

Die Grazie des unendlichen Bewusstseins. Präreflexive Zustände bei Kleist

Li Jinghao
(Shanghai)

Kurzzusammenfassung: Im vorliegenden Beitrag wird versucht, am Beispiel zweier sprach- und kunsttheoretischer Aufsätze Kleists die Präferenz des Dichters für präreflexive Zustände zu belegen. Im Mittelpunkt der Ausführung steht die Interpretation eines „gewissen Zustands unserer, welcher weiß“, den Kleist als einen „Zustand, der mir wohl tut“ charakterisiert. Sowohl in seinem Königsberger Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* als auch in dem Essay *Über das Marionettentheater* ist eine starke Gewichtung des Unbewussten festzustellen. Im erstgenannten Text wird ein sich unbewusst artikulierendes Subjekt beleuchtet, bei dem das Reflexionsvermögen ausgeschaltet ist und dadurch die Anmut der Übereinstimmung von Sprache und Geist in ihrer Authentizität erscheint. Im zweiten Text, welcher der Unfehlbarkeit des Unbewussten gewidmet ist, konstruiert Kleist ein Ideal des paradiesischen Zustands der Unschuld, welcher ein unendliches Bewusstsein mit seiner natürlichen Grazie zur Voraussetzung hat. Kleist präferiert eine unmittelbare Vergegenwärtigung der seelischen Prozesse in der Wort- und Körpersprache. Für ihn besitzt die präreflexive bzw. unbewusste Lebensäußerung eine naiv erhabene Grazie.

Am 2. Juli 1805 schreibt Heinrich von Kleist an seinen Freund Ernst von Pfuell und rät ihm, „nichts zu schreiben, was Du nicht gut überlegt hast“¹. Doch in seinem Königsberger Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, der Rühle von Lilienstern gewidmet ist, wird ein Verfahren an den Offiziersfreund weitergegeben, das geradezu von Unüberlegtheit gekennzeichnet ist. Hier heißt es, dass nicht ein „stundenlanges Brüten“ (II, 319) zum Ziel führt, sondern ein dreistes „Drauflosreden“², das „auf gutes Glück hin“ (II, 320) in Gang gesetzt wird. Kleist, der in einem Brief vom 18. März 1799 an seinen ehemaligen Hauslehrer Christian Ernst Martini schreibt, er schäme sich nicht zu gestehen, „[...] dass ich nicht deutlich weiß,

¹ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. 2 Bde. hg. von Helmut Sembdner. München 2013, Band II, S. 755.

² Max Kommerell, *Die Sprache und das Unausprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*. In: Ders., *Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe - Schiller - Kleist - Hölderlin*. Frankfurt a. M. 1962, S. 298.

wovon ich rede“ (II, 475), stellt auch in dem Aufsatz die unerhörte Behauptung auf, man könne zu reden beginnen, ohne überhaupt über einen klar konzipierten Gedanken zu verfügen, um eben im Verlauf des Redens zur Klarheit des Gedankens zu gelangen.

1 Die Umkehrung des rhetorischen Schemas

Mit dieser erstaunlichen „Klugheitsregel“ (II, 319), die von Unüberlegtheit ausgeht und mit erfolgreicher Entwicklung der Gedanken während des Sprechens rechnet, kehrt Kleist das traditionelle rhetorische Schema um. Bei Kleist ist vor Beginn der Rede zunächst nur eine Ahnung vorhanden, „irgendeine dunkle Vorstellung, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht“, die aber gerade den Kern des Klärungsprozesses bildet. Der nächste Schritt ist gleichwohl ein Sprung ins Ungewisse: der suchende Geist setzt mehr oder weniger willkürlich einen Anfang, und nun beginnt ein halbbewusster Entstehungsprozess im Vollzug der Rede. Die Verfertigung der Gedanken wartet nicht meditative Entfaltung ab und ist „weniger eine Sache der Überlegung als des Glückes und der Courage“³. Die Formel „Zweimal überlegen“ bei Baltasar Gracián, der in seinem *Handorakel* nicht zu Unrecht konstatiert: „die Worte versiegen bald, wo keine Quelle von Gedanken fließt“⁴, hebt Kleist auf, indem er einfach dazu auffordert, spontan zu reden, und den Fortgang der Rede lediglich der immanenten Notwendigkeit überlässt, nach „dem Anfang nun auch ein Ende zu finden“ (II, 320). Erstaunlich erscheint diese Aufforderung, wenn man zuvor stets davon ausging, man müsse, bevor man zu reden beginnt, bereits etwas zu sagen haben, um es anschließend aussagen zu können. Das ungewöhnliche Verfahren bei Kleist zeigt allerdings: alles, was ein spontan Redender sagt, hat er gar nicht sagen wollen, und doch hat er, wenn es ihm gelingt, genau das sagen wollen, was er gesagt hat. Was es war, das hätte er anfangs freilich noch nicht sagen können, erst am Schluss weiß er es, da es ihm inzwischen gesagt worden ist: durch seinen eigenen Mund nämlich. Erst indem er es sagt, erfährt er von sich selbst, was er sagen will.

Diese Hauptthese im Kleist'schen Aufsatz mit sechs angeführten Beispielen, in denen eine sprachliche Ausformulierung aufs Geratewohl erfolgt, ohne dass zuvor bereits klare Gedanken gefasst worden sind, bricht mit den Regeln der über Jahrhunderte kanonisierten klassischen Rhetorik: die *copia verborum* folgt der *copia rerum*, d. h. der Redner findet seinen Gegenstand be-

³ Anke van Kempen, *Die Rede vor Gericht. Prozess, Tribunal, Ermittlung: Forensische Rede und Sprachreflexion bei Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Peter Weiss*. Freiburg i. Br. 2005, S. 41.

⁴ Zitiert nach Günter Blamberger, *Von der Faszination riskanter Bewegungen. Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen*. In: *Kleist-Jahrbuch 2007*, S. 42.

reits vor und kleidet ihn dann in die passenden Worte. Nach der in der wissenschaftlichen Propädeutik und in der pragmatischen Rhetorik festgelegten systematischen Abfolge der fünf Arbeitsschritte des Redners soll zuerst die Auffindung der Gedanken (*inventio*), die Konzeption des Argumentationsgangs (*dispositio*), anschließend die Ausformulierung der Gedanken (*elocutio*), das Auswendiglernen (*memoria*) und schließlich der Vortrag der Rede (*actio*) stattfinden. Bei Kleist aber wird das Überspringen der ersten beiden Arbeitsschritte und der Übergang zum fünften Arbeitsschritt vorgeschlagen. In Umkehrung des rhetorischen Schemas, das von den an der Sache (*res*) orientierten zu den auf die Worte (*verbum*) konzentrierten Arbeitsschritten voranschreitet, erfolgt im Kleist'schen Modell zuerst die performative Umsetzung, die *actio*, der die *elocutio* auf gut Glück folgt, welche – weil ohne *dispositio* – zu einer diffusen Konzeption führt, die unerwartet in der *inventio*, der Findung des Gedankens, endet.⁵

Was Kleist in seinem Aufsatz darstellt, ist nichts anderes, als die rhetorische Kategorie der *inventio* auf den Kopf zu stellen. Das Auffinden oder Verfertigen der Gedanken, der traditionellen Rhetorik gemäß dem Vorfeld der Rede, der *inventio*, zugehörig, ist für ihn nicht ein der Rede vorausgehender Prozess, sondern befindet sich ganz unerwartet erst am Ende des Redeprozesses.⁶ Bei Kleist ist es daher nicht so, dass zuerst etwas im Geiste gewusst, d. h. gedanklich verarbeitet und der Sache angepasst disponiert wird, für das im Nachhinein dann die richtigen Worte gefunden werden müssten, sondern der Gedanke wird erst zusammen mit seinem sprachlichen Ausdruck erzeugt. Es beherrscht also „die Rede den Gedanken [...] statt der Gedanke die Rede.“⁷ Dem klassischen Lehrmodell der Rhetorik, dem zufolge der Gedanke erst die Worte erzeuge, setzt Kleist in seinem Aufsatz somit „ein neues Paradigma“⁸ entgegen.⁹

⁵ Vgl. Wolfram Groddeck, Die Inversion der Rhetorik und das Wissen von der Sprache. Zu Heinrich von Kleists Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. In: Nikolaus Müller-Schöll, Marianne Schuller (Hg), Kleist lesen. Bielefeld 2003, S. 101ff.

⁶ Vgl. Gernot Müller, Heinrich von Kleist: Finden des Glücks – Finden der Gedanken beim Reden. In: Ders., Was bleibt aber, stiften die Dichter: Festschrift für Bert Nagel zum 85. Geburtstag. Goepping 1995, S. 153.

⁷ Vgl. Christian Strub, „Bloße Ausdrückung“ und „lautes Denken“. Zu Kleists Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. In: *Ars Semeiotica* 11 (1988), S. 286.

⁸ Kiran Desai-Breun, Das Schweigen und die Gabe. Analytische Studien zu Ambivalenzen in Heinrich von Kleists „Penthesilea“ und „Das Käthchen von Heilbronn“. Frankfurt a.M. 1999, S. 43.

⁹ Vgl. Christian Kohlross, Die poetische Erkundung der wirklichen Welt: Literarische Epistemologie (1800-2000). Bielefeld 2010, S. 43ff.

2 Die Autonomie der präreflexiven Rede

Mit dem neuen Paradigma des Vorrangs der *elocutio* vor der *intentio* tritt nun an die Stelle einer Autonomie des Denkens die Autonomie einer präreflexiven Rede. Diese führt eher zu wahrhafter Erkenntnis, wie Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* feststellt, da „die Worte sich selbst oft besser verstehen als diejenigen, von denen sie gebraucht werden.“¹⁰ Auch für Kleist werden die Worte nicht um der Gedanken willen erfunden, sondern das Reden erhält eine Berechtigung durch sich selbst, weil im kreativen Vorgang des Sprechens die fehlende vorgängige Intention nachgeholt wird und erst das spontane Zusammenwirken von Reden und Denken zur Findung des Gedankens führt.¹¹

Nahezu analoge Vorstellungen zum Verhältnis von Reden und Denken finden sich bei Novalis, dessen Schriften Kleist ursprünglich gemeinsam mit Adam Müller edierte. In Novalis' ebenso kurzem wie berühmtem Text *Monolog* heißt es, „dass wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht.“¹² Will er aber „von etwas Bestimmten sprechen“, so hat es das totale Versagen der Sprache zur Folge, denn „die launige Sprache“, die sich den vorgefassten Absichten nicht unterwerfen will, lässt ihn „das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen“¹³, genauso wie bei Kleist in der fünften Beispielgeschichte im Königsberger Aufsatz, wo Leute, die „etwas recht Treffendes, und sehr deutlich gedacht“ haben, „die Sprache an sich reißen“, nur um „etwas Unverständliches zur Welt [zu] bringen“ (II, 323). Es scheint bei Novalis wie bei Kleist besser zu sein, nicht zu wissen, wovon man spricht, um gerade durch diesen unbewussten Redeprozess Zugang zu „originellsten Wahrheiten“ zu erhalten. Das Sprechen ist somit nicht nur spontan, sondern auch innovativ, denn im „Zurücktauchen ins Unstrukturierte“¹⁴ kann stets etwas Neues, gleichsam ein noch nie da gewesener Gedanke zugleich mit dessen Ausdruck hervorgebracht werden. Die Machtzentrale der Rede verlagert sich so vom planenden Verstand zur plötzlichen Intuition, von der rationalistischen Reflexion zu „bloßen augenblicklichen Eingebungen“ (II, 338).

¹⁰ Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitw. von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Zürich 1975. Bd. 10: Philosophische Vorlesungen insbesondere über die Philosophie der Sprache und des Wortes, S. 309-534. S. 364.

¹¹ Vgl. Müller, 1995, S. 151.

¹² Novalis, Schriften. Hg. von Pauk Kluckhohn. Stuttgart 1960, Bd. 2, S. 672.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Bernhard Greiner, Mediale Wende des Schönen – „freies Spiel“ der Sprache und „unaussprechlicher Mensch“. „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“. „Brief eines Dichters an einen anderen“. In: Ders., Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum Fall der Kunst. Tübingen 2000, S. 167.

In seiner kleinen Schrift *Von der Überlegung*, wo Kleist der „kaltblütigen und langwierigen“ Überlegung „vor der Tat“ eine Absage erteilt, rät „ein Deutscher“ seinem zum Soldaten bestimmten Sohn, wie ein „Athlet [...] in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfasst hält, [...] nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloßen augenblicklichen Eingebungen“ (II, 337f.) zu verfahren. Denn vom sportlichen Bewegen ist dies bekannt: Werden Bewegungen aus spontaner Eingebung heraus ausgeführt, so sind sie in den meisten Fällen gelungener als solche Bewegungen, über die vorher lange nachgegrübelt wurde. Wie der Gedanke dem Wort, so müsse besonders in einem Ringkampf die Überlegung der Tat nachgeordnet sein, wenn diese erfolgreich sein will:

Die Überlegung, wisse, findet ihren Zeitpunkt weit schicklicher nach, als vor der Tat. Wenn sie vorher, oder in dem Augenblick der Entscheidung selbst, ins Spiel tritt: so scheint sie nur die zum Handeln nötige Kraft, die aus dem herrlichen Gefühl quillt, zu verwirren, zu hemmen und zu unterdrücken; [...] und derjenige, der berechnen wollte, welche Muskeln er anstrengen, welche Glieder er in Bewegung setzen soll, um zu überwinden, würde unfehlbar den Kürzeren ziehen, und unterliegen. Aber nachher, wenn er gesiegt hat oder am Boden liegt, mag es zweckmäßig und an seinem Ort sein, zu überlegen, durch welchen Druck er seinen Gegner niederwarf, oder welcher ein Bein er ihm hätte stellen sollen, um sich aufrecht zu halten. (II, 337)

Es geht beim Ringen um das Spüren des eigenen Leibes in der Konfrontation mit einem Kampfpartner, und eben nicht um eine vom Geist gesteuerte Bewegung des Körpers, die den Gedanken nachfolgt.¹⁵ Diesem Plädoyer für den Vorrang der Tat vor den Gedanken gemäß müsse der Ringer dem „herrlichen Gefühl“ folgen und intuitiv reagieren, statt zu überlegen und zu „berechnen“ (II, 337). Denn wer wirklich handelt, hat keine Zeit zu kalkulieren, und wer berechnet, verzögert nur das Handeln, in dem die intuitive Sicherheit erst generiert wird. Ein Handeln in der Bewegung, ohne den Stillstand der Reflexion zu suchen, schildert Gracián in der 56. Regel aus seinem *Handorakel*, und betont dabei die für das schnelle Reagieren essentielle „Geistesgegenwart“, welche sich die „glückliche Schnelligkeit“ nicht durch die „Überlegung“ verderben lässt:

Geistesgegenwart haben. Sie entspringt aus einer glücklichen Schnelligkeit des Geistes. Für sie gibt es keine Gefahren noch Unfälle, kraft ihrer Lebendigkeit und Aufgewecktheit. Manche denken viel nach, um nachher alles zu verfehlen: andere treffen alles, ohne es vorher überlegt zu haben. Es gibt antiparastatische Genies, die erst in der Klemme

¹⁵ Vgl. Blamberger 2007, a. a. O., S. 58ff.

am besten wirken: sie sind eine Art Ungeheuer, denen aus dem Stegreif alles, mit Überlegung nichts gelingt.¹⁶

Für die „antiparastatischen Genies“, denen „aus dem Stegreif alles, mit Überlegung nichts“ gelingt, liegt etwas Traumsicheres und Naturgegebenes in dem Vorgang des Handelns, das erst unter Ausschluss der „Überlegung“ gut gerät. Dass die „Überlegung“ bzw. der „Gedanke“, die reflexive Tätigkeit des Bewusstseins, als Störung, wenn nicht Auflösung eines gesteigerten Gestimmtseins bei Kleist vergegenwärtigt wird, zeigt ein Brief Kleists vom 19. September 1800 an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge:

Aber ich höre zuweilen, wenn ich in der Dämmerung, einsam, dem wehenden Atem des Westwinds entgegen gehe, und besonders wenn ich dann die Augen schließe, ganze Konzerte, vollständig, mit allen Instrumenten von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Kontraviolon, [...] mit allem Zauber der Musik, mit allen melodischen Wendungen und der ganzen begleitenden Harmonie. [...] Und dieses Konzert kann ich mir, ohne Kapelle, wiederholen so oft ich will – aber so bald ein Gedanke daran sich regt, gleich ist alles fort, wie weggezauert durch das magische: disparois!, Melodie, Harmonie, Klang, kurz die ganze Sphärenmusik. (II, 568f.)

Wenn die „Harmonie der Sphären“ an einem einzigen „Gedanken“ (II, 569) scheitert, so kann ein „bloßer Vorsatz“ (II, 328) bei der bildkünstlerischen Produktion Schaden stiften, wie es Kleists *Brief eines Malers an seinen Sohn* nahelegt: Der Sohn, der „eine Madonna“ malt, gedenkt jedes Mal, bevor er zum Pinsel greift, das Abendmahl zu nehmen, um sein „Gefühl“ für die Vollendung dieses Werks zu „heiligen“. Diese Entscheidung, sich in eine andächtige Stimmung zu versenken, sei aber „eine falsche [...] Begeisterung“, die im genauen Gegensatz zu der „gemeinen [...] Lust an dem Spiel, deine Einbildungen auf die Leinwand zu bringen“ (II, 328) steht, wozu der Vater gerade rät.¹⁷ Dem Vater gemäß würde „derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, [...] ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen.“ (II, 328). Und so wie es im Augenblick der Zeugung unnötig sei, diesen Vorgang „mit vieler Heiligkeit“ zu „bedenken“ (II, 328), würde dagegen „derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küsst, zweifelsohne einen Jungen zur Welt bringen, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert, und den Philosophen zu schaffen gibt.“ (II, 329)

¹⁶ Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*. Zitiert nach Blamberger 2007, a. O., S. 56.

¹⁷ Vgl. Gernot Müller, *Kleists Rhetorik der Innerlichkeit*. In: *Studia neophilologica* 58 (1986), S. 231.

Vergleichbar mit einem vorsatzlosen Zeugungsakt ist nach Georg Christoph Lichtenberg die nicht-intentionelle Schöpfung für ein „poetisches Genie“, das „durch die Harmonie und die Versart rege gemacht, [...] ohne Überlegung seine Gedichte zu verfertigen“¹⁸ instande ist. Ganz ähnlich scheinen sich „die Begriffe“ bei Friedrich Schiller „nach dem Gesetz der Notwendigkeit“ zu entwickeln, und das poetische Genie könne sich „aus der Anarchie selbst die herrlichste Ordnung“¹⁹ erschaffen. „Auf einem immer wechselnden Grunde, auf dem Strome der Imagination, der immer fortfließt“, vermag der geniale Schriftsteller „ein festes Gebäude“²⁰ zu errichten.

Dieser Primat einer überbordenden Phantasie über den planenden Verstand stellt auch ein Wesensmerkmal Kleist'scher Produktivität dar. Was den aus dem „Strome der Imagination“²¹ geborenen, dichterischen Schöpfungsakt betrifft, so hat Kleist in seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* den folgenden Aphorismus Johannes R. Bechers vorweggenommen:

Es ist nicht so, dass der Dichter eines abgeschlossenen Denkprozesses bedarf, um ein Werk hervorzubringen. [...] Es muss also nicht alles geklärt oder abgeklärt sein, wenn ich mich an ein Werk heranwage. [...] So ist auch durchaus die Möglichkeit gegeben und historisch erwiesen, dass ein Künstler erst im Prozess der Gestaltung zur Klarheit gelangt und sogar, ohne sich dessen bewusst zu sein. Indem er gestaltet, erklärt sich ihm das Unerklärliche. Dadurch gelangt er zu einer besonderen Wirkung, denn auch der Leser macht diese Art von Klärungsprozess mit durch und erlebt mit, voll Spannung, welches Ergebnis sich zeigen wird. [...] Wir ahnen nur, wenn wir an ein Werk herangehen, wie es verlaufen wird, und schon ganz und gar haben wir keine Ahnung davon, wie es enden wird. Immer steht das Ende ganz woanders, als wir annehmen bei Anbeginn. Die Strophen gewinnen Macht über uns, die Reime zwingen uns in ihren Bann, die Figuren, die wir bewegen wollen, bewegen auch uns, und leidenschaftlich erfüllt von Entdeckerlust, können wir uns nicht zufrieden geben mit dem Plan, den wir bei Beginn des Werkes gefasst haben. Das Werk überwächst auch uns, und dieses Uns-immer-selber-Übersteigen ist es, was eine solche unwiderstehliche Attraktion menschlich und künstlerisch auf die Umgebung eines Künstlers ausübt und wodurch er recht eigentlich erst zu einer bedeutenden Person wird.²²

¹⁸ Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher*. In: *Schriften und Briefe*. Hg. von Wolfgang Promies, Bd. 1. München 1968, S. 21.

¹⁹ Friedrich Schiller, *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*. In: *Schiller: Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5. München 1962, S. 677.

²⁰ Ebenda.

²¹ Ebenda.

²² Johannes R. Becher, *Das poetische Prinzip*, Berlin 1957, S. 382.

Hier beschreibt Becher einen Schaffensvorgang, der das nicht zuvor Durchdachte als Ausgangspunkt nimmt und auf ein unerwartetes Ende hinsteuert. Gewissermaßen im Geiste Kleists wächst Becher selbst über die eigene Ausgangsposition hinaus, indem er auf das Ungeplante und noch nicht Geklärte vorgeht. Was zunächst nur vorsichtig und relativierend formuliert wird, das wird dann immer mehr als wesenhafte künstlerische Erscheinung, als künstlerisches Gesetz erfasst. Mit wachsender Lebendigkeit und gedichtartiger Rhythmik wird dieser schöpferische Klärungsvorgang beschrieben.²³ Günther K. Lehmann kommentiert diese eigentümliche Improvisation im künstlerischen Schaffensprozess mit dem folgenden einfachen Satz: „Erst dem malenden, komponierenden und schreibenden Künstler kommen die Einfälle; das Suchen, Erfinden und Improvisieren treibt sie hervor.“²⁴ Das Getriebensein von der selbsttätigen Wahrheit der Inspiration, für die Kleist einsteht, wird zum schöpferischen Prinzip erhöht. In diesem Zusammenhang spricht Günter Kunert vom „Bewusstsein des Gedichts“²⁵, das sich gegen vorgeprägte Vorstellungen durchsetzt und den Spielraum des Denkbaren mit „dramatischer Spannung“²⁶ neu erschließt.

3 Anmut bei „nicht mehr Bewusstsein“

Im Gegensatz zum „Bewusstsein des Gedichts“, das sich im dichterischen Schaffensvorgang regt und bewegt, scheint das Bewusstsein des eigentlich Schaffenden beim Schöpfungsprozess eher auszubleiben. Dass Kleists Erwägungen über Ideenfindung und Redefluss ohne Bewusstseinsbeteiligung der Genie-Ästhetik nahestehen oder gar aus ihr hervorgegangen sind, bezeugen Immanuel Kants Ausführungen zur schönen Kunst als Kunst des Genies in der *Kritik der Urteilskraft*. Das Genie zeichne sich durch Originalität, Beispielhaftigkeit und Natur aus, vor allem aber durch die Tatsache, dass „der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden.“²⁷ Wenige Monate vor seinem Freitod spricht Kleist in einem Brief an Friedrich de la Motte Fouqué noch von der „Eigentümlichkeit des Geistes“ in einem Kunstwerk, „der sich, in unbewusster Freiheit und Lieblichkeit, darin entfaltet.“ (II, 861) Der liebliche

²³ Vgl. Joachim Biener, Zur ästhetischen Bedeutung von Heinrich von Kleists Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.“ In: Beiträge zur Kleist-Forschung 1978, S. 5ff.

²⁴ Günther K. Lehmann, Phantasie und künstlerische Arbeit. Betrachtungen zur poetischen Phantasie. Berlin 1976, S. 222.

²⁵ Günter Kunert, Pamphlet für Kleist. In: Sinn und Form 5 (1975), S. 109.

²⁶ Johannes R. Becher, Das poetische Prinzip. Berlin 1957, S. 382.

²⁷ Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft. In: Gesammelte Schriften. Hg. von der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Bd. 5. Berlin 1931, S. 407.

Geist, der ein Kunstwerk hervorbringe und ihm „seinen eigentümlichen Laut“ (II, 324) verleihe, entfalte sich frei und unbewusst, und „rührt“ daher „am meisten“ (II, 861).

Dass der Geist „augenblicklich und unmittelbar [...] hervortritt“, gilt bei Kleist als „die Eigenschaft aller echten Form“, wie es in seinem *Brief eines Dichters an einen anderen* heißt, „während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst.“ (II, 348) Im brieflichen Erfahrungsaustausch mit dem Freund Rühle von Lilienstern, ebenfalls auf der Suche nach dem raren Glücksfall der Kunst, beschwört Kleist eine Kunst, die nach Willkürlichkeit und Spontaneität verlangt. Die begriffslose Authentifizierung der Kunst erfolge durch die Richtschnur des subjektiven „Gefühls“ und scheitere an dem „sich selbst begreifen“: „Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand! Studiere nicht zu viel, mein lieber Junge. [...] Folge Deinem Gefühl. Was Dir schön dünkt, das gib uns, auf gut Glück.“ (II, 769)

Der Gedanke an „sich selbst“ (II, 348) ist bei Kleist geradezu unerwünscht, denn wie kaum ein anderer leidet der Dichter unter dem eigenen Verstand, unter einem Bewusstsein, das wohl oft heller leuchtet, als es seine Seele zu ertragen vermag. Kleist, der „nur eines Tropfens Vergessenheit“ bedürfte, um „mit Wollust“ (II, 651) katholisch zu werden, wie er seiner Verlobten in einem Brief vom 21. Mai 1801 mitteilt, beschreibt diesen Tropfen Selbstvergessenheit immer wieder als „Pharmakon seines gequälten Selbst“²⁸. „Meine heitersten Augenblicke sind solche, wo ich mich selbst vergesse“ (II, 648), heißt es ebenfalls in einem Brief an Wilhelmine von Zenge im Mai 1801. Und in einem Brief an Marie von Kleist im Juni 1807 äußert sich Kleist bündig: „Zerstreuung und nicht mehr Bewusstsein, ist der Zustand, der mir wohl tut.“ (II, 782)

In der Sicht Kleists vermag die „mangelhafte“ Form, die den Schaffenden an „sich selbst“ zu denken zwingt, deshalb kaum den Geist „unmittelbar“ erscheinen zu lassen, weil „nicht mehr Bewusstsein“ (II, 782), d. h. die Abwesenheit von Selbst-Bewusstsein, eine entscheidende Voraussetzung für die „wohltuende“ Authentizität bildet. Zugunsten der Authentizität bzw. der „Unmittelbarkeit des Geistes“, um mit Hegel zu sprechen, die „das Substantielle überhaupt des Geistes ist“²⁹, wird das Bewusstsein als vermittelnde Instanz suspendiert. Gerade das originale, unmittelbare, seiner selbst unbewusste Element der authentischen bzw. „echten“ (II, 348) Form verhilft dem Geist zu dem, was Kleist in seinem Text *Über das Marionettentheater* mit „Grazie“ (II, 341) umschreibt.

²⁸ Fabian Stoermer, Laut und Sinn in der Poetik Heinrich von Kleists. In: Beiträge zur Kleistforschung 2002, S. 114.

²⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes. Vorrede. Zitiert nach Urs Strässle, Heinrich von Kleist. Die keilförmige Vernunft. Würzburg 2002, S. 163.

In der ebenso unterhaltsamen wie tiefsinnigen Betrachtung über das Marionettentheater gibt Kleist den Dialog des Ich-Erzählers mit Herrn C., einem bekannten Tänzer seiner Zeit, wieder. Herrn C.s Bewunderung für das Marionettentheater verwundert den Ich-Erzähler sehr. Wie dieser ihm versichert, könne ein Tänzer viel von der Pantomimik der Puppen lernen. Denn zwar sei das Spektrum an Bewegung für Marionetten begrenzt, doch vollziehen sich ihre Bewegungen innerhalb dieses Rahmens „mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen“ (II, 341). Während dem Tänzer beim Tanzen stets sein Bewusstsein darüber, dass er tanzt, im Wege steht, verkörpert die Marionette gerade deshalb ein „unendliches Bewusstsein“ (II, 345) über das Ideal des graziösen Tanzes, weil sie es nicht hat, sondern ausdrückt. Die nicht reflektierende mechanische Puppe, deren Schwung der Glieder einen harmonischen Tanz hervorbringt, befindet sich im Zustand völliger Selbstsicherheit, da sie sich in höchster Natürlichkeit aus ihrem „Schwerpunkt“ (II, 339) heraus bewegt. Am Beispiel dieser Marionetten, deren Rhythmus der Bewegungen „ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise“ der Linie der Schwerpunkte folgt, sei gar die naturgemäße „Anmut“ und „Grazie“ (II, 341) wiederzugewinnen, die seit der Vertreibung aus dem Paradies verloren gegangen ist.³⁰

Die Marionette, die in der vollkommenen Bewusstlosigkeit zur Identität von Körper und Seele gelangt, entspricht nämlich nicht nur dem „Begriff vom Schönen im Tanz“ (II, 340), sondern steht auch für das nicht durch Bewusstsein und Reflexion verdorbene Leben im Stande der paradiesischen Unschuld. Eine Präfiguration der graziösen Marionette stellt indes das schlafwandlerische Mädchen in Kleists „großen historischen Ritterschauspiel“ *Das Käthchen von Heilbronn* dar. Das Käthchen, dessen seiner selbst unbewusstes In-sich-ruhen zur Erfüllung des im Traum Versprochenen führt, verlässt nicht den Zustand der Unschuld. Wie eine anmutige Marionette wird das Käthchen als „die reinste Verkörperung der Grazie“ zum „Symbol einer vom Sündenfall unberührten Daseinsart“³¹. Die an dieser dramatischen Gestalt, wie an der rhythmischen Bewegung der Holzpuppen beobachtbare „naiv erhabene Grazie“³² des Körpers, die im Essay *Über das Marionettentheater* zum unmittelbaren und vollständigen Ausdruck der Seele erklärt wird, hat offenbar die Abwesenheit des reflektierenden Bewusstseins zur Voraussetzung. Die „Grazie“ (II, 341) der Marionetten, die ohne Reflexion gelingt, ist ersichtlich auch ohne innere Substanz, welche sich im Äußeren spiegelt. Im Gegensatz zu Schillers Grazien-Begriff in seinem Aufsatz *Über Anmut und Würde* ist Grazie bei Kleist nicht durch die moralische Kate-

³⁰ Vgl. Kohlross, a. a. O., S. 43ff.

³¹ Walter Müller-Seidel, Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays. Darmstadt 1972, S. 116.

³² Rudolf Loch, Kleist. Eine Biographie. Göttingen 2003, S. 161.

gorie der Sittlichkeit, sondern als unbewusstes naturgemäßes Tun des Einzelnen bestimmt.³³

In dem sowohl literarischen als auch naturphilosophischen Werk über das Marionettentheater, in dem die leb- und bewusstlose Marionette zum Sinnbild der bewusstlosen und unreflektierten Grazie geworden ist, wird die „Präferenz für präreflexive Zustände“³⁴ poetologisch und ästhetisch tiefergehend als im Aufsatz *Über das allmähliche Verfertigung der Gedanken* beim Reden dargestellt. Gleichwohl wird der Zusammenhang von Anmut und Reflexion im eingangs genannten Königsberger Aufsatz zu einem zentralen Anliegen gemacht.

Anhand von sechs divergenten Gesprächssituationen ist uns dort bereits vor Augen geführt worden, dass sich die Artikulation der Rede nicht der Aktivität des Bewusstseins verdankt, die Sprecher können sich vielmehr nur artikulieren, wenn das Reflexionsvermögen ausgeschaltet ist. Indem der Redende weder intendiert redet, weil er nicht weiß, wohin die Rede führen wird, noch beim Reden innehält, um über das Gesagte nachzudenken, findet er sich einem Ausdrucksgeschehen gegenüber, das „sich der Verfügung des Subjekts entzieht, es aber durch und durch formt“³⁵. Dieser eigenartigen Subjektivität bei der spontanen Rede gilt das besondere Interesse Kleists, weil sich das Sprechen des sein Selbst deaktivierenden und sich mithin unbewusst artikulierenden Individuums als ein „Sprechen ohne Subjekt“³⁶ charakterisiert, das für Kleist als ästhetisch schön anzusehen ist. Anmutig ist, wenn das Subjekt mit seinem Reflexionsvermögen zurücktritt, während die Authentizität der Seele unmittelbar aus der Rede entsteht. Diese „unmittelbare Vergegenwärtigung der seelischen Prozesse in der Sprache“³⁷, die die Dichtung Kleists kennzeichnet, ist deshalb schön, weil die natürliche Anmut der Übereinstimmung von Sprache und Seele authentisch und durch Reflexion ungetrübt ist.

Die Harmonie von Körper und Geist – ein Ideal, dem ein natürliches Fließen der Bewegung eigen ist – nennt Kleist „Grazie“, „Anmut“ (II, 341). Für ihn ist die Anmut, dem Kleist-Biografen Mathieu Carrière zufolge, „eines der bewundernswertesten Dinge, die es gab“³⁸. Und „anmutig sein“ heißt für Kleist, der sich als „ungeschickten Stolperer, Stotterer, Stammler“ empfand, „flüssig sprechen zu können“³⁹. Wenn Kleist häufig „eine zuckende Bewegung“ und „ein verlegenes Gebärdenspiel“ bei sich be-

³³ Vgl. Blamberger, 2007, S. 38ff.

³⁴ Fabian Stoermer, Laut und Sinn in der Poetik Heinrich von Kleists. In: Beiträge zur Kleistforschung 2002, S. 128.

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, Die Prosa der Welt. München 1984, S. 13.

³⁶ Ebenda.

³⁷ Günter Blöcker, Heinrich von Kleist oder das absolute Ich. Berlin 1960, S. 250.

³⁸ Mathieu Carrière, Für eine Literatur des Krieges. Frankfurt a. M. 1981, S. 9.

³⁹ Ebenda.

obachtet, so sehnt er sich danach, „dass uns die Sprache mit Leichtigkeit zur Hand sei, um dasjenige, was wir gleichzeitig gedacht haben, und doch nicht gleichzeitig von uns geben können, wenigstens so schnell, als möglich, auf einander folgen zu lassen.“ (II, 323) Indes ist flüssig und „mit Leichtigkeit“ zu sprechen bei Kleist nichts anderes als sich den sprachlich verfassten Assoziationen hinzugeben, die dem Redestrom folgen. Das Eingelassensein des redenden Ichs in den Redestrom, der dem Bewusstsein vorausseilt, wäre der Zustand, dem Sigmund Freud den metaphysischen Namen des Unbewussten gegeben hat, weil dieser ein anderes, ein virtuelles Bewusstsein darstellt.⁴⁰

Kleist bezeichnet dieses virtuelle oder verkappte Bewusstsein als „einen gewissen Zustand unsrer, welcher weiß“ (II, 323). Mit dem Satz „nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß“ wird nicht nur das wahre „Wissen“ als ein Zustand erschlossen, der dem Bewusstsein oder dem Ich vorgelagert ist, sondern zugleich eine Form der Rede, die nicht nach dem Bewusstsein kommt, sondern die eine sich zerstreue Bewegung ist, in der sich das Vorbewusste oder Unbewusste den Weg zum Bewusstsein bahnt. In diesem Zustand des Unbewussten, in dem sich die Sprache nicht mehr dem Vorrang und der Vorgängigkeit der Reflexion unterwirft, scheint das Problem des Ausdrucks auf die schönste Weise gelöst:⁴¹ „Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa ein Hemmschuh am Rade des Geistes, sondern wie ein zweites, mit ihm parallel fortlaufendes, Rad an seiner Achse.“ (II, 322)

Für Kleist ist die Geburt des Gedankens aus der Parallelität von Denken und Reden ein ästhetischer Vorgang, der genau den Kriterien „Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit“ (II, 341) entspricht, wie sie auch im Aufsatz *Über das Marionettentheater* von Bedeutung sind. Beide Aufsätze betonen, dass die in unreflektierter Harmonie von Körper und Geist geäußerte Regung ästhetisch ist, wohingegen sich die in bewusster Reflexion gesuchte körperliche oder geistige Lebensäußerung verzerrt.⁴²

4 Verlust der Grazie durch bewusste Reflexion

Im Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* tritt Kleist selbst als Sprecher auf, um am eigenen Beispiel die authentische An-

⁴⁰ Kleists Konzept vom Unbewussten unterscheidet sich insofern von dem Diskurs seiner Epoche, der später von Freud systematisiert wurde, als das Unbewusste bei Kleist vorwiegend im Sinne vom Bewusstlosen verstanden wird und wenig gemeinsam mit den verdrängten Trieben des Menschen hat.

⁴¹ Vgl. Stoermer, a. a. O., S. 124.

⁴² Vgl. Heinz Ide, *Der junge Kleist. „in dieser wandelbaren Zeit“*. Würzburg 1961, S. 19.

mut der Übereinstimmung von Sprache und Geist zu demonstrieren. Mit etlichen Gegenbeispielen zeigt er aber auch, wie das Bewusstsein die natürliche Grazie verdirbt. Im ersten Beispiel staunt Kleist darüber, dass „die Erkenntnis [...] mit der Periode fertig ist“ (II, 322), d. h. dass sich das Gesuchte im Akt des Redens gleichsam selbsttätig eingestellt hat. Erst mit dem Ende der „Periode“ (II, 322), also *post actum*, wird er des Redeerfolges inne. Dann aber kehrt sein Bewusstsein zurück und er wird wieder das Subjekt der Redesituation. Doch vermag er jetzt als bewusster Sprecher nur „etwas Unverständliches zur Welt bringen“ (II, 323). Zu oft musste Kleist selbst erleben, wie er voller Beklommenheit in einer Gesellschaft mit der Redeabsicht, Stärke vorzutäuschen, „etwas recht Treffendes“ und „sehr deutlich“ Gedachtes nur in ein „verlegenes Gebärdenspiel“ (II, 323) zu übersetzen vermochte.

Sind sich die Sprecher bei Kleist erst einmal ihrer Redeabsichten bewusst, so erliegen sie nicht selten dem Stocken ihres eigenen Redeflusses und verlieren ihre Anmut. Auch Mirabeau, der wortgewaltige Redner in der dritten Beispielgeschichte des Königsberger Aufsatzes, improvisiert seine geschichtsmächtige Rede erfolgreich, um sich nach einem Augenblick des Triumphes gleich wieder in den Zustand der Besonnenheit zu transformieren, der ihm „Furcht“ und „Vorsicht“ (II, 320) einflößt. Das Eintreten des Bewusstseins bewirkt bei diesem vermessenen revolutionären Redner einen sekundenschnellen Übergang von größter Erregung zu einem Gefühl der Beklommenheit, das ihm den Mut zur Verwegenheit nimmt.⁴³

Dass Reflexion als Trennung von Seele und Körper nur noch ungraziöse Bewegungen hervorbringen kann, ist sowohl bei den Sprechern im Aufsatz *Über das allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* als auch im Essay *Über das Marionettentheater* feststellbar. Im letztgenannten Text berichtet der Ich-Erzähler von einem Jüngling, „über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war“, der aber „durch eine bloße Bemerkung“ die Sicherheit der Grazie verloren und „trotz aller ersinnlichen Bemühungen nachher niemals wieder gefunden“ (II, 343) hätte. Als ihn nach dem Baden eine unbewusste graziöse Bewegung an den nackten Knaben, der sich einen Dorn aus dem linken Fuß zieht, erinnert, versucht der Jüngling, die unwillkürlich gelungene Pose des Dornausziehers bewusst zu wiederholen: „doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! Er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen.“ (II, 343)

Die Störung glatter Abläufe ist das Ergebnis jedweder Bewusstwerdung. Diese verursacht eine Hemmung dort, wo früher keine war. Überdies rauben der prüfende Blick und das Gelächter des Ich-Erzählers dem Jüngling,

⁴³ Vgl. Peter Phillipp Riedl, *Die Macht des Mündlichen. Dialog und Rhetorik in Heinrich von Kleists „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“*. Euphorion 98 (2004), S. 141.

dem es nicht mehr gelingt, die Bewegung der „Unschuld“ (II, 343) zu wiederholen, die natürliche Grazie des Dornausziehers.⁴⁴ Seitdem ist der dadurch verunsicherte junge Mann nicht mehr imstande, seine zwanghafte Selbstüberprüfung abzuschütteln und die natürliche Anmut und Grazie wiederzuerlangen:

Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreiflich Veränderung mit den jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verflossen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte. (II, 344)

Das Beispiel des Jünglings, den der Versuch verdirbt, in verkrampfter Anstrengung vor dem Spiegel „das freie Spiel seiner Gebärden“ (II, 344) zu üben, offenbart die Entfremdung vom eigenen Leib als dem Natürlichen durch das reflektierende Bewusstsein. Aus diesem „sonderbaren und unglücklichen Vorfall“ (II, 344) wird ersichtlich, dass im Zustand der Reflexion eine Verschiebung des Ausdrucks der Seele in körperliche ungraziöse Gebärden stattfindet. Wer über seine Bewegungen reflektiert und sie kontrollieren möchte, trennt den Körper von der Seele, und die Körperlichkeit drückt die Seele nicht mehr unmittelbar aus, sondern gibt eher ein geziertes Bild von derselben ab.

Diese Gegensätzlichkeit von Geziertheit und Unschuld durch Entfremdung von Körper und Seele führt Kleist, wie bereits erwähnt, zurück ins Paradies, denn „solche Missgriffe [...] sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben“ (II, 342). Als Urmodell eines vollkommenen Weltzustandes gilt für Kleist die alttestamentliche Darstellung eines Paradieses, das vor dem Beginn der eigentlichen Weltgeschichte am Anfang der Zeiten gedacht wird. Für das Ende der Zeiten wird ein neues Paradies, ein zukünftiges Reich Gottes erwartet, auf das zahllose Verheißungen und Sehnsüchte gerichtet sind. Gegenüber dem urzeitlichen und dem endzeitlichen Glückszustand erscheint der gesamte historische Ablauf der Menschheitsgeschichte nur als ein Zwischenstadium, welches als sündhaft und verdorben gilt. Im Paradies, in dem das erste Menschenpaar Adam und Eva die Frucht vom Baum der Erkenntnis aßen, wurden die Beiden nämlich in andere Wesen verwandelt, die nicht mehr zu ihrer ursprünglichen Unschuld zurückkehren konnten und nun „wussten, dass sie wuss-

⁴⁴ Vgl. Greiner 2000, a. a. O., S. 174.

ten“⁴⁵. Das Essen vom Baum der Erkenntnis führt zu Bewusstsein, was dem Menschen vom „bloßen Kennen“ zum „wahren Erkennen“ verhilft. Es nimmt ihm aber auch die Natürlichkeit, in der er, ohne weitere Beachtung dieses natürlichen Seins, mit sich im Einklang stand.

Nach dem nicht mehr ungeschehen zu machenden Sündenfall verliert der Mensch im Bewusstwerden, dass er nackt dasteht, seine natürliche Anmut, und mit diesem Verlust der Grazie setzt auch die fortschreitende Verdorbenheit des Menschengeschlechts ein. Kleist, der das Bewusstsein als eigentlichen Initiator von Unordnung und Verdorbenheit identifiziert, legt dem Ich-Erzähler im Essay *Über das Marionettentheater* in den Mund, dass er „gar wohl wüsste, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewusstsein anrichtet.“ (II, 343) Die Unversöhnlichkeit von Körper und Geist als Resultat des Sündenfalls, die das klassische Ideal der ästhetischen Erziehung in Harmonie von Körper und Geist bei Schiller negiert, führt auch zu Unordnung in der geistigen Lebensäußerung.⁴⁶ Für Kleist erweist sich die Konstellation misslingender Rede bzw. der Entfremdung von Wort und Geist ebenfalls dem geschichtsphilosophischen Stadium der verlorenen Grazie zugehörig, wie überhaupt alle menschlichen Lebensäußerungen, die von der Instanz des Bewusstseins geleitet werden.⁴⁷

5 Wiedergewinnung der Anmut bei vollkommener Selbstanschauung

Im Essay *Über das Marionettentheater* erzählt Kleist von der Geschichte eines fechtenden Bären, der einen hervorragenden Fechter allein mittels seiner Gleichmut und seiner Ruhe bezwingen könne. Während dem Fechter, ähnlich wie dem Jüngling, durch die verzweifelten Versuche, sich beste Strategien zu überlegen, die natürliche Anmut und Sicherheit der Bewegungen verloren gehen, steht der Bär, „wie der erste Fechter der Welt“, seinem Gegner gegenüber „Aug´ in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könne“ (II, 345). Der Bär taucht ganz unreflektierend in den Schwerpunkt der gegnerischen Bewegung ein und pariert, wiederum ohne Reflexion, den feindlichen Bewegungen entsprechend, „alle meine Stöße“ (II, 345). Bei dem meisterlich fechtenden Bären stehen Körper und Seele, die sich beide in Gleichmut befinden, miteinander in Einklang, und allein aus dem „Schwerpunkt“ (II, 339) heraus, der statt im reflektierenden Verstand in seiner Seele liegt, erfolgt die ästhetisch schöne, kraftvolle und sichere Bewegung der Fechtkunst.⁴⁸

⁴⁵ Humberto Maturana, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens*. Frankfurt a. M. 2009, S. 263.

⁴⁶ Vgl. Dirk Oschmann, *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*. Paderborn 2007, S. 207.

⁴⁷ Vgl. Greiner 2000, a. a. O., S. 172.

⁴⁸ Vgl. Ide, a. a. O., S. 18.

Dass der Jüngling mit der übergroßen Bewusstheit um seine Bewegungen den Schwerpunkt seiner Seele verfehlt und seine natürliche Anmut verliert, dass sich aber die Marionette der Linie des Schwerpunktes folgend auf den „Weg der Seele“ (II, 340) begibt und sich der Bär in Übereinstimmung mit der Seele in den Schwerpunkt seines Wesens versetzt, und sich beide ohne Reflexion „sehr graziös“ (II, 339) bewegen, lässt Kleist die Folgerung 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)

Dem Gedanken der triadischen Zeitstruktur des Weltgeschehens gemäß trägt die Gegenwart, in der die Grazie umso „strahlender und herrschender“ hervortritt, als die Reflexion „dunkler und schwächer“ (II, 345) wird, die Hoffnung auf eine Wiedergewinnung des paradiesischen Naturzustandes in sich. Erst wenn „die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist“, stellt sich die Grazie wieder ein, die dem paradiesischen „Stand der Unschuld“ (II, 345) entspricht. Es lässt sich daher resümieren, dass die Grazie „in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins“, d. h. vor dem Genuss der verbotenen Früchte vom Baum der Erkenntnis, „oder ein unendliches Bewusstsein hat“, wozu man „wieder von dem Baum der Erkenntnis essen“ (II, 345) müsste. Die ungebrochene Anmut der edlen Einfalt bei Kleist, die der Kategorie des Naiven bei Bertolt Brecht und der „wiedergeborenen Unbefangenheit“⁴⁹ bei Thomas Mann verwandt ist, hat also entweder „gar keins“ oder „ein unendliches Bewusstsein“ zur Voraussetzung.

Das „unendliche Bewusstsein“ lässt sich indes wohl am ehesten verstehen als ein erweiterter Bewusstseinsstand, der das Wissen um die Unzulänglichkeit jedes rationalen Erklärungsmusters einschließt. Zugleich hat es das jeweilige Selbst als Teil der größeren vollkommenen Ganzheit zu begreifen. Die Gliederpuppe im Kleist'schen Essay *Über das Marionettentheater*, deren Bewegungen sich durch erstaunliche „Ruhe, Leichtigkeit und Anmut“ auszeichnen (II, 345), wird letztendlich als eine Allegorie für einen vollkommenen Menschen verstanden.

Die Metapher für einen vollkommenen Menschen korrespondiert mit der „vollkommenen Selbstanschauung“⁵⁰ bei Friedrich Schelling, dessen Diskurs der Genieästhetik ein Glanzlicht der klassischen deutschen Philosophie darstellt. Gegenüber der vorherrschenden Konzeption des Subjekts als Vernunftsubjekt und Subjekt des Bewusstseins vertritt Schelling den Standpunkt, dass das Unbewusste bzw. Bewusstlose ebenso wesentlich zum Subjekt gehöre wie das Bewusstsein. Die leblose Puppe in Kleists Essay *Über das Marionettentheater* besitzt im Gegensatz zu dem menschlichen Tänzer, der

⁴⁹ Zitiert nach Stoermer, S. 124.

⁵⁰ Sasa Josifovic, Schellings Genieästhetik. In: Thomas Buchheim (Hg.), *Philosophisches Jahrbuch* 119 (2012), S. 40.

ein Subjekt des Bewusstseins ist, „gar keins“ oder ein „unendliches Bewusstsein“, was man sehr wohl mit dem „unbewussten bzw. bewusstlosen Zustand“ bei Schelling gleichsetzen kann.

Mit einer Theorie des Subjekts, die sowohl das begrenzte Bewusstsein als auch das „endliche Bewusstsein“, d. h. seine bewusste Wesenheit sowie seine bewusstlose bzw. unbewusste Seinsweise erhellt, hebt sich Schelling zugleich vom vorherrschenden Begriff der „intellektuellen Anschauung“ ab. Dieser setzt er die „vollkommene Selbstanschauung“ entgegen. Nach Schelling stellt die intellektuelle Anschauung einen Akt dar, der sich ausschließlich durch das Bewusstsein vollzieht und eine Art des Selbstbewusstseins generiert, die alles Unbewusste als unerhebliche Andersheit aus sich ausgrenzt. Die vollkommene Selbstanschauung aber umfasst auch die bewusstlose, poetische, objektive Seite unserer Selbst und bringt sie zum Ausdruck. Dieser Kontrast zwischen der intellektuellen, also bloß auf dem Bewusstsein beruhenden und daher einseitigen Selbstkonzeptualisierung und der vollkommenen Selbstanschauung, ist bei Kleist sowohl im Königsberger Aufsatz als auch im Essay *Über das Marionettentheater* beleuchtet worden.

Bei Schelling ist die Vollendung eines Kunstwerks, genauso wie bei Kleist die gelingende Rede sowie die anmutige Bewegung der Puppe, nur vermittelt einer „poetischen“ und daher „graziösen“ Tätigkeit möglich, die dem Künstler bzw. Redner und Puppentänzer nicht im Bewusstsein verfügbar ist, sondern die sich unbewusst vollzieht. Der Künstler, der im vollendeten Kunstprodukt sein eigenes Werk erblickt, sich also auch mit seiner unbewussten Produktion identifiziert, erkennt seine eigene bewusstlose Wesenheit als sich selbst an. Diese vollkommene Selbstanschauung korrespondiert mit dem wahren Wissen seiner Selbst bei Kleist, ausgedrückt in dem höchst bemerkenswerten und vielzitierten Satz im Kleist'schen Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*: „Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß.“ (II, 323) Dieser „gewisse Zustand unserer, welcher weiß“, der als ein präreflexiver und unbewusster Zustand zu begreifen ist, beinhaltet letztendlich ein „unendliches Bewusstsein“, welches die natürliche Grazie der Parallelität von Sprache und Geist, Körper und Seele, erst ermöglicht.