

49 2

# DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT

FÜR  
LITERATURWISSENSCHAFT  
UND  
GEISTESGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON  
RICHARD BRINKMANN, GERHART VON GRAEVENITZ  
UND WALTER HAUG

All  
28  
Dev. 8

Universität Tübingen  
NEUPHIL. FAKULTÄT  
BIBLIOTHEK

---

64. JAHRGANG

1990

LXIV. BAND

---

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

STUTTGART

## Die Wende in der Kunst – Kleist mit Kant\*

Von BERNHARD GREINER (Tübingen)

“Alles Vortreffliche führt etwas Befremdendes mit sich ...”  
(Berliner Abendblätter, 29. Dez. 1810)

## ABSTRACT

Kleists Schaffen zeigt sich von Fragen bestimmt, die der Dualismus Kants heraufgeführt hat. Wie sind die auseinandergefallenen Welten der Freiheit und der Natur zusammenzuführen, wie ist den Ideen der Vernunft zur Wirklichkeit zu verhelfen? Die vielbesprochenen Umschwünge in Kleists Dichtungen stellen neue Vereinigungen vor und reflektieren ihre Grundlage: eine Zeichenstruktur, die die Symbolisierung materialistisch wendet. Das Scheitern dieser Vermittlungen arbeitet Kleist – in der Tradition Kants – auf drei Feldern aus: am Akt der Symbolisierung, an der Erfahrung des Erhabenen und am Begriff der Grazie. Gezeigt wird dies am “Variant”-Schluß des *Zerbrochenen Krugs* und an den Essays “Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft” und “Über das Marionettentheater.”

Kleist's literary work proves to be determined by questions, which were raised by Kant's dualism. How is it possible to unite the separate worlds of freedom and nature, how can the ideas of reason be turned into reality? The widely discussed reversals in Kleist's work represent new acts of unification and discuss their basis: a sign structure, which reinterprets materialistically the act of symbolization. Kleist elaborates the failure of these acts of mediation – in the tradition of Kant – in three fields: the act of symbolization, the experience of the sublime and the idea of gracefulness (“Grazie”). This is demonstrated by the “Variant”-end of *Der zerbrochene Krug* and the essays “Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft” and “Über das Marionettentheater.”

Nach der bahnbrechenden Arbeit von Ludwig Muth<sup>1</sup> darf mit einiger Sicherheit angenommen werden, daß Kants *Kritik der Urteilskraft* die Ursache oder doch zumindest das Reflexionsmedium der Krise von 1801 war, in deren Folge bei Kleist das literarische Schaffen einsetzt. Kants Schrift mußte nicht zu einem lähmenden, erkenntnistheoretischen Nihilismus führen;<sup>2</sup> das bezeugt nicht zuletzt ihre produktive Aufnahme durch Schiller und Goethe. Und wie Kant der Kunst einen ausgezeichneten Ort zuweist – dem Vernunftgebot sinnliche An-

\* Erweiterte Fassung eines Vortrags, der auf dem Jahreskongreß der *Modern Language Association* im Dez. 1988 in New Orleans gehalten wurde.

<sup>1</sup> Ludwig Muth, *Kleist und Kant: Versuch einer neuen Interpretation* (1954).

<sup>2</sup> So die traditionelle Deutung der bekannten Passage des Briefes vom 22. März 1801 an Wilhelmine von Zenge: “Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. ... Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr” (II, 634).

schauung zu unterlegen, die auseinandergefallenen Welten der Freiheit und der Natur wieder zusammenzuführen –, so läßt sich das literarische Schaffen Kleists durchaus als Weitertreiben von Fragen Kants verstehen.<sup>3</sup> In diesem Sinne steht hier eine Berührung (nicht Beeinflussung) zwischen Kants Philosophie der Kunst und Kleists künstlerischem Schaffen in einem Punkt zur Debatte, der für beide zentral, zugleich der ‘wunde Punkt’ ist.

Zwischen der zweiten (1793) und dritten (1799) Auflage der *Kritik der Urteilskraft* warnt Kant in einer fulminanten *Polemik* vor einem “neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie” (1796),<sup>4</sup> der das Verhältnis von Idee und Anschauung verkehre. Die Vertreter dieses Tons würden in die Unmittelbarkeit zurückfallen, würden die Sinne nicht erst nach der Anstrengung des Begriffs auf den Plan rufen, sondern an deren Stelle, entsprechend Erkenntnis nicht auf das Gefühl wirken lassen, sondern durch Gefühl Erkenntnis begründen wollen. Die letzte Formulierung ist aus der Kleist-Forschung vertraut. Kleist scheint auf eben diese Verkehrung fixiert, scheint sie in immer neuen Konstellationen durchzuspielen, zu verdeutlichen und zu interpretieren. Es ist der Moment in seinen Dichtungen, in dem die rätselhaften Umschwünge geschehen, da Eve Walters Worten plötzlich glaubt, da der Dankgottesdienst der dem Erdbeben Entkommenen zum Blutausch einer lynchenden Masse wird, da die Bilderstürmer vom Gesang der Nonnen ergriffen und zu Wesen verwandelt werden, die mit einem Geheul wie Wölfe das “Gloria” absingen (vgl. II, 223).<sup>5</sup> Nachfolgend wird versucht, diese Umschwünge in Kleists Dichtungen von Kant her zu lesen, von dort her, wo Kant eine Klärung zur *Kritik der Urteilskraft* vornehmen, wo er nach “Polizei im Reiche der Wissenschaft” rufen zu müssen glaubt.<sup>6</sup>

Kleist mit Kant zu lesen: da geht es nicht primär um eine Wende zur Kunst, sondern um eine Wende in der Kunst (um deren Katastrophen), wie auch um eine Wende der Kunst als Abwendung von der Klassik, von deren Aneignung der *Kritik der Urteilskraft* (z.B. in Schillers Bestimmung des “ästhetischen Zustands”), mit der Kant einverstanden sein konnte.

<sup>3</sup> Als gelungenes Beispiel aus jüngerer Zeit sei auf Werner Hamachers Interpretation des *Erdbeben in Chili* verwiesen: Werner Hamacher, “Das Beben der Darstellung,” *Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‘Das Erdbeben in Chili,’* hrsg. David E. Wellbery, 2. Aufl. (1987), S. 149–173.

<sup>4</sup> Kant, “Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie” (1796), *Immanuel Kants Werke*, hrsg. Ernst Cassirer, Bd. VI (1923), S. 475–496.

<sup>5</sup> Schriften Kleists werden im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundeliegt: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. Helmut Sembdner, 2 Bde., 8. Aufl. (1985).

<sup>6</sup> Kant, “Vornehmer Ton,” S. 493.

I. Kleist mit Kant: die "Gefahr in schwärmerische Vision zu geraten, die der Tod aller Philosophie ist"

Wo ist in der *Kritik der Urteilkraft* der Anhaltspunkt der genannten Verkehrung? Die praktische Philosophie zeigt, welcher Zweck realisiert werden soll, d.h. sie denkt die sittlichen Forderungen abgesehen von den Bedingungen ihrer Verwirklichung, also ohnmächtig. Sie läßt offen, wie die Vernunft zur Wirklichkeit gebracht wird. So geht die Frage an die Welt der Erscheinungen, inwiefern sie sich von den Ideen der Vernunft durchdringen läßt. Diese Frage fällt in das Ressort der Urteilkraft,<sup>7</sup> die Kant als das "Vermögen" definiert, "das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken"<sup>8</sup> (KdU, 15),<sup>10</sup> wobei nicht der Fall interessiert, daß das Allgemeine gegeben ist, um das Besondere darunter zu subsumieren, sondern der andere, daß nur das Besondere gegeben ist (die Welt der Erscheinungen), wozu die Urteilkraft das Allgemeine (das Durchdrungenwerden dieser Welt von den Ideen der Vernunft) finden soll. Das Vermögen, das dies leistet, definiert Kant als "reflektierende Urteilkraft" (KdU, 15). Für diese aber ist ein Als-ob charakteristisch. Sie beurteilt die Natur "als ob" diese von sich aus und aus freien Stücken dem Systembedürfnis des Denkens entgegenkomme (indem sie dem Prinzip der Zweckmäßigkeit folgt); mit Worten Kants:

die Natur wird durch diesen Begriff [= der Zweckmäßigkeit der Natur in ihrer Mannigfaltigkeit] so vorgestellt, als ob ein Verstand den Grund der Einheit des Mannigfaltigen ihrer empirischen Gesetze enthalte. (KdU, 17)

Auf diesem Als-ob-Charakter insistiert Kant; hier sieht er offenbar einen Hang, das, was nur Prinzip der Urteilkraft ist, dem beurteilten Gegenstand zu unterschieben. Entsprechend fügt er der Einführung des Begriffs der "Zweckmäßigkeit der Natur" erläuternd hinzu:

Die Zweckmäßigkeit der Natur ist also ein besonderer Begriff a priori, der lediglich in der reflektierenden Urteilkraft seinen Ursprung hat. Denn den Naturprodukten kann man so etwas, als Beziehung der Natur an ihnen auf Zwecke, nicht beilegen, sondern diesen Begriff nur brauchen, um über sie in Ansehung der Verknüpfungen der Erscheinungen in ihr ... zu reflektieren. (KdU, 17)

<sup>7</sup> "Vornehmer Ton," S. 495.

<sup>8</sup> Die moralische Vernunft ist eine Vernunft des unvermittelten Ziels. Hierzu insgesamt: Odo Marquard, "Kant und die Wende zur Ästhetik," *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 16 (1962), 231–243 und 363–374; Friedrich Kaulbach, *Immanuel Kant*, 2. Aufl. (1982).

<sup>9</sup> Vgl. Kap. III der "Einleitung" in die *Kritik der Urteilkraft*: "Von der Kritik der Urteilkraft als einem Verbindungsmittel der zwei Teile der Philosophie zu einem Ganzen."

<sup>10</sup> Zitate aus der *Kritik der Urteilkraft* werden im Text (Sigle KdU) nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundeliegt: *Kritik der Urteilkraft*, hrsg. Karl Vorländer (1974), Philosophische Bibliothek, Bd. 39a.

Entsprechend minuziös behandelt Kant in der "*Kritik der ästhetischen Urteilkraft*" den Vorgang der Symbolisierung, der eine Antwort ist auf das Verwirklichungsproblem der praktischen Philosophie. Den Vernunftbegriffen, d.i. den Ideen, denen keine Anschauung angemessen sein kann (d.h. deren Realität nicht begründet werden kann), wird im Vorgang der Symbolisierung eine Anschauung unterlegt – wieder ein als-ob. Den Verstandesbegriffen ist die korrespondierende Anschauung a priori in den Schemata gegeben (so ist das Schema der Größe die Zahl), hierzu kann, wenn es um Versinnlichung der Vernunftbegriffe geht, "bloß analogisch" (KdU, 211) verfahren werden. Neben im "Unterlegen" einer Anschauung dort, wo keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann. Ehe Kant im berühmten Paragraphen 59 der *Kritik der Urteilkraft* "das Schöne... [als] Symbol des Sittlichguten" (KdU, 213) bestimmt, erläutert er daher den Vorgang des "Unterlegens" im Akt der Symbolisierung (wie dann das Schöne nichts sagt über die Verwirklichung des Sittlichguten, sondern ihm nur eine solche unterlegt). Wenn die reflektierende Urteilkraft Begriffen a priori Anschauung in der Weise der Symbolisierung unterlegt, so verrichtet sie nach Kant ein "doppeltes Geschäft" (KdU, 212). Sie wendet erstens den Begriff auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung an und wendet zweitens dann die Regel der Reflexion über jene Anschauung auf einen ganz anderen Gegenstand an, von dem der erstere nur das Symbol ist. (Als Beispiel nennt Kant den absolutistisch regierten Staat, den wir als Maschine vorstellen, um dann die Reflexion über die Maschine auf den Staat zu übertragen.)

>Die Symbolisierung von Ideen der praktischen Vernunft hat derart immer bewußt zu halten, daß die Regel der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen Begriff übertragen wird, dem nie eine Anschauung direkt entsprechen kann. Das Symbol ist nur im "doppelten Geschäft" der Übertragung mit dem Symbolisierten verbunden, d.h. es ist grundlegend metaphorisch, was Kant "indirekte Darstellung" (KdU, 212) nennt (er spricht von "Übertragung" [z.B. KdU, 213], ohne das Wort "Metapher" zu gebrauchen, seine Beispiele an dieser Stelle sind aber sämtlich Metaphern). Die falsche Anwendung, die Verkehrung, die Kant in der Symbolisierung von Ideen bemerkt und kritisiert, besteht dann darin, eben diesen Übertragungscharakter zu mißachten und das, was nur "Symbol [ist] für die Reflexion" (KdU, 212), als Anschauung der Idee zu nehmen, d.h. die Idee im Gegenstand der sinnlichen Anschauung zu 'materialisieren.'

Das eben wirft Kant den neuen philosophischen "Mystagogen" vor: sie würden der praktischen Vernunft ein Empirisches unterschieben,<sup>11</sup> das ohne 'Umweg' über begriffliche Deduktion die Ideen der Vernunft anschauen und vernehmen lasse. Der Mystagoge vertraut der Vision und setzt das Gefühl vor die Erkenntnis – womit er, wie Kant drastisch formuliert, die praktische Ver-

<sup>11</sup> Kant, "Vornehmer Ton," S. 490.

nunft "entmannt" und "lähmt"<sup>12</sup> –, während Kant darauf beharrt, daß die Stimme der Vernunft deutlich in jedem spreche und gehört werden müsse. Erst die auf ihr gründende deutliche Erkenntnis (der moralischen Gesetze) könne nachträglich auf das Gefühl wirken, um mit diesem im Bunde die Verwirklichung des Gesollten zu besorgen.<sup>13</sup> Der "ästhetischen Vorstellungsart" als dem Verfahren, den Ideen der Vernunft Anschauung zu unterlegen, kann man sich nach Kant nur "hinten nach" und nur *per analogiam* bedienen, wenn durch die philosophische Vorstellung das moralische Gesetz in uns auf deutliche Begriffe gebracht ist, "um durch sinnliche, obzwar nur analogische, Darstellung jene Ideen zu beleben, doch immer mit einiger Gefahr in schwärmerische Vision zu geraten, die der Tod der Philosophie ist."<sup>14</sup>

Wie schon die Abgrenzung in der *Kritik der Urteilkraft* selbst, zeigt auch die polemische Schrift, daß die Aufgabe, die Wirklichkeit der Vernunftbegriffe darzutun, prekär bleibt. Die Versuchung scheint groß, vom Besonderen zum Allgemeinen, von der empirischen Welt zu deren Vernünftigkeit nicht über die Anstrengung des Begriffs zu gelangen, was einschließt, das bloß analogische aller unterlegten Anschauung bewußt zu halten, sondern sich unmittelbarer Schau anzuvertrauen, die aus dem "Symbol für die Reflexion" (KdU, 212) materielle Gegenwart, Vorzeigbarkeit der Idee macht.

Die 'verkehrte' sinnliche Vorstellung der Ideen der Vernunft, die das Symbol 'materialisiert,' scheint aber nun das zentrale Thema der Dichtungen Kleists zu sein. Die rätselhaften Umschwünge in seinen Dramen wie Erzählungen lassen sich als Durchspielen solchen Unterschiebens von Empirischem in immer neuen Versuchsanordnungen verstehen. Zwei Beispiele seien herausgegriffen, an denen deutlich wird, wie Kleist die Klärung dieses Verfahrens vorantreibt und wie sich ihm dabei dessen Beurteilung verschiebt.

Am Ende des *Zerbrochenen Krugs* ist das Vertrauen in die Realität der Idee (des gerechten Staates) zutiefst erschüttert. Adam, ihr Repräsentant im Ort, hat sie als Lüge vorgestellt, um zur Liebesnacht mit Eve zu gelangen, und auch der Revisor Walter hat sie schlecht vertreten, da er den Betrüger, um der formalen Ehre des Gerichts willen (vgl. 1631, 1897),<sup>15</sup> selbst noch beim Un-Rechtsspruch gedeckt hat. So hat er selbst das Verdachtssystem befestigt, das Adam eingeführt hat: daß die Repräsentanten der Obrigkeit nicht die Wahrheit über die Konskription sagen, entsprechend den Verdacht, die konskribierten Soldaten seien nach Ostindien bestimmt, immer als Lüge abtun werden. Wie kann bei einem derart in sich geschlossenen Verdachtssystem der Idee vom gerechten Staat – der "Wahrheit gibt" (2374) – neu zur Wirklichkeit verholfen werden? So steht die

<sup>12</sup> "Vornehmer Ton," S. 491.

<sup>13</sup> "Vornehmer Ton," S. 492f.

<sup>14</sup> "Vornehmer Ton," S. 495.

<sup>15</sup> Zitate aus dem *Zerbrochenen Krug* beziehen sich auf die Verszählung der in Anm. 5 genannten Ausgabe.

Aufgabe eben der "reflektierenden Urteilkraft" an, zum Besonderen das Allgemeine (wieder-)zufinden. Kleist stellt die Lösung im ersten, dem umfangreichen "Variant"-Schluß der Komödie<sup>16</sup> vor. Die Lösung erfolgt in zwei Schritten, analog zu dem "doppelten Geschäft," das nach Kant die Urteilkraft im Akt der Symbolisierung verrichtet.

Wie gewinnt Walter Eves Vertrauen wieder, daß seine Rede wahr sei, er mithin eine gerechte Ordnung vertrete? Er bietet ihr im ersten Schritt für die Wahrheit seiner Rede ein materielles Pfand, philosophisch gesprochen wendet er damit den Begriff auf den Gegenstand einer sinnlichen Anschauung an. Das ist sein Beutel mit zwanzig Gulden, die Summe, mit der Ruprecht von der Konskription freigekauft werden könnte. Das Geld steht für die Wahrheit der Worte; sind diese falsch, soll es Eve gehören. Mißlich an diesem 'Wahrheitsbeweis' ist, daß er nur im Nachhinein Gewißheit geben kann. Denn: kauft Eve Ruprecht frei (was diesem aber mit seiner Erbschaft von 100 Gulden [vgl. 2028] schon immer möglich gewesen wäre), so hat sie gerade nicht geleistet, worum es geht, d. i. den Worten Walters als Bürgen der Idee von Wahrheit und Gerechtigkeit hier und jetzt zu vertrauen. Kauft sie ihn aber nicht frei, so steht der Ungewißheit, ob die ausgehobenen Soldaten nicht doch nach Ostindien verschickt werden, nur entgegen, daß der Gerichtsrat das Risiko einging, zwanzig Gulden samt möglichem Zinsgewinn [vgl. 2358] zu verwetten.

Die materielle Bürgschaft – die Idee auf einen Gegenstand der sinnlichen Anschauung angewandt – kann Eve aus dem Verdachtssystem nicht befreien, in dem sich ihr die Idee vom gerechten Staat verdunkelt hatte. So gibt sie den Beutel zurück. Es folgt der zweite Schritt der Symbolisierung im Sinne Kants: die "Regel der Reflexion" über den gewählten Gegenstand der sinnlichen Anschauung wird auf einen "ganz anderen Gegenstand" angewandt, "von dem der erstere nur das Symbol ist" (KdU, 212). Walter wollte Wahrheit geben und gab Geld. Ruth Angress hat auf die Lessing-Zitation an dieser Stelle gewiesen.<sup>17</sup> Nathan ist darauf gefaßt, daß der Sultan Geld von ihm verlange, aber dieser will Wahrheit; so etabliert die Zitation das Bildfeld<sup>18</sup> "als ob die Wahrheit Münze wäre."<sup>19</sup> Wahre Rede, Rede, die Wahrheit verbürgt, wird mit Geldwesen zusammengebracht. Chance dieses Bildfeldes ist, die "Regel der Reflexion" über

<sup>16</sup> Wenn Interpretationen des *Zerbrochenen Krugs* auf den Variant-Schluß eingehen, geraten sie in der Regel mit Eve ins 'Schwärmen': Hansgerd Delbrück, *Kleists Weg zur Komödie* (1974); Peter Michelsen, "Die Lügen Adams und Evas Fall: Heinrich von Kleists 'Der zerbrochene Krug,'" *Geist und Zeichen: Festschrift für Arthur Henkel*, hrsg. Herbert Anton u. a. (1977), S. 268–304; zuletzt: Wolf Kittler, s. Anm. 20.

<sup>17</sup> Ruth K. Angress, "Kleists Abkehr von der Aufklärung," *Kleist-Jahrbuch* (1987), 98–114, hier 104ff.

<sup>18</sup> Begriff im Sinne von Harald Weinrich, "Münze und Wort: Untersuchungen an einem Bildfeld," *Romanica: Festschrift für Gerhard Rohlf*, hrsg. Heinrich Lausberg und Harald Weinrich (1958), S. 508–521; dort auch Belege dieses Bildfeldes.

<sup>19</sup> Lessing, *Nathan der Weise*, III, 6, Vs. 352f.

das Geldwesen hinüberspielen zu lassen, zu übertragen, auf das Feld einer Rede, die Wahrheit verbürgt.<sup>20</sup> Kant betont: nicht der Gegenstand selbst, sondern "die Regel der Reflexion" über ihn wird übertragen. Auf "Regeln der Reflexion" über die Münze aber spitzt sich der Dialog zwischen Walter und Eve zu. Walter führt zweierlei an, die Prägung, die einen Spanierkönig zeigt und die "Vollwichtigkeit" der "neugeprägten" Gulden. Mehrfach schon ist auf den Widerspruch gewiesen worden, daß das Bild eines Spanierkönigs, gegen dessen Bedrohung die problematische Konstriktion gerade erfolgt, hier für Wahrheit bürgen soll. Dieser Einwand setzt die uns geläufige Garantie des Geldwertes durch den Landesouverän voraus. Wert, Bedeutung hat das Geld danach nicht qua Substanz, sondern durch einen anerkannten gesellschaftlichen Akt der Bürgschaft. Aber eben die Glaubwürdigkeit solch eines für Wert (analog zu Wahrheit) bürgenden Souveräns ist für Eve ja zusammengebrochen. Das Bild des feindlichen Königs kann sie kaum wiederherstellen. Walter hat jedoch zuvor schon auf die frühere Garantie des Geldwerts angespielt (die vor der Erfindung des Papiergeldes liegt, die für die Zeitgenossen Kleists nach der unmittelbar zurückliegenden Erfahrung der Assignatenwirtschaft auch nicht besonders vertrauenerweckend war). Walter betont die "Vollwichtigkeit" der frischgeprägten Gulden. Wenn der Gulden das volle, d. h. richtige Edelmetall-Gewicht hat, dann hat er seinen Wert in seinem Material, unabhängig von jeder Prägung. Die Relation zwischen Signifikantem (aufgeprägter Zahl) und Signifikat (Wert)<sup>21</sup> ist dann durch das Material des Zeichens gesichert, so ist die Idee materiell, nicht nur übertragen gegeben,

<sup>20</sup> Wolf Kirtler (*Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie: Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege* [1987], S. 84ff.) erspart sich diese "Reflexion" und diese "Übertragung," indem er annimmt, daß Walter Eve einen "Geusenpfennig" zeige und mit dieser Erinnerung an die heroischen Zeiten des Freiheitskampfes ihr Vertrauen in die Regierung der Niederländischen Staaten zurückgewinne. Aber das Stück spielt nicht in der Zeit des "Abfalls der Niederlande," zu deren Geschichte Schiller die Anekdote vom Geusenpfennig berichtet. Die Niederlande sind als Staaten längst etabliert. Weiter wäre ein Unterlegen des Geusenpfennigs an dieser Stelle theatralisch ein blindes Motiv: im Text ist nirgends davon die Rede, der Zuschauer müßte dies aus eigener Wissens- und Machtvollkommenheit hinzufügen. Von der Münze, deren Prägung der Zuschauer nicht sehen kann, erfährt er nur so viel, als davon die Rede ist. Die Münze wird im Text aber nicht umgedreht – der Geusenpfennig zeigt auf der Vorderseite das Bild eines Spanierkönigs, auf der Rückseite einen Bettelsack – so ist Kittlers Deutung durch den Text nicht abgedeckt. Weiter betont Walter an der entscheidenden Stelle, daß es sich um "vollwichtig neugeprägte Gulden" handle (2369), der Geusenpfennig war aber nie ein Zahlungsmittel. Kirtler verfällt in eben den Fehler, den Kant in seiner Polemik angreift: ein 'neuerdings erhobener vornehmer Ton in der Literaturwissenschaft.'

<sup>21</sup> 'Signifikant,' 'Signifikat' und 'Zeichen' als Begriff, der beide Aspekte des Zeichens umfaßt, sind hier im Sinne Saussures gebraucht. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, hrsg. Charles Bally und Albert Sechehaye, dt. (1967), S. 77ff.

sind bei dieser Art Zeichenrelation Sein und Bedeutung eins. Wenn Walter auf diesem Hintergrund fragt:

"So glaubst du jetzt, daß ich dir Wahrheit gab?" (2374),

dann überträgt er die in der Münze materialisierte Einheit von Sein und Bedeutung auf seine Rede, beansprucht er, daß seine Rede nicht nur für die Idee einer gerechten Staatsordnung steht, sondern mit ihr eins ist. Die behauptete Einheit von Sein und Bedeutung im Wort rückt dieses in den Horizont des Göttlichen, da nach christlichem Verständnis bei Gott Wort und Wirklichkeit eins sind. Konsequent wird für Eve dann auch das Bild auf der Münze zu "Gottes leuchtend Antlitz" (2376) hin durchsichtig.

Damit aber ist Eve – im Sinne der Polemik Kants – "in schwärmerische Vision geraten," hat sie die doppelte Übertragung im Akt der Symbolisierung vergessen, behauptet sie materielle Wirklichkeit einer Idee ("Theophanie"<sup>22</sup>), wo ihr "nur ein Symbol für die Reflexion" (KdU, 212) gegeben worden ist, das Walter von dem ersten Gegenstand der Anschauung (der Münze) zu einem anderen (Rede, die Wahrheit gibt) hinübergespielt hat.

Hier hat Kleist den rätselhaften Umschwung, der bei ihm immer wiederkehrt, in einzelne Schritte auseinandergelegt. Von einer Wirklichkeit, die nicht mehr als von der Idee (der Wahrheit) durchdrungen erfahren werden kann (wie analog die 'Kant-Krise' das bisherige teleologische Weltbild Kleist zusammenbrechen ließ), erfolgt ein Umschwung zu neuer Gewißheit, am beschränkten Einzelnen die Wirklichkeit der Idee zu erfahren. Mit Kant gelesen, erwies sich dieser Umschwung als Symbolisierung, in der vergessen wird, daß diese nie die Wirklichkeit einer Idee aufweisen, sondern nur "ein Symbol für die Reflexion" geben kann. Als Ermöglichung und Chance dieses Vergessens aber findet Kleist eine besondere Zeichenstruktur, bei der der Verweisungszusammenhang von Signifikantem und Signifikat verschoben wird auf die Verweisung von Zeichenmaterial und Signifikat, was heißt, das Symbol zu 'materialisieren.'

Seine Figur Eve läßt Kleist vergessen oder verkennen, daß Walters Verfahren, im Besonderen durch Reflexion das Allgemeine der Idee wiederzugewinnen, in einem "doppelten Geschäft" der Übertragung besteht. So gerät Eve ins Schwärmen. Gibt aber auch die Komödie dies als wiedergefundene Wahrheit aus? (als wiedererlangtes Paradies des Zusammenfallens von Signifikantem und Signifikat?), d. h. übernimmt sie die Haltung der Figur oder distanziert sie sich von ihr? Im Horizont dieser Frage gibt die letzte Szene mehr als nur einen Witz auf Kosten Frau Marthes. Frau Marthe hat viel und lange über den Krug gesprochen, und dies in einer auffälligen Weise. Denn ihre Rede bestand auf der Einheit von Wort und Wirklichkeit (den Krug kann man nicht *ersetzen*, weil man ihn nicht mehr *hinsetzen* kann [424ff.]), bzw. auf der Einheit von Abbild

<sup>22</sup> "Vornehmer Ton," S. 490.

und Abgebildetem (die "gesamten niederländischen Provinzen" sind *auf dem Krug* "dem span'schen Philipp übergeben worden" [649f.]). Für eben diese Frau Marthe aber, die auf der Einheit von Sein und Bedeutung in der Rede beharrt, ist der Prozeß um den Krug nicht zu Ende, ist mit Walters Zeichenspiel, das Eve ins Schwärmen geraten ließ, der gestörte Bezug von Signifikantem und Signifikat keineswegs wiedereingerenkt.

So schließt Kleist die Komödie mit einem Signal der Skepsis gegenüber dem Akt der Symbolisierung, der zu Eves 'Wende' geführt hat. Die Distanzierung bleibt aber verhalten. Daß Frau Marthe den Prozeß um den Krug weiterführen will, kann sie dem Verlachen preisgeben als eine Materialistin, die den hohen Sinn nicht verstanden hat, zu dem das Spiel sich zuletzt öffnete, es kann aber auch ein Einspruch gegen die "schwärmerische Vision" sein, in die Eve – verführt von der Materialisierung des Symbols – verfallen ist. Zugleich erklärt sich in diesem Zusammenhang Kleists besonderes Interesse für Gerichtssituationen. Die Gerichtsrede hält eine weitere 'Materialisierung' des Symbols bereit, die Einheit von Zeichen und Handlung.<sup>23</sup> Der Urteilsspruch bedeutet nicht nur, sondern vollzieht, er ist der Akt, von dem er spricht. Kleist aber fragt in seinen Texten immer neu, wie weit sich auch in diesen Akt der Vereinigung von Idee und Wirklichkeit falsche Symbolisierung einschleicht.

Der Mißerfolg des Stücks in Weimar hat die subtile Entwicklung des Akts der Symbolisierung als nicht theaterwirksam erwiesen. So hat Kleist diesen Auftritt radikal gekürzt, wobei der Umschwung Eves zum neuen Vertrauen in den gerechten Staat zur bloßen Setzung wird. Daß Kleist dem aber mißtraut – im Fortgang seines Schaffens immer entschiedener – mag ein späteres Beispiel erhellen, das bei dem zweiten Weg ansetzt, den Kant entworfen hat, der Idee zur Wirklichkeit zu verhelfen, dem Erhabenen.

## II. Kant mit Kleist: die Rückwendung des Erhabenen in die Kunst

Wie ist es möglich, der Idee, der doch "keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann" dennoch eine solche zu unterlegen? Für Kant leistet dies die Symbolisierung, die aber als "bloß analogische" Vorstellung (KdU, 211 und 212 Anm.) bewußt bleiben muß. Kleist stellt im Entwurf von Welten, deren sinnhafte Durchdringung sich verrätselt, dieselbe Frage und arbeitet in den Umschwüngen, in denen Erfahrung und Idee wieder zusammenzukommen scheinen, das Prekäre der Symbolisierung heraus. Noch ehe aber Kant die Symbolisierung zur Sprache bringt, entwickelt er in der *Kritik der Urteilskraft* eine

<sup>23</sup> Im Sinne der Sprechakttheorie von Searle und Austin: John R. Searle, *Sprechakte: Ein sprachphilosophischer Essay*, dt. (1974); John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, dt. (1972).

andere Weise, der Idee zur Wirklichkeit zu verhelfen und umgekehrt, das Erhabene.

Der Weg von der Erscheinung zur Idee verläuft nach Kant in der Erfahrung des Erhabenen negativ, als Abbruch. Der Idee der Vernunft ist keine Darstellung angemessen, die Unangemessenheit aller Darstellung aber läßt sich sinnlich darstellen (vgl. KdU, 89), und eben hierdurch werden im Betrachter die Ideen der Vernunft "rege gemacht und ins Gemüt gerufen" (KdU, 89). Angesichts der unendlichen Größe der Natur, an der die Einbildungskraft ihr ganzes Vermögen der Zusammenfassung unter einen Begriff fruchtlos verwendet, wird diese dazu gebracht, bei der Vernunft Hilfe zu suchen, damit diese, durch ihr Vermögen zu Ideen, der Sinnenwelt ein "übersinnliches Substrat" unterlege (KdU, 100). Der Abbruch, den die als unendlich erfahrene Natur dem Streben des Betrachters nach Zusammenfassung tut, macht in diesem die Idee (eines Allgemeinen, Göttlichen, Ganzen) und hierdurch der Betrachter sich selbst in seinem Vermögen zu Ideen manifest. Denn einerseits erfährt sich der Mensch gegenüber der "Natur ... in ihrer Unermesslichkeit" (KdU, 107) als ohnmächtig, andererseits aber wird er sich gerade in dieser Erfahrung seiner selbst als Vernunftwesen inne, das sich, um "höchster Grundsätze" willen (KdU, 108) keiner noch so gewaltigen Natur-Macht beugt. Der Abbruch, den die unermeßliche Natur dem Betrachter, der sie auf ein Ganzes beziehen will, tut, scheint diesen zu vernichten, um ihn dann um so strahlender in seiner Begabung zur Vernunft wieder auferstehen zu lassen.<sup>24</sup> Diese Wende ist bei Kant für die Erfahrung des Erhabenen konstitutiv. Zustande kommt sie angesichts der Natur, sei es in ihrer unermeßlichen Größe (das "mathematisch Erhabene" [KdU, 91ff.]), sei es in der Manifestation ihrer Gewalt (das "dynamisch Erhabene": Gewitter, Erdbeben, "der grenzenlose Ozean in Erregung" [KdU, 105ff.]). Kleist schreibt demgegenüber 1801, d.h. im zeitlichen Umkreis der 'Kantkrise,' aus Paris, daß die Großstadt allen Naturbezug, der sich zur Erfahrung des Erhabenen öffnen könnte, vereitle und entdeckt demgegenüber die Kunst, das Kunst-Museum als ihr Refugium<sup>25</sup> – auch dies eine Wende zur Kunst. Sie erlaubt, Kant mit Kleist zu lesen, d.h. das Erhabene in die Kunst zurückzuwenden, es deren Akt der Symbolisierung auszusetzen. Der Abbruch und die Wende von der Unangemessenheit aller Darstellung hin zur Erregung der Vernunft, bei Kant ein nicht näher bestimmter Umschwung, wird dabei von Kleist auseinandergelegt, wobei er einen zu Kant

<sup>24</sup> Psychoanalytische Deutung dieses Umschwungs: Hartmut und Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft: Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants* (1983), insbes. S. 215ff.

<sup>25</sup> Vgl. Briefe aus Paris, insbes. an Luise von Zenge vom 16. 8. 1801 und an Adolphe von Werdeck, Nov. 1801. Zu diesem Komplex: Ingrid Oesterle, "Werther in Paris? Heinrich von Kleists Briefe über Paris," *Heinrich von Kleist*, hrsg. Dirk Grathoff (1988), S. 97–116.

konträren Gehalt freigibt. Explizit entwickelt dies Kleist in dem Essay "Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft" (II, 327f.).

Sein Bild *Mönch am Meer*, gemalt 1808–10, hatte C.D. Friedrich zusammen mit dem Bild *Abtei im Eichwald* für die Berliner Akademie-Ausstellung von 1810 eingereicht und damit großes Aufsehen erregt, nachdem im Jahr zuvor schon ein heftiger öffentlicher Streit um den sog. "Tetschener Altar" (*Das Kreuz im Gebirge*) anlässlich der grundsätzlichen Kritik Ramdohrs entbrannt war. Kleist hatte in diesem Streit Partei genommen, insofern er eine ausführliche, entschiedene Kritik an Ramdohrs Position in den *Phöbus* aufgenommen hatte.<sup>26</sup> Auf Bitten des fünfzehnjährigen Kronprinzen erwarb der Preußische König Friedrich Wilhelm III. beide Bilder Friedrichs und gab damit dem radikalsten Bild, das Friedrich gemalt hat, dem *Mönch am Meer*, öffentliche Anerkennung. Die Berliner Akademie sah sich entsprechend genötigt, C.D. Friedrich zu ihrem auswärtigen Mitglied zu ernennen. An der Diskussion um das Bild *Mönch am Meer* beteiligt sich Kleist erneut. In die *Berliner Abendblätter* rückt er am 3. Oktober 1810 (am 23. September war die Ausstellung eröffnet worden) einen Artikel Brentanos ein, den er allerdings tiefgreifend umgestaltet hatte.<sup>27</sup>

Im Sinne Kants beschreibt Brentano – und das übernimmt Kleist – die auf dem Bild dargestellte Erfahrung des Erhabenen nach der Relation von Anspruch ("den das Herz macht," "die Stimme des Lebens zu vernehmen") und Abbruch ("den die Natur tut").<sup>28</sup> Und getreu dem Rezeptionsästhetischen Ansatz Kants

<sup>26</sup> Vgl. F.W. Basilius von Ramdohr, "Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt," *Zeitung für die elegante Welt*, Nr. 12–15 u. 17, (17.–21. Jan. 1808), Wiederabdruck (dieses und weiterer Texte zum 'Ramdohr-Streit') in *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hrsg. Sigrid Hinz (1968), S. 138–157; Ferdinand Hartmann, "Über Kunstausstellungen und Kunstkritik" (21. Febr. 1809), *Phöbus: Ein Journal für die Kunst* (1808), H. 11/12, Wiederabdruck in *Caspar David Friedrich*, S. 159–175.

<sup>27</sup> Brentanos Aufsatz (unter Mitwirkung Arnims verfaßt) wurde erstmals 1852 in den *Gesammelten Schriften* Brentanos veröffentlicht: "Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner," Clemens Brentano *Werke*, hrsg. Friedhelm Kemp, Bd. II (1963). Zum Streit zwischen Arnim/Brentano und Kleist über dessen Bearbeitung s. insbes. Kleists Brief an Arnim vom 14. 10. 1810 und Kleists "Erklärung" in den *Berliner Abendblättern* vom 22. 10. 1810, die mit der bemerkenswerten Gegenüberstellung schließt: "nur der Buchstabe desselben [Aufsatzes] gehört den genannten beiden Hrn. [d.i.: Arnim und Brentano]; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir" (II, 455). Zum Vergleich beider Texte: Helmut Sembdner, *Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion* (1939, Neudruck 1970).

<sup>28</sup> Wie nahe Brentano mit diesem Ansatz der Behandlung nicht nur der Struktur des Bildes, sondern auch dem Selbstverständnis von dessen Schöpfer kommt, zeigt die jüngst aufgetauchte Eigeninterpretation, die C.D. Friedrich zu diesem Bild gegeben hat. Nach einer Beschreibung des Dargestellten fährt Friedrich fort: "Dies war die Beschreibung, nun

wendet sich das Interesse dem Geschehen zwischen Betrachter und Bild zu. Die Erfahrung des "Abbruchs, den die Natur tut," sei zwar der im Bild dargestellten Figur, nicht aber dem Bildbetrachter möglich, letzterer finde diese Struktur vielmehr erst zwischen sich und dem Bild:

nämlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte und einen Abbruch, den mir das Bild tat. (II, 327)<sup>29</sup>

Brentano führt die Analogie Schritt für Schritt aus, was Kleist gleichfalls übernimmt. Der dargestellte Kapuziner entspreche dem Bildbetrachter, der begrenzte Raum, d.i. die Düne, von der jener auf den grenzenlosen Ozean blicke, werde in der Relation Betrachter – Bild zu dem Bild insgesamt, womit sich aber eine Leerstelle eröffnet: "das aber, wohinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz" (II, 327).<sup>30</sup> Brentano bleibt dann auf der Linie Kants. Die Empfindung angesichts der Leerstelle ist ihm "wunderbar," der Abbruch, den das Bild tut, wird bewältigt im Hören auf die Kommentare, die die Betrachter zum Bild abgeben, als verschiedene Weisen, dem Abbruch des Bildes im Sinne Kants durch "Erregen der Vernunft" (KdU, 89) zu begegnen. Eben solche 'Wende' vollzieht auch C.D. Friedrich in seiner eigenen Interpretation des Bildes. Die Albernheit der Kommentare, die Brentano dann zitiert, beruft diese Wende zur Vernunft zwar nur ironisch, aber eben doch noch in der Negation. An dieser Stelle setzt Kleists Umarbeitung ein. Er wendet auf die Erfahrung des Erhabenen den Akt der Symbolisierung an, wie dieser in seinen Dichtungen entfaltet wird, d.h. im Unterlegen eines materiellen Substrats.

Die Leerstelle, die der Abbruch des Bildes eröffnet, ist ihm nicht "wunderbar," sondern in nicht zu überbietender Weise "traurig" und "unbehaglich." Das setzt eine neue Überlegung in Gang. Wenn der begrenzte Raum, von dem auf das Unendliche geblickt wird (im Bild die Düne), in der Relation Bild – Betrachter das Bild als ganzes ist, so fehlt, worauf mit Sehnsucht geblickt wird, nicht schlechthin, es ist vielmehr jenseits des Bildes, hinter dem Bild. Der Blick aber, der dies zu fassen sucht, stößt auf das Materielle des Bildes. Entsprechend

kommen die Gedanken: 'Und sännest du auch vom Morgen bis zum Abend, vom Abend bis zur sinkenden Mitternacht; dennoch würdest du nicht ersinnen, nicht ergründen, das unerforschliche Jenseits! Mit übermüthigem Dünkel, erwegst du der Nachwelt ein Licht zu werden, zu enträtseln der Zukunft Dunkelheit! Was heilige Ahnung nur ist, nur im Glauben gesehen und erkannt; endlich klahr zu wissen und zu Verstehn!' Dem Menschen der in einsamer Stellung wie der Mönch am Meer das Jenseits ergründen will, ruft Friedrich zu – jenes Bild schon entfaltend, das später Foucault berufen wird, um das 'Verschwinden des Menschen' aus dem Denken zu 'beschließen': "Tief zwar sind deine Fußstapfen am öden sandigen Strandte; doch ein leiser Wind weht darüber hin, und deine Spuhr wird nicht mehr gesehen: Thörichter Mensch voll eitlen Dünkel! —" (abgedruckt in: Helmut Börsch-Supan, "Berlin 1810: Bildende Kunst," *Kleist-Jahrbuch* [1987], 52–75, hier 74f.).

<sup>29</sup> Analog Brentano, "Verschiedene Empfindungen," S. 1034.

<sup>30</sup> "Verschiedene Empfindungen," S. 1034.

vermerkt Kleist, daß das Bild "nichts, als den Rahm[en], zum Vordergrund hat" (II, 327).<sup>31</sup> Die Leerstelle, der Abbruch, den das Bild tut, drängt dessen Materialität auf, negiert derart die Kantische Wende des Blicks nach innen (als ein Schließen der Augen, um für die zusammenbrechende Einbildungskraft Hilfe bei den Vernunftideen zu suchen). Das faßt Kleist in die Vorstellung, daß es in dieser Position für den Betrachter sei, "als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären" (II, 327). Wenn aber der Abbruch des Bildes, der Abbruch des Anspruchs, vom erfahrbaren Sinnlichen zur Idee zu gelangen, die Unterscheidung von Signifikantem und Signifikat einzuziehen, die Materialität des Bildes aufdrängt, so ist die bekannte Verschiebung nahe, die gesuchte Einheit von Signifikantem und Signifikat zu materialisieren, d.h. hinüberzuspielen zur Einheit von Signifikantem und materiellem Substrat des Signifikats. Und eben dies leistet Kleist in dem unmittelbar anschließenden befremdlichen Gedankenexperiment:

Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen 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. (II, 328)

Die Erfahrung des Erhabenen, derart von Kleist in den Raum der Kunst zurückgewendet, indem er auch sie dem Akt der Symbolisierung unterwirft, führt nicht wie bei Kant und dem Kantianer Schiller<sup>32</sup> von der physischen Ohnmacht des Menschen zu dessen strahlendem Aufstieg in seiner sittlichen Größe, sondern zur Ent-Menschung, die Kleist in einer Vorstellung entwirft, die er wenig später fast wörtlich in seine "Cäcilien"-Erzählung (II, 223) übernehmen wird (s.u.).

Der Akt der Symbolisierung, der die Welt der Erscheinung als sinnhaft durchdrungen erweisen soll, erscheint bei Kleist zutiefst ambivalent, hält euphorische Erhebung und völlige Zernichtung zugleich bereit, weil er das Gesuchte, die Einheit von Wirklichkeit und Idee, von Erscheinung und Sinn, von Signifikantem und Signifikat nur noch verschoben, in 'materialistischer Wende,' als Einheit von Signifikantem und materiellem Substrat des Signifikats vorzustellen vermag. Euphorisch erhebt diese 'Lösung,' da sie Identität wiederzugewinnen scheint, den Zusammenbruch, als Ent-Menschung, birgt sie, da sie nur eine falsche, eine verschobene Identität bereithält. Kant hat das Prekäre im Akt der Symbolisierung betont, indem er auf ihrem "doppelten Geschäft" der Übertragung insistiert und im Erhabenen aus dem Zusammenbruch der Einbildungs-

<sup>31</sup> Nebenbei kann hier noch eine polemische Wende gegen Ramdohr mitgehört werden, der dem "Kreuz im Gebirge" vorgeworfen hatte, daß es seinen allegorischen Anspruch primär durch die aufwendige Emblematik des Rahmens, statt durch die vorgestellte Landschaft erhebe (*Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, s. Anm. 26, S. 155f.).

<sup>32</sup> Vgl. Friedrich Schiller, "Vom Erhabenen," *Sämtliche Werke*, hrsg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. V (1967), S. 489–512.

kraft die Wirklichkeit der Vernunftideen zu affirmieren sucht. Goethe und Schiller haben sich in ihrem Verständnis des Symbols bzw. des "ästhetischen Zustands" an diese Grenzziehung gehalten; Kleist setzt dem die latente Katastrophe im dichterischen "Geschäft" der Symbolisierung entgegen.<sup>33</sup> Die Analytik dieser Katastrophe erfährt allerdings in den Schriften Kleists zwischen Oktober und Dezember 1810 nochmals eine bemerkenswerte 'Wende.'

Einen Monat nach den "Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft" erschien die Erzählung "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik" in den *Berliner Abendblättern* (15.–17. Nov. 1810).<sup>34</sup> Wieder wird das Erhabene – hier als Erfahrung der Größe Gottes (vgl. KdU, 109) – im Raum der Kunst entfaltet, jetzt einer "uralte[n], von einem unbekanntem Meister herrührende[n], italienische[n] Messe," die die von den Bilderstürmern bedrängten Nonnen aufführen sollen, weil sie mit ihr "oftmals schon, einer besonderen Heiligkeit und Innigkeit wegen, mit welcher sie gedichtet war, die größten Wirkungen hervorgebracht hatte" (II, 295). Aber nicht die Messe selbst, das musikalische Kunstwerk als solches, sondern spezifische Umstände der Aufführung bringen dann die besondere Wirkung hervor. Schwester Antonia, mit besonderen Fähigkeiten insofern vorgestellt, als nur sie die uralte Musik dirigieren kann, liegt todkrank in ihrer Zelle und dirigiert doch als Doppelgängerin die Messe. So ist die Relation zwischen musikalischem Kunstwerk (als Signifikantem) und Gotteserfahrung (als Signifikat) erneut ins 'Materielle' verschoben zur Relation zwischen Signifikantem und materiellem Substrat des Signifikats (die Wundererscheinung als physische Manifestation Gottes in der menschlichen Wirklichkeit). Die Wirkung aber der so wieder verschobenen Einheit von Signifikantem und Signifikat geht entschieden über jene hinaus, die anlässlich von Friedrichs Bild vorgestellt worden war. Hieß es dort, daß die Natur, mit den Materialien des Dargestellten gemalt, "die Füchse und Wölfe... zum Heulen bringen" könnte (II, 328), so sinken hier nicht nur die dreitausend Hörer der Messe wie "gänzlich tot" nieder (vgl. II, 296), sondern verwandeln sich darüberhinaus die vier bilderstürmerischen Brüder zu einer Art von Tieren, da sie sich beim mitternächtlichen Absingen des "Gloria in excelsis" wie "Leoparden und Wölfe anhören lassen, wenn sie zur eisigen Winterzeit, das Firmament anbrüllen" (II, 223). Die Fassung in den *Berliner Abendblättern* zieht die Linie von der Bildinterpretation, nach der gerade Tiere auf die ins Materielle verschobene Einheit von Signifikantem und Signifikat besonders reagierten zur Vorstellung, daß angesichts solcher Verschiebung Menschen zu Tieren würden, nicht völlig aus. Sie läßt den vier Brüdern

<sup>33</sup> Zur latenten Auseinandersetzung Kleists mit Goethe: Katharina Mommsen, *Kleists Kampf mit Goethe* (1974).

<sup>34</sup> Mit dem Untertitel "Zum Taufangebinde für Cäcilie M[üller]"; erweiterte Fassung der Erzählung (ohne den Untertitel) im zweiten Band der *Erzählungen* 1811. Materialien zu dieser Erzählung: Rosemarie Puschmann, *Heinrich von Kleists Cäcilien-Erzählung: Kunst- und literaturhistorische Recherchen* (1988).

noch einen Rest von Menschlichem, charakterisiert ihren Gesang ambivalent, als "schauerlich und grausenhaft" (II, 296), "nicht ohne musikalischen Wohlklang, aber durch sein Geschrei gräßlich" (II, 297). Angedeutet ist aber schon hier eine entmenschte Mechanik des weiteren Daseins der Brüder, was die spätere Fassung dann ausmalen wird, das gleichförmige Leben, einzig unterbrochen von der Mitternachtsstunde, in der sie pünktlich wie eine Uhr ihren "grausenhaften" Gesang anstimmen. Die ambivalente Wirkung der Messe<sup>35</sup> legt Kleist in der erweiterten Fassung auseinander. Einerseits erscheinen die Brüder ohne Bewußtsein, wie Tiere hinsichtlich ihres Gesangs und wie Automaten hinsichtlich der pünktlichen Wiederholung dieses Gesangs in der Mitternachtsstunde und dem sonstigen "öden, gespensterartigen Klosterleben" (II, 224). Andererseits erscheinen die Brüder 'des Gottes voll,' d.h. von einem übermenschlichen, unendlichen Bewußtsein erfüllt. Der Vorsteher des Irrenhauses teilt mit, daß sie vorgeben, "besser als andre, einzusehen . . ., daß er [= der Heiland] der wahrhaftige Sohn des alleinigen Gottes sei" (II, 220); der Erzähler wiederum entwirft das weitere Leben der Brüder als spirituell glücklich, die Brüder "starben, im späten Alter, eines heitern und vergnügten Todes, nachdem sie noch einmal, ihrer Gewohnheit gemäß, das gloria in excelsis abgesungen hatten" (II, 228). Was für ein Anspruch aber mit dieser ambivalenten Wirkung der Messe gesetzt ist – in einen Zustand ohne Bewußtsein bzw. eines göttlichen Bewußtseins zu versetzen –, macht das Zwischenglied zwischen der ersten und zweiten Fassung der Erzählung deutlich, das eben diese Ambivalenz in das geschichtsphilosophische Konzept vom verlorenen und wiederzugewinnenden Paradies überführt, der Essay "Über das Marionettentheater."

Eine Antwort auf das Verwirklichungsproblem der Praktischen Philosophie, d.h. Entwürfe einer Vermittlung des Kantischen Dualismus von Erscheinung und Idee, von Sinnlichkeit und Vernunft, Notwendigkeit und Freiheit, stellt Kleist auf eben den Feldern zur Debatte, auf denen die Ästhetik-Diskussion der Zeit eine 'Lösung' vorstellt, d.i. im Akt der "Symbolisierung" (durch den das "Schöne" Geist und Natur vereint), in der Erfahrung des "Erhabenen" sowie im Begriff der "Anmut," der "Grazie."

### III. Para-Doxa: Charis und Charisma der Marionette

Nach Winckelmann ("Von der Grazie in den Werken der Kunst" [1759]) und Wieland, bei dem "Anmut" als leitender Begriff erscheint, hatten Schiller ("Über

<sup>35</sup> Ihren Niederschlag in der Forschung hat diese Ambivalenz analog darin gefunden, daß entweder der spirituelle oder der ironische Gehalt der Erzählung einseitig betont wurde. Übersicht über die Forschung: Bernd Fischer, *Ironische Metaphysik: Die Erzählungen Heinrich von Kleists* (1988); Wolfgang Wittkowski, "Die heilige Cäcilie" und 'Der Zweikampf': Kleists Legenden und die romantische Ironie," *Colloquia Germanica*, 6 (1972), 17–58.

Anmut und Würde" [1793]) und Goethe ("Über Laokoon" [1798]) der Anmut oder Grazie weiter eine zentrale Position in der ästhetischen Diskussion zugewiesen.<sup>36</sup> Beide erkennen in der Anmut eine Befreiung von Kants imperativer Form des Moralgesetzes, entsprechend eine Antwort auf das Verwirklichungsproblem der Praktischen Vernunft. Beiden ist "Anmut" eine Brücke vom Geistigen zum Sinnlichen; Schiller entwickelt sie als gelungene Übereinstimmung beider, indem er den etymologischen Gehalt von "Grazie" – gratia: die Gunst, die man gibt oder erhält<sup>37</sup> – reaktiviert:

Man kann also sagen, daß die Grazie eine *Gunst* sei, die das Sittliche dem Sinnlichen erzeugt . . . Wenn sich der Geist in der von ihm abhängenden sinnlichen Natur auf eine solche Art äußert, daß sie seinen Willen aufs treueste ausrichtet und seine Empfindungen auf das sprechendste ausdrückt, ohne doch gegen die Anforderungen zu verstößen, welche der Sinn an sie, als an Erscheinungen, macht, so wird dasjenige entstehen, was man Anmut nennt.<sup>38</sup>

Was Kant gerade als "vornehmen Ton" in der Philosophie rügt, durch Gefühl Erkenntnis begründen zu wollen, erscheint im Falle der Grazie zulässig, ja gerade als deren Leistung (wie Kant Schillers Schrift auch lobt,<sup>39</sup> um zugleich allerdings den Widerspruch zur eigenen Position, nach der dem Pflichtbegriff keine Anmut beigesellt werden kann, herauszustellen<sup>40</sup>). Schiller erläutert zur Grazie:

Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. . . . In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.<sup>41</sup>

Als solche Vermittlung des Kantischen Dualismus greift Kleist in seinem Essay "Über das Marionettentheater" den Begriff der Grazie auf, aber er setzt

<sup>36</sup> Hierzu: Benno von Wiese, "Das verlorene und wieder zu findende Paradies: Eine Studie über den Begriff der Anmut bei Goethe, Kleist und Schiller," *Kleists Aufsatz über das Marionettentheater: Studien und Interpretationen*, hrsg. Helmut Sembdner (1967), S. 196–220.

<sup>37</sup> Zu "Charis" als Weise des Gebens und Nehmens ("didonai te kai dechesthai") schon in der Platonischen Dialektik: Rainer Marten, "Die Platonische Dialektik, demonstriert am Problem des Sophisten," Habilitationsschrift Freiburg (1969).

<sup>38</sup> Schiller, "Über Anmut und Würde" (Erstdruck 1793), Schiller, *Sämtliche Werke* Bd. V, s. Anm. 32, S. 460f.

<sup>39</sup> Kant, "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft" (2. Aufl. 1794), *Immanuel Kants Werke*, hrsg. Ernst Cassirer, Bd. VI (1923), S. 161f.; hierzu die Antwort Schillers: Brief an Kant vom 13. Juni 1794, *Schillers Werke*, Nationalausgabe Bd. XXVII (Schillers Briefe 1794–95), hrsg. Günter Schulz (1958), S. 12f.

<sup>40</sup> Kant, *Die Religion*, S. 161; zur Auseinandersetzung zwischen Kant und Schiller um die Frage 'Pflicht und Neigung': Gerold Prauss, *Kant über Freiheit als Autonomie* (1983), insbes. S. 240–277.

<sup>41</sup> Schiller, "Über Anmut," S. 468f.

mit einem Paukenschlag ein. Statt als geglückte Übereinstimmung von Körper und Geist, von Sinnlichkeit und Vernunft, erscheint Grazie radikal 'materialistisch' gewendet, d.i. auf einen Pol, Körper ohne Geist, reduziert, mehr noch, das Fehlen von Geist wird geradezu als Bedingung der Möglichkeit von Grazie behauptet. Die Grazie des Tänzers soll ihre höchstmögliche Verwirklichung in der mechanischen Puppe haben, die allein nach mathematischem Kalkül (also im Sinne Kants durch den Verstand, nicht die Vernunft) konstruiert ist und bewegt wird (noch der "letzte Bruch von Geist" könne "aus den Marionetten entfernt," ihr Tanz könne "gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt" werden [vgl. II, 340]). Solche 'Wende' der Grazie ins Mechanische muß gerade auf dem Hintergrund der zeitgenössischen Ästhetik-Diskussion, die die Grazie als Vereinigungsprinzip denkt, para-dox: wider die Lehrmeinung, erscheinen:

Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers. (II, 342)

Damit ist der Ausgangssatz formuliert, aus dem der Schluß gezogen wird:

Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. (II, 345)

Die These des Essays, in dem die Gesprächspartner zuletzt übereinkommen, lautet entsprechend,

daß sie [= die Grazie], 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. (II, 345)

Der Essay beweist diese These aber nicht. Vielmehr verschiebt er die Argumentation, die die 'materialistische Wende' der Grazie beweisen soll, selbst auf sein 'Material,' d.i. auf die Art und Weise seines Diskurses. Nicht in seinen einzelnen Aussagen, sondern hinsichtlich der Verschiebungen seiner Argumentation<sup>42</sup> wird der Essay hier betrachtet.

Ihre These entfaltet die Schrift "Über das Marionettentheater," indem sie ihre Auseinandersetzung mit der Grazie in ein geschichtsphilosophisches Konzept einrückt, dessen Spannweite nichts geringeres umfaßt, als das erste (vgl. II, 343)

<sup>42</sup> Unstimmigkeiten, Verwerfungen im Diskurs selbst, heben hervor: Beda Allemann, "Sinn und Unsinn von Kleists Gespräch 'Über das Marionettentheater,'" *Kleist-Jahrbuch* (1981/82), 50–65; Paul de Man, "Ästhetische Formalisierung: Kleists 'Über das Marionettentheater,'" *Allegorien des Lesens*, dt. (1988), S. 205–233.

und "letzte Kapitel von der Geschichte der Welt" (II, 345). Im ersten Teil der Schrift wird der Zustand der Grazie (das erste Kapitel der Weltgeschichte) definiert und werden ihre Bedingungen bestimmt; im zweiten Teil werden die Umstände des Verlusts der Grazie (Vertreibung aus dem Paradies, mithin die geschichtliche Zeit) vorgestellt, im dritten Teil wird über die Möglichkeit, den Zustand der Grazie wiederzuerlangen (als letztes Kapitel der Weltgeschichte), nachgedacht.

Ausführlich legt der Essay im ersten Teil dar, inwiefern Grazie ein Zustand ohne Bewußtsein sei, um daraus dann im dritten Teil den Schluß zu ziehen, "daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt" (II, 345). Das aber ist ein logisch nicht zulässiger Umkehrschluß: aus dem Ausgangssatz, 'wenn A, dann B' [wenn Grazie, dann kein Bewußtsein] kann nicht geschlossen werden, 'gegeben ist B' [kein Bewußtsein], 'also gilt A' [Grazie]. Ist aber mit diesem auffällig falschen Syllogismus die Aufmerksamkeit erst einmal für mögliche Unstimmigkeiten der Argumentation geweckt, so fallen solche auch innerhalb der einzelnen Argumentationsschritte auf. In jedem der drei Schritte suggerieren die Beispiele einen sicheren Schritt von der Anschauung zur Idee, während bei näherem Zusehen immer "eine andere Geschichte" erzählt wird, von der man "leicht begreifen werde[...], wie sie hierher gehört" (II, 344).<sup>43</sup>

Der erste Teil der Schrift will, wie es scheint, der Grazie den Geist austreiben, indem er als ihr Ideal die mechanische Bewegung der Marionette vorstellt. Zur These, "daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers" (II, 342), steht die begründende Argumentation aber quer. Denn sie handelt gar nicht von der Marionette, sondern vom Bezug zwischen "Maschinisten" und "Gliedermann." Grazie wird, dem Wortsinn durchaus entsprechend, als Beziehungsgeschehen definiert: der Maschinist bewegt die Marionette in ihrem Schwerpunkt, indem er sich in diesen versetzt; er hält sie und befreit sie dadurch von der Schwerkraft, "die sie an der Erde fesselt" (II, 342). Der Maschinist, der die Marionette in deren Schwerpunkt bewegt, wird als deren "Seele" vorgestellt; im nächsten Augenblick aber wird behauptet, den "Weg der Seele des Tänzers" könne auch eine mechanische Kurbel vorzeichnen. So gehen im Bild des Zusammenwirkens von Maschinisten und Gliedermann, das für "Grazie" und "verlorenes Paradies" steht (vgl. II, 342), beseelende Zuwendung und unbeteiligte Regierung durch ein lebloses Objekt durcheinander.

<sup>43</sup> In den nachfolgenden Ausführungen übernehme ich Grundgedanken meiner Interpretation "Der Weg der Seele des Tänzers": Kleists Schrift "Über das Marionettentheater," *Neue Rundschau*, 98, H. 3 (1987), 112–131.

Die Grazie der Marionette ist als Geschehen dyadischer Beziehungskonstellation entworfen.<sup>44</sup> Deren dekonstruktives Moment vergegenwärtigt der Text durch ein Oszillieren zwischen unverträglichen Bildern. Der Rede vom "Paradies," von "Grazie" und "Anmut" steht eine Rede entgegen, die penetrant das Seelenlose, Mechanische betont, wenn von "Maschinisten" und "Gliedermann" gesprochen wird oder von Invaliden, "die ihre Schenkel verloren haben" und vermittelt "mechanischer Beine" mit "einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen" zu tanzen vermögen (II, 341).

Zweifach verfehlt die Argumentation ihre These. Erstens löst sie Grazie nicht als Vermittlungsbegriff auf, indem sie sie auf die geistlose, mechanische Bewegung der Marionette reduzierte, wahrt vielmehr den traditionellen Vermittlungscharakter des Begriffs, allerdings in 'pragmatischer' Wende, da sie Grazie als Handlung bestimmt, als Beziehungsgeschehen der Dyade von Maschinisten und Gliedermann. Zweitens stellt die Argumentation diese Dyade gar nicht ungeteilt als Paradies vor, sondern als nicht kontrollierbaren Wechsel von Beseehlung und seelenloser Mechanik.

Eine analoge Verwerfung der Argumentation zeigt auch der zweite Teil der Schrift. Hier soll die These bewiesen werden, daß das "Bewußtsein" die "natürliche Grazie des Menschen" zerstöre (II, 343). In der erzählten Geschichte verliert der "junge Mann" aber nicht durch den Blick in den Spiegel – als gängige Metapher für Bewußtwerdung – die Grazie. Berufen wird vielmehr eine Dreierkonstellation. Dem jungen Mann wird eine "wunderbare Anmut" zugesprochen und ganz im Sinne von "gratia" als Gunst, Wohlgefallen, das man bei andern genießt,<sup>45</sup> wird diese Grazie mit der Gunst verbunden, in der der junge Mann beim Erzähler der Geschichte wie bei den Frauen steht (II, 343). Der Blick in den Spiegel ist diesem In-der-Gunst-Stehen analog, er spiegelt es noch einmal, insofern der Spiegel dem Jüngling ein Selbst-Bild, eine Identität als jene Gestalt gibt, die in der zeitgenössischen Kunstkritik – z.B. von Goethe 1798 in seiner Schrift

<sup>44</sup> Die psychoanalytische Theorie gibt analoge Umschreibungen des 'primären Narzißmus'; Lacan betont den imaginären Charakter der in dieser Konstellation erfolgenden Ich-Bildung. Donald W. Winnicott, *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt* (1974); Heinz Kohut, *Narzißmus: Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißstischer Persönlichkeitsstörungen* (1973); Heinz Henseler, "Die Theorie des Narzißmus," *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts*, hrsg. Dieter Eicke, Bd. II. 1: *Freud und die Folgen* (1976), S. 459–477; Jacques Lacan, "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint," *Schriften I*, dt. (1973), S. 61–70.

<sup>45</sup> Karl E. Georges *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, 9. Aufl. (1973) zählt u.a. als Bedeutung für 'gratia' auf: im subjektiven Gebrauch: "die Gunst, die man erweist, Gefälligkeit, Willfährigkeit, der angenehme Dienst, die Gunstbezeugung, der Gefallen, die Gnade"; im objektiven Gebrauch: "die Gunst, die man bei andern genießt, das Beliebtsein, der Kredit, das gute Vernehmen (Verhältnis), in dem man mit jemandem steht, das gute Einverständnis, die Freundschaft."

"Über Laokoon"<sup>46</sup> – als Paradigma für Anmut berufen wird. Diese Beziehungskonstellation der Grazie bricht das "Nein" des Erzählers auf. Die Gunst, die der Spiegel gibt, wird entwertet zum Irrealen: "ich lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister" (II, 343). Damit ist das Prinzip der Unterscheidung eingeführt (nicht dem Paradigma der Anmut zu entsprechen, nicht in der Gunst zu stehen), wie in der biblischen Geschichte vom Sündenfall, dem "dritten Kapitel vom ersten Buch Moses," zu der analog die Geschichte vom Jüngling erzählt wird, das Essen vom Baum der Erkenntnis mit der Einführung der beiden Grundunterscheidungen verknüpft ist: der Unterscheidung in männlich und weiblich ("und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren" [1. Mose 3,7]) und der Unterscheidung in lebendig und tot ("daß er nur nicht . . . breche auch von dem Baum des Lebens und esse und lebe ewiglich" [1. Mose 3,23]).<sup>47</sup> So zeigt die Geschichte nicht, daß das Bewußtsein zur Vertreibung aus dem Paradies/der paradiesischen Konstellation der Grazie führt, sondern gerade umgekehrt, daß das Nein des Dritten, das die dyadische Konstellation aufbricht, das Bewußtsein als Wissen der Unterscheidung erst hervorbringt. Der Jüngling in der Geschichte versucht, diese Negation ungeschehen zu machen, die Konstellation der Grazie wiederzugewinnen, seine Gebärden zeigen jetzt aber nur noch den Abstand zur verneinten Identität. So sind sie Zeichen geworden, die an Stelle dessen stehen, was sie bezeichnen (d.i. die begehrte Konstellation der Grazie). Derart ist das eingeführte Prinzip der Unterscheidung zugleich als der Akt bestimmt, auf dem sich das Zeichen überhaupt (in der Unterscheidung Signifikant/Signifikat) und alle Ordnung von Zeichen, die "symbolische Ordnung"<sup>47</sup> aufbaut: "eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen" (II, 344).

Die Geschichte sollte beweisen, welche Unordnung in der Grazie das Bewußtsein anrichtet, hat stattdessen aber – wieder 'pragmatisch' gewendet, d.h. im Entfalten eines Beziehungsgeschehens – eine Ableitung des Bewußtseins aus dem Verlust der Grazie gegeben. Entsprechend insistiert der Erzähler zuletzt nicht auf einem Beweis seiner These, sondern auf der Tatsächlichkeit des erzählten Vorgangs, womit wieder der Akt der Symbolisierung 'materialisiert' wird. Die Aufmerksamkeit wird vom ideellen Gehalt des Erzählten (der Geschichte als Beweis einer Idee) weg und dem zugewendet, woraus das Erzählte besteht (Vorgänge, die sich real abgespielt haben, wofür es Zeugen gibt).

An die Geschichte vom jungen Mann schließt unmittelbar eine zweite an, von der der Erzähler dem Hörer beteuert, daß "er leicht begreifen werde, wie sie hierher gehört" (II, 344). Im triadischen Konzept des Ganzen gehört sie zum

<sup>46</sup> "Wir gedenken hier nur des anmutigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht . . ." (*Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. XII [1963], S. 59).

<sup>47</sup> Begriff im Sinne Lacans verstanden: Jacques Lacan, "Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse," *Schriften I*, S. 71–169.

Vorherigen wie das Ende zum Anfang. Den Schlußfolgerungen nach, die aus ihr gezogen werden, soll die neue Geschichte erweisen, daß die Grazie sich wieder einfinde, "wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist" (II, 345), d.h. auf der Grundlage eines unendlichen, mithin göttlichen Bewußtseins (II, 345). Die Geschichte jedoch, die erzählt wird, handelt von einem Tier. Allerdings wird dem nirgends Grazie zuerkannt. Wieder wird vielmehr Grazie als ein Beziehungsgeschehen, jetzt zwischen Tier und Erzähler, entfaltet. Grazie als Paradies der dyadischen Beziehungskonstellation war verloren vergangen im Hinzutreten des verneinenden Dritten, der mit dem Prinzip der Unterscheidung das "Reich der Zeichen"<sup>48</sup> eingeführt hat. Der fechtende Bär aber verweigert sich der Bewegung im Feld der Zeichen. Zum "ersten Fechter der Welt" wird er für Herrn C., weil er alle Stöße zu parieren weiß, fassungslos aber macht er – und das erst erhebt ihn für Herrn C. "über alle Fechter der Welt" – dadurch, daß er auf Finten gar nicht reagiert. Das konstituierende Moment des Zeichens, an Stelle eines andern zu stehen, was Verschiebung erst ermöglicht, mithin die Finte, die Ablenkung, um doch ans Ziel zu gelangen, diese ganze Bewegungskunst in der Ordnung der Signifikanten läuft ins Leere an einem Gegenüber, der sich gar nicht darauf einläßt. Entsprechend wird vom Bären auch nicht gesagt, daß er in der Seele des mit ihm kämpfenden Fechters lese – Lesen wäre Bewegung in der Ordnung der Zeichen –, sondern, daß der Bär dem Kämpfenden "Aug in Auge" gegenüber stehe, "als ob er meine Seele darin lesen könnte" (II, 345).<sup>49</sup>

Die 'Bären'-Geschichte soll unendliches Bewußtsein als Grundlage von Grazie, soll die Notwendigkeit, "wieder von dem Baum der Erkenntnis [zu] essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen" (II, 345), "begreiflich" (vgl. II, 344) machen. Das erste Essen vom Baum der Erkenntnis, die Vertreibung aus dem Paradies, war als Einführung des Prinzips der Unterscheidung vorgestellt worden. So wäre neuerliches Essen vom Baum der Erkenntnis, das für das Durchgehen der Erkenntnis durch ein Unendliches steht, Aufheben des Prinzips der Unterscheidung, Aufheben, Transzendieren der Zeichenordnung, die in diesem Prinzip gründet. Aber wäre damit Grazie wiedergewonnen? Die erzählte Geschichte soll dies begreiflich machen, aber sie stellt nur vor, wie der Erzähler außer Fassung geraten ist. Mehr kann sie allerdings auch prinzipiell nicht leisten. Denn der Zustand der Grazie ist nicht faßbar, nicht beschreibbar, da dies im Feld der Zeichen geschehen müßte, Grazie hier aber als Zustand jenseits des Prinzips der Unterscheidung und damit aller Zeichenordnung entworfen ist. Grazie ist in diesem Essay kein Vermittlungsbegriff, sondern Beziehungsgesche-

<sup>48</sup> Vgl. Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*, dt. (1981).

<sup>49</sup> Dies Als ob 'überliest' Paul de Man (wenn er den Bären zu einem "Über-Leser" macht, der den "fechtenden Autor" nahezu auf Nichts reduziere), womit die weitreichenden Schlußfolgerungen, die er aus dem 'Lesen' des Bären zieht, sich als wahrhaft grundlos erweisen (de Man, "Ästhetische Formalisierung," s. Anm. 42, S. 223).

hen einer unvermittelten Einheit, Dyade. So ist sie im Kantischen Sinne eine Idee, für die keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann. Der Text gibt, was Kant an deren Stelle für möglich erkennt, ein "Symbol für die Reflexion" (KdU, 212). Dieser Verweisung auf "indirekte Darstellung" (KdU, 212) ist der Text aber schon immer gefolgt. Denn seine Geschichten beweisen keine der aufgestellten Thesen, für die sie angeführt werden. Wo gezeigt werden müßte, daß der Beweis gelungen ist, stehen stattdessen Beteuerungen der Wahrhaftigkeit des Vorgestellten: daß jetzt der Mechanikus vorhanden sei, der die ideale Marionette konstruieren könne, daß es einen Zeugen für die Geschichte des jungen Mannes gebe, daß der Hörer dem Erzähler der 'Bären'-Geschichte vollkommen glaube. Die Theorie, d.i. Anschauung der Grazie als das dritte Feld, in dem Kleist das Verwirklichungsproblem der Praktischen Philosophie Kants zur Debatte stellt, gibt Kleist nur in 'materialistischer Wende' des Diskurses, d.h. in der Rückwendung des Ausgesagten auf das 'Material' in dem es ausgesagt wird. Solche Rücknahme der Symbolisierung seiner Idee begründet der Text implizit durch die Zeichentheorie, die die vorgestellte Theorie der Grazie bzw. ihres Verlusts mit enthält, er begründet sie zugleich explizit durch die Logik des Diskurses selbst. Denn nicht nur im einzelnen, sondern auch im ganzen sind die Geschichten in ihrer Beweiskraft ohnmächtig, wozu es stimmig erscheint, daß die weitestreichenden Folgerungen "ein wenig zerstreut" (II, 345) gegeben werden. Denn die Geschichten sind ja auf einen falschen Syllogismus bezogen, können ihre These nicht beweisen, sondern ihr nur Wahrscheinlichkeit geben (wenn Grazie, dann kein Bewußtsein, also bei Schwächer-Werden des Bewußtseins Wieder-Hervortreten der Grazie). Seiner suggestiven Kraft einer heilsgeschichtlichen Verheißung hat diese zweifache Rücknahme der Symbolisierung aber nicht geschadet, eher genützt.

Auf der Ebene der erzählten Geschichten wie des Diskurses<sup>50</sup> führt der Essay nicht von der Anschauung zur Idee, sondern gibt er, was nach Kant allein von Ideen gegeben werden kann, "Symbole für die Reflexion" – so suggestiv allerdings, daß dieser Essay bis heute die Reflexion über das Heilsversprechen (Charisma) einer scheinbar ganz ins Mechanische, Geistlose gewendeten Charis (Grazie) in Gang hält. Kants Akt der Symbolisierung materiell wendend, in der Rückwendung der erzählten Geschichten auf die diskursive Materialität des Erzählten, hat Kleist derart eine bis heute in Bann schlagende Para-Doxa zu dem in der Nachfolge Kants entwickelten Zielbild einer Versöhnung von Körper und Geist, entsprechend von Wirklichkeit und Idee zu geben vermocht, die in der Grazie aufscheine.

<sup>50</sup> Unterscheidung nach Tzvetan Todorov, "Les Catégories du récit littéraire," *Communications*, H. 8 (1966), 125–151.