauf, da die Frau durch diesen Bericht tief im Innersten erschüttert, am Arm einer Freundin hinausgegangen war in der wehmütigen Absicht, auf einem Spaziergang, weil eben das Wetter schön war, den entsetzlichen Schauplatz in Augenschein zu nehmen, auf welchem Gott ihre Söhne wie durch unsichtbare Blitze zu Grunde gerichtet hatte". (SW II: 225)

³¹ Jf. i denne forbindelse diskusjonen av forholdet mellom historie og repetisjon i Gilles Deleuzes *Différence et répétition*, her i engelsk oversettelse: "Repetition is a condition of action before it is a concept of reflection. We produce something new only on the condition that we repeat — once in the mode which constitutes the past, and once more in the present of metamorphosis. Moreover, what is produced, the absolutely new itself, is in turn nothing but repetition: the third repetition, this time by excess, the repetition of the future as eternal return." (Deleuze 1994: 90).

Den som i likhet med moren går ut for å ta en 'skueplass i øyesyn', gjør etterforskningen til et utvetydig visuelt orientert prosjekt. Selve begrepet *Augenschein*, som inntar en framtrødende posisjon i denne passasjen, er allerede redundant i sin betoning av det visuelle sanseregisterets forrang. Blikket blir innskrevet i en pleonasje hvor det både skal omfatte sanseorganet (*Auge*), den tilhørende forestillingen for dette øyet (*Schein*) og endatil det stedet hvor persepsjonen kan finne sted (*Schauplatz*).³² Kunnskapstilegnelsen vil i en slik sammenheng si det samme som å se, og så langt står saksbeskrivelsen til moren i en tydelig forlengelse av ikonoklastenes teatraliske prosjekt. Klosterkirken blir oppfattet av begge generasjoner som en scene for framføringen av visuelle tablåer. I ettertid av aksjonen kan moren imidlertid fastslå at det ikke var de visuelle tegnene som dominerte framføringen i klosteret, men noen langt mer usynlige krefter, et veritabelt *theatrum sacrum*. Moren gir et presist begrep om forestillingens ikke-visible karakter i antagelsen om at sønnene skulle være felt til jorden av usynlige lyn. I det øyeblikket hvor hele kirkerommet ventet på brødrenes optiske signalutsending, ble scenen tilsynelatende overtatt av akustiske, elektriske og guddommelige krefter. Til tross for dette makt- og sceneskiftet kan vi ikke si at skuespillet avsluttes. Hva som imidlertid skjer, er at manuset for forestillingen går over fra å skulle handle om et opprør til å framstille et fall.

Det synlige tegnet på opprøret holdes riktignok tilbake, men hva som i stedet følger er fortsatt en serie av visuelle signaler. Slik som vi allerede har analysert de spesifikke funksjonene av opprørstegnet (vilkårlig, kodifisert, performativt), er det også grunn til å gi det visuelle tegnet på avmakten, *fallet*, en tilsvarende grad av oppmerksomhet. I forbindelse med fallbevegelsen er det særlig to tegnforklaringer som det er nærliggende å sette i verk. Man kan si at hver av disse forklaringene antar karakteren av en lesning eller legende. Nærmere bestemt har vi å gjøre med henholdsvis en *fysiologisk* og en *teologisk* legende. En første tilgang til disse to lese måtene finner vi allerede i forkant av ikonoklastenes fall.

Like før brødrene går til grunne tar de hattene av hodet. Som om denne ydmyke bevegelsen fra opprørsledelsen ikke var påfallende nok, gir predikanten også ordre til resten av kirkerommet om å følge samme eksempel:

³² Jf. I denne forbindelse Paul de Man om den kantianske anvendelsen av begrepet *Augenschein* i artikkelen "Phenomenality and Materiality in Kant" I den tredje kritikken anvendes begrepet for å beskrive den dikteriske betraktningen av havet "nach dem was der Augenschein zeigt" (Kant 1974: 196) Den radikale prioriteringen av visualiteten i dette tekstpartiet får de Man til å kontrastere Kants begrepsanvendelse med det hegelianske begrepet om *Ideenschein*. Beskrivelsen av dikternes sublim erfaring av havet handler ifølge de Man om å utvikle et begrep om en sansning forut for ideene og refleksjonen, "the only word that comes to mind is that of material vision". (de Man 1996: 82)

Dagegen, bei Anhebung der Musik, nehmen eure Söhne plötzlich, in gleichzeitiger Bewegung, und auf eine uns auffallende Weise, die Hüte ab; [...] und der Prädikant, indem er sich, nach einer erschütternden Pause, plötzlich umwendet, ruft uns allen mit lauter fürchterlicher Stimme zu: gleichfalls unsere Häupter zu entblößen! (SW II: 221)

Intonasjonen av musikken varsler ved denne anledningen begynnelsen på et nytt skuespill. Musikken fungerer både som et preludium til en gudstjeneste og som en ouverture til et teater. Til denne virkningsfulle musikken (”mit welcher die Kapelle mehrmals schon, einer besonderen Heiligkeit und Herrlichkeit wegen, mit welcher sie gedichtet war, die größten Wirkungen hervorgebracht hatte” (SW II: 217)) hører det imidlertid en annen oppsetning enn hva brødrene hadde lagt opp til. Slik søster Antonia allerede har delt ut det italienske partituret til sine medmusikanter, tar predikanten derfor på seg oppgaven med å dele ut de nye sceneanvisningene som hører til denne musikken.

Det blottede hodet er i seg selv et konvensjonelt tegn på (mellommenneskelig og religiøs) respekt, ja kanskje det mest konvensjonelle av alle. Som enhver kirkegjenger vil vite, er man pålagt å ta av seg hodeplagget idet man går inn i Guds hus. Når ikonoklastene ikke allerede har utført denne handlingen, er det i seg selv et tegn på deres opprør. Den påfølgende religiøse rystelsen og omvendingen blir av Kleist satt i scene på den aller mest konkrete måten, som *einer erschütternden Pause* midt i musikken, og i den visuelle figuren av en protestant som *sich plötzlich umwendet* for å pålegge sine medaktører å anerkjenne det katolske ritualet.

Til tross for at den rituelle betydningen av ’det blottede hodet’ slik sett er ganske åpenbar, kan det likevel være verdt å legge merke til hva Herminio Schmidt har notert om tilsvarende situasjoner i et annet av verkene til Kleist, nemlig *Das Kätschen von Heilbronn* (1810). Dette er nemlig også et stykke hvor hodeplaggene går av og på, og hvor karakterene enten reiser seg eller faller til bakken i analogi til disse høflighetsbevegelsene. I *Kätschen* fungerer hodeplaggene, ifølge Schmidt, som isolatorer mot påvirkningen fra/utsendingen av elektriske krefter. Friedrich Wetter, Graf vom Strahl er full av energi, hvilket allerede navnet skulle tilsi. Straks han tar av seg hjelmen utgår det derfor elektriske lyn fra øyevippene: ”Dich lähmt der bloße Blitz aus meiner Wimper?” (SW I: 518; V/1, l. 2390). I det samme stykket finner vi også Kunigunde von Thurneck med et utvendig korsett av ’svensk jern’ og med en indre sunnhet fra ’bergverkene i Ungarn’, altså med et indre av kvikksølv (SW I: 520; V/IV, l. 2449–2452). Den kjemiske sammensetningen av frøken Kunigunde er ganske enkel å analysere. I en gotisk middelaldersetning av riddere, kirker og slottsportaler går hun omkring som et levende elektrokjemisk batteri med en utside av sølv og et indre av kvikksølv, altså i

gestalten av det tidlige 1800-tallets sterkeste elektriske kondensatorer eller Kleist-flasker. Til beskyttelse mot de elektriske spenningene i dette miljøet er tittelfiguren Kätchen utstyrt med en stråhatt ”von gelbem Lack erglänzend” (SW I:433; I/1, l. 74), altså det samme materialet som Volta var først ute med å benytte til isoleringen av elektriske kondensatorer i 1783 (Schmidt 1978: 39) Et lignende betydningsregister er på spill i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. I samme øyeblikk som brødrene blottet hodet, blir de også til potensielle utladningssoner for elektriske støt. Slik sett er det ingen tilfeldighet at nettopp lynnedslaget blir sagt å felle dem til grunne.

Også de påfølgende etappene av brødrenes ”gleichzeitiger Bewegung” (SW II: 221) lar seg betrakte som en studie i datidens elektrisitetlære. Som nevnt gis det ytterligere en oppfordring fra de medsammensvorne ikonoklastene om å sende ut det avtalte tegnet. I stedet for å sende ut signalet til en *oppstand*, beskriver brødrene imidlertid en fortsatt *fallbevegelse*:

Vergebens fordern ihn einige Genossen flüsternd, indem sie ihn mit ihren Armen leichtfertig anstoßen, auf, das zur Bilderstürmerei verabredete Zeichen zu geben: der Prädikant statt zu antworten, läßt sich, mit Kreuzweis auf die Brust gelegten Händen, auf Knien nieder und murmelt, samt den Brüdern, die Stirn inbrünstig in den Staub herab gedrückt, die ganze Reihe noch kurz vorher von ihm verspotteter Gebete ab. (SW II: 221)

Det planlagte opprørstegnet blir i løpet av dette tekstutdraget erstattet av en underkastelse — i den bokstaveligste betydningen av dette ordet. Ikke bare gir brødrene seg til å mumle på latin (den samme *Murmeln des Pfaffen* som ble kritisert i brevet fra 11. september 1800), men de slynger seg også mot jorden i en åpenbart underdanig positur. Slik sett synes brødrene å føye seg inn under den katolske kirkens autoritet både med hensyn til kropps- og verbalspråk. Til tross for at betydningen av fallet kan være relativt enkel å dechiffrere, er det likevel mulig å peke ut opptil flere diskursive systemer som dette kroppssignalet kan være hentet fra. Dette potensielle mangfoldet av diskurser får nødvendigvis også konsekvenser for de aktuelle tolkningsmulighetene.

Dorothea E von Mücke har påpekt paralleller mellom brødrenes bevegelsesmønster og forskrifter fra Tridentinerkonsilet (1545–67). Den katolske kirkens triumf over protestantismen ble i dette motreformatoriske grunnlagsdokumentet forestilt som en triumferende overvinnelse av motstandernes kropp. Den blotte betraktningen av sannheten/kirken skulle få motstanderne til å kaste seg til bakken. Bevegelsen var forventet å gå via stadiene av lammelse, sammenbrudd, forvirring og skam til den endelige gjenvinningen av besinnelse og sunn fornuft: ”So mußte denn die siegreiche Wahrheit über Lüge und

Häresie triumphieren, damit ihre Widersacher beim Anblick eines so großen Glanzes und in solchem Jubel der ganzen Kirche niedergestreckt, entweder gelähmt und gebrochen vergehen oder mit Scham gefüllt und verwirrt endlich zur Besinnung gelangt.“ (Her sitert fra Mücke 1994: 112) En visuelt sanselig erfaring, *der Anblick*, leder i dette tilfellet over i den katolske gjenerobringen og omvendelsen av kjetternes sjel og kropp. Sammenholdt med denne teksten framstår brødrenes lammelse i kirkerommet som en høyst ritualisert bevegelse. På samme måte som de fire ikonoklastene mumler på bønnetekster de kort tid i forveien hadde hånet, blir også deres kroppsspråk for et blott og bart sitat å regne. Alt hva de sier og gjør, er allerede foreskrevet av den katolske kirkens kanon. En slik teologisk utlegning av fallbevegelsen er imidlertid ikke den eneste tegnforklaringen som Kleist legger opp til.

Mens Mücke finner det skriftlige forelegget til de nederlandske brødrenes underkastelse i den katolske kirkens motreformatoriske dokumenter, mener Gordon Birrell (ikke overraskende) å ha oppsporet en annen kilde i 1700-tallets elektrisitetlære. Birrell ser på fallet først og fremst som en fysiologisk begivenhet, eller mer presist, som en litterær gjenoppføring av fysiologiske og naturvitenskapelige diskurser om fallet. Til støtte for denne antakelsen viser Birrell blant annet til Herminio Schmidt og dennes gjennomgang av avmaktens figur i *Heinrich von Kleist: Naturwissenschaft als Dichtungsprinzip*. (Schmidt 1978: 40–44) Uten at Schmidt kommer eksplisitt inn på *Die heilige Cäcile oder die Gewalt der Musik*, viser han likevel at en hel rekke andre fallscener hos Kleist er modulert over datidens beskrivelser av elektriske støt. Blant faktorene som Schmidt legger vekt på, finner vi blant annet fallenes abrupte karakter, mangelen på psykologisk motivasjon og det påfølgende hukommelsestapet. Alt dette er ifølge Schmidt fenomener som bedre lar seg forklare ved hjelp av datidens naturvitenskapelige begreper enn ved hjelp av nåtidsleserens hermeneutiske og psykologiske forsøk på innlevelse i teksten.

Det avgjørende momentet i Schmidts naturvitenskapelige ”bevisføring” er fallbevegelsens visuelle figur eller bane. Når man faller hos Kleist, faller man ikke framover eller bakover i rommet, men så å si på stedet ”wie ein Taschenmesser”, som Kätchen (SW I: 435; I/1, l. 166), eller ”wie ein Gewand”, som Penthesilea (SW I: 368; 9, l. 1390). Nettopp en slik innadvendt fallbevegelse er, ifølge Schmidt, et kjennetegn for de mange 1700- og 1800-talls beskrivelsene av elektrisitetens momentane kraft. Kleist kunne utvilsomt ha kjennskap til fenomenet via en familietradisjon fra eksperimentene til Ewald Georg von Kleist, men den kilden som både Schmidt og Birrell velger å støtte seg til, er likevel Benjamin Franklin. Ikke minst når Kleist beskriver elektriske fenomener med lynnedslagene som eksempel, er

påvirkningen fra Franklin tydelig til stede. *Sämtliche Werke* av Franklin kom i tysk oversettelse i 1780, og elektrisitetslæren i dette verket hørte til den mest leste litteraturen av samtidens vitenskapelige verker, ja til den mest populære litteraturen overhode. Hvorvidt påvirkningen fra Franklins elektrisitetslære kommer fra direkte lesning eller fra allment utbredt kunnskap er i så måte mindre betydningsfullt. Fallet inn i avmakten følger uansett det samme skjemaet hos Kleist (armene i kors, sammensunkne knær, pannen i støvet) som Franklin noterer som den alminnelige responsen på elektriske sjokk. Her i den tyske oversettelsen fra 1780: "Eine solchergestalt getroffene Person, sinkt gleichsam zusammengebogen darnieder; denn die Artikulationen verlieren auf einmal ihre Kraft und Strammigkeit, so dass sie in dem Augenblicke auf den Platz ohne im geringsten vorher auszugleiten, und ohne jemals die Länge lang zu fallen, niederstürzt." (Sitert fra Schmidt 1978: 42, den engelske originalen av samme passasje blir også gjengitt av Birrell 1989: 79)

På bakgrunn av den samme avmektige fallbevegelsen er det med andre ord mulig å lese inn to alternative undertekster, en teologisk forklaringsmodell og en fysiologisk modell. Her gjelder det å ikke sjalte ut en av de foreslåtte lesemåtene. En nærmere kontekstundersøkelse kan gi støtte til så vel Birrell som Mücke, og begge tekstanalysene avdekker da også betydningslag som hver for seg må sies å være fullt ut konsistente. Brødrene framstår med en betegnelse av Walter Hinderer som "religiöse Automaten" (Hinderer 1998: 206) Spørsmålet blir dermed hvordan vi skal tenke denne samtidigheten av teologiske og fysiologiske tegn. Hva vil det si at fallet *både* uttrykker en innordning under den katolske kirken *og* en nevrofysiologisk impuls? De to tegnsystemene er ikke fullt ut kompatible. Mens fallet fører tilbake på en indre omvendelse i det ene tilfellet, vil det handle om en langt mer avsjelet reaksjonsmåte i det andre.

Hva som imidlertid er felles både for den motreformatoriske og den naturvitenskapelige diskursen, er at begge tekstlagene er ute etter å beskrive en særskilt form for *Gewalt*. Hva enten denne makten skulle være av naturlig eller overnaturlig karakter, kommer den uansett til uttrykk i form av medier og tegn. Det fysiske og det metafysiske nivået stilles da også side om side i den moderlige antagelsen om at sønnene er felt til jorden av guddommelige lyn, at "Gott ihre Söhne wie durch unsichtbare Blitze zu Grunde gerichtet hatte". (SW II: 225) Jeg vil hevde at det vesentlige ordet i denne passasjen verken er Gott eller Blitze, verken den religiøse eller den fysiologiske tegnforklaringen, men adjektivet *unsichtbar*. Elektrisiteten ble av romantikerne forstått i analogi til det guddommelige: Som en usynlig virkende kraft. Signalene i en strømførende ledning er verken til å se eller høre, og de

opererer med en hastighet langt ut over ethvert menneskelig mål. Denne mangelen på anskuelighet gjør at elektrisiteten, i likhet med ethvert såkalt åndelig eller religiøst fenomen, vil være avhengig av medier for å kunne kommunisere sin kraft til omverdenen. Slik som Gud taler til menneskene i form av medier og tegn, vil også elektrisiteten måtte omdannes til gnister og fysiologiske bevegelser for overhode å la seg registrere og beskrive. Fra først å ha latt seg påvirke av andre medier og tegn, blir brødrene selv til en form for (elektriske eller religiøse) indikatorer i det øyeblikket hvor de blotter hodet og faller til bakken. De fungerer ikke lenger bare som signalmottakere, men også som profeter eller elektrometre, som måleapparater for bakenforliggende spenninger og krefter. Brødrene oversetter makten til området for det sansbare, og de gjør den dermed aktuell, ikke bare potensiell. Til dette kommer det at den eneste tilgangen vi som lesere kan ha til en slik historie, er den foreliggende tekstens rekkefølge av optiske skrifttegn. Hvis også vi blir rystet av lesningen, slik brødrene en gang skal ha blitt rystet, er det i så fall det litterære mediet som har bevist sin påvirkningskraft på tvers av tid og rom. Både i forbindelse med lesningens og handlingens nivå er de estetiske tegnene synlige og hørbare, merkverdige og lesverdige, mens makten utelukkende lar seg iakttatt som et (antatt) intermedialt styringsprinsipp. Derfor vil jeg fastholde et perspektiv med innretning mot mediene, tegnoverflaten og det dennesidige også idet vi nå går over til lesningen av korset.

Skuespill III: Vera ikon

Etter tilbakekomsten fra klosteret til vertshuset produserer de fire ikonoklastene ytterligere et tegn. Siden de denne gangen framstiller et krusifiks, er det lite tvil om den religiøse rammen rundt deres nye semiotiske praksis. Ikonoklastene har vendt over til dyrkingen av det ene sanne bildet av Gud, *vera ikon*. Til tross for at vendingen mot korset er uomtvistelig, er teksten likevel ikke uten en viss ambivalens også på dette punktet. I liket med fallet er også korset innskrevet i spenningen mellom alternative, ja motstridende diskurser. Denne gangen handler det riktignok ikke om striden mellom en teologisk og naturvitenskapelig tegnforklaring, men om hvorvidt krusifikset befinner seg innenfor rammene av et katolsk eller protestantisk tegnparadigme:

Drauf, in ihre Wohnungen angekommen, binden sie sich ein Kreuz, sinnreich und zierlich von Birkenreisern zusammen, und setzen es, einem kleinen Hügel von Wachs eingedrückt, zwischen zwei Lichtern, womit die Magd erscheint, auf dem großen Tisch in des Zimmers Mitte nieder, und während die Freunde, deren Schar sich von Stunde zu Stunde vergrößert, händringend zur Seite stehen, und in zerstreuten Gruppen, sprachlos vor Jammer, ihrem stillen gespenstartigen Treiben zusehen: lassen sie sich, gleich als ob ihre Sinne vor jeder

andern Erscheinung verschlossen wären, um den Tisch nieder, und schicken sich still, mit gefalteten Händen, zur Anbetung an. (SW II: 222–223)

Den sirlige framstillingen av korset er altså sinnrik, et ord vi kan oversette med kløktig eller uttenkt, men som også signaliserer rikdommen på betydning eller sanselighet, *Sinn*. Kleist nøyer seg ikke med å sammenfatte produksjonsprosessen til dens endelige resultat (*Kreuz*), men gjør i stedet dens enkelte aksjonsledd (*zusammenbinden, setzen, eindrücken*) og materialer (*Birkenreisern, Wachs, Lichtern*) til byggesteiner i sin egen tekst. Slik kommer teksten til å visualisere handlingen og dele den inn i mindre (diskretiserte) enheter. Fortellingen oppretter et håndverksmessig eller teknologisk blikk mot verden, et blikk hvor et i utgangspunktet sammenhengende begivenhetsforløp blir inndelt til en serie av enkeltkomponenter. Denne symmetrien mellom tilvirkningsprosess og skriveprosess er vel verdt å legge merke til. Hvis brødrenes tegnproduksjon er sinnrik, gjelder ikke det i mindre grad for tegnproduksjonen til Kleist. Den gjeldende tekstpassasjen er vevd sammen med kløkt, ja den er utspekulert, og det blir derfor opp til oss som lesere av teksten å gjøre rede for hvilke handlinger og grep som ligger til grunn for dette betydningsoverskuddet.

Den sinnrike produksjonen blir etterfulgt av en sanseløs konsumpsjon. Etter at korset er ferdigstilt, senker brødrene seg på kne til andakt foran dette ikoniske tegnet ”gleich als ob ihre Sinne vor jeder andern Erscheinung verschlossen wären”. Som i en katolsk messe (eller et panorama) tar korset mottakernes sanseapparat i besittelse. Observatørene og den observerte gjenstanden inngår i et forbund hvor det ikke finnes noen åpning for *Erscheinungen* fra utsiden. Scenen gjør det imidlertid tydelig i hvor stor grad denne effekten vil avhenge av posisjonen til øynene som ser. Den sentrale plasseringen på et bord ’i rommets midte’ gjør korset til et naturlig sted å rette blikket inn imot. Videre sørger lyssettingen for at korset blir stående alene igjen i stråleglansen fra de to lysene. Etter at Kleist har gitt denne ene opplysningen om lysforholdene i gjesteværelset, fortaper resten av rommet seg i et diffust og ubeskrevet mørke. Til dette kommer det at de fire opprørslederne legger seg ned på kne foran bordet. I og med dette knefallet vil sanseorganet og sanseobjektet, som nå befinner seg like i nærheten av hverandre, også innta nøyaktig samme høyde i rommet. Når brødrene går over i en tilstand av kontemplativ selvhypnose, er det slik sett en meget detaljert rekkefølge av kroppsprosedyrer og tekniske foranstaltninger som foranlediger denne trancen.

De fire brødrene samles om én felles bevegelse og én felles blikkretning ”in des Zimmers Mitte”. Resten av tilskuermassen står imidlertid ”händringend zur Seite”. Vi kan anta at sideperspektivet gjør det vanskelig for dem å gå opp i det betraktede objektet med full

innlevelse. Mens nederlenderne lever seg inn i sin egen tegnframføring fra første benk, har resten av forsamlingen atskillig større problemer med å holde oppmerksomheten oppe. Konsentrasjonen om korset blir vanskelig, om ikke annet så fordi man fra utkanten av rommet ikke bare ser korset, men også de forrykte brødrene i ferd med å betrakte korset. Brødrene befinner seg i en tilstand av *sehen*, tilskuerne i en tilstand av *zusehen*, og denne forskjellen gir seg også utslag med hensyn til gruppens respektive lydutsendinger. De som allerede er fanget inn av forestillingen, sier ikke et ord. De som står utenfor, forstyrrer skuespillet med skrik og skrål. Mangelen på verbale uttrykksmidler er slik sett felles for begge parter, selv om utraderingen av ordene foregår med svært ulike midler i hver enkelt ende av rommet. I nederlendernes tilfelle tones ordene ned mot et minimum slik at man bare kan se, men ikke lenger høre, deres 'stille spøkelsesaktige gjøremål' og deres 'stille bønnfalling av korset med foldede hender'. I motsetning til denne neddempede strategien kommer bybefolkningen til å skru opp volumet til et nivå hvor man ikke lenger kan registrere tale, språk eller artikulasjon, men utelukkende en 'språkløs jammer'.

Med denne tekstutlegningen har vi fått et innblikk i den teatraliske scenografien av midte og periferi, lys og mørke, konsentrasjon og distraksjon som setter rammene for brødrenes *ikonoduli*. En tilsvarende panorama-effekt blir for øvrig gjenopprettet i forbindelse med det første blikket som moren og hennes venninne kaster inn i klosteret. Også her er sansningen organisert på en slik måte at ett enkelt objekt, glassrosen i bakgrunnen av kirkerommet, kommer til å gjøre krav på hele mottakerens oppmerksomhet: "die Weiber [fanden] den Dom, weil eben gebaut wurde, am Eingang durch Planken versperrt, und konnten, wenn sie sich mühsam erhoben, durch die Öffnungen der Bretter hindurch von dem Inneren nichts, als die prächtig funkelnde Rose im Hintergrund der Kirche Wahrnehmen. (SW II: 225) Plankene sperrer i første omgang for innsyn, men leder deretter øynene i en bestemt retning. Nærmere bestemt blir blikket innfanget av rosen i bakgrunnen av kirkerommet. Rosen skinner ikke bare *som* solen, men lyses opp av og skinner med solen. Slik kommer det naturlige lyset og kunstgjenstanden til å stråle innenfor rammene av ett og samme bilde, en effekt som forøvrig var enda tydeligere uttalt i *Das Erdbeben in Chili*: "die große von gefärbtem Glas gearbeitete Rose in der Kirche äußerstem Hintergrunde glühte, wie die Abendsonne selbst, die sie erleuchtete". (SW II: 155)

Hvis vi vender oss fra disse kirke-panoramaene til forestillingen i vertshuset, gjenstår det å kommentere den historiske betydningen av det tegnet som står i sentrum av framføringen, nemlig korset. Som også Ilse Graham har påpekt, ligger det et tegn på

betydning allerede i fortellerens redegjørelse for tilvirkningsprosessen: "The narrator's precision in describing the physical properties of the object the brothers prepare for their worship is surely significant." (Graham 1977: 198) Ifølge Graham viser tilbedelsen av krusifikset hvordan brødrene går over fra en (abstrakt) protestantisk tegnforståelse til en (konkret) katolsk tenkemåte. I stedet for å skille mellom legeme og ånd, for så samtidig å postulere enheten mellom de to, ender brødrene tilsyelatende i den katolske dyrkelsen av enheten mellom tegn og referent. Brødrene tilber korset. De tilber det ikke som et tegn på noe annet, hevder Graham, men som frelserens materielle reinkarnasjon og følgelig også i dets mest konkrete gestalt, som et stykke tre og voks:

I suggest that the four young *Schwärmer*, in trying to grope their way toward such a [protestant] differentiation, exceed their own mental and psychic capacities and break under the strain. [...] They adore the very wood and wax in which the mystery of the crucifixion now resides; and all their mental efforts to abstract from the graven images and to cleave to the unsubstantial, unhypositized significance behind the material signs dismally collapse. (Graham 1977: 198)

I motsetning til en slik katolsk interpretasjon av krusifikset har Gerhard Neumann tatt til orde for en mer protestantisk lesning av samme scene. Ifølge Neumann er det bare ved første blick at brødrene synes å vende seg bort fra det ikonoklastiske prosjektet for i stedet å helligholde et katolsk ikon. Riktignok setter de seg foran krusifikset til andakt med foldede hender, men de tar ikke av den grunn avskjed med et protestantisk tegnregime. Tvert om var det nakne korset, korset *uten* Jesu' legeme, det ene bildet på det guddommelige som også ikonoklastene kunne akseptere:

In Wahrheit bekräftigt es die Verfassung eben jener "vera ikon", der allein die Bilderstürmer huldigten, des Kreuzes *ohne* Corpus Christi. So zeigt sich, daß auch die Unterwerfung der Brüder noch immer Zeichen der Rebellion trägt. Der Zeichenkrieg in der Legende der heiligen Cäcilie endet wie alle Kriege Kleists mit einem Sieg, der von Anfang an mit der Niederlage, mit dem Sündenfall infiziert erscheint. (Neumann 1994b: 380)

I hendene til nederlenderne gjøres bjørkeriset og voksklumpen til emblematiske tegn på noe annet. Det nakne korset representerer ikke en bakenforliggende original, men viser i retning av et tomrom eller fravær, henimot det stedet hvor Guds legeme har gått bort. De materielle gjenstandene knyttes sammen, bokstavelig og figurlig talt. Når brødrene fortaper seg i betraktningen av korset og ikke har sans for annet, er det i henhold til Neumanns utlegning ikke fordi de tilber korset som en legemlig reinkarnasjon av guddommelige, men snarere fordi den allegoriske tingligheten gjør det umulig å forveksle det materielle legemet med den hellige ånd. Tegnet er dødt, en blott og bar ting, og av den grunn eigner det seg også til å peke i retning av hva det selv ikke er.

Den politiske maktkampen mellom protestantiske og katolske tegnregimer er altså ikke over etter oppgjøret i klosterkirken. Kampen føres bare videre med andre midler. Gjennom en lesning med innretning mot tegnenes historisk-religiøse kontekst kan vi (i overensstemmelse med Neumann) konstatere den tilsynelatende karakteren av brødrenes innordning under det katolske korset. Bak det katolske skuespillet ligger det en protestantisk allegori.

Skuespill IV: Nattmat og faste

I løpet av Kleists Cecile-legende gis det flere indikasjoner på en slik undergravende tegnpraksis fra ikonoklastenes side. Mellom de visuelle og akustiske tegnene blir det for eksempel etablert et eget betydningsregister i tilknytning til nattverden og spisehandlingen. Fortellingen om bildestormen er rammet inn av to spisescener, og den første av disse scenene finner sted kvelden før klosterangrepet:

Der Prädikant, der dergleichen Unternehmungen mehr als einmal schon geleitet hatte, versammelte am Abend zuvor, eine Anzahl junger, der neuen Lehre ergebener Kaufmannssöhne und Studenten, welche, in dem Gasthofs, bei Wein und Speisen, unter Verwünschungen des Papsttums, die Nacht zubrachten, und, da der Tag über die Zinnen der Stadt aufgegangen, versahen sie sich mit Äxten und Zerstörungswerkzeugen aller Art, um ihr ausgelassenes Geschäft zu beginnen. (SW II: 216)

Den lange setningen slutter i infinitivuttrykket *zu beginnen*. I en fortelling som setter i gang med slutten ("Um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts"), synes det ikke uten betydning at forholdet mellom start og mål enda en gang blir invertert i tekstens konkrete gestalt. Alt som står foran infinitivuttrykket, må vi anse for en forberedelse av begynnelsen. Fortelleren presenterer oss kort sagt for en manual eller håndbok i kunsten å gjøre revolusjon. Hvis vi skal holde oss til håndboken, er det første man da må huske på å samle sammen et tilstrekkelig antall unge menn med tro på den nye læren. Deretter gjelder det å fyre opp under opprørstrangen med rikelige mengder mat og vin. Endelig væpner man seg med ødeleggelsesverktøy av alle slag og går til aksjon i samlet flokk for å innstifte noe radikalt nytt. I denne instruksjonen kommer bildestormen til å anta karakteren av et generasjonsoppgjør. De teologiske meningsforskjellene blir et dekke for en konflikt hvor sønnene ("Kaufmannssöhne und Studenten") er ute etter å forbanne og å fordrive faren ("Verwünschungen des Papsttums"). På toppen av dette overmodige og ustyrlige foretaket ("ihr ausgelassenes Geschäft") kommer ikonoklastene til å røpe sitt begjær for de kyske nonnene. I klosterkirken framføres således "die frechsten und unverschämten Äußerungen gegen die Nonnen [...] die sich hin und wieder, in frommen Geschäften, einzeln und in den Hallen blicken ließen".

(SW II: 218) Om det ikke var tydelig fra før av, blir det i hvert fall ved denne anledningen klart at protestantene går til verks med overdrivelsen som metode. De gamle bildene skal odelegges. Den faderlige orden må veltes til side. Et nytt og mektigere skuespill er ment å erstatte det gamle.

I omveltningen og erobringen av de katolske tegnene tar ikonoklastene også for seg av nattverdsmåltidet. Nærmere bestemt beruser de seg på vinen, men brødet synes ikke lenger å gi tilstrekkelig med næring og nytelse. Matinntaket blir derfor utvidet fra bare å gjelde for den smakløse og tørre hostien ved alterbenken til å omfatte spise av alle slag. Opprørene tenker seg ikke til kveldsmat i kirken, men ”in dem Gasthofe” hvor det religiøse ”Brot und Wein” lar seg erstatte med det eksessive ”Wein und Speisen”.³³ Etter tilbakekomsten fra klosteret er det imidlertid slutt på disse utsvevelsene. Hvis brødrene opererte ved hjelp av overdrivelsen i forkant av aksjonen, har de gått over til en langt mer asketisk tilværelse i etterkant. De etablerer en egen utbrytersekt på siden av den sosiale orden og ber derfor verten om å avvise vennene ”die sich sonst regelmäßig am Morgen jedes Tages bei ihnen zu versammeln pflegten”. (SW II: 224) Av verten forlanger de fra nå av ingenting annet ”als Wasser und Brot, und eine Streu, wenn es sein kann, für die Nacht”. (SW II: 224) Nattverdsmåltidet er altså krympet ned til det edrue og blodfattige ’vann og brød’. De katolske tegnene blir ikke lenger underlagt eksessen, men pålegges i stedet en ny form for nøkternhet og villet fattigdom. Selv når verten disker opp til kveldsmat i stor stil, holder nederlenderne seg utenfor det fellesskapet og de nytelsene som måltidet etablerer:

Weder des Essens begehren sie, das ihnen, zur Bewirtung der Genossen, ihrem am Morgen gegebenen Befehl gemäß, die Magd bringt, noch späterhin, da die Nacht sinkt, des Lagers, das sie ihnen, weil sie müde scheinen, im Nebengemach aufgestapelt hat; die Freunde, um die Entrüstung des Wirts, den diese Aufführung befremdet, nicht zu reizen, müssen sich an einen, zur Seite üppig gedeckten Tisch niederlassen, und die, für eine zahlreiche Gesellschaft zubereiteten Speisen, mit dem Salz ihrer bitterlichen Tränen gebeizt, einnehmen. (SW II: 223)

Begrepet ”Aufführung” markerer at også avvisningen av nattmåltidet representerer et skuespill, om enn av en fremmedartet og — i moderne øyne — patologisk karakter. De guddommelig eller psykologisk forrykte brødrene setter galskapen og askesen i scene slik de allerede har framført et opprør og et fall. Ved betraktningen av dette skuespillet er det som sagt viktig å ha i mente at det finner sted om aftenen Kristi Legemsdag. Det er denne

³³ Forskjellen mellom ”Wein und Speisen” og ”Wein und Brot”, som jeg her legger vekt på, blir ikke anerkjent av Thomas Groß: I artikkelen ”Schwester Antonia und der zwiespältige Schein der Kunst” mener han således å se en entydig henvisning til og gjentagelse av det katolske ritualet i Kleists tekst: ”der Verzehr von ’Wein und Speisen’ ist eine eindeutige Anspielung auf das Abendmahl, das sie gleichsam in katholischer Form zu sich nehmen”. (BKB X: 41)

religiøse konteksten som gjør det betydningsbærende at spisebordet står 'yppig' i sideværelset hvor det er 'stabledt opp' med mat av alle slag. De lokale protestantene fra Aachen forsyner seg av fristelsene, om ikke annet så av hensyn til vertens indignasjon. Men de fire omvendte nederlenderne begjærer intet. I og med dette avkallet trer de også ut av 'det tallrike selskapet' som omgir dem. Når man samles om inntaket av de samme materielle substansene, blir det også etablert et konkret forbund mellom hver og en som tar del i dette måltidet. Brødet som den andre gjør til en del av sitt legeme, gjøres også til en del av min egen kropp. Nederlendernes avvisning av den gjestfrie forpleiningen innebærer slik sett en radikal avvisning av det fellesskapet de blir tilbudt. Den som ikke tar imot hva verten har å by på, er umiddelbart en fremmed i huset. Denne utenforstående og besynderlige posisjonen er da også markert i Kleists tekst gjennom vertens reaksjon på brødrenes oppførsel, "den diese Aufführung befremdet".

Samtidig som vi iakttar brødrenes fornektelse av unionen, ser vi at resten av protestantene utøver en underlig form for autokannibalisme. Kveldsmaten blir lagt i en bitter saltlake av tårer før den fortæres, "mit dem Salz ihrer bitterlichen Tränen gebeizt". Slik framstår måltidet som en invertert nattverd hvor man ikke bare samles om legemet til den andre, men rent faktisk spiser og fordøyer deler av hverandre. Angående Kleists forståelse av nattverden som en offerhandling, er det i denne forbindelse relevant å peke tilbake på brevet til Wilhelmine von Zenge *Über die Aufklärung des Weibes* fra 16. september. Her opplyses kvinnen om at de religiøse ritualene kun er "Zeichen eines Gefühls". Hva enten vi befinner oss i indianernes Mexico eller det protestantiske Frankfurt an der Oder, vil de religiøse tegnene vise tilbake på det samme elementet av (mer eller mindre sublimert) vold: "Denn mit demselben Gefühle, mit welchem Du bei dem Abendmahle das Brot nimmst aus der Hand des Priesters, mit demselben Gefühle sage ich, erwürgt der Mexikaner seinen Bruder vor dem Altare seines Götzen." (SW II: 317) Nattverden framstår i dette perspektivet som en voldsseremoni. Så lenge man insisterer på prosjektet om å innføre ett tegn i stedet for et annet, vil man også videreføre de urgamle offerseremoniene hvor den ene voldsmakten avløser den andre. Derfor er det da også i dette religionskritiske brevet fra 1800 at vi finner det kanskje første eksempelet på omveltningens retoriske figur hos Kleist: "Wer steht uns dafür, daß nicht in kurzem ein zweiter *Luther* unter uns aufsteht, und umwirft, was jener baute." (SW II: 317) Passasjen bygger opp en egenartet metaforikk rundt det å stå på fast grunn. Ingen kan 'innestå' for at det ikke 'oppstår' en ny Luther som 'velter om kull' den 'grunnen' hvor man selv forsøker å 'finne fotfeste'. Når det først har dukket opp én Luther,

finnes det også en mulighet for 2, 3, 4 og så videre *ad infinitum*. Slik kommer muligheten av gjentakelse og repetisjon til å destabilisere det reformatoriske prosjektet om å innstifte en ny og mer bestandig orden. I oppfinnelsen av de nye tegnene synes ødeleggelsen og fallet allerede å ligge i kim.

Det virker imidlertid ssom om de fire nederlenderne i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* rykkes ut av det alminnelige spillet av politisk omveltning og representasjon. Etter tilbakekomsten fra klosteret vier de seg ikke lenger til den direkte aksjonen mot de religiøse tegnene. De prøver ikke å kaste katolisismen over ende gjennom framføringen av et nytt skuespill, men praktiserer i stedet en form for indre motstand. Motstandsaksjonen tar fra nå av utgangspunkt i de bildene, tegnene og tekstene som allerede er gitt. Brødrene gjenoppfører de religiøse tekstene og prosedyrene, men denne gangen i henhold til en fysiologi (som automater) og innenfor en scenisk ramme (galehuset) som får framføringen til å virke mer som en parodiering enn som en bekreftelse av den katolske orden. Til dette kommer det at tegnene blir underlagt en tilsvarende askese som hva brødrene har pålagt seg selv. Med en formulering av Gerhard Neumann leses de katolske legendene ”mit dem Gemurmel der Rebellion zwischen den Zähnen”. (Neumman 1994b: 380). Den ikonoklastiske aksjonen handler ikke lenger om å representere eller sette inn et tegn i stedet for et annet, men om å nøytralisere og forskyve meningen, om å utvinne vann av vin og å omforme den artikulerede talen til mumling, brøl og lyd. I forbindelse med slike akustiske eksempler handler det imidlertid ikke lenger om de visuelle skuespillene som legenden setter i verk, men om denne tekstens klangfigurer, hvilket er emnet for de følgende delkapitlene.

Klangfigur I: Klokkeslag og repetisjon

Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik er skandert av til sammen fire klokkeslag. Hvert enkelt av disse lydsignalene antar en viktig narrativ funksjon, om ikke annet så for angivelsen og avlesningen av historiens temporale orden. Et godt eksempel på dette finner vi i forbindelse med klokkeslag nummer tre og fire, som blir avgitt om natten etter brødrenes tilbakekomst fra klosteret til vertshuset. Jeg har allerede vært inne på hvordan Gordon Birrell leser brødrenes opptreden ved denne anledningen som ”an automatic response to the bell sounds”. (Birrell 1989: 80) I gjenfortellingen til Veit Gotthelf står da også klokkeslagene som en narrativ ramme rundt hele deres sangnummer. Opptrinnet begynner med at midnattstimen ringes inn:

Jetzt plötzlich schlägt die Stunde der Mitternacht, Eure vier Söhne, nachdem sie einen Augenblick gegen den dumpfen Klang der Glocke aufgehört, heben sich plötzlich in gleichzeitiger Bewegung empor; [...] während wir, mit niedergelegten Tischtüchern, zu ihnen hinüberschauen, ängstlicher Erwartung voll, was auf so seltsames und befremdendes Beginnen erfolgen werde". (SW II: 223)

Klokkeklangen slår *plutselig* gjennom rommet. Overgangen fra en akustisk tilstand til en annen skjer altså momentant. Avsnittet om "Suddennes" i Burkes *Philosophical Enquiry* kan sies å gi et forbilde til denne lydige brytningseffekten. Hos Burke står det blant annet at "A sudden beginning, or sudden cessation of sound of any considerable force has the same power. The attention is roused by this; and the faculties driven forward, as it were, on their guard." (Burke 1990: 76) Her er det ikke bare det plutselige innbruddet og bortfallet av lyd som vekker minnelser om *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, men også den forventede responsen på slike sanseintrykk. Man settes 'på vakt', ifølge Burke; man fylles av 'engstelig forventning', ifølge Kleist. I framstillingen til Burke er det nettopp lyden av klokkeklang midt på natten som gir det privilegerte eksempelet på en slik sublim og skrekkinngytende lyd: "Few things are more awful than the striking of a great clock, when the silence of the night prevents the attention from being too much dissipated". (Burke 1990: 76) Selv om Kleist spiller videre på slike hevdvunne sublime motivgrupper, er det også verdt å merke seg at erfaringen av plutselighet ikke bare fungerer som et tilfeldig lån fra 1700-tallets estetiske diskurs om det sublime, men at motivet også blir videreutviklet fra kun å gjelde *innholdet* av den estetiske erfaringen til også å angi en ny *form* for fortellerstrategi. Således er det ikke bare lyden av kirkeklokkene, men handlingen i sin helhet som beskrives i figuren av en rekke av momentane tidsbrudd. Brødrene hører på ringelyden et 'øyeblikk'. Når de reiser seg for å begynne å syng, skjer dette like 'plutselig' som innbruddet av klokkeklangen tidligere i samme setning. Slik går de ulike delene av opptrinnet i ett fra begynnelse til slutt, og bevegelsesmønsteret til nederlenderne blir da også sagt å være samtidig eller "gleichzeitig". Hvis vi tar disse tidsmarkørene på ordet, er det som om klokkeklangen har opphevet enhver mulighet av sammenhengende utviklingsforløp. Her er ingen kontinuitet, kun samtidigheter og brudd.

Hvert slag med kirkeklokkene er logisk sett uavhengig av det foregående. Slagene blir til som *mens momentanea*, og det er først i andre og tredje omgang, i imaginasjonen og minnet at lyden lar seg binde sammen til inntrykket av en kvalitativ sekvens med et kvantitativt antall

slag.³⁴ Brødrene i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* bekymrer seg imidlertid ikke om å telle slagene for å finne ut av hvilken time på døgnet det måtte være. Samtidig med den gjentatte lyden av kirkeklokkene fra utsiden av rommet (ding-dong, ding-dong...) stemmer de i et kjent refreng (gloria, gloria, gloria...). Det repetetive opptrinnet slutter ikke før en time senere. Når midnattstimen endelig toner ut, kan brødrene også lukke munnen for tilsynelatende å tre ut av gjentakelsestvangen: "Endlich, mit dem Schläge der Glocke Eins [...] schließen sie den Mund". (SW II: 224) Mens midnattstimen ble innledet av tolv gjentatte slag, markeres innbruddet av den nye timen med ett enkelt slag. Vi vet imidlertid at heller ikke dette ene klokkekimet står utenfor repetisjonen, men at det inngår som det første leddet i en sekvens som går runden fra 1 til 12 to ganger i døgnet. Så trer da heller ikke de protestantiske brødrene ut av den rytmen de har lagt seg til. I stedet legger de seg til en vanetilværelse hvor grunnelementene hvile, næringsinntak, kontemplasjon og sang avløser hverandre om og om igjen. I henhold til denne vanen, "ihrer Gewohnheit Gemäß", dør de en 'munter og fornøyd død i høy alder' under avsyngingen av gloria-refreng (SW II: 228). En ren avkoding av tekstens gjentakelsesfigurer er i dette tilfellet tilstrekkelig for å avdekke det samme grunnforholdet som Birrell går veien om mesmerismen for å utdype og forklare: Framføringen til nederlenderne blir utløst og reflektert av klokkeklang.

Forbausende nok trekker ikke Birrell linjen fra klokkeslagene i vertshuset til de første ringelydene i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Likevel er det nærliggende å lese brødrenes aksjon i midnattstimen som en gjenopplevelse og gjenoppføring av deres opptreden i kirkerommet få timer tidligere. Begge forestillingene begynner med klokkekim — hvilket får nettopp denne klangfiguren til å framstå som et avgjørende eksempel på musikkens makt. Kirkeklokkene i Aachen viser seg å fungere som disiplineringsinstrumenter i minst samme grad som klokkene i Würzburg gjorde det i brevet fra 14. september 1800. Klokkeslagene opphever i ethvert tilfelle den alminnelige inndelingen i fortid, nåtid og framtid til fordel for den rituelle angivelsen av samme bevegede øyeblikk. Følgelig oppstår det en påfallende dobbelthet med hensyn til fortellingens litterære tidsorganisering. Langs et nivå betoner klokkeslagene hvordan tiden går, som når vi registrerer avstanden i teksten mellom midnatt og klokka ett. Langs et annet nivå markerer klokkeslagene imidlertid brødrenes uttreden av temporaliteten og deres stadige tilbakefall i samme forrykte tilstand.

³⁴ Jf. i denne forbindelse Gilles Deleuze i *Difference and Repetition*. Klokka som slår fire fungerer hos Deleuze som eksempel på en 'lukket' repetisjon av enkeltstående elementer.

Det første klokkeslaget i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* blir markert mot begynnelsen av fortellingen. Det finner sted i akkurat samme øyeblikk som ikonoklastene er på plass i domen: "eines großen Anhangs, den sie unter dem Volk finden würden, gewiß, verfügten sie sich [...] in der Stunde, da die Glocken läuteten, in den Dom." (SW II: 216–217) Fram til dette punktet i fortellingen er legendeteksten relativt kronologisk organisert. I tur og orden har vi lest om ankomsten til Aachen, om den første planleggingen av opprøret og om nattmåltidet fra kvelden i forveien. Så snart klokkeslaget er markert i teksten, skjer det imidlertid et avgjørende brudd med denne fremstillingen.

Fokuset i fortellingen vendes med ett fra protestanter til katolikker, og da nærmere bestemt til abbedissen "die, schon *beim Anbruch des Tages*, durch einen Freund von der Gefahr, in welcher das Kloster schwebte, benachrichtigt worden war". (SW II: 217, min uth.) Fortellingen tar altså et lite steg tilbake i tid til 'frambruddet av dagen' tidligere samme morgen. Deretter følger det en tettpakket rapport om abbedissens gjentatte forsøk på å skaffe til veie *militære* forsvarmidler. Mot slutten av denne fortellingen settes det inn et bilde av ikonoklastene sett fra de omringede nonnenes perspektiv: "den vier gotteslästerlichen Brüdern, die man bereits, in Mänteln Gehüllt, unter den Pfeilern der Kirche erblickte." (SW II: 218) I og med dette bildet er vi framme ved tidspunktet hvor bildestormerne står samlet i domen, og det ringes inn til høytidsmesse. Straks deretter settes det imidlertid inn en ny analepse. Veien tilbake i tid går også i dette tilfellet om abbedissen, men denne gangen er det temporale baklengsspranget enda noen timer lengre. Fortellingen skrives således tilbake til en scene fra foregående kveld: "Die Äbtissin, die *am Abend des vorbergehenden Tages* befohlen hatte, daß eine [...] Messe aufgeführt werden möchte". (SW II: 217, min uth.) Fra 'aftenen kvelden i forveien' følger det en fortelling om de *musikalske* forberedelsene til høytiden. De detaljerte opplysningene om musikkverkets glemte opprinnelse og dirigentens sykeleie er alt sammen informasjon som hører hjemme i en slik sammenheng.

Først med disse militære og musikalske informasjonene på plass vender vi igjen tilbake til øyeblikket da ikonoklastenes troppet opp i kirken: "Inzwischen waren in dem Dom, in welchem sich nach und nach mehr denn hundert, mit Beilen und Brechstängen versehene Frevler, von allen Ständen und Altern, eingefunden hatten, bereits die Bedenklichsten Auftritte vorgefallen." (SW II: 218) Opphevingen av generasjons- og standsforskjeller viser at vi her har å gjøre med et revolusjonært øyeblikk, en situasjon av samme mønster som den midlertidige idyllen fra *Das Erdbeben in Chili* hvor "Menschen von allen ständen durcheinander liegen". (SW II: 152) Like i etterkant av det revolusjonære tablået

følger imidlertid det andre av klokkeslagene i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Rettere sagt dreier det seg ikke om innføringen av et nytt handlingssegment, men om gjentellingen av det samme segmentet en gang til. Teksten blir repetitiv idet den tar for seg samme begivenhet ikke én, men gjentatte ganger. Også ved denne anledningen er det abbedissen som befinner seg langs den aksene i teksten hvor ulike handlings- og tidsplan koples opp mot hverandre. Abbedissen står 'urokkelig' fast ved at høytiden skal finne sted som planlagt. Hennes standhaftighet på dette punktet representerer en kontrast til nonnens langt mer oppskakede 'sitring og beven'. For å realisere det målet hun har satt seg, behøver abbedissen både et militært og et estetisk forsvarsverk — hvorfor hun også gir ordre til klosterfogden og nonnene om å ruste seg til kamp:

Aber die Äbtissin bestand unerschütterlich darauf, daß das zur Ehre des höchsten Gottes angeordnete Fest begangen werden müsse; sie erinnerte den Klostersvogt an seine Pflicht, die Messe und den feierlichen Umgang, der in den Dom gehalten werden würde, mit Leib und Leben zu beschirmen; und befahl, weil eben die Glocke schlug, den Nonnen, die sie unter Zittern und Beben umringten, ein Oratorium, gleichviel welches und von welchem Wert es sei, zu nehmen, und mit dessen Aufführung sofort den Anfang zu machen. (SW II: 218)

Innsettingen av det samme klokkeslaget på to ulike steder i teksten viser at klangfigurene i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* ikke bare virker inn på handlingsplanet, men også på legendetekstens form. Mellom stunden da "die Glocken läuteten" og da "die Glocke schlug" ligger det enten ingen tidsavstand overhode eller i høyden intervallet fra et slag til det neste. Denne minimale tidssonen legger imidlertid beslag på nesten to fulle tekstsider i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*. Vi kan altså si at utviklingen i legenden stanser opp og stivner hen i rommet mellom de to første klokkeslagene. Rettere sagt blir ikonoklastene holdt fast i det samme stillestående *bildet* av aksjonens begynnelse. De er stilt opp i et tablå av "inzwischen" hvor det ikke finnes tid til videre utvikling. Nonnene blir derimot en *fortelling* til del, og følgelig også muligheten av forflytning og progresjon. Endepunktet for den narrative utviklingen blir imidlertid definert av klokkeslaget, og fortellingen må derfor hoppe gjentatte ganger tilbake i tid for ta opp trådene som leder fram mot dette krisepunktet. Inntrykket av frosset eller stillestående tid forøkes ytterligere av tidsadverbene som binder sammen teksten. Her er ingen utstrakte tidsintervaller, kun en rekkefølge av *schon*, *inzwischen*, *eben* og *sofort*. Endelig ser vi i den første legendeversjonen fra *Berliner Abendblätter* at Antonia referer eksplisitt til fraværet av tid som et avgjørende problem. Når nonnene spør etter årsaken til hennes 'plutselige' tilfriskning, lyder svaret "daß keine Zeit sei, zu schwatzen". (SW II: 296) Hva som her blir sagt, kommer den neste versjonen av legenden til å vise. Påminnelsen om at det ikke finnes tid til skvalder virker selv som unødig spill av tid. I *Erzählungen II* gis det

overhode ikke plass til slike tomme refleksjoner. I stedet er oppmerksomheten til Antonia innrettet ene og alene mot den musikalske aksjonens her og nå. ”Gleichviel, Freundinnen, Gleichviel!” skal Antonia således ha svart på spørsmålet fra nonnene samtidig som hun ”verteilte die Partitur, die sie bei sich trug”.(SW II: 218)

Innslaget av retardert eller stivnet tid mellom de to første klokkeslagene i teksten er, så vidt meg bekjent, ikke kommentert av andre Kleist-lesere. Bianca Theisen er likevel inne på et tilsvarende spor i *Bogenschluss: Kleists Formalisierung des Lesens*. Her skriver hun blant annet at ”Mit dem Glockenschlag wird der Ton aus der Linearität reiner Zeitlichkeit in die A-Chronie einer Simultanität überführt”. (Theisen 1996: 130) I lesningen til Theisen er akronien imidlertid noe som fortrinnsvis kommer til uttrykk i hvordan nederlenderne faller tilbake i tid, og ikke i den mer formelle relasjonen mellom fortellingens og historiens tid. Fra et mer formorientert perspektiv er Walter Hinderer en av flere fortolkere som har gjort oppmerksom på hvordan kronologien blir brutt en rekke ganger i løpet av det første avsnittet, men den narratologiske analysen til Hinderer er ikke detaljert nok til å innfange klokkeslagenes funksjon av temporalt brytningssted. De avanserte formelle og tematiske grepene til Kleist ender dermed som heller uinteressante eksempler på bruken av *suspense* i spenningens og anskuelighetens tjeneste: ”Der Erzähler hält sich keineswegs an die Chronologie, sondern durchbricht sie immer wieder, um Informationen nachzuholen und vor allem die verzweifelte Situation zu veranschaulichen, in der sich das Kloster der heiligen Cäcilie befindet” (Hinderer 1998: 198). I motsetning til en slik forståelsesmåte mener jeg å ha påvist at den narrative tidsframstillingen i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* ikke bare er ment å *illustrere* en tilstand på historiens nivå, men at fortellingen *konstituerer* en påtrengende erfaring av mangel på tid.

Klangfigur II: Musikalske svingninger og rystelse

Musikken blir av Kleist knyttet umiddelbart opp mot klokkeklngen. Vi har sett at abbedissen kommanderer klostersøstrene til å sette i gang med framføringen i samme øyeblikk som klokkene begynner å slå. Begynnelsesordet på neste avsnitt, ”Eben”, synes i første omgang å vise til samtidigheten av kommando og respons, men den senere innføringen av et ”als” gjør at også søster Antonias tilsynekomst rykkes inn i det samme skjemaet av samtidighet. For å klargjøre handlingsgangen kan vi skille mellom i hvert fall fire elementer: a) innslaget av klokkeklng, b) befalet fra abbedissen til nonnene, c) nonnenes utførelse av befalet idet de setter seg til orgelaltanen, og d) tilsynekomsten av søster Antonia med den italienske messen i

hendene. Mellom disse fire elementene eksisterer det overhode ingen tidsintervaller i fortellingen til Kleist, men utelukkende en begivenhetsrekke bundet sammen av *eben* ("weil eben die Glocke schlug"), *sofort* ("mit dessen Aufführung sofort den Anfang zu machen") og *eben als*:

Eben schickten sich die Nonnen auf dem Altan der Orgel dazu an, die Partitur eines Musikwerks, das man schon häufig gegeben hatte, ward verteilt, Geigen, Hoboen und Bässe geprüft und gestimmt; als Schwester Antonia plötzlich, frisch und gesund, ein wenig bleich im Gesicht, von der Treppe her erschien; sie trug die Partitur der uralten italienischen Messe, auf deren Aufführung die Äbtissin so dringend bestanden hatte, unter dem Arm. (SW II: 218)

Abbedissen står både ved slutten og begynnelsen av det forløpet som her beskrives. Kommandokjeden blir slik sett oppsummert i form av en narrativ "feedbackloop": Det fortelles om hvordan abbedissen insisterer på at musikken skal begynne, straks deretter er orkesteret på plass, en tone (*Antonia*) stiger ned i kirkerommet, og programmet rundes av ved å referere tilbake til bevegelsens *prima causa*.

Angående den musikalske framføringens opphav og art har *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* ulike og til dels også motstridende ting å meddele. Musikkens 'hemmelighetsfulle' karakter framstår ikke minst som en terminologisk usikkerhet med hensyn til det framførte verkets art. Abbedissen har i utgangspunktet bestemt "daß eine uralte von einem unbekanntem Meister herrührende Messe aufgeführt werden möchte". (SW II: 217) Det er tydeligvis notebladene til denne messen Antonia har med seg når hun dukker opp i kirkerommet. Etersom komponisten er 'ukjent' og musikkstykket 'urgammelt', kommer opprinnelsen av verket å fortape seg i historiens mørke. Det at messen ikke bare er fra en annen tid, men også fra et annet sted, Italia, Cecilies hjemland, bidrar ytterligere til å understreke dets fremmede karakter. Genreanvisningen "Messe" fører imidlertid med seg noen bestemte musikkhistoriske premisser som det er verdt å få med seg. Som musikalsk genre var messen opprinnelig utviklet fra de liturgiske vokalelementene i gudstjenesten. Vi kunne derfor forvente at nonnene i Cecilie-klosteret skulle framføre et stykke vokalmusikk, eventuelt under tonefølge av et orgel. Men i teksten står det å lese at "Geigen, Hoboen und Bässe [ward] geprüft und gestimmt" og at søster Antonia "setzte sich selbst, von Begeisterung glühend, an die Orgel, um die Direktion des vortrefflichen Musikstücks zu übernehmen." (SW II: 218) Det er med andre ord et helt orkester — komplett besatt med strykere og treblåsere i tillegg til et orgel — som skal komme til å overvelde ikonoklastene i kirkerommet. Christine Lubkoll mener at den uvanlige instrumenteringen av messen gir et eksempel på den romantiske 'ideen om en absolutt musikk', en estetisk ideologi hvor

instrumentalmusikken ble favorisert på bekostning av sangen. (Lubkoll 1994: 354) Dette mønsteret er i så fall ikke entydig, for allerede i neste setning er det ordene fra lovsangen, ”salve regina” og ”gloria in excelsis”, som blir sagt å gjøre seg gjeldende i kirkerommet. Bildene av messen kommer på denne måten til å sveve mellom det orale og det instrumentale, mellom sangen/kroppen og spillet/teknikken.

Begrepet ”Messe” er imidlertid ikke det eneste som Kleist har å knytte til nonnens musikkframføring. Gjentatte ganger leser vi også at det blir spilt, eller at det skal spilles et ”Oratorium”. (SW II: 218, 219, 222) Til denne genrebestemmelsen knytter det seg flere problemer. Som Bianca Theisen har påpekt, er oratoriet en musikkform som vanskelig lar seg datere lenger tilbake i tid enn til begynnelsen av det syttende århundret — mens handlingen i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* altså er lagt til slutten av det sekstende. (Theisen 1996: 130) Det samme problem knytter seg for øvrig også til nonnens anvendelse av oboer, et instrument som avløste skalmeien først i løpet av det syttende århundret. Man skulle kanskje tro at klarinettisten fra offiserskvartetten i Potsdam hadde bedre oversikt over treblåseinstrumentenes historie. Dersom det virkelig er et oratorium for oboer som står skrevet på notene til Antonia, kan dette umulig være et ’urgammelt’ musikkstykk av en ukjent italiensk mester. Nonnene synes snarere å betjene seg av det gryende 1600-tallets musikalske nyvinninger enn å videreføre en hevdvunnen og alderstegen tradisjon. De musikkhistoriske realia avslører dermed den offisielle katolske legenden om messepartituret som i beste fall et utslag av uvitenhet, i verste fall et utslag av bevisst manipulasjon.

Når musikken kommer i gang samtidig med kirkeklokkene, gir den seg altså de merkeligste utslag blant tilhørerne. I rapporten til Veit Gotthelf er den narrative oppmerksomheten innrettet mot opprørsledelsen og ikke mot orkesteret. Øyeblikket av ”Anhebung der Musik” fungerer da som et ytre vendepunkt fra en tilstand til en annen. Musikken tar til og brødrenes oppstand går over i et fall. Den sjokkerte og momentane virkningen av tonekunstene gir seg utslag i mangelen på informasjon om selve framføringen. Vi leser om intonasjonsøyeblikket og om hvordan brødrene straks deretter faller til bakken. Men det står ingenting å lese om tonene som ledsager denne fallbevegelsen ”bis an den Schluß des vom Altan wunderbaren herabrauschenden Oratoriums”. (SW II: 222) Kirkemusikkens inngang og utgang viser seg å være de eneste delene av orkesterstykket som finner plass i fortellingen. Tonenes innvirkning på publikum (og fortellingen) kan minne om hva vi observerte i forbindelse med det gjentatte klokkeslaget. Det er som om musikken og de auditive persepsjonene bare lar seg fastholde i form av den akustiske framføringens

virksomheter og grensepunkter. Derimot blir alle deler av det visuelle skuespillet en detaljert beskrivelse til del. I rapporten til Veit Gotthelf kommer musikken således til uttrykk som en allmenn tilstand av glemsel og beruselse mellom punktene av *Anbebung* og *Schluss*.

Forut for Veit Gotthelfs rapport har vi imidlertid lest hovedfortellerens beskrivelse av det samme musikalske hendelsesforløpet. Her er fokuset innrettet vel så mye mot nonnene som mot brødrene, hvilket også resulterer i flere opplysninger om musikkens vesen:

Demnach kam es, wie ein wunderbarer, himmlischer Trost, in die Herzen der frommen Frauen; sie stellten sich augenblicklich mit ihren Instrumenten an die Pulte; die Beklemmung selbst, in der sie sich befanden, kam hinzu, um ihre Seelen, wie auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs zu führen; das Oratorium ward mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt; es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem salve regina und noch mehr bei dem gloria in excelsis war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei (SW II: 218–219)

Nonnene befinner seg fra begynnelsen av i en nødstilstand, hvilket ikke virker hemmende, men tvert om befordrende på deres musikalske praksis. Begynnelsen er her, som ellers hos Kleist, noe man setter til en ellers uunngåelig og kritisk omstendighet. Ved denne anledningen er det imidlertid ikke begreper og tanker som skal utvikles, men lyd. Begrepet ”Beklemmung” får derigjennom en dobbeltbetydning. Det viser på den ene siden til den *psykologiske* tilstanden av beklemthet og frykt (jf. *Duden*: ”Gefühl der Enge, Angst, Alpdruck”), men det lar seg også forstå i den aller mest konkrete betydningen av *fysisk* trykk eller press. Nonnene står under påtrykk fra de truende ikonoklastene. En fløyte eller orgelpipe vil som kjent gi lyd fra seg først når deler av luftgjennomstrømningen er lukket eller blokkert. Tilsvarende resulterer den beklemmende utgangssituasjonen i at sjelene til nonnene blir satt i ’svingninger’ for så å gå over i ’alle himler av velklang’. Slik sett er det en akustisk modell som ligger til grunn for Kleists beskrivelse av musikkframføringen: Nettopp på grunn av trykket utenfra, blir oratoriet intonert i sin fulle og aller mest overveldende prakt.

Interaksjonen mellom nonner og ikonoklaster, musikere og publikum er imidlertid ikke slutt med dette. Tonene beveger seg ut gjennom rommet fra orkesterpultene til de nederste hallene og benkeradene. Mens musikerne er hensatt i en tilstand av sjelelige og akustiske svingninger, går resten av kirkebefolkningen over i en stiv form for motstand. I rapporten til Veit Gotthelf heter det sågar at brødrene skal ha blitt liggende igjen i kirkerommet ”als ob sie zu Stein erstarrt wären”. (SW II: 222) Takket være denne stivheten kommer brødrene til å opprettholde det påtrykket som skal til for å få rommet til å vibrere. Fra orkesteret strømmer det ut luft i regelmessige frekvenser. Hos tilhørerne har derimot all luftgjennomstrømning stanset opp. Menigheten og opprørerne har ikke en gang et livspust

igjen til å ytre seg mot musikkens makt: ”es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken”. Ordet *Odem* er i denne sammenheng verd å dvele ved. Begrepet er en sideform av *Atem*, pust. Den dikteriske og høytidsstemte klangen av ordet gjør det til en naturlig term ved skildringen av kirkemusikkens prakt. Imidlertid skal man også vite at *Odem* føyer seg til en rekke av de andre ordene i dette tekstutdraget (*Beklemmung, Schwingen, Wohlklang*) med en teknisk presis betydning fra det tidlige 1800-tallets akustikk. Således ble selve fenomenet lyd beskrevet av Johann Wilhelm Ritter som en dobbelthet av pust og mottrykk, vokal og konsonant eller ”Odem” og ”Widerstand”. Ifølge Ritter var ikke lyden hørbar og virksom hvis det ikke ble stilt opp en motstand til å fange den opp: ”Dem Odem muß, damit es Ton gibt, ein Widerstand gesetzt werden, — seine ewige Konsonante”. (Her sitert fra Menke 1998: 77) Først i gjenklangen eller ekkoet blir tonene hørbare og derfor også reelle. Lyden blir til lyd der hvor den støter an mot noe annet (”kein Odem in den Hallen und Bänken”), en resonansbunn eller et øre som kan innfange og videreformidle de akustiske svingningene til analoge frekvenser.

Det kan synes som om brødrene blir skaket opp av musikken på grunn av nøyaktig de samme kreftene som får arkitekturen og de andre tingene i rommet til å gå over i en tilstand av resonans. I en slik sammenheng vil legemets fysiske plassering i rommet være avgjørende for graden av rystelse. Om dette forholdet kan Kleist fortelle at brødrene står stilt opp ”unter den Pfeilern der Kirche”. (SW II: 217) Herifra forbereder seg da til å knuse vindusglassene, ”Die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen”. (SW: 216–217) Aksjonen ender imidlertid i en sammensynkning mot gulvet, ”die Stirn inbrünstig in den Staub herab gedrückt” (SW II: 221). Under oppholdet i kirken ser vi altså at brødrene kommer til å befinne seg i umiddelbar nærhet av rommets pilerer, vinduer og gulvdekke. I og med denne romplasseringen går de også inn i tre spesielt sterke ’resonansområder’, ja faktisk beveger de seg innenfor tre av de til sammen fire feltene som Ernst F. F. Chladni peker på som særlig sterke resonansområder i *Die Akustik*. En sterk ”Erschütterung” oppstår ifølge Chladni ”an den Fenstern, Wänden, Pfeilern, oder an den Fußboden eines Gebäudes [...] wenn dieser mitschwingenden Körper eine solche Beschaffenheit hat, daß er, als selbstklingender Körper betrachtet, in derselben Geschwindigkeit würde schwingen können”. (Sitert fra Menke 1998: 87, min uth.) Materielle gjenstander som pilarene og vinduene vil være disponert for å svinge i henhold til bestemte frekvenser. Når disse svingningene brer seg gjennom rommet, settes de også i bevegelse. Det synes ikke urimelig å anta at denne resonanseffekten brer seg videre til ikonoklastene. Brødrene er stilt opp i umiddelbar nærhet

av pilarene og når disse begynner å riste, dras de også inn i denne bevegelsen, hvorfor de da også blir til en slags steinsøyler: ”als ob sie zu Stein erstarrt wären” (SW II: 222)

I overensstemmelse med en slik akustisk modell er handlingen i *Die heilige Cäcile oder die Gewalt der Musik* strukturert i form av rystelser som hele tiden går over i hverandre eller meddeles fra et nivå til det neste. Vi har allerede lagt merke til hvordan abbedissen etablerer en kommandostruktur som ikke er til å rokke ved, slik at nonnene i sin tur begynner å sitre og beve. Vibrasjonene fra orkesterpultene kulminerer i en pause hvor predikanten vender seg om for deretter å falle til bakken sammen med resten av brødrene. Senere i fortellingen er det de samme brødrenes tur til å på seg rollen som musikanter. Sangnummeret deres resulterer i oppskakede utrop fra tilhørermassen. Endelig er Veit Gotthelfs rapport om disse begivenhetene sterk nok til å videreformidle rystelsen til moren. Skjematisk sett kan vi framstille disse overgangene på følgende måte:

Nivå 1: Abbedissen		Nivå2: Nonnene/ Antonia		Nivå 3: Brødrene/ predikanten		Nivå 4: Protestantene/ Veit Gotthelf		Nivå 5: Moren
	♥		♥		♥		♥	
”Bestand <i>unerschütterlich</i> darauf”		”Unter <i>Zittern</i> und <i>Beben</i> ”		”Indem er sich, nach einer <i>erschütternden</i> Pause plötzlich umwendet”		”die <i>erschütterten</i> Ausrufungen des sie umringenden Volks”		”Durch diesen Bericht tief im Innersten <i>erschütterter</i> ”
(SW II: 218)		(SW II: 218)		(SW II: 221)		(SW II: 224)		(SW II: 224–225)

Verdien av en slik modell skal selvsagt ikke overvurderes. Blant annet innfanger den ikke *spredningen* av akustiske signaler i *Die heilige Cäcile oder die Gewalt der Musik* — selv om dette utvilsomt er en viktig del av framstillingen til Kleist. Eksempelvis er ikke lyden av andaktssangen innrettet mot en enkelt mottaker. Den strømmer ikke bare ut til protestantene i vertshuset, men videre ”durch die umliegenden Straßen, welche in kurzer Zeit statt unsrer, von mehr denn hundert, aus dem Schlaf geschreckter Menschen, angefüllt waren” (SW II: 223) En slik diffusjonseffekt er nettopp hva Kant beklager som musikkens ’mangel på urbanitet’ i den 53. paragrafen av *Kritik der Urteilskraft*. Det er umulig å vende seg bort fra tonene på samme som man vender seg bort fra et bilde, noterer Kant. Og han velger å eksemplifisere dette forholdet med en anekdote fra Königsberg. I denne minifortellingen om plagene ved protestantisk menighetssang er det klare forbindelseslinjer til den gjennomgripende larmen som bybefolkningen i Aachen også må gjennomleve:

Diejenigen, welche zu den häuslichen Andachtsübungen auch das Singen geistlicher Lieder empfohlen haben, bedachten nicht, daß sie dem Publikum durch eine solche *lärmende* (eben dadurch gemeiniglich pharisäische) Andacht eine große Beschwerde auflegen indem sie die Nachbarschaft entweder mit zu singen oder ihr Gedankengeschäft niederzulegen nötigen. (Kant 1974: 270)

Hvis noen synger i naboværelset, blir man enten tvunget til å ta del i denne sangen eller i det minste til å legge ned den tankevirksomheten man måtte være i gang med. Vertshusopptredenen i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* gir et konkret eksempel på denne ikke-urbane formen for dårlig naboskap.

Selv om modellen av akustiske rystelser skaper et ikke helt tilfredsstillende inntrykk av en rettlinjert og enveis kommunikasjonslinje, evner den likevel å demonstrere noen viktige strukturelle aspekter ved Kleists legendetekst. For det første ser vi at modellen begynner og slutter med oppstillingen av en isolert kvinnegestalt. Mellom abbedissen og moren ligger det i hvert fall tre formidlingsinstanser, og langs hvert av disse nivåene er det mulig å iakttå en dialektikk mellom individ og kollektiv. Nonnene mottar befalet fra abbedissen, Antonia sørger for at det blir utført. Brødrene og menigheten hører på musikken, predikanten introduserer en vending. Protestantene i vertshuset, ja hele Aachen blir lamslått av den forrykte sangen, Veit Gotthelf bringer rystelsen videre til moren — og oss som lesere. Den musikalske rystelsen antar funksjonen av et *massemedium* idet henvendelsen går ut til et maksimalt antall mottakere. For å forplante bevegelsen fra dette nivået til det neste behøves det imidlertid et *utvalgt medium* eller språkrør som kan oversette henvendelsen til nye massive svingningsfenomener.

En annen ting man bør merke seg i forbindelse med den foreslåtte modellen, er den avgjørende vendingen som finner sted mellom nivå fire og fem. Til og med dette punktet har rystelsen sitt utspring i et musikalsk register. Henvendelsen fra Veit Gotthelf til moren skjer imidlertid ikke som spill eller sang, men som "Bericht". I så måte bringer han rystelsene tilbake til det samme verbale mediet som abbedissen gjorde bruk av i sitt innledningsvise befalet. Tidsavstanden på seks år er i seg selv nok til å gjøre rede for denne endringen av mediets gestalt. Musikken er satt sammen av transitoriske elementer: Tonene skaper en bevegelse i tiden og går deretter tapt. Mens de akustiske rystelsene forplanter seg slag i slag på Kristi Legemsdag, har de naturlig nok stilnet hen når moren vender tilbake seks år senere. Hva tonekunstene ikke er i stand til å fastholde, kan Veit Gotthelf imidlertid gjenfortelle. Den umiddelbare virkningen av musikken, rystelsen av mottakerens kropp, spiller ikke inn i en slik verbal sammenheng. Likevel er ordene i stand til å utføre det samme kunststykket som brevet fra den 11. og 12. september ville tilkjenne den protestantiske prekenen, nemlig muligheten

av å røre ved mottakarens innerste. Den verbale rapporten rører ved det innerste av moren, den gjør henne ”tief im Innersten erschüttert”, og den lykkes i dette prosjektet takket være begrepenes bestandighet og deres forbindelseslinje til de kantianske fornuftsdeene, tenkningens eget apparat.

Når begrepet ”Erschütterung” antar funksjonen av et underliggende narrativt konstruksjonsprinsipp, slik vi her har kunnet observere, er det nok en gang et alminnelig motiv fra 1700-tallets estetiske kanon som dermed blir gjort til en del av legendens idémagasin. ”Shudder” og ”Trembling” hører med blant de viktigste indikasjonene på det sublime hos Burke. (Burke 1990: 63) Og ’rystelsen’ antar en tilsvarende funksjon i den 27. paragrafen av *Kritik der Urteilskraft*: ”Diese [erhabene] Bewegung kann (vornehmlich in ihrem Anfange) mit einer Erschütterung verglichen werden”. (Kant 1974: 181) Samme sted defineres rystelsen av Kant som en raskt vekslende ’tiltrekning og frastøtning’ i forhold til en og samme gjenstand. Mens denne prosessen forstås av Kant som en rent intellektuell bevegelse av bevisstheten, viser fortellingen til Kleist imidlertid hvordan rystelsen kan omfatte et langt videre spekter av sanseinntrykk og hallusinasjoner. Rystelsene i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* er forbundet med kroppen, og de lar seg derfor bedre beskrive ved hjelp av den samtidige akustikkens begreper enn ved hjelp av problemstillingene fra en idealistisk filosofi. Definisjonen av en lydbølge eller et ”Schall” hos det tidlige 1800-tallets fremste akustiker, Ernst F. F. Chladni, gir oss da også innsikt i hvordan meddelelsene finner sted som nødvendige svingninger fra et medium til et annet i legendeteksten til Kleist:

Der Schall besteht nähmlich in einer schnellen zitternden Bewegung irgendeines Körpers; wenn also Materie von irgendeiner Art, es sey Luft oder etwas anders, mit dem Körper in unmittelbarer oder mittelbarer Berührung stehen. So müssen diese nothwendig auch dadurch genöthigt werden, in eben denselben Zeiträumen, wie der schallende Körper zu zittern, in so weit es vermöge der Kraft der zitternden Bewegung, und der Beschaffenheit der umher befindlichen Materie geschehen kann; und die zur Empfindung solcher Bewegungen organisierten Gehörnerven müssen nothwendig dadurch afficiert werden, wenn zwischen ihnen und dem schallenden Körper eine Strecke von Materie irgendeiner Art, die im Stande sind, mitzusittern, sich befindet. (Chladni *Akustik* 1830: 4, her sitert fra Menke 1998: 69–70)

I et slikt vitenssystem er lydfenomenene beskrevet fullt ut som bevegelse og videreförplantning, hvilket Bettine Menke også gjør oppmerksom på i oversiktsartikkelen ”Töne — Hören” (Menke 1998: 70). I og med denne definisjonen kan akustikken også behandle andre fenomener enn ”Luftbebungen in derselben Zeit”, slik Kant ennå ville beskrive tonenes vesen i *Kritik der Urteilskraft*. (Kant 1974: 268) En tone er ikke nødvendigvis det samme som luft, ifølge Chladni, men et svingningsfenomen med evne til å forplante seg mellom ulike legemer og materialer.

Det eneste stedet hvor det ikke kan forekomme lyd blir dermed rene vakuuum. Den eksperimentelle demonstrasjonen av dette forholdet hadde Otto von Guericke (1602–1686) og Robert Boyle (1627–1691) stått for da de (uavhengig av hverandre) hengte opp en bjelle i en lufttett flaske for så langsomt å pumpe ut luften. Bjelleklengen ble svakere og svakere for så endelig å forsvinne helt. Av dette sluttet man seg til at utbredelsen av lyden, i motsetning til lyset, bestandig var avhengig av et medium. (Ullmann 1996: 2) Kleist må ha vært fortrolig med disse eksperimentene i ung alder, for allerede i Pariserbrevet til Karoline von Schlieben fra 18. juli 1801 benytter han seg av vakuumpumpen som et litterært bilde: ”aber das Herz ist hier [in Paris] so unbrauchbar, wie ein Lunge unter der luftleeren Campana, und wenn ihm einmal ein Gefühl entschlüpft, so verhält es, wie ein Flöten im Orkan.” (SW II: 662) Ved denne anledningen blir den eksperimentelle akustikken benyttet som en leverandør av poetiske metaforer. Man kunne også innvende at sammenligningene ikke er helt konsistente ettersom forestillingen om en ’fløytetone i orkanen’ ikke er den samme som den av en ’lunge i en vakuumpumpe’. I det ene tilfellet går musikken bort i kaos og støy, i det andre tilfellet forsvinner pustelydene i en absolutt stillhet. Det avgjørende i vår sammenheng er imidlertid hvordan den poetiske oppfinnelsen betjener seg av forsøksmodellene fra den samtidige naturvitenskapen som et utgangspunkt for oppstillingen av egne litterære eksperimenter.

Et tilsvarende fenomen kan vi også iaktta i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*, men da ikke bare som en poetisk metafor for sammenligningen av det ene med det andre, men som en avgjørende faktor i selve konstruksjonen av legenden. En akustisk forståelse av lydutbredelse og rystelse er lagt til grunn for legendens narrative oppbygging, slik vi allerede har observert. Muligheten av å videreføre den akustiske rystelsen til andre materialer og mottaksapparater enn akkurat luften og øret framgår av rapporten til Veit Gotthelf. I møtet med moren forteller han blant annet om hvordan sangnummeret til de nederlandske brødrene i sin tid fikk søylene i vertshuset til å begynne å vibrere: ”die Pfeiler des Hauses, versichere ich euch, erschütterten”. (SW II: 223) Den lydlige vibrasjonen forplanter seg i dette tilfellet til rommets arkitektur. Pilarene blir gjort til medier for rystelsen, og derigjennom også til en avlesningsstasjon hvor tonene kan komme til syne. Veit Gotthelf forsikrer at han *så* eller *følte* bevegelsene i rommet, og han gjør dermed oppmerksom på hvordan den nye 1800-tallsakustikken ikke lenger er avgrenset til det området som øret er i stand til å registrere. Akustiske svingninger kan også anta en visuell gestalt, og hermed er vi framme ved det fenomenet som Chladni var den første til å utforske under begrepet ’klangfigur’.

Klangfigur III: En synlig lyd

I 1777 oppdaget Georg Christoph Lichtenberg en ny måte å synliggjøre elektriske spenningsfelt. Forsøket gikk kort sagt ut på å drysse støv på en isolerende plate som var utsatt for punktutladning. Mønje- og svovelpartiklene organiserte seg da i figurer av ulikt utseende ved positiv og negativ pol. Elektrisiteten syntes å tegne opp sitt eget bilde på den isolerende overflaten (figur 16), og det var denne overføringen av en usynlig kraft til registeret for det synlige som inspirerte Ernst F. F. Chladni til å prøve ut en tilsvarende eksperimentoppstilling på klingende legemer.

Til å begynne med i *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (1787) handler det om eksperimentene med såkalte 'klingende staver', et instrument som allerede Daniel Bernoulli (1700–1783) og Leonhard Euler (1707–1783) hadde benyttet til akustiske eksperimenter. Når pilarene i vertshuset begynner å vibrere, ser vi et dikterisk eksempel på en slik klingende stav, om enn i et langt større format enn hva 1700-tallets akustikere pleide å betjene seg av. Imidlertid er det ikke bare søylemotivet som peker i retning av Chladni i denne tekstpassasjen, men like mye de litterære prinsippene for videreformidlingen av hørbare toner til synlige figurer:

[Jetzt] fangen sie, mit einer entsetzlichen und gräßlichen Stimme, das gloria in excelsis zu intonieren an. So mögen sich Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen: die Pfeiler des Hauses, versichere ich euch, erschütterten, und die Fenster, von ihrer Lungen sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Flächen würfe, zusammen zu brechen. (SW II: 223)

Som i begynnelsen av *Robert Guiskard*, hvor den flerstemte folkemengden ropte til hertugen i den akustiske figuren av 'bølgebrus' og 'jammer', stilles det også ved denne anledningen opp et kor. Riktignok er antallet sangere innskrenket til det kvantifiserbare firetallet denne gangen, men ettersom de alle er like forrykte, blir ikke inntrykket av korsangen mindre støyende og sublim. Intensiteten i framføringen gjør at sangen unndrar seg fra hva vi kunne forstå som en rent betegnende bruk av språket. Det skal innrømmes at det fremdeles er mulig å skille ut ordene "gloria in excelsis" som en del av den musikalske intonasjonen, men den liturgiske betydningen av disse ordene må sies å bli deformert for i stedet å gi rom til et mer lydlig uttrykk. Det ville imidlertid være feil å lese denne undermineringen av meningen dit hen at ordene ganske enkelt gav plass til musikken. Samtidig som det verbale uttrykket blir deformert, undergår nemlig tonene en forvandling i retning av det ustemte og disharmoniske. Forvandlingen er av et tilsvarende slag som når brødrene et annet sted i fortellingen setter seg "auf Knien nieder und murmelt" (SW II: 221), som når det stilles opp en "Männerhaufen,

der gegenwärtig ist, und der geheimnißvoll mit einander murmelt" (SW II: 224), eller som når uværet trekker seg tilbake fra klosteret "mißvergnügt murmelnd in Osten herab" (SW II: 225). I alle disse tilfellene blir lyden/mumlingen prioritert på bekostning av meningen og musikken. Videre ser vi at stemmen, som Veit Gotthelf refererer til i ubestemt form entall, skal tilhøre flertallspronomenet *sie*. Brødrene er mange, men de synger likevel "mit *einer* Stimme". Kan hende er det nettopp denne overgangen fra det individuelle til det kollektive som gjør at stemmen virker både *entsetzlich* og *gräßlich* på Veit Gotthelf.

Sikkert er det i hvert fall at stemmens fremmedartede karakter forsøkes ytterligere når den går over i et umenneskelig og dyrisk brøl.³⁵ Innslaget av et dyrisk register innebærer vel å merke *ikke* at lyden lar seg innfange og klassifisere fullt ut med zoologiens begreper. Sammenligningen med leoparder og ulver stanser ikke meningsflukten, men viser på en og samme tid i retning av en nordlig en sydlig fauna, i retning av hunderiket og katteriket. Her finnes ikke lenger en egentlig og en bokstavelig betydning, kun en distribusjon av tilstander og stadier som gjennomløpes i den ene eller den andre retning — mer eller mindre kontrollert fra stående til fallende positur, fra protestant til katolikk, fra ikonoklast til ikonodul, fra menneskesang til dyrebøl (eller omvendt).

Når sangen omdannes til brøl, vil det musikalske foredraget samtidig oppnå en konkret form for tyngde og materialitet. De fordreide tonene fra nederlenderne er ikke bare innrettet mot øret, men også til å ta å føle på. Sangbrølet springer ut av en kropp og setter da også fysiske merker på omgivelsene. Søylene i vertshuset begynner å riste, og tilhørerne trekker seg tilbake i skrekk og gru. Etter å ha etablert dette bildet av en ren og intens lydframbringelse, går Kleist enda et steg videre i retning av den eksperimentelle akustikken. Nærmere bestemt kommer legendeteksten til å oversette auditive fenomener til visuelle persepsjoner. Brødrenes "Atem" skal således være "sichtbar". Henvisningen til vinterhimmelen i samme passasje gjør det rimelig å lese denne synligheten som et kuldefenomen, som dampen som står ut av munnen på brødrene idet de synger ut i den kalde natteluften. Det er da også denne formen for synlighet Bianca Theisen er villig til å akseptere i kommentaren fra *Bogenschluss*. Den etterfølgende påstanden om at vinduer og søyler skulle

³⁵ Fra panorama-kapittelet husker vi at dyrebølet også går igjen i *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, hvor den billedlige manipulasjonen av sanseapparatet fant sitt ypperste uttrykk i hylene fra "die Füchse und Wölfe". I begge tekstsammenhengene vil det være relevant å vise til diskusjonen av "The Cries of Animals" i Burkes *Philosophical Enquiry*: It might seem that these modulations of sound carry some connection with the nature of the thing they represent, and are not merely arbitrary; because the natural cries of all animals, even of those animals with whom we have not been acquainted, never fail to make themselves sufficiently understood; this

begynne å vibrere, ja at vinduene står i fare for å sprenges som om noen hadde kastet tung sand mot dem, avfeier hun imidlertid som en 'usannsynlig' overdrivelse fra Veit Gotthelfs side (Theisen 1996: 115). I motsetning til denne antagelsen om at fortelleren 'kaster sand i øynene på leseren', vil jeg hevde at den aktuelle passasjen står i en meget presis forbindelse til 1800-tallets naturvitenskapelige diskurser og vitenssystem.

For det første er det ikke bare i tegneserier og utrolige legender at et sangnummer kan få glassgjenstander til å eksplodere. Chladni vier en stor grad av oppmerksomhet til nettopp dette fenomenet i sin *Akustik*, hvor han blant annet forteller om glassfat "[die] durch heftiges und anhaltendes Hineinschreyen eines Tones nach einem vorhergegangenen starken Klirren sind zersprengt worden" (*Die Akustik* § 230, her sitert fra Menke 1998: 87) Ifølge Bettine Menke blir det samme fenomenet også beskrevet i Christian Ernst Wunsch's *Kosmologische Unterhaltungen* (1791/1798). Både Chladni og Wunsch er fullt ut på det rene med hvorfor glasset eksploderer, nemlig som en følge av resonans. Den tonen man synger inn i fatet for å få det til å sprenges, må være nøyaktig den samme som, eller en oktav høyere eller lavere enn, tonen glasset selv ville ha gitt fra seg. Klirringen i vertshusvinduene har altså sin akustiske forklaring. Det samme fenomenet fortsetter da også med å gjøre seg gjeldende i galehuset. Her kan forstanderne fortelle om brødrenes ensformige liv "daß sie sich bloß in der Stunde der Mitternacht einmal von ihren Sitzen erhöben; und daß sie alsdann, mit einer Stimme, welche die Fenster des Hauses bersten machte, das gloria in excelsis intonierten". (SW II: 220) Mens vindusødeleggelsen skrives opp mot en presentisk grense i Veit Gotthelfs rapport fra vertshuset ('vinduene *truer* klirrende med å bryte sammen'), blir aksjonen framstilt som fullført i meddelelsene fra galehuset ('en stemme som *fikke* vinduene i huset til å briste'). Hvis vi skal ta denne siste rapporten på ordet, har sangen til brødrene faktisk fått vindusglassene til å gå i stykker hver midnatt fra den første innesperringen i asylet til besøket av moren seks år senere. Sangnummeret antar en destruktiv karakter som stiller det i forlengelse av den ikonoklastiske aksjonens planlagte begynnelse, "welches sie damit anfangen wollten, die Fensterscheiben, mit biblischen Geschichten bemalt, einzuwerfen". (SW II: 216) Brødrene klarer kan hende ikke å knuse vindusmaleriene i domkirken, men allerede samme aften eksperimenterer de med muligheten av å benytte akustiske svingninger til samme formål, og denne aksjonen lykkes da også til overmål når de senere blir innplassert til galehuset. På dette nivået av fortellingen er det altså mulig å trekke opp en linje hvor 'den klirrende sangen'

cannot be said of language." Nøyaktig den effekten av det uforståelige, som Burke forbeholder språket, lykkes Kleist i å oppfinne gjennom den begrepslige kombinasjonen av katt og hund, leopard og ulv.

kommer til å framstå som en gjenopptagelse og videreutvikling av bildestormen med andre midler.

Til en slik utlegning kunne man innvende at det ikonoklastiske prosjektet egentlig skulle yte motstand overfor ethvert forsøk på å framstille det usynlige i en synlig gestalt. Nettopp en slik overgang fra et persepsjonsregister til et annet er det imidlertid som finner sted når ånden (i den dobbelte betydningen av dette ordet) blir "sichtbar" i Kleists tekst. Imidlertid skjer ikke denne transformasjonen som en *oversettelse*, hvor man setter inn et tegn i stedet for et annet, men mer som en form for *analog registrering- og lagringsteknikk*, hvor man utnytter det forhold at fysiske størrelser av ulik art kan variere proporsjonalt i forhold til hverandre. For å klargjøre dette forholdet, må vi ta utgangspunkt i nettopp det tekstelementet som Bianca Theisen valgte å lukke øynene for, nemlig sanden: "die Fenster, von ihrer Lungen sichtbarem Atem getroffen, drohten klirrend, als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Flächen würfe, zusammen zu brechen." Som så mange av de andre elementene i denne legenden, står også sandkornene i forbindelse med den samtidige akustikken, og da framfor alt i en forbindelse til Chladni.

Etter først å ha gjort rede for forsøkene med klingende staver, var Chladni framme ved hovedærendet i *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*. Stavene gjorde det mulig å studere klangen som bevegelser innenfor en linje (eksempelvis i en søyle), men de gjorde ikke fyllestgjørende rede for bevegelsene i en klangoverflate (eksempelvis i en kirkeklokke). Chladni hadde et uttalt mål om å kunne beskrive slike fenomener som klokkeklang, og i forfølgelsen av dette målet var det at han oppdaget de såkalte 'klangfigurene'. For å frambringe en klangfigur, benyttet man seg av en sirkelrund eller kvadratisk skive av glass eller kopper. Ved å stryke en fiolinbue mot kanten av skiven fikk man den til å vibrere med en tone som ville være forskjellig alt avhengig av skivens materiale, form, tykkelse og hvordan man holdt den mellom hendene. Ovenpå glass- eller metallskiven hadde Chladni strødd sandkorn, og når overflaten begynte å vibrere ble også disse sandkornene satt i bevegelse. I de delene av legemet hvor bevegelsen var sterkest, ble sandkornene naturlig nok kastet til side. Til forskjell fra støyende legemer vil svingningene i et tonende legeme imidlertid være regelmessige over tid. Chladni kunne derfor innfange tonene som karakteristiske mønstre og figurer på oversiden av platene:

Alle Stellen des klingenden Körpers, an denen die Axe von den Schlangenförmigen Krümmungen durchschnitten wird, lassen sich, wenn dessen Oberfläche gerade ist, und horizontal gehalten wird, sichtbar machen, wenn man vor oder bey dem Streichen etwas Sand auf dieselbe streuet, welcher von den schwingenden Stellen, öfters mit vieler Heftigkeit,

heruntergeworfen wird, und an den sich nicht bewegenden Stellen liegend bleibt. (Chladni 1787: 4)

Hva som her blir beskrevet, er et analogt system for lagringen av akustiske bølger i en bestandig visuell figur. De musikalske frekvensene innskrives på glassplaten som visuelle figurer i planet. (figur 17) Takket være denne eksperimentoppstillingen er det altså mulig å 'se en lyd', hvilket både Lessing og den klassiske fysikken ville ha forsværet. Lyden lar seg heretter studere både som auditiv klang, visuelt bilde og fysisk rystelse. Utviklingen av akustikken kommer i så måte til å illustrere noe av den samme forskyvningen som Michel Foucault studerer i *Naissance de la clinique*. Ifølge Foucault skal overgangen fra det 18. til det 19. århundret ha ført med seg en endring av det medisinske blikket. Mens 1700-tallets kliniske erfaring impliserte en sammenvevning av det synlige med det lesbare, skal den nye semiologien basere seg på en såkalt 'sanselig triangulasjon' hvor persepsjonssystemer som tidligere var utelukket fra de medisinske teknikkene ble satt til å samarbeide. Øret og følesansen ble føyd til synet (jf: Foucault 1975: 162–165)

Kleist er fullt ut på høyde med denne medieutviklingen når han lar tonene bli synlige og følbare som *sand* strødd ut over en *flate*, "als ob man Hände voll schweren Sandes gegen ihre Flächen würfe". Riktignok står vinduene i kirkerommet oppreist, mens Chladni strødde sine sandkorn utover et horisontalt plan. Og mens sanden var ment å *registrere* bevegelsen i Chladnis eksperimentoppstilling, skal sanden *sette i gang* rystelsen hos Kleist. Selve motivet med å kaste sand mot glass for å fremkalle en synlig lyd, er imidlertid et fellestrekk både for det akustiske og litterære eksperimentet. Når brødrene begynner å skjelve i kirkerommet, oppfører de seg da også fullt ut i analogi til Chladnis sandkorn. De kastes omkring og faller til bakken som om de var støv eller sandkorn fordelt på en tonende overflate. Brødrene settes i svingninger, mens resten av kirkestøvet får ligge igjen uberørt: "der Staub auf dem Estrich [ward] nicht verweht". (SW II: 219) De ikonoklastiske brødrene klarer ikke å bryte ut av den akustiske kraften som kirkemusikken konstituerer. Det kataleptiske fallet ned mot steingulvet innebærer i siste instans en forening av de oppskakede legemene med de andre støvkornene på den samme steinoverflaten. Predikanten synker "samt den Brüdern, die Stirn inbrünstig in den Staub herab gedrückt". (SW II: 221) Bettine Menke forsyner oss med en viktig kontekst for lesningen av denne fallfiguren når hun forteller at begrepet "Staubniederschläge" ble brukt av den tidlige 1800-tallsfysikken både for å betegne Lichtenberg- og Chladni-figurer. (Menke 1998: 78) De akustiske rystelsene er altså innskrevet og nedfelt i brødrenes egen figur. Brødrenes positurer blir til hieroglyfiske tegn på en bakenforliggende lyd. I og med

denne overgangen fra lyd til skrift nærmer vi oss også den historien om lesningen som Kleist har å fortelle.

To lesepraksiser: Tonene og arkivet

I tillegg til øyenvitnenes muntlige rapporter presenteres moren, og dermed også vi som lesere av fortellingen, etterhvert for en rekke skriftlige dokumenter. Allerede ved ankomsten til Aachen har hun med seg et brev som den eldste av sønnene skal ha sendt til en skolelærer i Antwerpen dagen før klosterangrepet. Dette tettskrevne brevet, med dets 'oppstemte' og 'vellystige' meddelelser, inneholder de siste nyhetene som har nådd fram fra brødrene i Aachen til hjemmet i Nederland. Reisen og etterforskningene kommer dermed til å representere et forsøk på å åpne opp igjen en tetnet informasjonskanal. Distribusjonen av nyheter fungerer ikke lenger som den skal, posten har gått i stå, og det behøves inngripen utenfra for å få informasjonssystemet i gang igjen. Begrepene om *Nachrichten* og *Anzeige* antyder i hvor stor grad etterforskningene til moren finner sted innenfor rammene av et slikt informasjonsprosjekt. Å finne ut av fortiden vil si det samme som å trekke opp en linje hvor meddelelsene fra seks år tilbake blir oppdatert til en dagsaktuell nyhetsstand:

Die letzten Nachrichten, die man von ihnen in den Niederlanden, wo sie eigentlich zu Hause gehörten, gehabt hatte, waren, wie sie meldete, ein vor dem angegebenen Zeitraum, am Vorabend eines Fronleichnamfestes, geschriebener Brief des Prädikanten, an seinen Freund, einen Schullehrer in Antwerpen, worin er demselben, mit vieler Heiterkeit oder vielmehr Ausgelassenheit, von einer gegen das Kloster der heiligen Cäcilie entworfenen Unternehmung, über welche sich die Mutter sich jedoch nicht näher auslassen wollte, auf vier dichtgedrängten Seiten vorläufige Anzeige machte. (SW II: 219)

Under det avsluttende møtet mellom moren og abbedissen blir brevet fra den eldste av brødrene utvekslet med a) partituret til den italienske oratoriemessen, b) et skriftlig vitneutsagn, c) et saksdokument fra erkebiskopen i Trier og d) et brev fra paven. Det første av disse dokumentene får moren selv ta i øyesyn, de tre andre blir hun informert om via abbedissens muntlige teksthenvisninger. Hvert enkelt av dokumentene bidrar med merinformasjon om de foregående begivenhetene. Slik kan man si at den skriftbaserte sirkulasjonen av data blir gjenopprettet ved morens ankomst til klosteret. De to kvinnene leser og refererer til hverandres dokumenter, og de sørger derigjennom for at skriftene til de mannlige forfatterne kan inngå i en fornyet prosess av distribusjon, oversettelse og fortolkning.

I forbindelse med etterforskningsarbeidet er det også verdt å merke seg at dette finner sted som en moderlig innlevelse i de erfaringene sønnene allerede har gjort før henne. I

klosteret resulterer møtet med musikken i at brødrene forstummer. De rystes, faller til bakken og kysser kirkegulvet. Disse stasjonene av rystelse, underkastelse og tegn på hengivenhet kommer også moren til å gjennomløpe ved betraktningen av musikkverkets partitur.

Die Frau, während die Äbtissin den Brief überlas, warf nunmehr einen Blick auf die nachlässig über dem Pult aufgeschlagene Partitur; und da sie, durch den Bericht des Tuchhändlers, auf den Gedanken gekommen war, es könne wohl die Gewalt der Töne gewesen sein, die, an jenem schauerlichen Tage, das Gemüt ihrer armen Söhne zerstört und verwirrt habe: so fragte sie die Klosterschwester, die hinter ihrem Stuhle stand, indem sie sich zu ihr umkehrte, schüchtern: "ob dies das Musikwerk wäre, das vor sechs Jahren, am Morgen jenes merkwürdigen Fronleichnamfestes, in der Kathedrale aufgeführt worden sei?" Auf die Antwort der jungen Klosterschwester: ja! sie erinnere sich davon gehört zu haben, und es pflege seitdem, wenn man es nicht brauche, im Zimmer der hochwürdigen Frau zu liegen: stand, lebhaft erschüttert, die Frau auf, und stellte sich, von mancherlei Gedanken durchkreuzt, vor dem Pult. Sie betrachtete die unbekanntenen zauberischen Zeichen, womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken schien, und meinte in die Erde zu sinken, da sie grade das gloria in excelsis aufgeschlagen fand. Es war ihr, als ob das ganze Schrecken der Tonkunst, das ihre Söhne verderbt hatte, über ihrem Haupte rauschend daherzöge; sie glaubte, bei dem bloßen Anblick ihre Sinne zu verlieren, und nachdem sie schnell, mit einer unendlichen Regung von Demut und Unterwerfung unter die göttliche Allmacht, das Blatt an ihre Lippen gedrückt hatte, setzte sie sich wieder auf ihren Stuhl zurück. (SW II: 226–227)

Pulten, partituret og blikket setter her rammene for en scene av lesning. Moren trer inn på denne scenen i funksjonen av en kvinne med innlevelsens kraft. Betraktningen av partituret får henne til å leve seg inn i sønnenes skjebne, og denne medlidenheten innebærer også en åpning for å ta inn over seg innholdet av teksten. I denne skriftlige iscenesettelsen av lesningen er det flere ting å legge vekt på. For det første synes det som om virkningene av musikken (*die Gewalt der Töne* og *das ganze Schrecken der Tonkunst*) ligger nedfelt allerede i notebladets hemmelighetsfulle trylletegn. I skriftbildet er den musikalske klangen riktignok oversatt til et annet medium, men i og med morens hallusinatoriske lesepraksis kan det auditive uttrykket likevel gjenoppstå. Det at moren ikke er utdannet i de klassiske kunstartene, og følgelig ikke forstår noteskriften, er i denne sammenhengen ingen hindring. Nettopp fordi den uinnvidde lesningen ikke handler om å dechiffrere tegnenes tekniske betydning, men om å frisette innbildningskraften i hele dens velde, kan morens leseopplevelse utvikle seg til en beruset bilde- og tonedyrkelse. Uten bekymring for tegnenes arbitraritet kommer idealleseren/moren til å la seg gjennomkrysse av alle slags tanker for derigjennom å skue den hemmelighetsfulle ånden som taler til henne mellom notelinjene. Den blotte betraktningen av de visuelle tegnene går over i toner som klinger over hodet på den kvinnelige leseren, og klangen drar henne med seg inn i musikkens og åndens allmakt.

Vi kan si at den moderlige lesepraksisen demonstrerer en hermeneutikk med innretning både mot tekstoverflaten og en bakenforliggende ånd. Noteskriftens kryptiske, ugjennomtrengelige karakter gjør det mulig å bevege seg relativt uhindret fram og tilbake mellom overflate og dyp, mellom betraktningen av teksten og utmaningen av dens mening. De optiske tegnene får en imaginær etterklang, og i stedet for å se teksten som en rekkefølge av signifikanter, kan moren både se og høre signifikatene selv. Det grafiske bladet fungerer altså ikke som representasjonen av en ånd utenfor teksten, men som åndens egen selvframstilling, en framstilling som også moren får anledning til å ta i øyesyn. Innenfor et presentisk her og nå blir det trukket opp en sirkel, og denne grafiske bevegelsen er å anse for en åpenbaring av tonenes "fürchterlicher Geist".

Når den åndelige lesningen er etablert, ligger veien åpen for å ta enda et steg videre med hensyn til innlevelse i teksten. Mens omgangen med partituret i første omgang bærer preg av den visuelle betraktningens distanse, av moren som kaster et blick mot notebudet, kommer scenen til å ende opp i en langt mer fysisk form for nærkontakt med skriften. Musikken og det akustiske uttrykket står allerede i en tettere og mer gjennomtrengende forbindelse til den sansende kroppen enn bildet og blikket, og denne bevegelsen føres videre idet leseopplevelsen går over fra å se og høre til å smake. Moren trykker bladet mot leppene, og først etter å ha avgitt dette orale tegnet på innforlivelse og underdanighet er hun i stand til å trekke seg tilbake fra lesepulten og over i sin egen stol. Lesningen ender slik sett i en gjentakelse av nattverdsritualet. Teksten har blitt til ånd, liksom ordet en gang ble til kjød, og moren fullfører sirkelen ved å føre bladet/hostien mot munnen.

I og med den avsluttende nattverdsscenen har vi fulgt de enkelte trinnene i morens lesepraksis fram til siste slutt. En ting er imidlertid å konstatere elementene av sanselig innlevelse og innforlivelse, noe ganske annet å avdekke de teknologi- og sosialhistoriske programmene som ligger til grunn for en slik lesepraksis. De hermeneutiske grunnprinsippene for den moderlige lesepraksisen kan sies å skje ifølge det samme systemet som Friedrich Kittler har analysert i første del av *Aufschreibesysteme 1800/1900*. I 1800-tallets diskursive nettverk gikk veien til skriften via moderstemmen, og dette forklarer ifølge Kittler både den hengivenheten og de fantasiene som den romantiske forfatterstanden senere ville knytte til den skrevne teksten. Den romantiske pedagogikken overlot ansvaret for den første leseopplæringen til familien, og da framfor alt til moren, hvilket skal ha medført en erotisering av leseerfaringen i neste generasjon. Lesningen framstår hos forfattere som Novalis og Hoffmann som en berusende erfaring av at stemmen klinger med i skriften. Den romantiske

teksten framstiller ikke bare en rekkefølge av arbitrære bokstavtegn, men talende bildesekvenser, ”als wäre der Text ein Film”. (Kittler 1995: 109) Som et eksempel på en slik lesepraksis viser Kittler til E. T. A. Hoffmanns *Der Goldne Topf* (1814). I dette ’eventyret fra moderne tid’ lykkes hovedpersonen Anselmus i den hermeneutiske bragden å utvinne mening av en pergamentrull på sanskrit med bokstaver i skikkelse av planter, mosedotter og dyregestalter. Den fremmede skriften antar karakteren av en annen natur, hvilket ifølge Kittler skal være et særmerke for 1800-tallets notasjonssystem: ”Das Aufschreibesystem von 1800 nimmt die alte Rhetorenmetonymie Blatt/Blatt wörtlich.” (Kittler 1995: 108) Oscillasjonen mellom natur- og kulturuttrykk, mellom løvblad og papirblad, kommer til å løsrive den skrevne teksten fra skole- og universitetstradisjonens lærebygninger. I *Faust* konstateres det at tegnene i naturen ikke er leselige for doktoren i studerkammeret, men kun for den som vet å legge bøkene bak seg, åpne døren, gå ut i verden og leve seg inn i naturens egen tekst. Tilsvarende handler ikke den romantiske hermeneutikken om å slå opp i ordbøker og å skrive av, men om en aktiv gjendiktning av diktverkets sanne natur. Å lese vil si å oversette, og å oversette vil si å skape. Morsfiguren fra *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* tar i bruk alle disse operasjonene i sin egen lesepraksis. Når hun leser, blir teksten umiddelbart overført til et audiovisuelt uttrykk, hvilket så igjen genererer forestillingen om tekstens ånd. Samtidig som hun ser teksten, mener moren også å høre *das ganze Schrecken der Tonkunst*. Øyet fungerer med andre ord som et synestetisk organ. Det innhenter ikke bare visuelle, men også akustiske signaler. I den eksemplariske rollen av en 1800-tallsleser operer moren, i likhet med Chladni, på tvers av det lessingske premisset om at *die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind*.

Hvis leseopplevelsen til moren eksemplifiserer en særlig romantisk hermeneutikk, må det samtidig legges til at den romantiske lesemåten ikke er den eneste som blir satt i scene i løpet av Kleists tekst. Parallelt med den protestantiske kvinnens innlevelse i partituret foretar abbedissen en rask gjennomgang av brevet. De to teksttilnærmingene krysser og kontrasterer hverandre. Morens førsteinntrykk av partituret blir således fastsatt i tid til perioden ”während die Äbtissin den Brief überlas”. Og så snart hun har klart å rive seg løs fra partituret, vender vi da også tilbake til den andre lesescenen: ”Inzwischen hatte die Äbtissin den Brief ausgelesen”. (SW II: 227). For forståelsen av forholdet mellom de to lesningene er det viktig å huske at kvinnenes ulike religiøse tilhørighet også gjør dem til representanter for to ulike utdanningssystemer. Abbedissen har utviklet sin lesekompetanse innenfor en institusjon som tillot kvinnene å utdanne seg i de klassiske fagene og å bruke livet til studiet av tekster og

framføringen av musikk. Det førreformatoriske læresystemet hadde med andre ord en plass å tilby også for kvinnene, hvilket står i kontrast til de mulighetene protestantiske kvinner ble gitt for videreutdanning.

En viktig sosialhistorisk følge av reformasjonen var at kvinnene i de reformerte områdene kom til å miste en viktig karriere- og utdannelsesvei. Nonnестanden tilbød ikke lenger et alternativ til rollen som mor. På 1700-tallet finnes det riktignok eksempler på kvinner som promoverte til både magister- og doktorgraden ved flere fakulteter, men denne muligheten ble lukket til igjen med reorganiseringen av utdanningssystemet mot begynnelsen av 1800-tallet. Resultatet av de nye utestengingsmekanismene hadde Kleist observert på nært hold da han i april 1801 overvar Ernst Platners fysiologiforelesninger ved universitetet i Leipzig. Sammen med ham ved en av disse forelesningene var søsteren Ulrike, for anledningen kledd ut som en mann: ”In Leipzig fand endlich Ulrike Gelegenheit zu einem Abenteuer, und hörte verkleidet einer öffentlichen Vorlesung Plattners zu. Das geschah aber mit vorwissen des Hofrats, indem er selbst wünschte, daß sie Störung zu vermeiden, lieber ins Mannskleidern kommen möchte, als in Weiberröcken. Alles lief glücklich ab, der Hofrat und ich, wir waren die einzigen in dem Saale, die um das Geheimnis wußten” (SW II: 656) Det biografiske eksempelet viser at kvinnens inntreden i 1800-tallets universitetssystem representerte en potensiell skandale. De protestantiske kvinnene var utelukket fra universitetene, de kunne ikke gå i kloster, og de var derfor per definisjon uutdannede. Den romantiske diskursen visste imidlertid å omformulere denne mangelen på formell utdanning og kompetanse til et iboende talent. Ingen andre enn kvinnen var fullt i stand til å lese og skrive naturlig, og Kleist var da også den første til å beklage søsteren Ulrikes mangel på ekte kvinnelig natur på dette området. Det var pinlig nok at hun oppførte seg som en mann, men hun hadde også for vane å skrive som en mann; hvilket vil si i henhold til gjeldende lover og regler. Der hvor kvinneskriften blir ortografisk korrekt, er det bare kroppen (hoftene) som gir minnelser om en tapt natur: ”Sie ist eine weibliche Heldenseele, die von ihrem Geschlechte nichts hat, als die Hüften, ein Mädchen, das orthographisch schreibt und handelt, nach dem Takte spielt und denkt”. (SW II: 664)

Abbedissen i *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* er en annen av disse kvinneskikkelsene fra Kleists litteratur som ’spiller og tenker i takt’. Hun står i et diskursivt skjæringsfelt mellom kvinnelighet og mandighet, det samme feltet som også Penthesilea manøvrerer innenfor, og som blir trukket opp for første gang med beskrivelsene av Ulrike som et vesen ”das weder Mann noch Weib ist, und gleichsam wie eine Amphibie zwischen

zwei Gattungen schwankt". (SW II: 676) Årsakene til at vi også kan beskrive abbedissen som et 'amfibium', er for det første at hun har gått ut av de familiære og erotiske institusjonene som ellers definerte kvinnens posisjon i 1800-tallets diskursive nettverk, "es läßt sich doch nicht immer, wie Goethe sagt, an ihrem Busen ruhen". (SW II: 676) For abbedissens del har hennes uttreden fra familiesfæren medført en sterkere tilknytning til mennenes makt- og informasjonskanaler. Hun lar det tidlig skinne gjennom at hun har mottatt nyhetene om morens ankomst til byen 'gjennom borgermesteren', og av den videre samtalen framgår det også at hun fører regelmessige samtaler med 'erkebiskopen av Trier', så vel som at hun 'nettopp har mottatt et brev' fra paven. Abbedissen står ikke bare i skriftlig og muntlig forbindelse med disse maktinstansene. Hun har sågar myndighet til å felle dommer og utstede befal. Eksempelvis blir den protestantiske moren befalt å tre inn i klosteret, en ordre hun ikke kan annet enn å adlyde: "Die Niederländerin, obschon einen Augenblick dadurch betroffen, schickte sich nichts desto weniger ehrfurchtsvoll an, dem Befehl, den man ihr angekündigt hatte, zu gehorchen". (SW II: 225) I og med sine forbindelseslinjer til maktens organer kommer abbedissen til å anta en utpreget mandig positur. Under møtet med moren sitter hun således på en verdslig trone, ikke med utseende av en dronning, men av en konge: "Daselbst fand sie die Äbtissin, welches eine edle Frau von stillem königlichen Ansehn war, auf einem Sessel sitzen, den Fuß auf einem Schemel gestützt, der auf Drachenklauen ruhte". (SW II: 225, min uth.) Den 'kongelige abbedissen' fra dette tablået er en generisk krysningsform, en figur med tilhørighet i to inkompatible registre. I henhold til Kleists terminologi må vi karakterisere henne som et 'amfibium'. Med kroppen hevet over bakken av lenestolen og skammelen er hun ikke fullt ut på bakken og ikke fullt ut i luften, hun er et menneske med drageklør, ikke fullt ut kvinne og ikke fullt ut mann.

Også hva de respektive lesepraksisene angår, anvender abbedissen en annen metode enn den protestantiske moren. Hun er noe så *unaturlig* som en kvinne med utdanning og betjener seg følgelig av samtidens rådende teknikker for behandlingen av skrevne tekster. I stedet for den protestantiske likesettingen mellom lesning og inderlighet handler den katolske interpretasjonsmåten om å relatere teksten til en utside av andre tekster. Så snart opprørsbrevet fra den eldste av brødrene er gjennomlest, blir det således stadfestet at denne nye teksten finner sin forklaring i form av andre vitneutsagn som allerede er på plass i klosterarkivet, "ein Zeugnis, das am Morgen des folgenden Tages, in Gegenwart des Klostersogts und mehrerer anderen Männer aufgenommen und im Archiv niedergelegt ward". (SW II: 227) Det arkivet som det her refereres til, kan sies å gi modellen for

abbedissens tekstbehandling. I henhold til denne modellen vil det å lese si det samme som å peke ut den foreliggende tekstens innplassering i et større lagringssystem.

Den produktive oppfinnelsen av mening, lesningen som en prosess av innlevelse og oversettelse, har ingen plass i et slikt tekstbehandlingsprogram. Abbedissen leser ikke for å komme på sporet av noe nytt, men for å få bekreftet en allerede eksisterende vitensorden. Hun leser hva hun allerede vet: ”und damit gab sie der Frau den Brief, den sie bloß von ihr erbeten hatte, um über das, was sie schon wußte, nähere Auskunft zu erhalten, unter dem Versprechen, daß sie davon keinen Gebrauch machen würde”. (SW II: 228–227) Den eneste funksjonen av lesningen er i dette tilfellet å relatere den enkelte teksten til et altomfattende arkiv av likheter. Med den presise kommentaren til Dorothea Mücke: ”Die Wahrheit der Legende wird zu einer Frage der Kontrolle des Archivs” (Mücke 1994: 118) I fortellingen til Kleist representerer arkivet et bestemt avsnitt i tekstbehandlingens historie, et system som har evnen til å ta opp i seg et prinsipielt sett uendelig antall av nye tekster uten at den etablerte vitensorden noensinne blir forrykket. Stabiliteten i dette systemet kommer av at skrivningen ikke handler om å skape, slik lesningen heller ikke handler om å sanse. Hvis den protestantiske moren behandler partituret i henhold til en romantisk mediateknologi, så leser abbedissen i henhold til den katolske kirkens teknikker for tilbakeføringen av ethvert utsagn på foregående utsagn. Forskjellen mellom de to kvinnelige lesepraksisene kunne ikke ha vært større. Der den ene lar seg rive med i skapelsen av en helt ny tekst, i overensstemmelse med programmene for den romantiske litteraturen, leser den andre for å ordne teksten inn under den evige repetisjonen av det samme i arkivet.

Diskrepansen mellom de to kvinnene får også konsekvenser for deres historieforståelse. Forholdet blir særlig klart i forbindelse med den offisielle katolske underforklaringen. Det er ikke en begivenhet utenfor teksten som legitimerer den katolske legendedannelsen, men et nettverk av autoritative dokumenter som alle viser til hverandre. Dokumentene folder seg ovenpå hverandre, og legenden *er* dette nettverket av gjensidig siterende tekster. Først kommer det nevnte vitneutsagnet fra arkivet, deretter følger en serie av stadig mer autoritative sitat. Legenden omtaler riktignok en kvinne, men den begynner med ’klosterfogden og flere andre menn’ som fører tilsyn med historiens innordning i arkivet:

Durch ein Zeugnis, das am Morgen des folgenden Tages, in Gegenwart des Klostervogts und mehrerer anderen Männer aufgenommen und im Archiv niedergelegt ward, ist erwiesen [...] Auch hat der Erzbischof von Trier, an den dieser Vorfall berichtet ward, bereits das Wort ausgesprochen, das ihn allein erklärt, nämlich ”daß die heilige Cäcilie selbst dieses zu gleicher Zeit schreckliche und herrliche Wunder vollbracht habe”, und von dem Papst habe ich soeben ein Brief erhalten, wodurch er dies bestätigt. (SW II: 227)

For å begrunne mysteriet låner abbedissen autoritet fra erkebiskopens ord. Dette sitatet finner i sin tur støtte i brevet fra paven. Idet vi iakttar denne sitatstrukturen, ser vi også at den katolske underforklaringen representerer ytterligere en avskrift fra en tidligere tekst. Egennavnet 'Antonia' blir således byttet ut med 'Cäcilie'. Begivenhetene i klosteret er i henhold til den katolske legendeforklaringen en repetisjon av hendelser som fant veien til arkivene for første gang på 200- og 300-tallet. Vi ser altså at det ikke bare er et spørsmål om studieteknikk som skiller abbedissen fra moren, men at de respektive lesningene viser i retning av to vidt forskjellige historiesyn. I den protestantiske bevegelsen ligger det allerede en bevissthet om historisk forandring, en vilje til å endre tidens gang. I motsetning til dette blir historien, i abbedissens perspektiv, en evig gjentakelsesprosess. Historien er strukturert som et sitat. Uttrykt med Kittlers terminologi blir abbedissen en representant for resirkulasjonen av viten i 'de lærdes republikk', et talerør for et avskriftssystem hvor det enkelte verket både er hentet fra og sikter mot en innplassering i arkivet. (jf. Kittler 1995: 11–15)

Forskjellen mellom de to lesepraksisene viser seg også i den kjensgjerningen at den katolske visdommen er prinsipielt sett utilgjengelig for protestantisk interpretasjon. Makten som regulerer utvekslingen av diskurser og kunstuttrykk, lar seg ikke fortolke verken gjennom kvinnelig innlevelse eller ved hjelp av andre hermeneutiske teknikker. Begrepet om det helliges 'uforståelighet' kommer slik til å fungere som et bolverk mot de moderlige forsøkene på innlevelse. Ingen kan egentlig vite hvem som dirigerte musikkverket fra orgelbenken, og ingen kan vite hvordan forklaringen likevel kommer til:

Welcher Mittel er sich dabei bedient, kann Euch, die Ihr eine Protestantin seid, gleichgültig sein. Ihr würdet auch das, was ich darüber sagen könnte, schwerlich begreifen. Denn vernehmt, daß schlechterdings niemand weiß, wer eigentlich das Werk, das Ihr dort aufgeschlagen findet [...] dirigiert habe. (SW II: 227)

Ved siden av arkivet er det allerede i ferd med å etablere seg et nytt og konkurrerende tekstbehandlingssystem. Reformasjonstiden er en periode hvor ulike vitensregimer brytes mot hverandre, og det er ikke minst de mulighetene dette gir for fram- og tilbakekoblinger mellom ulike mekanismer som synes å interessere Kleist. Brødrene drar til kirken som ikonoklaster og vender tilbake som ikonoduler. Moren kommer til Aachen som protestant og vender tilbake som katolikk. Prosjektene til antagonistene blir ikke i så stor grad avbrutt, som de blir avledet og overført til i nye spor. For eksempel tar brødrene opp igjen nonnes musikkframføring, om enn i en omformet og fordreid versjon, "mit einer entsetzlichen und

gräßlichen Stimme”, som gir en helt annen betydning til den katolske messeframføringen. (SW II: 223)

Slik moren gjenopplever sønnenes rystelse og omvendelse i og med sitt lese- og etterforskningsarbeid, rommer teksten også en logikk hvor vi som lesere av teksten går i sporene av moren. Fra det første møtet med magistraten til det siste møtet med abbedissen handler alle hennes gjøremål om å innhente, bearbeide og ta stilling til informasjon. Slik sett er hun den første til å utføre de operasjonene som leseren av fortellingen siden må gjøre henne etter. Fortellingen antar karakteren av en 'lesningens allegori' i den forstand at den retter fokus mot fortolkningens vilkår. I og med denne sterke vektleggingen av lesningens betydning for historien kommer genremarkøren 'Eine Legende' også til å signalisere noe mer enn en fantastisk fortelling eller helgenparodi. Som vi var inne på innledningsvis, er substantivet *legende* en avledning fra latinens *legere*, å samle eller lese. Legenden er det som bør leses, og den foreliggende fortellingen kan sies å aksentuere dette forholdet idet den retter oppmerksomhet mot lesningens mulighetsbetingelser. Tilsvarende skriver også Gerhard Neumann om *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* som "ein metapoetisches Spiel mit dem 'Lesen von Lektüren.'" (Neumann 1994b: 387) Lesningens tekniske dimensjoner faller imidlertid utenfor rammene av Neumanns diskusjon. Han gjør oppmerksom på hvordan de kvinnelige lesningene krysser hverandre, men har mindre å si om den historiske usamtidigheten som møtet mellom de to kvinnene representerer. Via inndragningen av Kittler har vi imidlertid observert at metodene for tekstlesningen ikke er de samme fra en epoke til den neste, og at disse epokeskiftene er nedfelt som ulike lesedispositiver i Kleists tekst.

Den foreliggende teksten framstår i et slikt perspektiv som en lagdelt struktur hvor historisk usamtidige tegnsystemer legges ovenpå hverandre. Spenningen er tydelig i hvordan tittelen lar begrepene *heilig* og *Gewalt* vise tilbake på henholdsvis en teologisk og en estetisk verdensanskuelse. Mens makten framstår som guddommelig i det ene perspektivet, vil den framstå som sublim i det andre. Slik sett representerer legenden ikke så mye et valg mellom ulike tolkningsmuligheter, som en sammenstilling av inkompatible vitensregimer. Den estetiske og semiotiske diskursen fra 1700-tallet settes inntil de teologiske stridighetene på 1500-tallet, og i tillegg til disse to nivåene rommer tittelen et enda eldre betydningssjikt, nemlig urkirkens Cecilie-myte. Hvert enkelt av disse lagene er virksomme, ikke bare i tittelen, men også i fortsettelsen av legenden, hvor de diskursive lagene bidrar med alternative modeller til forklaringen av klosterbegivenheten. Teksten framstiller et mangedobbelt

skuespill, ikke bare i fortellingen om et metafysisk under, men også ved å presentere denne begivenheten i rom etter rom av tekster, fortolkninger og lesninger.

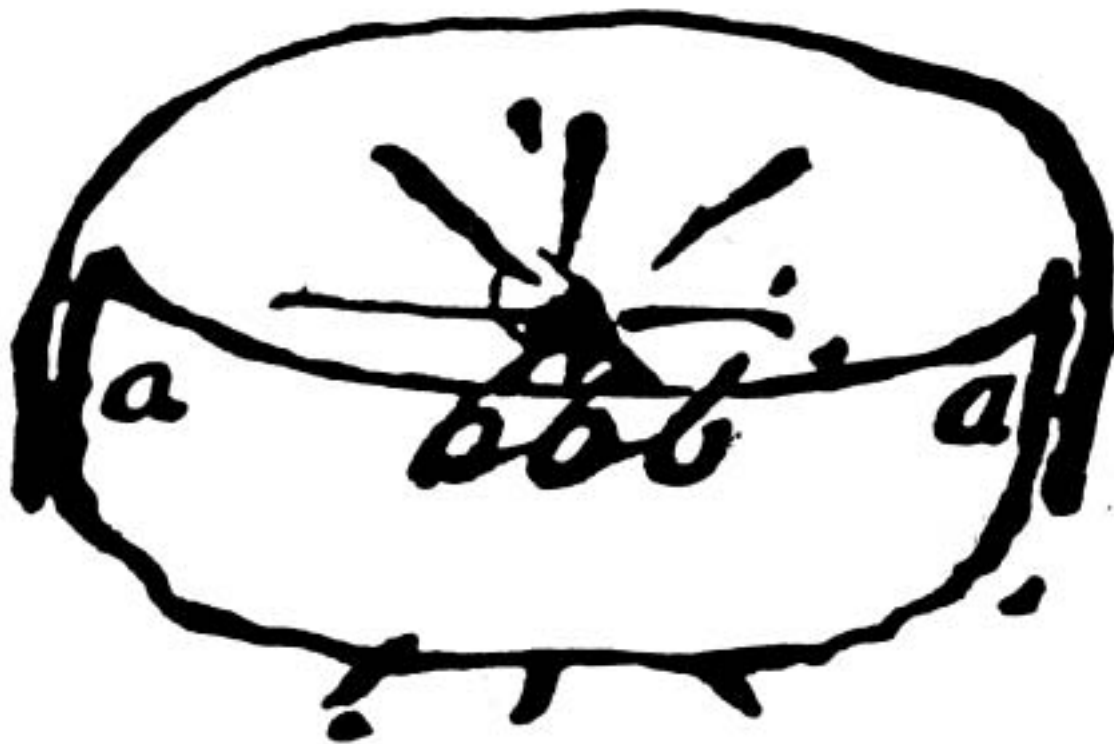
Etterord

I løpet av denne avhandlingen har jeg analysert hvordan Heinrich von Kleist henter inn figurer fra samtidens naturvitenskap, teknologi og medieutvikling for å anvende disse som modeller for sin egen skriftproduksjon. Til å begynne med fant vi en innfallsvinkel til dette feltet via planene til et såkalt *Ideenmagazin* i brevene fra høsten 1800. De etterfølgende kapitlene om telegraf, språkrør, panorama, skriftmotor, og klangfigur gav ulike eksempler på hvordan forestillingene om magasinet også lot seg overføre til senere faser av forfatterskapet. I denne sammenhengen var det ikke et siktemål å argumentere for at de tidlige skriveheftene skulle ha stått Kleist til hånd i alt hva han skrev fra november 1800 til november 1811. Snarere enn å ville rekonstruere et tapt magasin eller verk, har jeg villet trekke opp noen av de mulighetene for oppdagelse og oppfinnelse som verkene til Kleist fremdeles har å tilby til oss som lesere i dag. Ved å veksle mellom detaljerte studier av enkelttekster og mer inngående søk på bestemte medieteknologiske oppslagsord, håper jeg dessuten å ha antydnet at den foreliggende avhandlingen ikke representerer et lukket arkiv, men et system som med letthet kunne ha tatt opp i seg ytterligere tekster og figurer. Man kan sikkert finne fram til tekster og motiver som hadde ”fortjent” å bli et eget kapittel til del i løpet av denne undersøkelsen. Hvorfor står her for eksempel ingenting om den arkitektoniske konstruksjonen av *Das Erdbeben in Chili*, og hvorfor er det ikke satt av plass til et eget oppslag om Kleists elektrisitetsfigurer? Den inventarlisten som jeg her har stilt sammen, er utvilsomt ufullstendig og langt mer summarisk i sin utføring enn hva man kunne forlange av et arkiv som skulle romme Kleists tekstunivers i sin helhet. Når fortellingen om *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* er på snaut tretten sider i Sembdners verkutgave, mens jeg her har forsynt denne ene teksten med en kommentar på godt over åtti sider, viser det seg imidlertid at drømmen om å skape det komplette magasinet — i likhet med fantasiene om det altomfattende biblioteket hos Borges’ — er et prosjekt for evigheten. For overhode å komme i mål med arbeidet, har det vist seg nødvendig å avgrense de tekstanalytiske studiene mot et mer avgrenset område. Det medieteknologiske feltet pekte seg tidlig ut som spesielt lovende. Forhåpentligvis har denne perspektivavgrensningen imidlertid ikke resultert i at alle andre fortolkningsmuligheter har gått meg hus forbi under de konkrete tekstlesningene.

I oppstillingen av magasinet, telegrafen og panoramaet ligger det allerede en liste over mulige grunnkomponenter i Kleists skrivesystem. Mens magasinet kan sies å utgjøre en modell for lagringen av litterære troper og figurer, synes telegrafen å trekke opp et system for distribusjonen og overføringen av disse bildene, hvorimot panoramaet utvikler en egenartet form for sanse- og representasjonsteknologi. Med disse komponentene på plass har man med andre ord et apparat for innhenting, gjengivelsen og videreføringen av sansedata. Hvorvidt dette systemet er konstruert i ettertid eller om det springer ut av Kleists egen oppfinnelse, er i denne sammenhengen av mindre betydning. Det interessante er hvordan systemet har vist seg å fungere i forhold til slike tekster som *Robert Guiskard*, *Prinz Friedrich von Homburg* og *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*.

De tekniske, konstruerte sidene av den litterære oppfinnelsen kan hos Kleist gå side om side med de mest intense sansninger og kroppsaffekter. På denne måten synes Kleist å gi et effektivt tilsvarende til eventuelle forsøk på å avgrense litteraturen fra det tidlige 1800-tallet til en blott og bar avlytting av stemmene fra naturen, moren og sjelen. Ved å analysere forfatterskapet til Kleist langs sonene av utveksling og dialog med andre samtidsdiskurser og medieformer, mener jeg å ha kommet fram til et langt mer utfyllende bilde av kompleksiteten i denne periodens medielandskap. Hvis prosjektet skulle ha vært utvidet ytterligere, ville det ha vært like interessant å studere oppfinnelsene til for eksempel Novalis og Friedrich Schlegel — eller for den saks skyld Antoine-Laurent de Lavoisier og Alexander von Humboldt. På denne måten kunne man ha trukket opp linjene fra et avgrenset forfatterskap til et omfattende nettverk av litterære og vitenskapelige diskurser. En slik panoramisk medieundersøkelse ville imidlertid gå ut over det spesifikke perspektivet som den foreliggende avhandlingen har benyttet seg av.

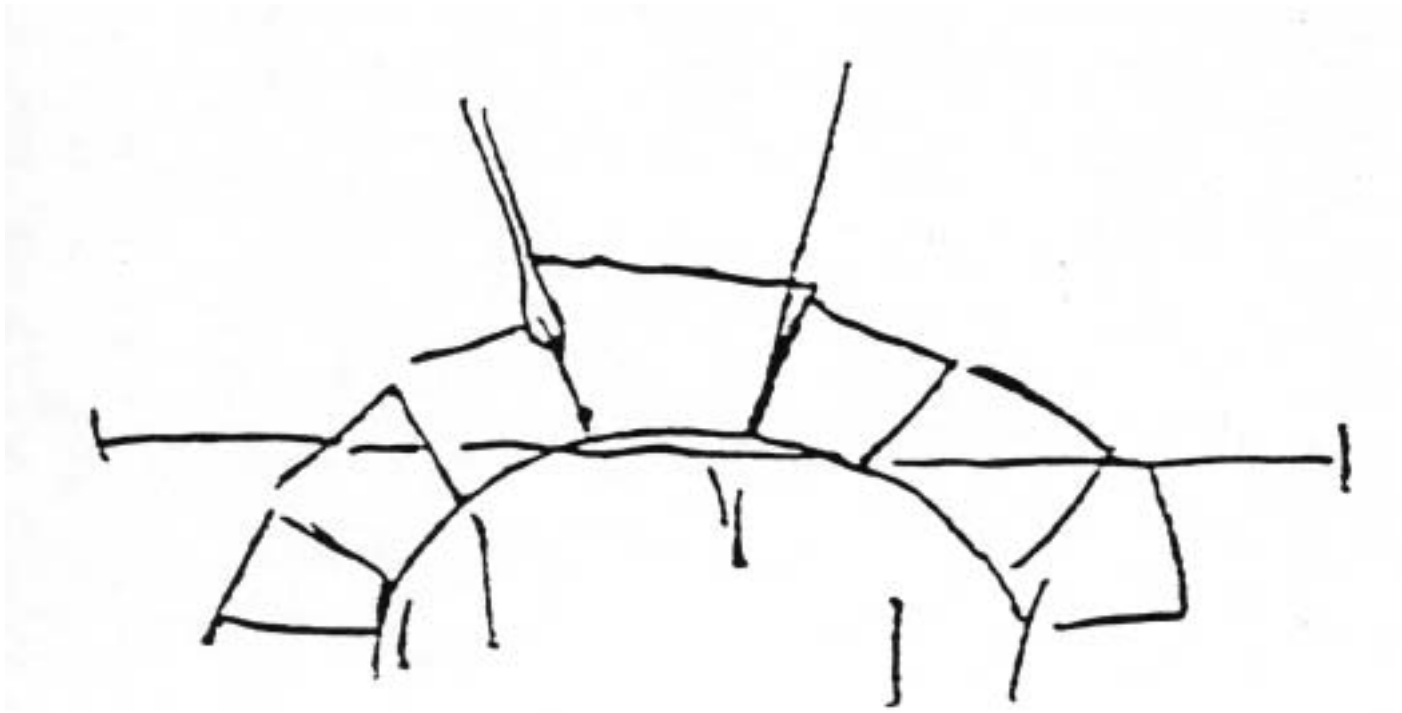
Bildevedlegg



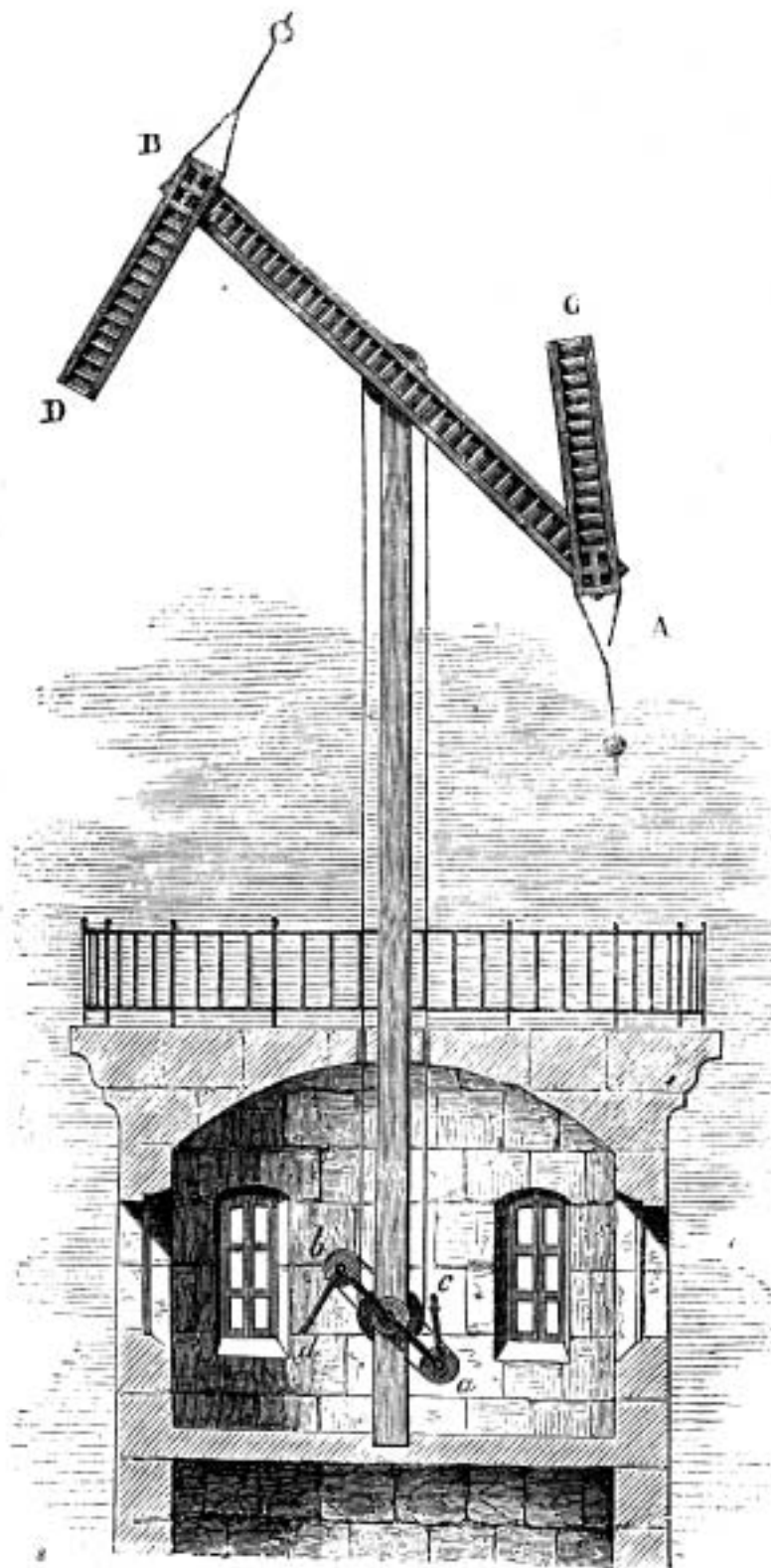
Figur 1. Hydrostat: 1805



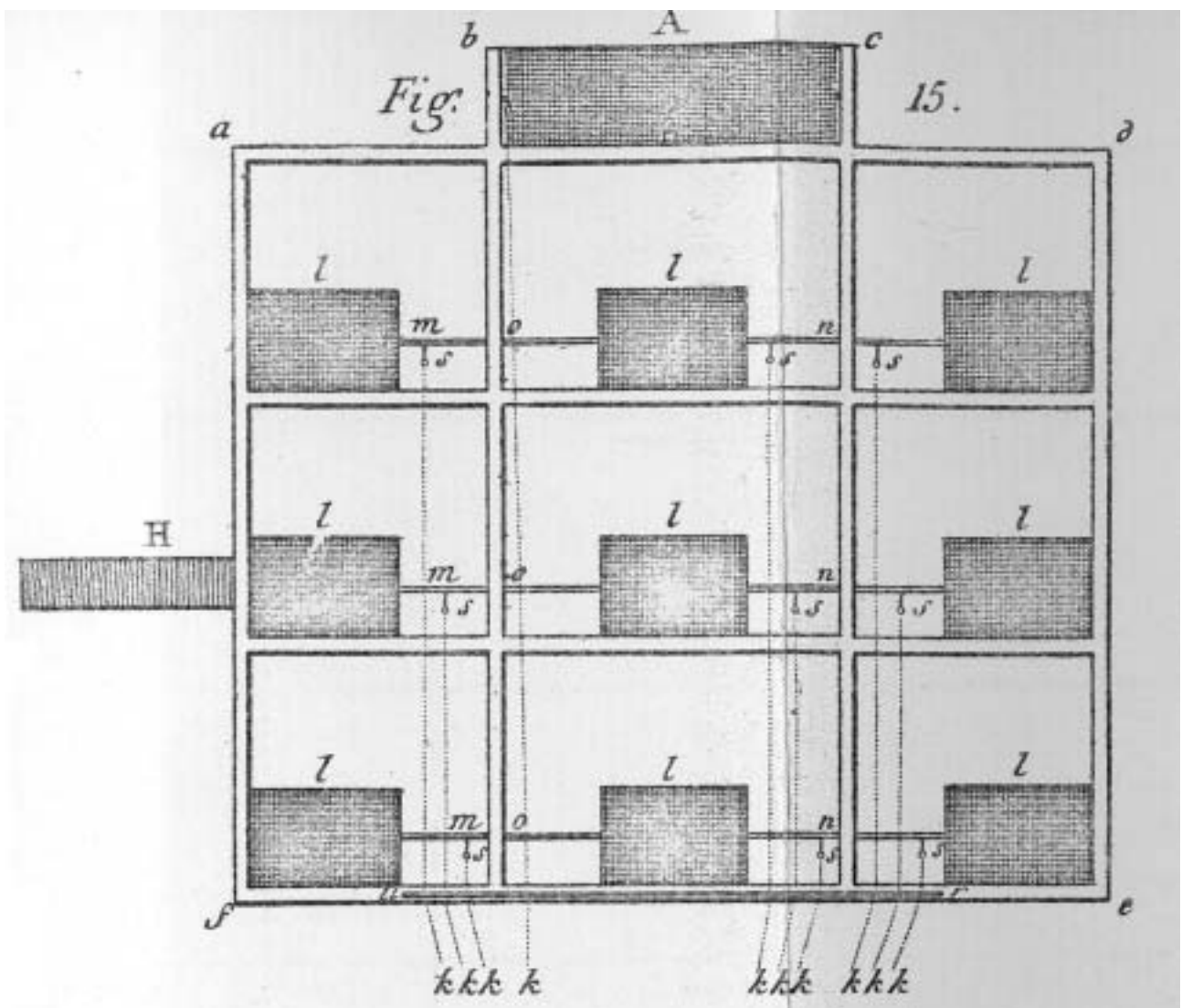
Figur 2. Barokk brohvelving. 1698



Figur 3. Bybroen i Würzburg, 1800



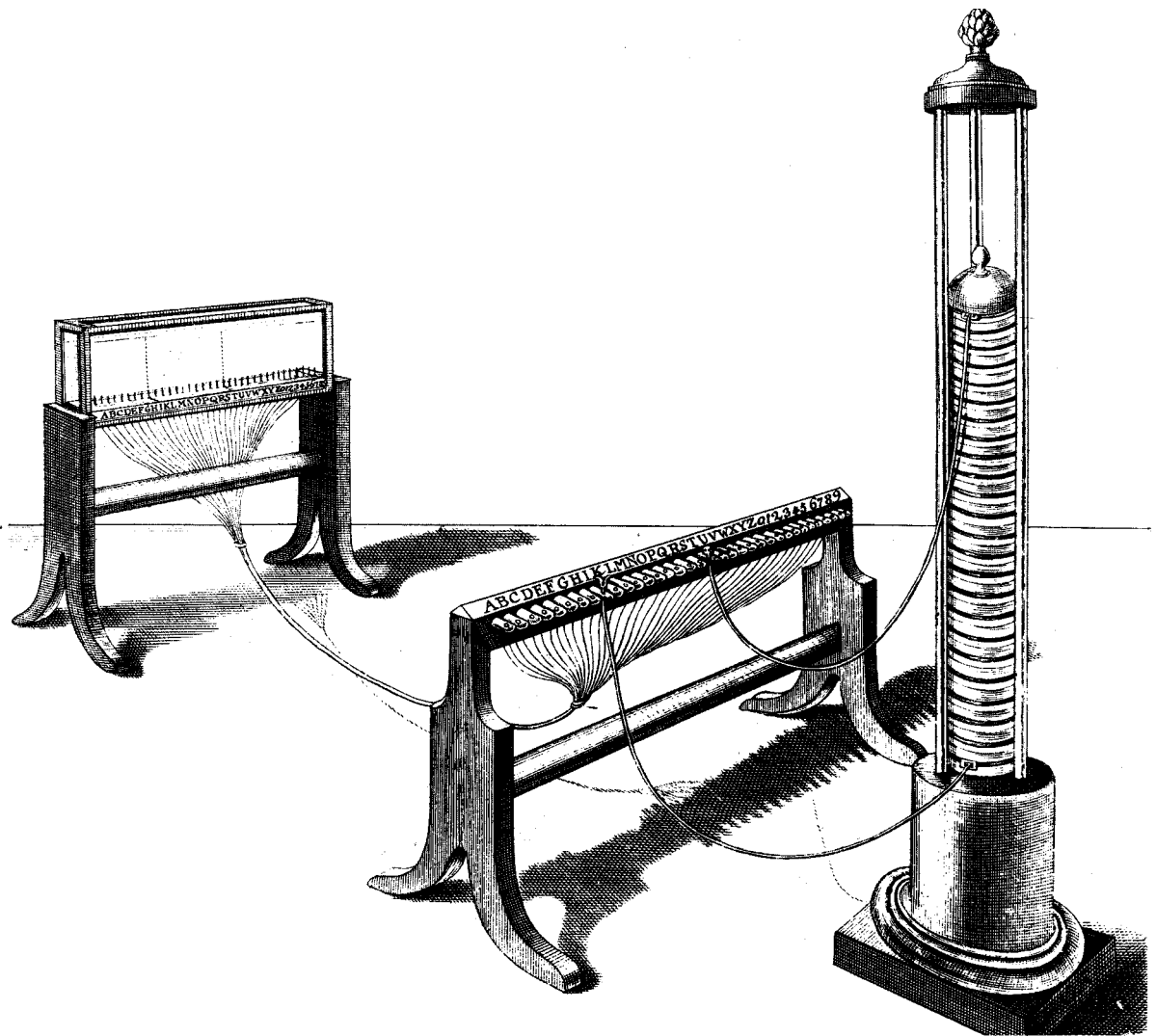
Figur 4. Claude Chappes armtelegraf: 1794



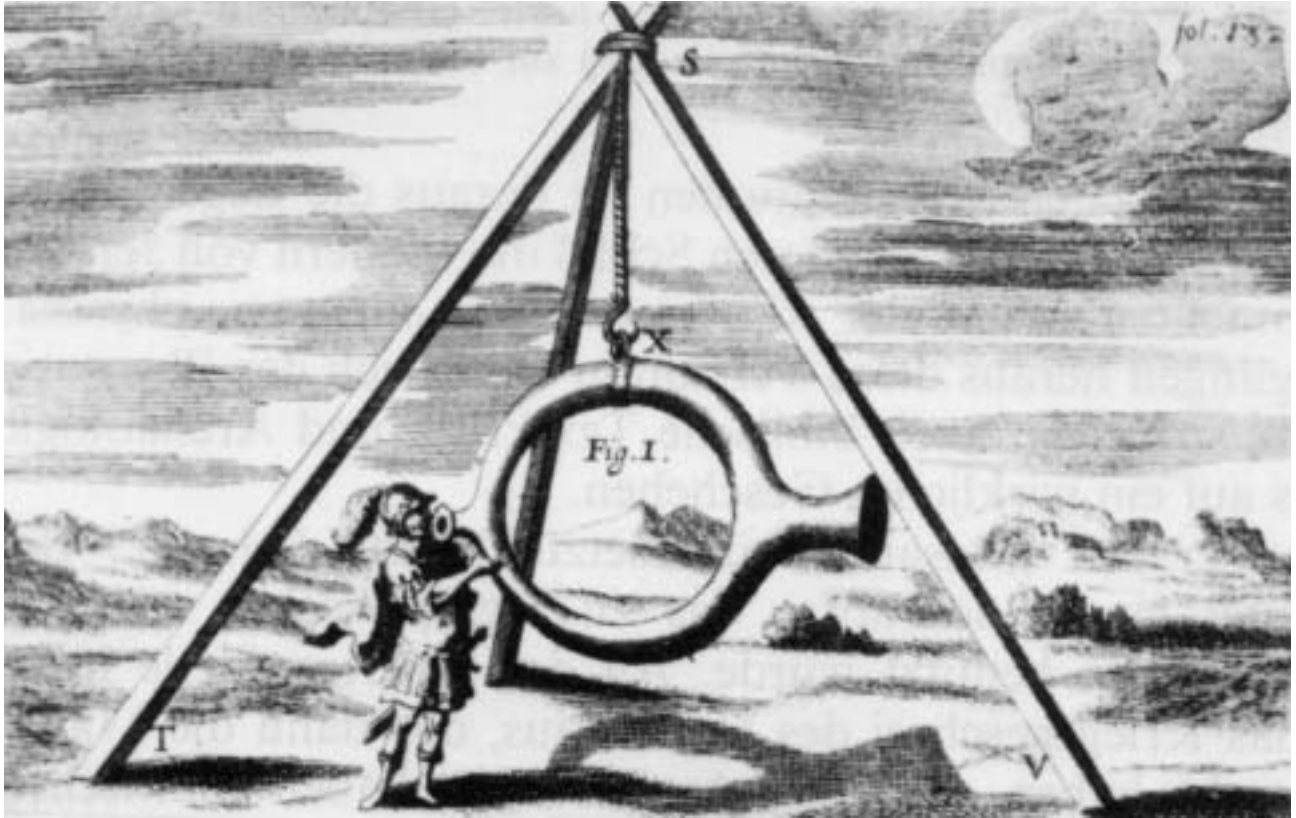
Figur 5. Nicolai Abraham Edelcrantz' klaffetelegraf: 1796



Figur 6. Fächer à la Telegraph: 1795



Figur 7. Soemmerings elektrokjemiske telegraf: 1809



Figur 8. Athanasius Kirchers alexsanderhorn: 1673

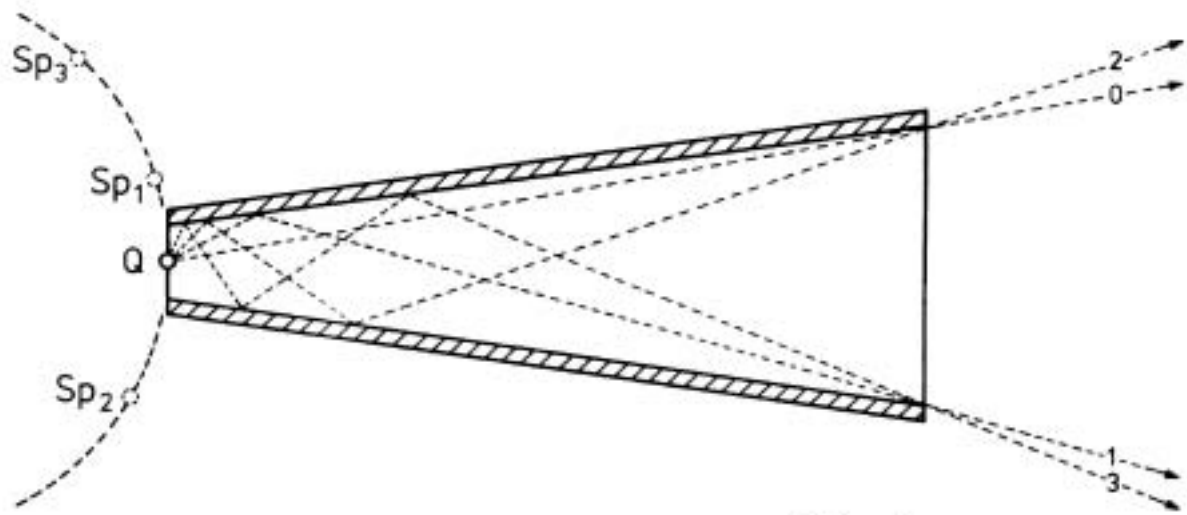


Fig. 5

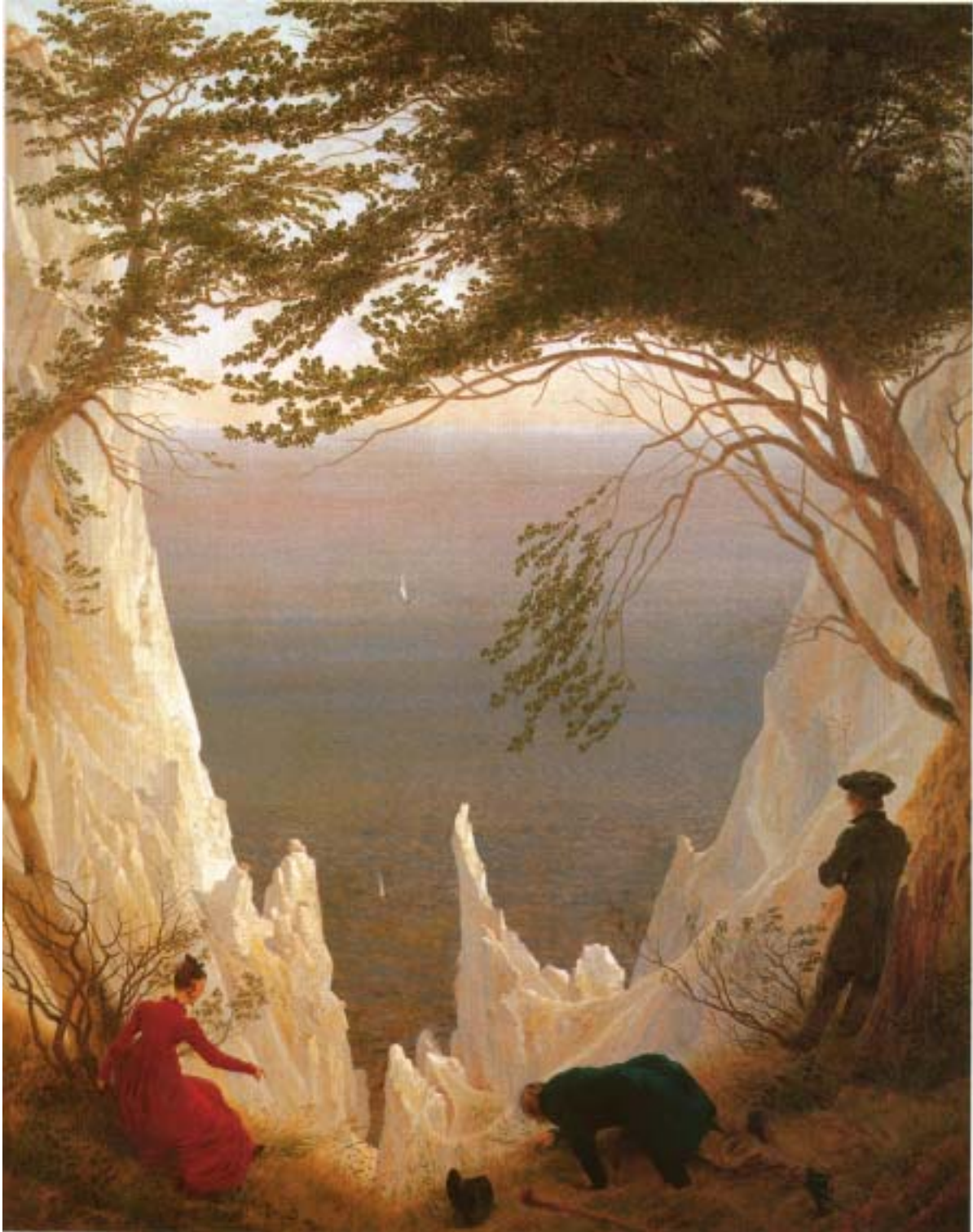
Figur 9. Johann Heinrich Lamberts språkrør: 1763



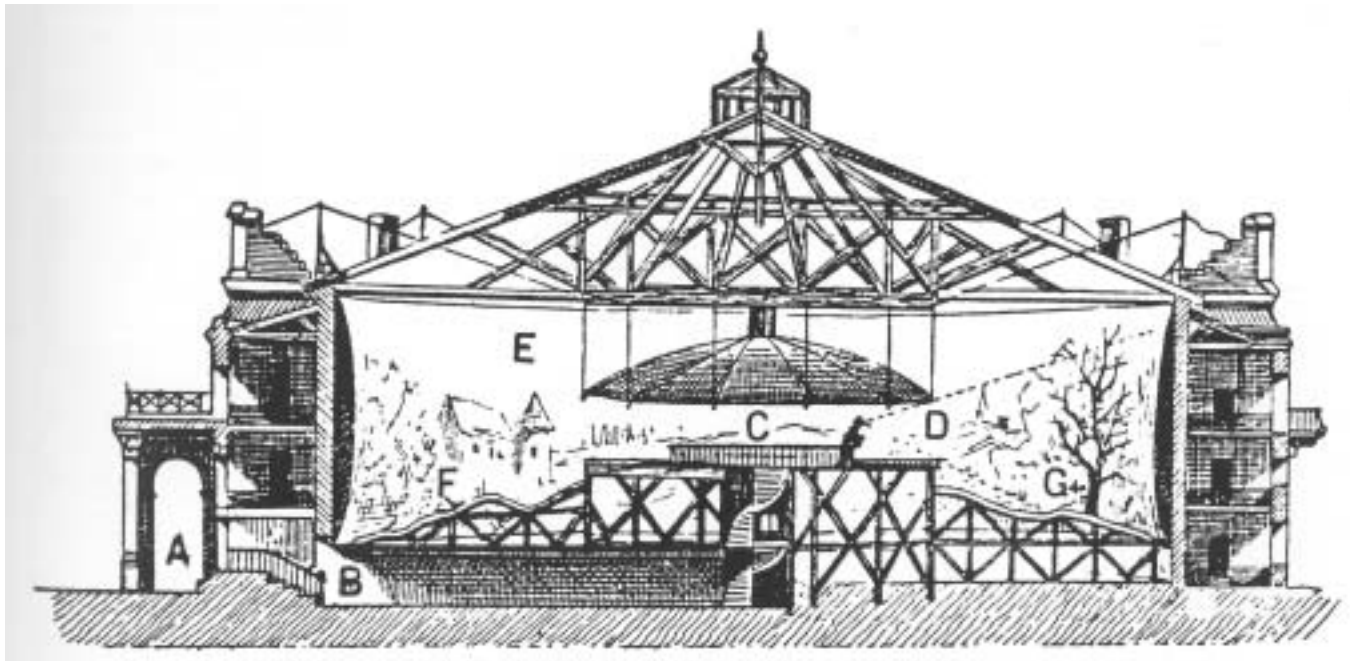
Figur 10. Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*.1810



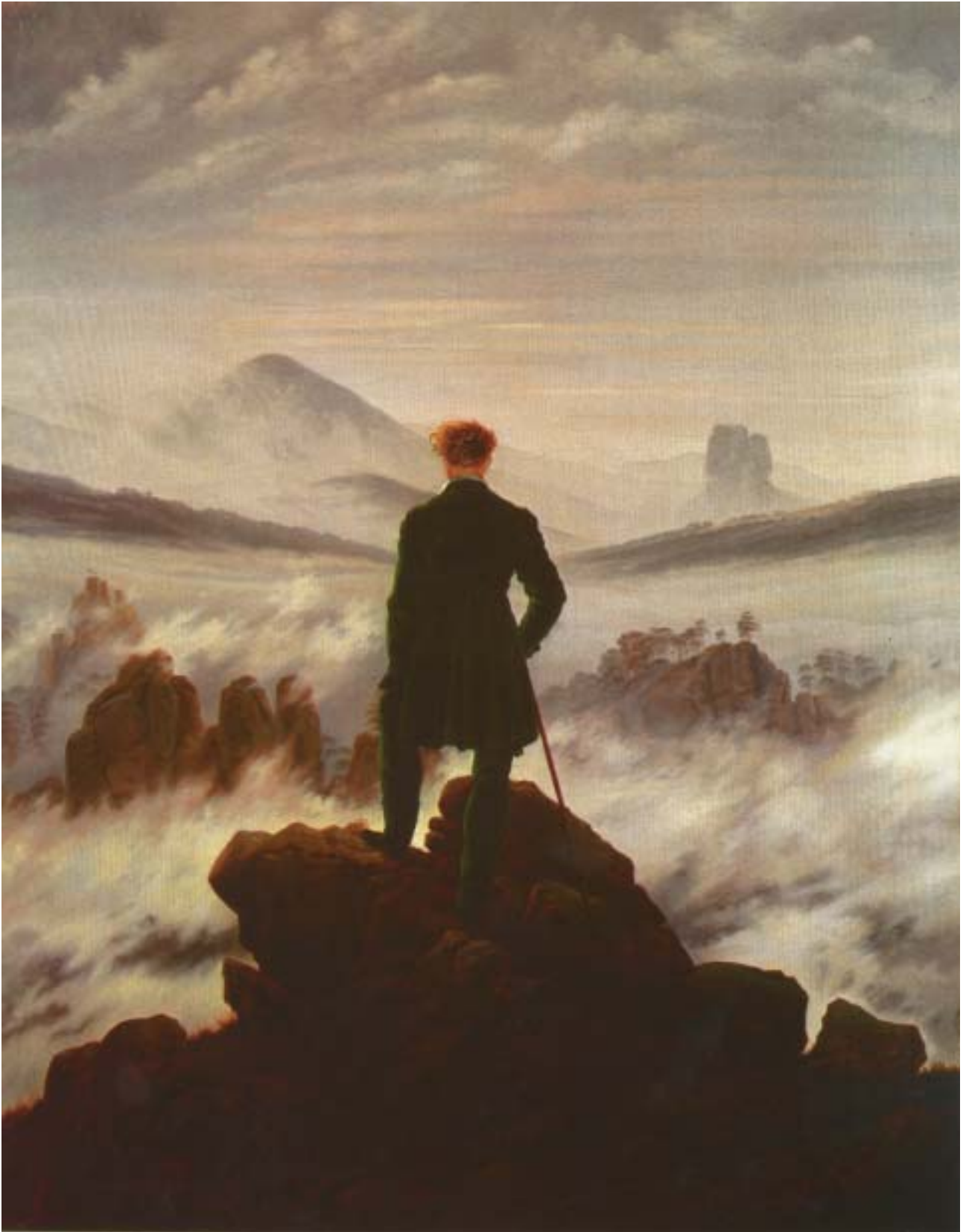
Figur 11. Caspar David Friedrich *Zwei Männer bei Mondaufgang*. 1817



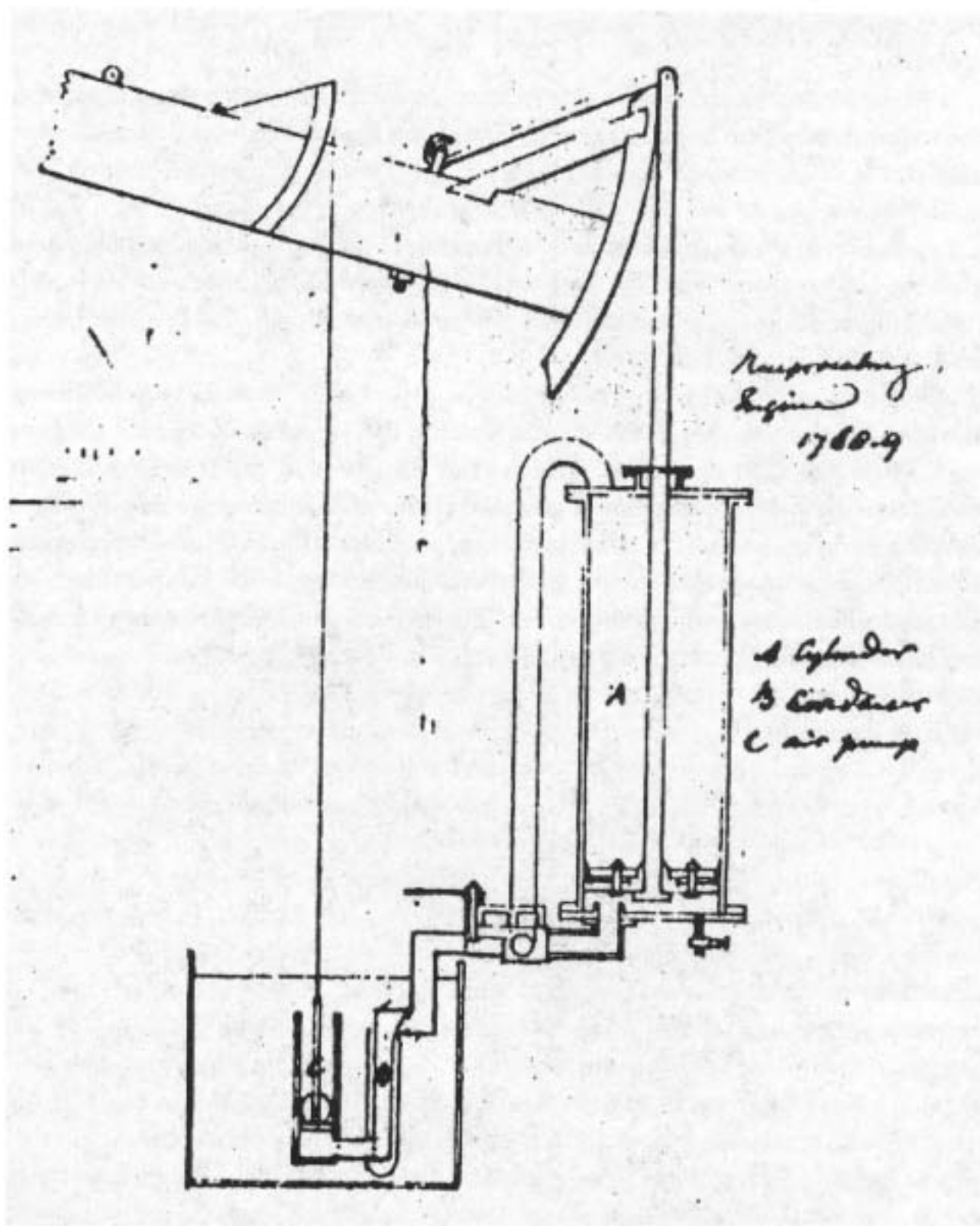
Figur 12. Caspar David Friedrich *Kreidefelsen auf Rügen*. 1818



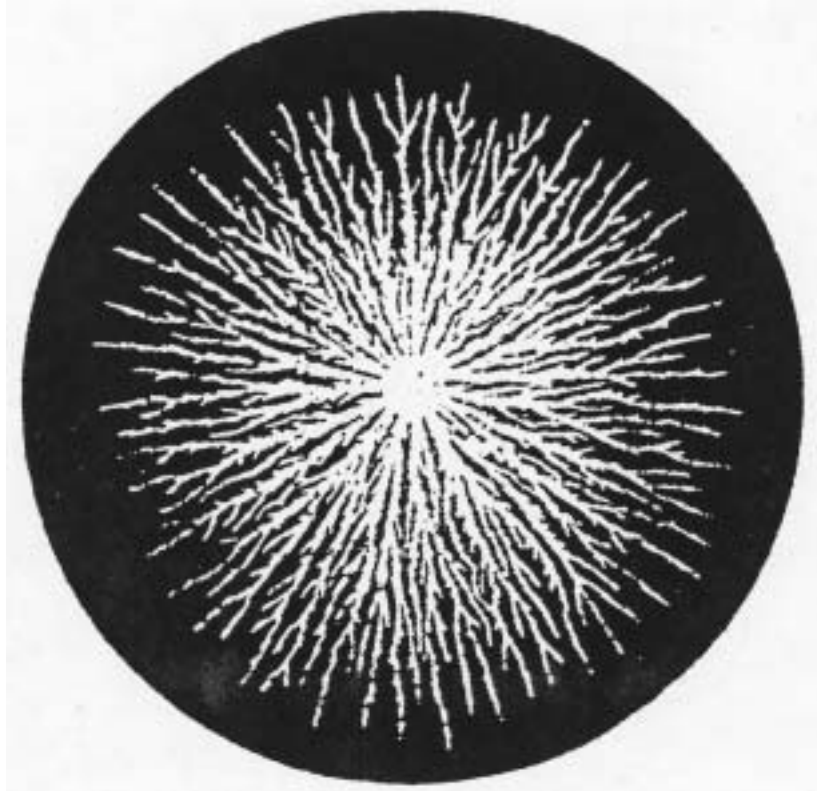
Figur 13. Snitt gjennom et panorama, ca 1800



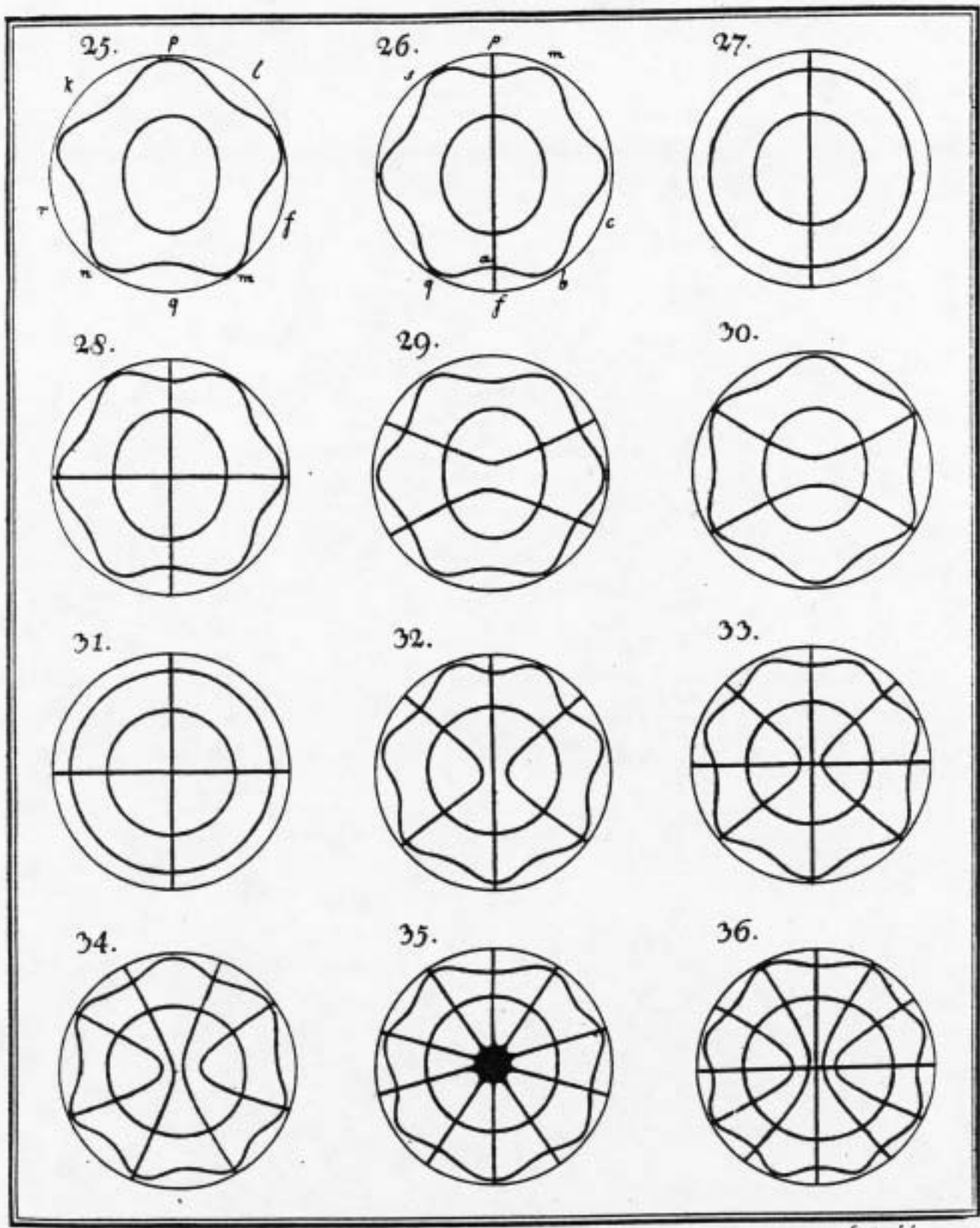
Figur 14. Caspar David Friedrich. Wanderer über dem Nebelmeer 1818



Figur 15. Tegning til James Watts dampmaskinpatent fra 1767



Figur 16. Lichtenberg-figurer: 1777



Figur 17. Chladni-figurer: 1787

Bibliografi

Kleist

- NR: Sembdner, Helmut (red.) 1997. *Heinrich von Kleists Nachruhm: Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, DTV, München.
- LS: Sembdner, Helmut (red.) 1996. *Heinrich von Kleists Lebensspuren*, DTV, München.
- SW: Kleist, Heinrich von. 1987, *Sämtliche Werke und Briefe*, utg. v/ Helmut Sembdner, DTV, München.
- BKA: Kleist, Heinrich von. 1988–. *Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe*, utg. v/ Roland Reuß og Peter Staengle, Stroemfeld/Roter Stern, Basel og Frankfurt am Main.
- Kleist, Heinrich von. 1977. *Prinz Friedrich von Homburg: Text, Kontext, Kommentar*, utg v/ Klaus Kanzog, Hanser, München.

Andre tekster

- Agamben, Giorgio. 1995. *Idea of Prose*, oversettelse ved Michael Sullivan og Sam Whitsitt, SUNY Press, New York.
- Aristoteles. 1996. *Retorik*, overs. v/Thure Hastrup, Museum Tusulanum, København.
- Aschoff, Volker. 1984 og 1987. *Geschichte der Nachrichtentechnik*, 2 Bände, Springer-Verlag, New York.
- Birrell, Gordon. 1989. "Kleist's "St. Cecilia" and the Power of Electricity", *The German Quarterly*, 1/1989, vol 62.
- Blumenberg, Hans. 2002. *Tenkning og metafor*, overs. v/ Eivind Lilleskjæret og Tor Ivar Østmoe, Cappelen, Oslo.
- Bohrer, Karl Heinz. 1989. *Der romantische Brief: Die Entstehung Ästhetischer Subjektivität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bolz, Norbert. 1993. *Am Ende der Gutenberg-Galaxis: Die neuen Kommunikationsverhältnisse*, Wilhelm Fink, München.
- Bornscheuer, Lothar. 1976 *Topik: Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Bredkamp, Horst. 2000. *Antikensebnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Wagenbach, Berlin

- Brentano, Clemens. 1963. (1810) "Verschiedene Empfindungen vor Einer Seelandschaft von Friedrich worauf ein Kapuziner", *Werke*, herausgeben von Friedhelm Kemp, Band 2, Carl Hanser Verlag, München.
- Burke, Edmund. 1990. *A Philosophical Enquiry into the Origins of the Beautiful and Sublime*, red. Adam Phillips, Oxford University Press.
- Börsch-Supan, Helmut. 1987. *Caspar David Friedrich*, Prestel-Verlag, München.
- Carrière, Mathieu. 1984. *Für eine Literatur des Krieges: Kleist*, Stroemfeld, Basel.
- Chladni, Ernst Florens Friedrich. 1787. *Neue Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Weydemanns Erden und Reich, Leipzig. Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe, Zentralantiquariat, Leipzig 1980.
- Crary, Jonathan. 1999. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press.
- Creveld, Martin van. 1985. *Command in War*, Harvard University Press, Cambridge.
- Curtius, Ernst Robert. 1954. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 2. utg. Francke, Bern.
- Deleuze, Gilles & Guatarri, Félix. 1996. *Hvad er filosofi?*, da. overs.: Carsten Madsen, Gyldendal, København.
- Deleuze, Gilles. 1990. *The Logic of Sense*, overs. v/ Mark Lester, Athlone Press, London.
- Deleuze, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*, overs. til eng. v/ Paul Patton, Columbia University Press, New York.
- Denner, Iris. 1981. "Legitimation und Charisma — Zu Robert Guiskard", *Kleists Dramen — Neue Interpretationen*, utgivelse ved Walter Hinderer, Reclam, Stuttgart.
- Die Bibel*. 1984. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Revidert versjon. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart.
- Dostrovsky, Sigalia og Cannon, John T. 1987. "Entstehung der musikalischen Akustik (1600–1750)", i *Hören, Messen und Rechnen in der Frühen Neuzeit; Geschichte der Musiktheorie VI*, utg. v Frieder Zaminer, WBG, Darmstadt.
- Dryden, John. 1962. *The Poems and Fables of John Dryden*, red. av James Kinsley, Oxford University Press, London
- Eckermann, Johann Peter Eckermann. 1982. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Aufbau-Verlag, Berlin.
- Eco, Umberto. 1994. *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber, C.H. Beck, München.

- Eide, Tormod. 1990. *Retorisk leksikon*, Universitetsforlaget, Oslo
- Eliassen, Knut Ove. 2001. "Den naturliga maskinen — bortom natur och kultur", overs. v/ Ingemar Karlsson, *Res Publica* 52.
- Fontius, Martin. 1988. "Post und Brief.", *Materialität der Kommunikation*, herausgeben von Hans Ulrich Gumbrecht et.al., Suhrkamp, Frankfurt/Main.
- Foucault, Michel. 1975. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, overs. v/ A. M. Sheridan Smith, Vintage Books, New York
- Foucault, Michel. 1996. *Tingenes orden*, overs. fra fransk v/ Knut Ove Eliassen, Aventura, Oslo.
- Frank, Manfred. 1997. *Unendliche Annäherung: Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Giedion, Sigfried. 1948. *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, New York.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1998. *Gedichte und Epen, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Band I., DTV, München.
- Graham, Ilse. 1977. *Heinrich von Kleist: Word into Flesh: A Poet's Quest for the Symbol*, Walter de Gruyter, Berlin & New York.
- Greenblatt, Stephen. 1980. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago.
- Greiner, Bernhard. 2000. *Kleists Dramen und Erzählungen — Experimente zum 'Fall' der Kunst*, Francke, Tübingen og Basel.
- Grimm, Jacob og Grimm, Wilhelm. 1984. *Deutsches Wörterbuch*, utg v/ Akademie der Wissenschaften der DDR in Zusammenarbeit mit der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.
- Groß, Thomas. 1997. "Schwester Antonia und der zwiespältige Schein der Kunst", *Brandenburger Kleist-Blätter*, nr 10.
- Hamacher, Bernd. 1999. "Darf ichs mir deuten, wie es mir gefällt: 25 Jahre Homburg-Forschung zwischen Rehistorisierung und Dekonstruktion (1973-1998)", *Heilbronner Kleist-Blätter*, 6/1999, Heilbronn.
- Hamacher, Werner. 1998. "Das Beben der Darstellung: Kleists *Erdbeben in Chile*", *Entferntes Verstehen: Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

- Hansen, Uffe. 1997. "Zum Rätsel der Würzburger Reise Heinrich von Kleists", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Alfred Kröner, Stuttgart.
- Hardenberg, Friedrich (Novalis). 1960. Schriften: Die Werke Friedrich von Hardenbergs/Novalis, utg v/ Paul Kluckhorn og Richard Samuel, WBG, Darmstadt. Siteres m/ bindnummer.
- Hegel, Georg W. F. 1971. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Erster und zweiter Teil, Reclam, Stuttgart
- Henkel og Schöne. 1967. *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Metzlersche, Stuttgart.
- Herder. Johann G. v. 1888, "Die heilige Cäcilia oder wie man zu Ruhm kommt", *Sämtliche Werke* XV utg. v/B. Suphan, Berlin.
- Hermann, Hans Christian von og Siegert, Bernhard. 2000. "Beseelte Statuen — Zuckende Leichen. Medien der Verlebendigung vor und nach Guillaume-Benjamin Duchenne.", *Kaleidoskopien*, Heft 3, Institut für Theaterwissenschaft, , Universität Leipzig.
- Hinderer, Walter. 1988. "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik", *Interpretationen: Kleists Erzählungen*, Reclam, Stuttgart.
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 1992, red. av Gert Ueding, Niemeyer, Tübingen. Siteres m/ nagvivelse av bindnummer.
- Hocke, Gustav René. 1957. Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst, Rowohlt, Hamburg
- Hoffmann, E. T.A. 1946. "Rat Krespel" i *Werke IV, Erzählungen*, Atlantis, Zürich.
- Holzmann, Gerard J. og Pehrson, Björn. 1995. *The Early History of Data Networks*, IEEE Computer Society Press, Los Alamitos.
- Hörisch, Jochen. 1999. *Ende der Vorstellung: Die Poesie der Medien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Haase, Frank. 1986. *Kleists Nachrichtentechnik: Eine Diskursanalytische Untersuchung*. Opladen 1986
- Ifrah, Georges. 1997. *All verdens Tall: Tallenes kulturhistorie II*, overs. til norsk v/ Anne Falken et. al., Pax forlag, Oslo.
- Jarvis, C. MacKechnie. 1977. *The Origin and Development of the Electric Telegraph*, Parts 1 and 2, *The Electric Telegraph: An Historical Anthology*, edited by George Shiers, Arno Press, New York.
- Kafka, Franz. 1999. *Briefe 1913–1914*. utg v/ Hans-Gerd Koch, S. Fischer, Frankfurt am Main.

- Kant, Immanuel. 1968 *Was ist Aufklärung*, Kants Werke VIII, Walter de Gruyter, Berlin.
- Kant, Immanuel. 1968. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Kants Werke VII, Walter de Gruyter, Berlin.
- Kant, Immanuel. 1974. *Kritik der Urteilkraft*, utg. v/ Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Kanzog, Klaus. 1987. "Geschichtlicher Stoff und geschichtlicher Code: Kleists Prinz Friedrich von Homburg", *Geschichte als Schauspiel*, utg v/ Walter Hink, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Keats, John. 1970. *The Poems*. red. av Miriam Allott, Longman, London.
- Kittler, Friedrich. 1985. "Ein Erdbeben in Chili und Preußen", *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists "Das Erdbeben in Chili"*, Beck, München
- Kittler, Friedrich. 1995. *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 3. utg., Wilhelm Fink, München.
- Kittler, Friedrich. 1996. "Lakanal und Soemmering: Von der optischen zur elektrischen Telegraphie", i *Wunschmaschine, Welterfindung: Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*, red. av Birgitte Felderer, Springer Verlag, Wien.
- Kittler, Friedrich. 2000. "Wie der Sound von heute vor 300 Jahren entstand", i *Weltbürgertum und Globalisierung*, red. av Norbert Bolz et. al., Wilhelm Fink, München.
- Kittler, Wolf. 1987. *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie: Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Rombach, Freiburg.
- Klotz, Volker. 1996. *Radikaldramatik — Szenische Vor-Avantgarde: Von Holberg zu Nestroy, von Kleist zu Grabbe*, Aisthesis, Bielefeld.
- Koerner, Joseph Leo. 1990. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*, Reaktion Books, London.
- Kohlhäufel, Michael. 1996. "Die Rede ein dunkler Gesang — Kleists Robert Guiskard und die Deklamationstheorie um 1800", KJb, *Kleist-Jahrbuch*, utgivelse ved Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Metzler, Stuttgart.
- Landa, Manuel de. 1991. *War in the Age of Intelligent Machines*, Zone Books, New York.
- László F. Földényi. 1999. *Heinrich von Kleist: Im Netz der Wörter*, overs. fra ungarsk v/ Akos Doma, Matthes & Seitz, München.
- Leibniz, Gottfried W. 1966. "Nye Essay om den menneskelige forstand", *Skrifter i utvalg*, utvalg og oversettelse ved Finngeir Hiorth, Pax Forlag, Oslo.

- Lessing, Gotthold Ephraim. 1988. *Laokoon: Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Reclam, Stuttgart.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1995. (1767–1768) *Hamburgische Dramaturgie*, utgivelse ved Klaus Berghahn, Reclam, Stuttgart.
- Lindley, Mark. 1987. ”Stimmung und Temperatur”, i *Hören, Messen und Rechnen in der Frühen Neuzeit; Geschichte der Musiktheorie VI*, utg. v/ Frieder Zaminer, WBG, Darmstadt.
- Locke, John. 1959. *An Essay Concerning Human Understanding Volume One*, Complete and unabridged, utg. v/ Alexander Campbell Fraser, New York, 1959.
- Lubkoll, Christine. 1994. ”Die heilige Musik oder die Gewalt der Zeichen”, Zur musikalischen Poetik in Kleists Novelle Die heilige Cäcile oder die Gewalt der Musik”, i *Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*, utg. v/ Gerhard Neumann, Rombach, Freiburg im Breisgau.
- Man, Paul de. 1996. ”Phenomenality and Materiality in Kant”, i *Aesthetic Ideology*, red. av Andrzej Warminski, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Menke, Bettine. 1998. ”Töne — Hören”, i *Poetologien des Wissens um 1800*, red. av Joseph Vogl, Wilhelm Fink, München.
- Michaelis, A. R. 1965. *From Semaphore to Satellite*, International Telecommunication Union, Geneve.
- Mücke, Dorothea E. von Mücke. 1994. ”Der Fluch der heiligen Cäcilie”, i *Poetica: Zeitschrift für Sprach und Literaturwissenschaft*, 1-2/1994, vol 26, Wilhelm Fink Verlag, München.
- Müller, Adam. 1967. (1804) *Die Lehre vom Gegensatz*, i Kritische, Ästhetische und Philosophische Schriften II, Kritische Ausgabe v/ Walter Schroeder & Werner Siebert, Luchterhand, Neuwied & Berlin.
- Müller, Gernot. 1995. *Kleist und die bildende Kunst*, Francke, Tübingen
- Müller-Funk, Wolfgang. 1996. ”Die Maschine als Doppelgänger: Romantische Ansichten von Apparaturen, Automaten und Mechaniken”, i *Wunschmaschine, Welterfindung: Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*, red. av Birgitte Felderer, Springer Verlag, Wien.
- Neumann, Gerhard. 1994a. ”Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers. Umriss von Kleists kultureller Anthropologie”, i *Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*, utg. v/ Gerhard Neumann, Rombach, Freiburg im Breisgau.
- Neumann, Gerhard. 1994b. ”Eselgeschrei und Sphärenklang: Zeichensystem der Musik und Legitimation der Legende in Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*”,

- i *Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*, utg. v/ Gerhard Neumann, Rombach, Freiburg im Breisgau.
- Oettermann, Stephan. 1980. *Das Panorama — Die Geschichte eines Massenmediums*, Syndikat, Frankfurt/Main.
- Oxford English dictionary. 1989. red. av Simpson, J. A. og Weiner, E. S. C, . Clarendon Press, Oxford.
- Perniola, Mario. 1982. *Blændværker*, overs. til dansk v/ Carsten Juhl, Sjakalen, Århus.
- Peters, Sibylle. 2000. ”Von der Klugheitslehre des Medialen. (Eine Paradoxie): Ein Vorschlag zum Gebrauch der *Berliner Abendblätter*“, *Kleist Jahrbuch 2000*, Metzler, Stuttgart.
- Puschmann, Rosemarie. 1988. Heinrich von Kleists Cäcilien–Erzählung: Kunst und literaturhistorische Recherchen, Aisthesis Verlag, Bielefeld.
- Reuß, Roland. 2000. ”’Lautlos’ — Kritik der Rede in Kleists ’Robert Guiskard’“, *Brandenburger Kleist-Blätter*, BKB, 13, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main.
- Ryan, Lawrence. 1969. ”Kleists ”Entdeckung im Gebiete der Kunst” — Robert Guiskard und die Folgen“, *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*, red. Helmut Kreuzer, Metzler, Stuttgart.
- Samuel, Richard. 1982. ”Heinrich von Kleists Robert Guiskard und seine Wiederbelebung 1807/08“, KJb, *Kleist-Jahrbuch*, utgivelse ved Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft, Metzler, Stuttgart.
- Schanze, Helmut. 1993. ”Transformationen der Rhetorik: Wege der Rhetorikgeschichte um 1800“, *Rhetorik: Ein internationales Jahrbuch*, Frommann-Holzboog, Stuttgart.
- Schelling, Friedrich W. J. 1988. *Über die Methode des akademischen Studiums*, i *Schriften von 1801–1804*, WBG, Darmstadt.
- Schiller, Friedrich von. 1962. *Ueber die Ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, i Schillers Werke, Nationalausgabe, Band 20, Philosophische Schriften, utg v/ Benno von Wiese, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar.
- Schlegel, Friedrich. 1978. *Kritische und theoretische Schriften*, utg v/ Andreas Huyssen, Reclam, Stuttgart.
- Schmidt, Herminio. 1978. *Heinrich von Kleist: Naturwissenschaft as Dichtungsprinzip*, Verlag Paul Haupt, Bern & Stuttgart.
- Schmitt, Carl. 1919. *Politische Romantik*, 6. Aufl. 1998, Duncker und Humblot, Berlin.

- Schrader, Hans Jürgen. 1983. "Denke Du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen": Widerrufene Rollenentwürfe in Kleists Briefen an die Braut.", i *Kleist-Jahrbuch* 1983, Metzler, Stuttgart.
- Schäffner, Wolfgang. 2000a. "Medialität der Zeichen: Butet de la Sarthe und der Concours Déterminer l'influence des signes sur la formation des idées", *Das Laokoon-Paradigma: Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Inge Baxmann et.al., Akademie-Verlag, Berlin.
- Schäffner, Wolfgang. 2000b. "Die Zeichen des Unsichtbaren — Der ärztliche Blick und die Semiotik im 18. und frühen 19. Jahrhundert", *Das Laokoon-Paradigma — Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, utgivelse ved Inge Baxmann et. al, Akademie Verlag, Berlin.
- Segelken, Barbara. 2000. "Sammlungsgeschichte zwischen Leibniz und Humboldt", i *Theater der Natur und Kunst: Wunderkammern des Wissens*, Essays, utg v/ Horst Bredekamp et. al., Henschel, Berlin
- Siegert, Bernhard. 1999. *Relays: Literature as an Epoch of the Postal System*, overs. v/ Kevin Repp, Stanford University Press.
- Siegert, Bernhard. 2000. "Wissensanalyse in der frühen Royal Society: Robert Hookes 'mechanical algebra'", i *Das Laokoon-Paradigma: Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, utg v/ Inge Baxmann et. al., Akademie Verlag, Berlin.
- Standage, Tom. 1998. *The Victorian Internet: The Remarkable History of the Telegraph and the Nineteenth Century's Online Pioneers*, Weidenfeld & Nicholson, London.
- Stephens, Anthony. 1983. "The Illusion of a Shaped World — Kleist and Tragedy", *Aumla: Journal of the Australian Universities Language and Literature*, November, Sydney.
- Stephens, Anthony. 1999. *Kleist: Sprache und Gewalt*, Rombach, Freiburg.
- Stockhammer, Robert. 2000. "Zeichenspeicher: Zur Ordnung der Bücher um 1800", i *Das Laokoon-Paradigma: Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, utg v/ Inge Baxmann et. al., Akademie Verlag, Berlin.
- Strouhal, Ernst. 1996. Uhrwerk und Schachspiel: Zur Motivgeschichte des Bildes der intelligenten Maschine, i *Wunschmaschine, Welterfindung: Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*, red. av Birgitte Felderer, Springer Verlag, Wien.
- Tatar, Maria M. 1973. "Psychology and Poetics: J. C. Reil and Kleist's Prinz Friedrich von Homburg", in. *Germanic Review*, 48, Washington.
- Theisen, Bianca. 1996. *Bogenschluss: Kleists Formalisierung des Lesens*, Rombach, Freiburg im Breisgau.

- Ullmann, Dieter. 1996. *Chladni und die Entwicklung der Akustik von 1750–1860*, Birkhäuser, Basel.
- Walker, Daniel P. 1987. "Keplers Himmelsmusik", i *Hören, Messen und Rechnen in der Frühen Neuzeit; Geschichte der Musiktheorie VI*, utg. v Frieder Zaminer, WBG, Darmstadt.
- Walser, Robert. 1981. *Maler, Poet und Dame: Aufsätze über Kunst und Künstler*, utg v/ Daniel Keel, Diogenes, Zürich.
- Wellbery, David. 1984. *Lessing's Laocoon : Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge University Press, 1984.
- Wellbery, David. 1985. "Vorbemerkung" *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists "Das Erdbeben in Chili"*, Beck, München
- Wichmann, Thomas. 1988. *Heinrich von Kleist*, Metzler, Stuttgart.
- Wilhelm, Hans-Jakob. 1994. "Der Magnetismus und die Metaphysik des Krieges" i *Kriegsfall, Rechtsfall, Sündenfall*, utg. v/ Gerhard Neumann, Rombach, Freiburg im Breisgau.
- Winston, Brian. 1998. *Media, Technology and Society: A History from the Telegraph to the Internet*, Routledge, London.
- Winston, Brian. 1998. *Media, Technology and Society: A History from the Telegraph to the Internet*, Routledge, London.
- Wittkowski, Wolfgang. 1972. "Die heilige Cäcilie und der Zweikampf. Kleists Legenden und die romantische Ironie", *Colloquia Germanica* nr 6.