

Aus:

MICHAEL NERURKAR (HG.)

Kleists »Über das Marionettentheater«

Welt- und Selbstbezüge: Zur Philosophie der drei Stadien

November 2013, 284 Seiten, kart., 31,99 €, ISBN 978-3-8376-2229-4

In seinem berühmten Essay »Über das Marionettentheater« entwirft Heinrich von Kleist eine Theorie der drei Stadien unserer Weltbezüge: von der unmittelbaren, unbewussten, natürlichen und naiv-anmutigen Verfasstheit über die bewusste, künstliche und unvollkommen-unbeholfene hin zur souverän-vollkommenen, absoluten und gottgleichen. Dieses Schema hat die unterschiedlichsten Ausdeutungen und Kritiken erfahren. Anlässlich des Kleist-Jahres 2011 beleuchten prominente Autoren in diesem Band jenes Drei-Stadien-Denken im »Marionettentheater« aus unterschiedlichen philosophischen Perspektiven und legen innovative Deutungen des Klassikers vor.

Michael Nerurkar (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Philosophie der Technischen Universität Darmstadt.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts2229/ts2229.php

Inhalt

Vorwort | 7

**Einführung: Kleists „Über das Marionettentheater“
in moderner und postmoderner Sicht**

Christoph Hubig | 9

**Der Mensch als „das noch nicht festgestellte Tier“?
Plessner und Kleists *Über das Marionettentheater***

Francesca Michelini | 31

**Erste und zweite Unmittelbarkeit
oder: Wie viel Reflexion verträgt die Tugend?**

Christoph Halbig | 47

**Transit durch die Unendlichkeit oder (Sündenfall)²?
Kleist im Spiegel der philosophischen Frühromantik**

Sarah Schmidt | 73

**Drei Varianten des letzten Kapitels der Geschichte.
Vollendete Moderne bei Rousseau, Schiller und Husserl**

Andreas Kaminski | 109

**Lebendigkeit oder Leben?
Kleists „Marionettentheater“ und die Physiologie**

Petra Gehring | 135

**Gut gemeinte Erziehungsmaßnahmen.
Kleists Gespräch über das Marionettentheater
zwischen aristokratischer Verstellungskunst
und bürgerlicher Bloßstellungskunst**

Andreas Gelhard | 157

„vielleicht tun wir am Ende recht“.

Über ein rechtsphilosophisches Leitmotiv Heinrich von Kleists

Jan Müller | 177

Rhythmus und Schwere.

Existenz- und musikphilosophische Überlegungen zu Kleists

Über das Marionettentheater

Andreas Luckner | 207

Kleists „Hermannsschlacht“ mikropolitisch gelesen

Marc Rölli | 225

Das Wissen der Darstellung.

Über Versuche, ins Offene zu gelangen –

H. v. Kleist und G. W. F. Hegel

Gerhard Gamm | 249

Die Autoren | 279

Vorwort

Heinrich von Kleists kurze Schrift *Über das Marionettentheater* (1810) war in vielfältigster Weise traditionsbildend und provozierend. Seitens der Philosophie, der Literaturwissenschaft, wie auch überhaupt der Geistes- und Kulturwissenschaften, wurden die unterschiedlichsten Interpretationen vorgelegt. Die Überlegungen Kleists hinterließen ihre Spuren in vielen Bereichen, von der Geschichts- und Technikphilosophie bis hin zu konkreten Kunstwerken. Kleist schildert den Gedankenaustausch zweier Personen über die menschliche Entwicklung in drei Stadien: von der ersten Stufe einer unbewussten Natürlichkeit als Grazie und Harmonie, wie sie sich in den Gliederpuppen und Erscheinungen der Tierwelt ausdrücke, über das zweite Stadium einer mühsam zu erarbeitenden Selbst- und Naturbeherrschung, hin zum Ideal des dritten Stadiums, einer absoluten Meisterschaft, deren Vollkommenheit diejenige der Natur einhole. Wohl kaum dürfte dabei überraschen, dass Kleist ein solches Modell zivilisatorischen Fortschritts nicht naiv präsentiert, sondern mit zahlreichen ironischen Brechungen durchsetzt und uns auf diese Weise zum Nachdenken bringt.

Der vorliegende Band versammelt Beiträge zur Ringvorlesung „Kleist: Über das Marionettentheater. Zur Philosophie der drei Stadien“, die im Wintersemester 2011/2012 vom Institut für Philosophie an der Technischen Universität Darmstadt veranstaltet wurde. Die Aufsätze sind hier in derjenigen Reihenfolge wiedergegeben, in der die entsprechenden Vorträge in der Ringvorlesung gehalten wurden.

Allen beteiligten Autoren und Referenten sei herzlich gedankt!

Christoph Hubig
Michael Nerurkar

Einführung: Kleists „Über das Marionettentheater“ in moderner und postmoderner Sicht

CHRISTOPH HUBIG

Norbert Miller,
dem hochgeschätzten Lehrer
und verlässlichen Freund
in schwierigen Zeiten,
zum 75. Geburtstag

Selten wohl dürfte ein derart kurzes Prosastück wie Kleists Schrift „Über das Marionettentheater“ (1810) eine solch intensive, divergierende und die unterschiedlichsten Textsorten übergreifende Rezeption erfahren haben. Sie hebt unmittelbar nach Erscheinen der Schrift an (u. a. bei E. T. A. Hoffmann 1967, 81) und hält sich durch bis in jüngste Verästelungen der Medien- und Machttheorien (z. B. Bernhard Dotzler 1999); sie umfasst philosophische Abhandlungen in ideengeschichtlicher Absicht (im Ausgang von der sich schon im Titel andeutenden Polarität zwischen dieser Schrift und Friedrich Schillers Abhandlung „Über Anmut und Würde“) bis hin zu Auslegungen in systematischem Interesse, wie sie etwa in der philosophischen Anthropologie Helmuth Plessners vorfindlich sind, wo die Idee des „Durchbruchs“ aus dem „Marionettentheater“ für seine Philosophie der „exzentrischen Positionalität“ des Menschen fruchtbar wird (Plessner 2000, 160, 323, s. den Beitrag von Francesca Micheline in diesem Band).

Neben Lesarten, die jene Schrift als originär philosophischen Text in literarischem Gewande zu verstehen suchen (z. B. Hugo von Hofmannsthal,

1955, 138), finden sich solche, die ihn als literarische Illustration einer klassisch-romantischen „Philosophie der drei Stadien“, wie sie etwa bei Schlegel, Schelling oder Hegel vorfindlich sei, begreifen wollen: den Prozess – so die fast schon fahrlässig idealtypisierende Vereinfachung – von der bewusstlosen Tätigkeit über die Bewusstwerdung des Ich in ihren Reflexionsstufen hin zur Idee eines absoluten Ich in seiner Freiheit als wiederzuerlangender Einheit von Subjektivität und Objektivität, wobei der Status dieser Idee als utopisches Ideal oder Vorstellung eines vergeblichen Wunsches seinerseits strittig ist. Die sogenannte Drei-Stadien-Lehre in ihrer affirmativ-idealistischen oder ihrer ironisch-kritischen Version (exemplarisch in Kierkegaards „Entweder-Oder“) findet jedoch auch und gerade über die philosophische Rezeption i. e. S. hinaus ihr Echo in mannigfachen literarischen Zeugnissen unterschiedlichster Gattungen, von der Lyrik wie Rainer Maria Rilkes Vierter Duineser Elegie bis zu Romanen wie Robert Walsers „Geschwister Tanner“ oder Jim Craces „Arcadia“.

Jenseits der Auseinandersetzungen darüber, ob es sich um einen eher philosophischen oder literarischen Text handele, um einen eher philosophischen in literarischem Gewande oder eine Dichtung, die in literarischer Inszenierung Optionen einer Bezugnahme auf bestimmte Philosopheme (performativ) vorführt, finden sich Unternehmungen, die diese Schrift in unterschiedlicher Absicht zum Paradigma eines fundamentalen Weltbezugs stilisieren: Entweder als zum äußersten entwickelte Reflexionsform einer immer unvollendeten Moderne mit ihrem Glauben an Fortschritt und Emanzipation auf der Basis kontinuierlicher Selbstvergewisserung über die – hegelsch gesprochen – Schranken des bisherigen Tuns, welche sich dann als aufhebbare, überwindbare Grenzen erweisen (Jürgen Habermas’ Simplifikation eines Projekts der Moderne folgend, wie sie u. a. von Paolo Portoghesi (1981) kritisiert wurde). Oder als Schlüsseltext einer sich ankündigenden „Postmoderne“, die in diesem Text eine paradigmatische Allegorie dafür findet, wie wir als Leser einer zeichenhaft verrätselten Welt dazu verurteilt sind, von einer perspektivenbedingt-vorläufigen Einsicht zur nächsten zu stolpern, abgewiesen und zurückgeworfen angesichts mannigfacher performativer Widersprüche, die sich nicht nur aufdringlich vorführen, sondern auch immer unserer Position eigentümlich bleiben, wenn wir versuchen, uns mit ihnen auseinanderzusetzen.

Nach einer einführenden Darstellung des Textes möchte ich erstere Haltung mit Blick auf Thomas Manns „Doktor Faustus“ diskutieren; für die

letztere Position steht Paul de Mans berühmter Essay „Ästhetische Formalisierung: Kleists ‚Über das Marionettentheater‘“ (de Man 1988), der Kleists Schrift und unser Verhältnis hierzu gleichermaßen als „Allegorie des Lesens“ (der zeichenhaft verfassten Welt) freizulegen sucht. Angesichts der aufgewiesenen Polarität wird dann abschließend zu fragen sein, inwieweit sowohl ein moderner, kritischer Abweis der Utopie von Vollkommenheit als auch die postmoderne, ironische Emanzipation von Fortschrittserzählungen überhaupt uns zum Quietismus verurteilen: Eine Allegorie, die die beiden Optionen einer Allegorisierung moderner oder postmoderner Lesart von Kleists Schrift ihrerseits als reflektierbar ausweist, meine ich in Jean Pauls „Titan“ finden zu können.

1.

Der Titel der Kleistschen Schrift lässt eine Abhandlung erwarten. Er erinnert an den 17 Jahre vorher erschienenen weit bekannten Traktat „Über Anmut und Würde“ von Friedrich Schiller, der Anmut und Grazie von der bloß „architektonischen Schönheit“ (1962, 255) eines zweckmäßig eingerichteten Körperbaus unterscheidet. Einer solchen Darstellung „technischer Vollkommenheit“ (256) stellt Schiller die Anmut als eine „Schönheit der Bewegung“ (253) gegenüber, sofern der „Natureffekt“ von der Vernunft mit einer „höheren Bedeutung“ versehen ist und damit Ausdruck der Vernunft wird. Die sinnliche Erscheinung wird von der Vernunft „belebt“, sie erhalte „Bürgerrecht in der Vernunftwelt“ (260). Anmut und Grazie sind dann „Schönheit der Gestalt unter dem Einfluss der Freiheit“ (264), die sich in demjenigen, was bei absichtlichen Bewegungen unabsichtlich, „zugleich aber einer moralischen Ursache im Gemüt entsprechend ist“ (271) ausdrücke. Das „Unabsichtliche“ ergibt sich, wenn die Person nicht mehr einer „imperativen Form des Moralgesetzes“ als Herrschaft der Vernunft über die Sinne folgen muss, sondern „seiner Vernunft mit Freuden gehorchen“ (283, 287) kann. In dieser Übereinstimmung von Pflicht und Neigung harmonisieren in der „schönen Seele“ Sinnlichkeit und Vernunft, „und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung“ (288). Paradigmen für jene Harmonie, in der Pflicht mit Neigung vereint ist, sind für Schiller der Tanz oder der liberale Staat. Erst dann, wenn die Gesetzgebung der Vernunft mit dem Trieb im Widerstreit liege, sei nicht mehr moralisch „schön“, sondern moralisch

„groß“ zu handeln: Ausdruck einer entsprechenden „heroischen“ Haltung sei dann die Würde des Handelns, „welches zu verrichten [der Mensch] über seine Menschheit hinausgehen muss“ (298). Dieser begegne man nicht mehr mit Wohlgefallen, sondern mit Achtung. Selbstzerstörerische Perversionen der Anmut seien „Ziererei“, der Würde „Gravität“, weil beide sich hier bewusst zu inszenieren suchen.

Damit ist das Begriffsfeld vorgegeben, mit dem sich auch Kleist auseinandersetzt. Sein Thema ist ebenfalls Anmut und Grazie in einem freilich ganz anders gefassten Spannungsfeld zu Gravität und Ziererei. Üblicherweise wird seine Frontstellung gegenüber Kant auf die sogenannte Kant-Krise Kleists aus den Jahren 1800/1801 zurückgeführt. Kleist habe sich durch die Kantische Modellierung unseres theoretischen und praktischen Weltbezuges desillusioniert gefühlt und sei an der Rolle, die Kant den Erkenntnisvermögen (Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung) und der praktischen Vernunft (Freiheit als Instanz eines Handelns aus Pflicht, welche allein einen guten Willen ausmacht) verzweifelt. Ernst Cassirer (1924/1971) hat mit guten (philologischen und philosophischen) Gründen aufgewiesen, dass angesichts einer nach wie vor produktiven Auseinandersetzung mit Kant Kleists Fundamentalkritik sich wohl eher gegen ein Moralitätskonzept und ein damit verbundenes Erziehungsprogramm richtete, welches in der damals ebenfalls weit verbreiteten Schrift „Die Bestimmung des Menschen“ von Johann Gottlieb Fichte niedergelegt war, welche fälschlicherweise als Manifest eines transzendentalen Idealismus der „neueren sogenannten Kantischen Philosophie“ erachtet wurde (Cassirer 1971, 166). Dort wird der transzendente Idealismus als Durchgangspunkt einer Betrachtung dargestellt, die uns zu einem Naturkonzept als schlechthin lückenlosem Zusammenhang von Dingen und Kräften führt, sich jedoch als bloßes Konstrukt des Wissens erweist und, nachdem „jegliche Substantialität der Welt versunken ist“ (Cassirer 1971, 170), beansprucht, uns zum Glauben zu führen, einem „Geltenlassen“ des Wissens unter dem Primat praktischer Vernunft. Auf diesem Hintergrund erhält die Konstellation der Themen in Kleists „Marionettentheater“ eine weitere Sinndimension: Die Autorität praktischer Vernunft, wie sie in Fichtes Schrift von 1800 behauptet wird, ist in noch radikalerer Weise zu problematisieren als hierfür Kant und Schiller Anlass gegeben hätten.

2.

Kleists Schrift ist in drei Gesprächsepisoden zwischen einem Tanzmeister „C.“, der als Lehrer auftritt, und dem Ich-Erzähler gegliedert, datiert auf den Winter 1801, also knapp ein Jahr nach der Kant/Fichte-„Krise“, in der Kleist sein Konzept von Natur, Wahrheit und Bildung sowie daran orientierter Pflicht in Frage gestellt sieht (Briefe vom 16.09.1800 und 22.03.1801 an Wilhelmine von Zenge, Kleist SW 1227 ff.; 1278 ff.). Die erste Episode ist ein seminarartiges Gespräch, welches sich unter dem Eindruck der von beiden besuchten Aufführungen eines Marionettentheaters entspinnt und, flankiert von kritischen Bemerkungen über die Unzulänglichkeiten menschlicher Tänzerinnen und Tänzer, zu einem Lob vollendeter Tanzkunst der Marionetten führt, deren mechanische Verfasstheit derjenigen menschlicher Tänzer in vielerlei Hinsicht überlegen sei. Letztlich könne gar der Maschinist, den es keine große Kunst koste „die natürliche Form der Bewegung des menschlichen Körpers zu verzeichnen“, durch eine Kurbel ersetzt werden, so dass auch „der letzte Bruch von Geist“ aus den Marionetten entfernt werden könne – ein Bruch, der dadurch gegeben ist, dass der Marionettenspieler selbst noch tanzt, indem er sich in den Schwerpunkt der Marionetten „versetzt“ (SW 1089). Diese Apotheose des Technischen, welches in seiner Vollendung als Geistloses-Unmittelbares-Natürliches dargestellt wird, also in kritischer Anspielung auf Schillers dort unvollkommene „architektonische Schönheit“, wird ferner illustriert durch die Schilderung eines englischen Technikers, der Beinprothesen verfertigt, welche ihre Träger trotz Beschränktheit der Bewegung in vollkommener Anmut tanzen lassen, und der erst recht, wenn er in dieser Weise eine ganze Marionette zusammensetzen würde, dieser den Vorteil vor lebendigen Tänzern gewähren würde. Denn die vollendete Anmut und Grazie der Marionetten sei zum einen darin begründet, dass sie vermöge ihre Aufhängung am Schwerpunkt „antigrav“, der Schwerkraft enthoben seien (1091, vgl. hierzu Schiller: „[...] und die kunstreichste Technik wird endlich [...] von der Schwerkraft bezwungen“, 275), und dass zum anderen der Schwerpunkt eben nicht, wie im Zuge ansonsten bewusster Bewegungen, dieses Zentrum verlassen könne. Ihre „Seele“, gefasst als „vis motrix“ (Bewegungskraft) werde immer als Zentrum dieser Bewegung ersichtlich, und der „Weg“ dieser Seele bleibe „ungestört“, sowohl von notwendig zu kompensierenden Irritationen der Schwerkraft als auch von bewusster Steuerung der Glied-

maßen, welche dazu führe, dass die Seele jeweils bloß in diesen „sitzend“ (1091) erscheint. Bei der Marionette hingegen mache es die „Ruhe“ und „Leichtigkeit“ der Bewegung aus, dass die Seele/vis motrix immer als Zentrum/Schwerpunkt der Bewegung erscheint und die übrigen Gliedmaßen als „reine Pendel“ den Naturgesetzen folgen, sodass die Marionette „sich niemals zierte“ (1090).

Jenes Sinnbild des seit Menschengedenken gehegten Traums einer bewusstlos-autonom-vollkommenen Technik, die ungestört aus sich heraus agiert, erfährt seine Erweiterung, indem deren Bewegung (in schrägen Analogien aus der Mathematik) als unendlich erscheinend charakterisiert wird: Ein bewusster künstlerischer Eingriff in diese Bewegung verhalte sich wie die Asymptote zu einer Hyperbel oder eine Zahl zum Algorithmus (sic!). Jene Bewegung erfahre keine Hemmung wie der natürliche Tanz und bedürfe nicht der Erholung. Die im dritten Kapitel des ersten Buches Moses geschilderte Entstehung von Bewusstheit und „erster Bildungsanstrengungen“ des Menschen und die damit verbundenen „Unordnungen in der natürlichen Grazie des Menschen“, welche „das Bewusstsein anrichtet“, mache es den Menschen schlechthin unmöglich, den Gliedermann auch nur zu erreichen. „Nur ein Gott könne sich auf diesem Felde mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinander griffen“ (1091). Dieses dritte Stadium wird später in die Formel gekleidet, „dass wir zum zweiten Male vom Baum der Erkenntnis essen müssten“ (1094).

Eine fast unüberbietbare Darstellung des avisierten Dreischritts von paradiesisch unbewusster Vollkommenheit über den scheiternden Gang des Bewusstseins, diese Vollkommenheit einzuholen, hin zur Utopie einer gottgleichen Einheit von Bewusstsein und „Materie“ scheint mir Giorgio de Chiricos Allegorie „Offerta di Giove“ (1971) abzugeben. Den olympischen Göttern, dem Zeus, der mit der Naturordnung gebrochen und den Chronos entmachtet hat, der Athene als Kopfgeburt des Zeus, die die Real-, Intellektual- und Sozialtechniken eingeführt hat, dem Apoll und den anderen Strategen des Götterhimmels bietet die Gliederpuppe ihr ebenfalls mechanisch verfasstes Kind dar.



Giorgio de Chirico, *Offerta di Giove* (1971)

Zur „unendlichen Bewegung“ ungestört prozessierender Technik ist hier noch ihre Reproduktivität getreten – der neueste Traum der Ingenieure jüngster Zeit von sich selbst replizierenden Automaten. Nicht symbolisch ist hier jene Konstellation dargestellt, sondern eben in demjenigen Sinne, wie er der Allegorie überhaupt eigentümlich ist: entgegen der symbolisch-strikten Zuordnung zu einem Bezeichneten diejenigen Ambivalenzen zu Tage treten zu lassen, die sich aus den Deutungsoptionen ergeben, wenn wir zu seiner Szene, einem Handlungsstück, einer Geste in einen Bezug treten und uns an ihr abarbeiten müssen (vgl. etwa die Ausführungen Karl Wilhelm Ferdinand Solgers (1815) oder Walter Benjamins (1928) zu diesem Thema). Wie etwa die Blindheit in der Allegorie der Gerechtigkeit in ihrer Ambivalenz oder die Suspension des Technischen in Dürers *Melencolia*, birgt die Geste der *Offerta* der Gliederpuppe vielschichtige und konträre Anmutungen: Diejenige des Triumphs einer Eigenständigkeit alternati-

ver Verfasstheit, integriert bleibend in das Erdreich der Gaia, auf dem ein Produkt der Zeus/Athene-Rationalität, das Zahnrad, beiläufig herumliegt, und dennoch aus diesem Reich irgendwie sich herausentwickelnd zugleich aber offen für eine Deutung als Anklage, Markierung des Verlustes, der durch die deutliche Scheidung der beiden Sphären markiert ist und kritische Widerständigkeit evoziert; ferner einschätzbar als Geste des Trotzes gegenüber dem blitzeschleudernden Zeus, Betonung einer Alterität, innerhalb derer als Äquivalent zur Kopfgeburt die Geburt aus dem Mechanismus selbst erfolgt ist; schließlich die Offerta als Angebot der Versöhnung, des Austauschs, des Handels im Sinne einer zu erstrebenden Harmonisierung der Beziehungen, gar einer möglichen Vereinigung als Utopie. (Dass die Gliederpuppe und ihr Kind gesichtslos sind, steigert ihre Charakterisierungen in Rilkes Vierter Duineser Elegie – „bloßes Aussehen“ –; Gesichtslosigkeit als Ausdruckslosigkeit ist eben die Konsequenz fehlender Bewusstheit und fehlender artifizierlicher Intentionalität, nach deren Maßgabe sich ein Gesicht formt und jene Intentionalität situativ oder als Haltung dauernd zum Ausdruck bringt.)

3.

Die nachfolgenden beiden Episoden kreisen um Berichte von zwei Begebenheiten, die die Theoreme der ersten Episode illustrieren und vertiefen sollen. Der erste vom Ich-Erzähler vorgetragene Bericht handelt von einer Begebenheit im Badehause, bei der ein Jüngling aufgrund der „Unordnungen“, welche das Bewusstsein in der „natürlichen Grazie des Menschen“ anrichte, seine Unschuld verloren „und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wiedergefunden“ habe (1092). Denn der Jüngling entdeckte zufällig im Spiegel, dass seine unwillkürliche graziöse Gebärde derjenigen des berühmten Dornausziehers glich – eine Beobachtung, die er mit dem Ich-Erzähler teilte. Dieser wiederum, nun seinerseits in die Rolle des Lehrers gerückt, will den Jüngling testen: Er stellt die Beobachtung in Frage und fordert den Jüngling auf, die Gebärde – nunmehr bewusst – zu wiederholen, was kläglich scheitert. Der irritierte Jüngling versucht anschließend, immer wieder vor dem Spiegel übend, seine Grazie wiederzugewinnen, was ihm angesichts einer „unbegreiflichen Gewalt“, die sich „wie ein eisernes Netz um das freie Spiel seiner Gebärden

zu legen“ schien (1092), nicht mehr gelingt. Er verliert unwiederbringlich seine „Lieblichkeit“. Festzuhalten ist zunächst, dass nicht das Sich-Bewusstwerden als solches (Spiegelung) den Verlust der Grazie bewirkt, sondern die im Prüfungskontext erhobene Forderung des Ich-Erzählers, das unmittelbare Phänomen natürlicher Grazie in einen technisch reproduzierbaren Effekt zu transformieren. Reproduzierbarkeit als generelle Norm, die das Technische überhaupt ausmacht, wird zum Gelingenskriterium eines bewusst planenden Prozessierens. Die „Unschuld“ des Vollzugs in dem Sinne, dass dieser niemandem etwas schuldet, wird durch die Forderung zerstört, unter einem externen Kriterium eine Schuld abzutragen, nämlich diejenige der Authentifizierung. Solcherlei setzt die Einnahme einer Beobachterperspektive des Subjekts sich selbst gegenüber voraus, mithin diejenige einer Objektivierung, auf deren Wege bekanntlich niemals Authentifizierung zu erreichen ist – das Subjekt-Objekt-Dilemma des Selbstbewusstseins. Der „Schwerpunkt“ hat den zum Subjekt und Objekt gespaltenen Jüngling verlassen, weil dessen Selbstgesetzgebung der Anerkennung einer externen Gesetzesvorgabe gewichen ist, mit der sich der Jüngling identifizieren zu müssen glaubt, um seinem Eindruck von sich selbst Gültigkeit zu verleihen (vgl. hierzu auch die Überlegungen von Jan Müller in diesem Band). Der auf den ersten Blick tragische Konflikt mündet in die Situation einer Ausweglosigkeit, wie sie bereits Aristoteles als Grund für das Lachen der Komödie ausgemacht hat: Der Ich-Erzähler hat Mühe, über ein „so komisches Element [...] das Gelächter zurückzuhalten“ (1092). Anmut/Grazie hebt sich auf, sofern sie bezweckt und verfertigt werden soll – bei Schiller aus ästhetisch-definitiven Gründen, weil es sich dann um „Ziererei“ handelte – „Grazie hingegen muss jederzeit Natur [...] sein, und das Subjekt darf nie so aussehen, als wenn es um seine Anmuth wüsste“ (269) – ; bei Kleist hingegen in einem sarkastischen Sinne real, wie er sich in dem performativen Widerspruch von Forderungen wie „Sei spontan!“ verdeutlicht und eine Hypothek für jegliches Erziehungsprogramm darstellt, worauf noch zurückzukommen sein wird.

Der Bericht der dritten Episode, nunmehr wieder vom Tanzmeister „C.“ vorgetragen, handelt von einem Wesen, welches jener Dilemmatik entzogen scheint: einem in der Fechtkunst versierten Bären, dessen Meisterschaft selbst derjenigen des Tanzmeisters mit seiner hochentwickelten Körperbeherrschung sowie einer Bewusstseinsführung, die sich nicht nur auf die Aktionen selbst, sondern auch auf eine deren Gelingen sichernde Beeinflus-

sung der Interaktion der Kämpfenden durch Finten, List und Täuschung bezieht, völlig überlegen ist. Indem der Bär zu seinem Gegner nicht in einem bewusst-vermittelnden Bezug steht, vermöge dessen er seine Reaktionen wenn auch blitzschnell zu planen in der Lage wäre, sondern „Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte“ (1094) jeden Schlag und jede Finte als solche unmittelbar erfassend und daher angemessen oder gar nicht agierend (nicht *reagierend*), wird er zum Sinnbild „strahlender und herrschender“ Grazie, die in dem Maße hervortritt, „als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird“ (ebd.). Wir finden hier sozusagen Flexion statt Reflexion, die vollkommene Integration der Funktionen in einen Gesamtzusammenhang des Agierens, die dem Bären gegeben, dem Fechter „C.“ hingegen verstellt bleibt. Wagt man den Vergleich mit Oskar Schlemmers Figurinen des „Triadischen Balletts“, deren Funktionsmechanismen und Kraftschlüsse explizit reflexionslos den Bewegungsraum aufspannen und in diesem nicht irritiert werden können, weil alles einer Naturgesetzlichkeit unterliegt, die vorgestellte Ziele nicht kennt und deshalb auch kein Verfehlen, so scheint derlei auch hier vorfindlich, ergänzt um die wesentliche Komponente des Lebens (siehe hierzu den Beitrag von Petra Gehring in diesem Band), welches auf Selbsterhaltung aus ist – bildlich: auf Erhalt der *vis motrix* in sich selbst, dem „Schwerpunkt“. Für eine solche Verfasstheit, die nicht eines vorstellenden Denkens entbehrt, sondern dergleichen gar nicht nötig hat, gelte: „Wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, [findet sich] die Grazie wieder ein; sodass sie zu gleicher Zeit in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d. h. in dem Gliedermann oder in dem Gott.“ (Ebd.) Der Bär scheint beides zu verkörpern, und der nunmehr „ein wenig zerstreute“ Ich-Erzähler mutmaßt, dass „wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen“ müssten, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen. Jenes „letzte Kapitel von der Geschichte der Welt“ wäre also nicht durch potenzierte Reflexion im Modus des Erkennens, sondern durch deren Erübrigung qua Einsicht in die jenen Anspruch verfehlende Verfasstheit von Erkennen überhaupt erreichbar. Sehen wir hier ein utopisches Ideal oder seine Verabschiedung?

Auf den ersten Blick bieten sich hier drei Deutungsoptionen an, für die sich jeweils in der Rezeptionsgeschichte entsprechende Fraktionen ihrer Verfechter finden: Auf der Linie von Hegels Generalkritik an den Kleistschen Figuren als Aufweis einer „Aufopferung der Mündigkeit des Men-

schen“ zugunsten des „Magnetischen“ und des „Somnambulismus“ (SW 13, 198) wird eine Versöhnung von Grazie und Bewusstsein nicht durch Negation des Bewusstseins, sondern im „Durchgang der Erkenntnis durchs Unendliche“ dahingehend in Aussicht gestellt, dass ihre Absolutheit nicht im Erreichen eines Zustandes, sondern in der Vergewisserung über die Verfasstheit der Vernunft als „Trieb“ läge (Hegel in den Schlusspassagen der „Phänomenologie des Geistes“ und der „Wissenschaft der Logik“), welche das niemals abgeschlossene Projekt der Moderne ausmacht. Zweitens verlockt die Utopie wiedererreichbarer Unmittelbarkeit zur Proklamation einer Rückkehr hin zu paradiesischer Ursprünglichkeit qua expliziter Negation von Erkenntnis im Dienste der Selbstverwirklichung – der Zug einer Antimoderne mit ihrer Zivilisationskritik, die das Authentische in archaischer Triebhaftigkeit verortet und entsprechend ihre Residuen wie Eros und Kampf zu Idealen nicht entfremdeten Agierens adelt. Drittens ließe sich, bestimmten Darstellungszügen der Kleistschen Schrift folgend, die Drei-Stadien-Lehre insgesamt „dekonstruieren“: als Signatur von Unbestimmtheit und Widersprüchlichkeit angesichts derer der Ich-Erzähler zu Recht „zerstreut“ ist und sich in eine Position gerückt sieht, die jenseits eines Projekts unabgeschlossener Moderne oder eines Ideals einer Antimoderne sich als „Postmoderne“ begreifen mag.

4.

Die Spannung zwischen der ersten und zweiten Deutungsoption wird in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ paradigmatisch vorgestellt und als Ausgangspunkt einer Entwicklung des Komponisten Adrian Leverkühn präsentiert, der nicht nur den Künstler im buchstäblichen Sinne personifiziert, sondern – als Doktor Faustus – das (gesellschaftliche) Subjekt überhaupt, welches als Autor seiner Verwirklichung in Freiheit auftreten können soll. In dem unter der geistigen Mentorschaft Adornos konzipierten Roman finden sich zahlreiche explizite Verweise auf Kleists „Marionettentheater“, zentriert um die Thematik des „Durchbruchs“ und der „Erlösung“ als Einheit von „Konstruktion“ als „Ordnung“, die nichts Zufälliges mehr an sich hat, und „Ausdruck“ der „Spontaneität“ als natürlichem, ungekünsteltem Weg der Seele in einem noch nicht verriegelten Paradies der Unmit-

telbarkeit, die durch nichts gestört ist: keinen heteronomen Kriterien, Determinanten, Hemmnissen.

Im Kapitel 22 wird das Ausgangsproblem mit Blick auf die Idee der klassischen Moderne, verkörpert in der Kunst des Expressionismus, entwickelt. Wie ein „Meltau“ habe sich die Subjektivität allem bemächtigt, sich über alles gelegt; Freiheit sei zur Sterilität der Beliebigkeit geronnen (1947/1967, 190); Subjektivität als Subjektivismus führe zur Gleich-Gültigkeit im buchstäblichen Sinne und zerstört damit jegliche Autorschaft, die nun nicht mehr mit Geltungsanspruch auftreten kann (85). Wahre Freiheit müsse sich im Gegensatz hierzu der Organisation bemächtigen. In der organisierenden Arbeit an einem vorgegebenen Material – in der Musik als Arbeit der „Durchführung“ gesetzter Themen oder als „entwickelte Variation“ gegebener Ausgangspunkte – manifestiere sich Subjektivität als Umgang mit Regeln unter Regeln, die allererst erlauben, diesen Umgang identifizierbar zu machen und zu verorten. Idealerweise erscheint dann Freiheit als Prinzip „allseitiger Ökonomie“ (ebd.): Es gibt nichts Unthematisches oder Zufälliges mehr; alles ist als bestimmte Ableitung im frei gewählten logischen Raum und somit als Ausweis der Autorschaft erkennbar; jegliche Äußerung der Spontaneität erscheint erst und gerade dadurch, dass sie verortet ist. Diese Einheit von expressiver Geste und immer wieder korrigierter technischer Gestaltung bis hin zur Bastelei ist im Spätwerk Beethovens sowie im Brahms'schen Konstruktivismus vorfindlich; in kühner Verallgemeinerung wird sie als Prinzip kapitalistischen Wirtschaftens sowie moderner Kriegsführung herausgestellt (307 – letzteres wohl in bewusster Absetzung von der Diagnose Georg Simmels, der in zynischer Ignoranz vor der Kriegsmaschinerie einzig die individuelle Aktion des Kämpfers als Ausweis nicht entfremdeten und authentischen Selbstverhältnisses erachtet, Simmel 1999, 40). Wie sollte aber Freiheit als Prinzip allseitiger Ökonomie von einem Subjekt als Künstler, Techniker, Politiker, Unternehmer realisiert werden können?

Die ironische Auseinandersetzung mit diesem Postulat und einer Drei-Stadien-Lehre, die den Weg zu seiner Erfüllung beansprucht, findet sich eben in derjenigen Schrift niedergelegt, nämlich Søren Kierkegaards „Entweder – Oder“, in die Adrian Leverkühn vertieft ist, als sich ihm der Mephisto in verschiedenen Gestalten präsentiert (223). Neben der letzten Gestalt als Intellektueller, der unübersehbar die Physiognomie Theodor W. Adornos trägt und den Weg einer unvollendeten Moderne skizziert, er-

scheint der Teufel zunächst als Advokat einer Antimoderne, einer Rückkehr in den Stand der Unmittelbarkeit und Unschuld: „Wir bieten Beßres [...], nicht mehr das klassische [...] sondern das Archaische, Urfrühe [...], von tödender Verstandeskontrolle ganz uneingeschränkte Begeisterung [...] heilige Verzückung [...]“ (237 f.). Bei seinem euphorischen Plädoyer für die Authentizität unmittelbarer Triebhaftigkeit und ihrer Erfüllung tritt der Teufel freilich im Gewande eines Zuhälters auf. Seine Position als Loddel, der mit der „Unmittelbarkeit“ Geschäfte macht, verweist performativ darauf, dass er längst das Triebhafte als Ursprüngliches verabschiedet und angesichts der zivilisatorischen Verfasstheit der Gesellschaft die Ventilfunktion der Triebbefriedigung als geordnetes ökonomisches Geschehen anerkannt hat (in dem Sinne, wie der Kulturpessimist Hans Freyer in seiner Kritik an den „sekundären Systemen“ der technischen Zivilisation die Technisierung der Triebentfaltung und -befriedigung im Rahmen entsprechend organisierter Vergnügungen als unverzichtbares und konstitutives Element der Erhaltung des Funktionszusammenhangs beklagt hat, Freyer 1955, 60 f.). Jene Teufelsposition mit ihrer antimodernen Interpretation der Drei-Stadien-Lehre findet sich im „Doktor Faustus“ bereits vorbereitet im einschlägigen Gespräch des Kapitels 8: „Für ein Kultur-Zeitalter scheint mir eine Spur zu viel die Rede zu sein von Kultur in dem Unsrigen, meinst du nicht? Ich möchte wissen, ob Epochen, die Kultur besaßen, das Wort überhaupt gekannt, gebraucht, im Munde geführt haben. Naivität, Unbewusstheit, Selbstverständlichkeit scheint mir das erste Kriterium der Verfassung, der wir diesen Namen geben. Was uns abgeht, ist eben dies, Naivität, und dieser Mangel, wenn man von einem solchen sprechen darf, schützt uns vor mancher farbigen Barbarei, die sich mit Kultur, mit sehr hoher Kultur sogar, durchaus vertrug. Will sagen: unsere Stufe ist die der Gesittung, – ein sehr lobenswerter Zustand ohne Zweifel, aber keinem Zweifel unterliegt es auch wohl, dass wir sehr viel barbarischer werden müssten, um der Kultur wieder fähig zu sein. Technik und Komfort – damit *redet* man von Kultur, aber man hat sie nicht“ (62).

Im Kapitel 30 findet sich die Problematik reformuliert und radikalisiert: Zum Kriegeausbruch 1914 verabschiedet sich der Berichterstatter von Adrian Leverkühn; dieser liest nun gerade Kleists „Über das Marionettentheater“. Wiederum stehen die Bemerkungen unter dem Leitmotiv des „Durchbruchs“ (307, 309). Leverkühn fragt: „Wie sprengt man die Puppe und wird zum Schmetterling?“ Wie ist die Antigravität zu verwirklichen, das Sich-

Entheben von äußerer Bestimmung, die Stürze und Ungelenkigkeit, Ruhebedarf und Kraftschöpfung, Fehlleitung und Zielverfehlung bedingt? Leverkühns Werkbiographie in dieser Phase führt vor, dass er den Konflikt austrägt, aber noch nicht löst: Die „Kosmos-Sinfonie“, betitelt mit „Wunder des Alls“ – zu lesen als Allegorie jener „allseitigen Ökonomie“ – soll nicht wie ursprünglich geplant als Ballett, sondern bloß konzertant aufgeführt werden. Die explizite Absage an das Ideal vollkommener Verwirklichung zugunsten einer Reduktion auf rein bewusstseinsmäßigen (Nach)vollzug in den Grenzen eben dieses Bewusstseins macht, wie Kierkegaards „Ethiker“ oder Max Frischs „Stiller“ aus der Not eine Tugend. Das weitere Werk, die „Gesta romanorum“ werden hingegen explizit als Ballett konzipiert, jedoch als Ballett nun direkt für Gliederpuppen und führen entsprechend einen „stillen Satanismus“ vor, demgegenüber eben gerade diejenigen Haltungen und Deutungsoptionen offen bleiben, mit denen Kleists Schrift uns konfrontiert.

Beide Werke sind durch „kalkulatorische Kälte“ geprägt: Ersteres durch die Reduktion auf Bewusstsein, letzteres durch die Reduktion auf blinden Mechanismus. Ein Umschlagen kalkulatorischer Kälte in „expressiven Seelenlaut“ gelingt Adrian Leverkühn in seiner großen Komposition „Doktor Fausti Weheklag“ (Kapitel 46). Dem Impuls folgend, den ihm Mephisto in der Gestalt des Adorno gegeben hat, welcher eine Lösung des Konfliktes in Gestalt einer Negation beider Seiten vorsieht, verfasst Leverkühn seine Klage: Er konzipiert sie als „Echo“ (auf die Potenzierung der „Echo“-Figur in dem Roman kann hier nicht eingegangen werden), und er verfasst das Echo als Zurückgeben des Menschenlautes als Naturlaut und umgekehrt seine Enthüllung als Naturlaut qua Rückgabe durch die Natur. Die Klage ist die Signatur eines Projekts der Moderne als negativer. In ihr ist dasjenige Natürliche und Unmittelbare aktiviert, über welches sich das konstruktive Bewusstsein gelegt hat; dessen Begrenztheit wird nicht vorgestellt und ihrerseits zum Gegenstand der Erkenntnis gemacht, sondern unmittelbar – klagend – ausgedrückt. Der Weg der Seele wird als solcher ex negativo in seinem Scheitern enthüllt und bleibt dahingehend natürlich; umgekehrt führt seine Entäußerung in eins mit der dokumentierten Autorschaft jener Konstruktion, an der er sich entäußert, dazu, dass die „Natur“ in Gestalt des Echos antworten kann: Sie meldet sich als Instanz eines der begrenzten menschlichen Erkenntnis Jenseitigen zurück und verdeutlicht zumindest die Möglichkeit einer Bezugnahme auf etwas, was sich jenseits einer erkennt-

nismäßigen Bezüglichkeit als Anderes präsentiert (485). Ex negativo zeichnet sich damit die Möglichkeit einer Harmonie ab, die ihrerseits jedoch nicht positiv verfasst ist, sondern dem „Schmerz als Motor des dialektischen Gedankens“ (Adorno 1970, 200) dasjenige unbestimmt vorstellt, worauf er in seiner Suche nach Aufhebung und Vergehen zielt: dasjenige, von dem wir wünschen, dass es verweile, weil es so schön ist – das Glück. Diese Unendlichkeit, deren Bild nur ex negativo entsteht, findet sich im Musikalischen in den eingesetzten Mitteln der Barockrhetorik mit ihrer Klage- und Echo-Motivik, den Madrigalen mit ihren Komponenten als Zeitlosigkeit anmutender Wiederkehr wie insgesamt in der auf äußerster Konstruktion basierenden Musik Monteverdis (487), deren Konstruktivität gleichwohl nicht diejenige eines als Techniker auftretenden Komponisten ist, der bloß seinen subjektiven Ausdruck organisiert. Die in der Weheklage vorfindliche „Geburt der Freiheit aus der Gebundenheit“, „Wiedergewinnung des Ausdrucks aus dem Konstruktiven“ ist eben eine Wieder-Gewinnung, die nur dann möglich ist, wenn der Ausdruck sich nicht zu einem angemäßer positiver Freiheit versteigt, sondern sich als „Naturlaut“ *in* der Konstruktion *angesichts* der Konstruktion ausweist (485). Seine Negativität als Klage rettet ihn davor, in die Fetischisierung oder Hypostasierung einer zuhälterhaften Pseudo-Unmittelbarkeit zurückzufallen. Eine positive Unmittelbarkeit ist ja längst verloren. Nur in der Klage drückt sich das Verhältnis einer ersten Natürlichkeit zur zweiten Natur der Konstruktion aus – eine Harmonie zwischen beiden ist weder durch Verzicht auf Reflexion (Antimoderne) noch als Utopie vollkommener Verwirklichung (klassische Moderne) zu begründen.

5.

Jenseits der bisher aufgewiesenen Dichotomie und jenseits ihrer Lösung als negativ gefasste Harmonie in Gestalt der Klage, die die Natur als Echo zurückgibt, findet sich nun die Sichtweise, welche im Rahmen der von vielen als eine der Gründungsschriften der sogenannten Postmoderne erachteten Abhandlung entwickelt wird: Paul de Mans Aufsatz „Ästhetische Formalisierung: Kleists ‚Über das Marionettentheater‘“ von 1984 unternimmt eine Lektüre des Textes als Dekonstruktion von Schillers Aufsatz „Über Anmut und Würde“ und dekonstruiert diese Dekonstruktion ihrerseits. In – zug-

ebenermaßen grober – Vereinfachung kann man „Dekonstruktion“ als ein Verfahren begreifen, welches die Gültigkeitsansprüche von Zeichen, also die semantische Dimension, danach validiert, was sich an performativen Effekten in und an einem Text zeigt, also vorgeführten Korrespondenzen verstärkender, relativierender, modifizierender, kontrastierender oder konfligierender Art. Die Abstraktheit der Relation von Zeichen, Begrifflichkeiten und Propositionen auf ihren Referenzbereich („Welt“) wird unterlaufen und zurückgeholt auf eine Dimension von Effekten dieser Welt, die jene semantischen Konstruktionen konterkarieren, sich aber ebenfalls nur zeichenförmig manifestieren. Wir sehen uns also – folgt man diesem Zugang – einer insgesamt zeichenmäßig verrätselten Welt gegenüber, deren Zeichen-dimensionen (semantisch oder performativ) ineinander wirken.

Kleists Text wird von Paul de Man zunächst als Dekonstruktion der Schillerschen Abhandlung gelesen, durchaus in zunächst semantischer Übereinstimmung des Schillerschen Befundes, dass Ziererei eine Degenerationsform von Anmut/Grazie und Gravität eine Degenerationsform von Würde sei. Dieser Übereinstimmung folgend wird gefragt, wie Gravität und Ziererei vermeidbar seien, wobei die im Schiller-Text immer wieder und in unterschiedlichster Formulierung affirmierte These, dass eine Pflichtbefolgung in der Haltung unbewusster Moralität (s. hierzu den Beitrag von Christoph Halbig in diesem Band) gerade Grazie und ästhetische Vollkommenheit evoziere, radikal interpretiert wird, und zwar dahingehend, dass das Fehlen oder die Überwindung von Bewusstsein mit seinen Grenzen dann doch eben diese ästhetische Vollkommenheit bedingen müsste. Diese These fände sich nun im Kleistschen Text inszeniert im Rahmen einer vorgeführten Belehrung als „Vermittlung des Besitzes von allem, was nötig ist, dies zu begreifen“, die freilich als „hermeneutisches Ballett“ (Paul de Man 1988, 224) auftrete. Dieses Ballett umfasse quasi-mathematische Modellierungen, die äußerst problematisch sind, die Bereitstellung bestimmter Begrifflichkeiten sowie eine Serie der Veranschaulichung an Beispielen, welche ihrerseits das Ergebnis der Dekonstruktion des Schillerschen Textes in einem seltsamen Lichte erscheinen lassen. Denn die szenischen Ereignisse als Vorführung der Umstände und die Aktionen und Reaktionen der Gesprächspartner sowie die eingesetzten Mittel einer Rhetorik der Persuasion problematisieren gerade die „Hermeneutik“ (211), den Sinn der Begrifflichkeit und die Gültigkeit der Präpositionen der Persuasion. Sie tun dies als kolportierte Ereignisse der Rahmenerzählung selbst als auch in

Gestalt der Ereignisse, die in den Erzählungen vorkommen, die die Tanztheorie illustrieren (erste Episode), den Verlust der Anmut beim Jüngling (zweite Episode) und die Fechtkunst des Bären (dritte Episode). Was hier geschildert wird, ist, von der Ereignishaftigkeit her gesehen, nicht weniger irritierend als die Begebenheiten der Rahmenerzählung. Kein Wunder also, dass nicht nur der Ich-Erzähler angesichts jener Ereignisse am Ende „ein wenig zerstreut“ zurückgelassen wird (angesichts der Dekonstruktion des Schillerschen Textes), sondern dass auch wir selbst verwirrt werden, wenn uns der Kleistsche Text seine Dekonstruktion regelrecht aufnötigt. Die agonalen Szenen des Erziehens (des Ich-Erzählers durch „C.“ mit ihrer Pseudo-Mathematik und -Physik, des Jünglings mit Blick auf das Kunstwerk, des „C.“ angesichts der Bärennatur) sind verwirrend, weil die Referenzinstanzen und Vorbilder Mathematik, Kunst, Natur in bereits sehr problematischer Verfasstheit vorgestellt werden.

Betrachten wir zunächst mit Paul de Man die Ereignisse der Rahmenerzählung: Paul de Man sieht hier gewisse vorgetragene Affirmationen, die – hermeneutische Dimension – die Gültigkeit des Berichteten betonen und authentifizieren sollen, gleichwohl in ihrer Verfasstheit genau diesen Aspekt verfehlen. Beginnend mit der Datierung auf M.(ainz), wo sich Kleist erst 1803 aufhielt, und gleichwohl doch die Kant-Krise von 1801 reflektierend, fände sich hier eine erste Signatur der Vermischung von Authentizität und Fiktionalität (225). Verstärkt wird dieser Eindruck durch die kontraintuitive Schilderung beziehungsweise Inszenierung, die angesichts der seltsamen Erzählungsinhalte die Glaubwürdigkeit der Erzähler betonen sollen: Der zustimmende Wechsel der Blicke und Gesten, die freudigen Versicherungen, die immer wieder proklamierte Selbstverständlichkeit des Vorgetragenen sowie die Emphase des wechselseitigen Applauses, die proportional zur Unwahrscheinlichkeit des Kolportierten steigt, relativieren sich, indem die Affirmation sich selbst regelrecht als Substitut der Glaubwürdigkeit entlarvt (216). Ferner wird der Ablauf als lockere Reihe von Einfällen präsentiert („bei dieser Gelegenheit [...]“), gleichwohl das Konstrukt als eines herausgestellt, welches „mehr als ein bloßer Einfall“ sei (232). Und schließlich wird die Idee einer wiederzugewinnenden Unschuld selbst durch ein Argumentationsgeschehen unterfüttert und verliert damit genau jene Unschuld aus dem Fokus, weil sie im Modus des Erkennens unter Verweis auf die Mathematik als deren sicherster Gewährsinstanz eine Erkenntnisform vorführt, die in ihrem Modellierungsgehalte wohl am weitesten

ten von der unmittelbaren Weltbezüglichkeit des Bären als Ideal entfernt ist. Die Reihe dieser Befunde ließe sich fortsetzen und wird von Paul de Man genüsslich ausgebreitet.

In den kolportierten Berichten selbst, in denen sich jeweils eine Lehrerposition vorfindet („C.“, dann der Ich-Erzähler, schließlich in gewisser Hinsicht der Bär selbst) finden sich ebenfalls performative Inkonsistenzen, die die beanspruchte Sinndimension bezüglich ihrer Gültigkeit konterkarieren: Aus dem Marionettendialog der ersten Episode sei an dieser Stelle (mit Paul de Man) nur auf den problematischen Einsatz der Mathematik verwiesen, der, am Ende der Schrift wieder aufgenommen, fast schon parodistische Züge trägt und jedem gebildeten Leser die gesamte Veranstaltung als Pseudo-Seminar erscheinen lässt. Analoges gilt für die vom Ich-Erzähler vorgenommene lehrerhafte Prüfung des Jünglings am ästhetischen Vorbild, dessen Uneinholbarkeit einerseits die Grenzen bewusster Handlungsplanung aufweisen soll, andererseits aber ungewollt doch die von Kleists Absicht her inkriminierte Schillersche These bestärkt, dass nur ein nicht strategisch konzipierter Vollzug der Pflicht jene Anmut ursprünglicher, naiver Moralität mit sich führt. Obwohl emphatisch begrüßt, vertieft doch der Bericht dieser Episode den Hiatus zwischen Technik und Unbewusstheit, wie er sich zwangsläufig jedem Menschen darbietet, von dessen Positionalität sich die beiden Dialogpartner gleichwohl in wechselseitiger Versicherung emanzipieren wollen, indem sie über die Vollkommenheit unbewusster Technik schwadronieren. Und in der dritten Episode wird der Bär, der angeblich nicht über ein bewusstes Erkennen verfügt und somit nicht in dessen Grenzen verhaftet ist, sehr wohl als Bewusstseinsträger präsentiert, und zwar als Träger eines Lehrerbewusstseins, mittels dessen er die Seele von „C.“ lesen kann (223 f.). Seine Verfasstheit soll mithin sowohl diejenige eines höchsten Bewusstseins als auch diejenige eines Nicht-Bewusstseins sein, was sich nicht mit der Metaphorik positiver Unendlichkeit als bestimmter Negation von Endlichkeit (*Un*-Endlichkeit) deckt, sondern allenfalls mit einem Konzept von *Nicht*-Endlichkeit als dem Definitionsbereich von Endlichkeit/Unendlichkeit enthoben (analog der Unterscheidung von unmoralisch zu amoralisch). Jenseits der hermeneutisch-begrifflichen Bemühungen in Form von Verdeutlichungen, Erklärungsleistungen, und Gedankenverkettungen in Gestalt von problematischen ex negativo-„Beweisen“ wird untergründig das Paradox vorgeführt, welches dann entsteht, wenn eine Erziehung zur Vollkommenheit als unschuldiger Unmittelbarkeit

im Modus der Erziehung vorgenommen werden soll. Eine solche ist nämlich auf den Verweis auf Autoritäten angewiesen, die allesamt – als bewusste – selbst im „zweiten Stadium“ zu verorten sind: den Tanzmeister, drittpersonale Berichter und Zeugen und schließlich sogar den Bären selbst, über den nicht anders geredet werden kann als in anthropomorpher Modellierung seiner geistigen Verfasstheit als „lesendem“ Bewusstsein, welches eben besser ist als dasjenige des „C.“ und als graziös/reflexionsloses gerade nicht (mehr) beschreibbar wäre. Was Kleist also mit Schiller gegen Schiller einzuwenden hat, dass nämlich Erziehung zur Vollkommenheit nicht als Erziehung auftreten kann – weil Schiller einerseits die Anmut als unbewusste Moralität charakterisiert und andererseits über die ästhetische Erziehung des Menschen handelt –, gilt für das Gegenkonzept ebenfalls, welches möglicherweise dasjenige von Kleist ist, angesichts von dessen Darstellungskunst gleichwohl eine gewisse Distanzierung verrät: Die performativen Widersprüche im Dialoggeschehen als auch die performative Widersprüchlichkeit der berichteten Begebenheiten, welche in den sich selbst konterkarierenden Berichtereignissen zu Tage tritt, desavouieren sowohl das Erziehungsziel als auch den avisierten Weg zu seiner möglichen Erfüllung.

Aus der Sicht eines unvollendbaren Projekts der Moderne kann Vollkommenheit nur ex negativo, als negative Utopie, stehen, vermittelt über die Figur des Schmerzes und der Klage als immanenter Vergewisserung über die performative Widersprüchlichkeit jeglicher Ökonomisierungsbemühungen, seien es solche der Kunst, des Wirtschaftens oder der Erziehung: Sie erscheint allenfalls als „Seismogramm des Untergangs“ und in dieser Form allenfalls als verschlüsselte Botschaft, als „Chiffre des Potentials“ dessen, was anders sein könnte (Adorno 1973, 56). Aus postmoderner Sicht hingegen bleibt lediglich die Option einer „Emanzipation“ von jeglicher Art eines Fortschrittsdenkens und seiner Illustration im Rahmen von Fortschrittserzählungen. Es bliebe dann im striktesten Sinne geltungsmäßig Nichts, seien es die Häufung von Kontingenzen, die quietistisch-gleichgültig zu registrieren wären, sei es ein Dezisionismus, der sich immerfort selbst ironisch zu relativieren hätte und allenfalls seine Absurdität ausleben könnte. Es sei denn, die sogenannte Postmoderne erwiese sich zu Unrecht als Allgemeinbegriff, weil manche ihrer Vertreter nichts anderes darunter verstehen als einen Rückgriff auf Archetypen, der über ihre bloße Zitation hinausreicht und vergessene Schätze moderner Welterschließung wieder

hebt. Dies etwa in Gestalt einer Rückkehr zu alten Technologien in modernem Gewande, die auf anderen Naturverhältnissen beruhen als denjenigen, die sich im Zuge interventionistisch-technischer Modellierung gebildet und entsprechend verengt haben: So etwa Paolo Portoghesis Verweis auf Antriebstechniken wie das Segeln in entsprechender Optimierung für große Schiffe (1981/2010, 91) oder alternative Verfahren der Energiebereitstellung. Was anderes sollte dies aber sein als etwas „typisch Modernes“, sofern man die Nutzung regenerativer Energien als „fortschrittlicher“ versteht?

6.

Der Unterschied ist einer der Haltungen und einer diesen Haltungen verpflichteten Erziehungsprogramme. Exemplarisch für eine Alternative scheint mir Jean Pauls „Titan“ zu sein, der „Anti-Bildungsroman“ (Wolfgang Harich 1974). Auch dessen Held, Albano, das weiße, unbeschriebene Blatt, hat sich abzuarbeiten an vielerlei Bildungsangeboten, innerhalb derer sich ihm ein Vorbildhaft-Erhabenes letztlich doch immer wieder als eines relativ zu einer „zweiten Natur“ erweist. Für ihn gilt zunächst: „Die erste Reise, zumal wenn die Natur nichts als weißen Glanz und Orangenblüten und Kastanienschatten auf die Straße wirft, beschert dem Jüngling das, was oft die letzte dem Mann entführt – ein träumendes Herz, Flügel über die Eisspalten des Lebens und weit offene Arme für jede Menschenbrust“ (JPW III, 18) – dass also das gleichzeitige Blühen und Früchtetragen der Orangen und die Beweglichkeit der Schatten Zeitlosigkeit, Unbegrenztheit und Wiederkehr suggerieren. In der Emphase, in der er nun seine Naturverhältnisse eingehen und sich bilden will, wird er immer wieder genarrt, zurückgeworfen, bis zur Verzweiflung irritiert.

Nachdem die Natur für ihn zunächst nur Projektionsfläche ist – er „vermengt“ den „Umkreis des Auges“ mit dem „Umkreis des Herzens“ (Isola Bella) – und er hin- und hergeworfen und entsprechend überwältigt wird von Anmutungen des Schönen und Erhabenen, führt ihn sein Bildungsweg zu *gestalteten* Naturverhältnissen: dem Garten (Lilar) als mit Unendlichkeit umgebener Natur und einer entsprechenden Erfahrung des Erhabenen ex negativo aus der Perspektive der Sehnsucht; den Ruinen (Tartarus) als Inszenierungen, in die die erste Natur wieder einbricht und

als „Schaugericht“ irritiert; dem Forum Romanum, eingebettet in eine Natur, welche es „in die Ewigkeit zurückholt“, und schließlich dem Vesta-Tempel Tivolis, der von der Natur „bekränzt“ ist und zu dessen Füßen ein Katarakt als Sinnbild der Naturkraft auch und gerade in Gestalt ihrer Nährkraft entspringt. Denn genährt werden hier Oliven, Feigen und Reben, und eine solche Natur eröffnet die Option einer Harmonie für denjenigen, der sich in politischer Absicht ihrer Gestaltungskraft anschließt und ihr in seinem Gestalten folgt. Es geht um das Ideal politischen Handelns als sinnvollem Einsatz von Kraft eingedenk ihrer Begrenzung in den „Eisenschranken der Notwendigkeit“ (III, 665). Schwester Linda bezichtigt ihn hier explizit des Verrats, weil ihrer Ansicht nach doch „nicht große Taten“, sondern nur „ein großes Leben“ (III, 663) maßgeblich sein müssten und nicht wie jetzt für Albano gelten dürfe „so wenig der Mensch dem Menschen, ein Menschenbild [...] ihm mehr und jede kleine Zukunft“ sei. Postwendend wird sie von Albano selbst als „Brutus“ betitelt.

Albano nimmt mithin diejenige Perspektive vorweg, unter der später Kierkegaards „Ethiker“ (gegen die Vollkommenheitsutopie des „Ästhetikers“) oder Max Frischs Stiller (vom Künstler zum Handwerker) ihre Harmonie gefunden haben. Und in satirischer Überspitzung wird am Ende mit Fichtes Programm (ineins mit demjenigen seines „Generalvikars und Gehirndieners Schelling“) abgerechnet: Wer sich derlei anschließe gleiche „jenem betrunkenem Kerl, der sein Wasser in einen Springbrunnen hineinließ und die ganze Nacht davor stehen blieb, weil er kein Aufhören hörte und mithin alles, was er fort vernahm, auf seine Rechnung schrieb“ (III, 766). Gibt es eine schönere Parodie auf die „unendliche Bewegung“ einer „ungestörten“ vis motrix? In der Tat sind wir dazu verurteilt und „können nicht anders“ als „jede Tat wie eine Statue vorher im elenden Wachs der Worte [zu] modellieren“ (III, 662 – eine Anspielung auf die zweite Kleistsche Episode?). Erweis der Freiheit freilich ist eben Albanos Frage danach (ebd.). Wer sich zu dieser Frage entwickelt und dennoch in den „Eisenschranken der Notwendigkeit“ handelt, Harmonie mit einer nützlichen und schmückenden Natur suchend („Wein und Öl in Blütendüften“, III, 665) hat eine Stufe erreicht, die sich eben nicht im Drei-Stadien-Konzept verorten lässt.

LITERATUR

- Adorno, Th. W. (1970), *Negative Dialektik*, Frankfurt/M.
- Ders. (1973), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.
- Benjamin, W. (1925), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin
- Cassirer, E. (1924/1971), *Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie*, in: ders., *Idee und Gestalt*, Darmstadt
- Dotzler, B. (1999), *MarionettenTheaterSzenen. Von Kleist bis Virilio: Polare Machtverhältnisse*, in: R. Maresch/N. Werber (Hg.), *Kommunikation, Medien, Macht*, Frankfurt/M.
- Freyer, H. (1955), *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters*, Stuttgart
- Harich, W. (1974), *Jean Pauls Revolutionsdichtung. Versuch einer neuen Deutung seiner heroischen Romane*, Berlin
- Hegel, G. W. F. (1957), *Sämtliche Werke*, hg. v. Glockner, Stuttgart
- Hoffmann, E. T. A. (1967), *Briefwechsel Bd. II*, hg. v. F. Schnapp, München
- Hoffmannsthal, H. von (1955), *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa IV*, hg. v. H. Steiner, Frankfurt/M.
- Jean Paul (1961), *Werke, Dritter Band*, hg. v. N. Miller, München 1961 [JPW III]
- Kleist, H. von (o. J.), *Sämtliche Werke*, hg. v. P. Stapf. Tempel Klassiker München [SW]
- Man, P. de (1988), *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M.
- Mann, Th. (1947/1967), *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*, Frankfurt/Hamburg
- Plessner, H. (2000), *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Stuttgart
- Portoghesi, P. (1981), *Die Wiedergeburt der Archetypen*, in: *Contra spazio*, Nr. 1-6, dt. Arch+ 63/64 2010, 89-91
- Schiller, F. (1962), *Über Anmuth und Würde*, Schillers Werke Nationalausgabe, Bd. 20/1 *Philosophische Schriften*, hg. v. B. von Wiese, Weimar
- Simmel, G. (1999), *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen*, in: *Gesamtausgabe Bd. 6*, hg. v. G. Fitzi/O. Rammstedt, Frankfurt/M.
- Solger, K. W. F. (1815), *Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, Berlin