

# Das Statuenmotiv bei Kleist

## Die Bedeutung des Körperdiskurses in Heinrich von Kleists Essay

### *Über das Marionettentheater*

„Er versicherte mir, daß ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, daß ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne.“<sup>1</sup>

Mit dieser Provokation beginnt der Essay *Über das Marionettentheater* von Heinrich von Kleist aus dem Jahr 1810, der als „geistreicher Feuilleton“ (Sembdner) gilt. Er gehört zu seinen schwierigsten Texten; in ihm scheint sich die gesamte Kleistsche Philosophie zu manifestieren. Von der Forschung fast ein Jahrhundert lang übersehen, findet dieser seltsame und hochkomplexe Essay erst durch die moderne Literaturwissenschaft Beachtung. Hugo von Hofmannsthal bezeichnet das *Marionettentheater* als ein „von Verstand und Anmut glänzendes Stück Philosophie“.<sup>2</sup>

#### **Wo also Anmuth statt findet, da ist die Seele das bewegende Princip...**

Obwohl es ein schier unerschöpfliches Repertoire an Lesarten anbietet, verweisen doch viele Untersuchungsansätze auf das Körpermotiv in Verbindung mit dem Körperdiskurs des 18. Jahrhunderts. Die Frage nach dem Körperbewusstsein in der Benennung der Anmut/Grazie ist sein Thema. Deuteten die Zeitgenossen Schiller und Kant diese Begriffe noch als die Aufhebung des Widerstreites zwischen Körper und Seele im Menschen, kann man nun Kleists Text als Gegenentwurf zu Schillers *Über Anmuth und Würde* (1793) lesen. Im sogenannten Anmutsdiskurs ging es um die Frage der Trennung zwischen Körper und Seele und ihre Wiederzusammenführung im 18. Jahrhundert. Man ging davon aus, dass der ‚Sündenfall‘ für die körperliche und geistige Trennung verantwortlich und die Anmut, welche sich in der Seele des Menschen manifestiert, die Aufhebung dieses Widerstreites sei. Oder mit Schiller zu sprechen: „Wo also Anmuth statt findet, da ist die Seele das bewegende Princip, und in ihr ist der Grund von der Schönheit der Bewegung enthalten.“<sup>3</sup>

Die Begriffe ‚Anmut‘ und ‚Grazie‘, um die es hier geht, werden bei Kleist zu der unbewussten und naturgemäßen Hand-

lung des Einzelnen verkehrt und durch die Marionette repräsentiert.<sup>4</sup> So ist das zentrale Thema, die Gefährdung der ‚Anmut‘ durch das reflektierende Bewusstsein des Menschen, welches Kleist anhand des Bildes der Marionette als das Mechanische und in Gestalt des „Dornausziehers“ aufzeigt und verkehrt.

Die Rahmenhandlung, Ort und Zeit des Geschehens sowie die Akteure des *Marionettentheaters* werden durch den Ich-Erzähler mit äußerster Knappheit markiert: „Als ich den Winter 1801 in M... zubrachte, traf ich daselbst eines Abends, in einem öffentlichen Garten, den Herrn C. an, [...]“ (338) Ein Gespräch zwischen beiden entwickelt sich, an dessen Anfang sogleich ein ungeheurer Affront steht: Herr C. behauptet, „daß ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen [den Marionetten] lernen könne.“ (339) Damit bietet er den Diskussionsstoff für das folgende Gespräch. Die von Herrn C. aufgestellte Behauptung, dass eine Marionette, ein lebloser Körper also, mehr Anmut besäße als ein ausgebildeter Tänzer, wendet sich gegen den Rationalismus, also die im Verstand begründete Denkfähigkeit des Menschen. Da der Ich-Erzähler erkennt, dass diese Äußerung „mehr, als ein bloßer Einfall“ (339) ist, ermuntert er Herrn C. seine Gedanken weiter auszuführen. Dieser spricht nicht von Bewegungen, sondern von der ‚Pantomimik‘ der Marionetten. Daraus ergibt sich, dass er ihnen menschliche Züge, wie Gesten, Mimik und Gebärden spiel, sowie tänzerische Bewegungen zubilligt.<sup>5</sup> Um einem ästhetischen Diskurs auszuweichen, erkundigt sich der Ich-Erzähler nach dem Mechanismus dieser Figuren. Ihn scheint es zu interessieren, wie man die einzelnen Glieder zu regieren habe, damit der Rhythmus der Bewegungen entsteht.

Auf diese Frage erwidern, wirft Herr C. das Bild des „Maschinisten“, der die

Puppen regiere, in den Raum. Jedes Glied werde im „Moment des Tanzes“ von ihm „gestellt und gezogen“, denn die Glieder der Marionette seien nichts als Pendel – leblos. Dass die Glieder tot sind, wird hier als Grundvoraussetzung für den „Schwerpunkt der Bewegung“ und den „Tanz“ der Marionette angeführt. Der Ich-Erzähler gibt sich zunächst verständigt: „Diese Bemerkung schien mir zuerst einiges Licht über das Vergnügen zu werfen, [...]“ (339) Im weiteren Verlauf kommt man auf den „Schwerpunkt der Seele“ als Voraussetzung für die Schönheit im Tanz, wodurch die Bewegungen erst anmutig erscheinen, zu sprechen. Herr C. äußert, dass hierfür der Maschinist sich in den Schwerpunkt der Marionette versetzen müsse, „d.h. mit andern Worten, tanzt.“ (340) Aus einem technischen erwächst somit ein philosophischer Diskurs.

#### **Reine Pendel**

Im weiteren Verlauf lässt Kleist den Herrn C. seine Thesen weiter ausführen und diese in einem ersten Höhepunkt des Essays kulminieren. Es ist die Rede von englischen Künstlern, die für Behinderte Prothesen anfertigen, mit denen sich diese besser bewegen könnten: „Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut.“ (341) Zum ersten Mal ist hier die Rede von Anmut. Weiterhin unterbreitet Herr C., dass die Marionette einen großen Vorteil gegenüber ‚lebenden‘ Tänzern habe, nämlich dass sie sich niemals ziere. Denn Ziererei entstehe nur, wenn sich die Seele in irgendeinem andern Schwerpunkt als in dem der Bewegung befinde (vgl. 341). Gleichzeitig stellt er die Unzulänglichkeit des Maschinisten heraus, weil dieser ausschließlich mittels eines Drahtes die Glieder der Puppen in seiner Gewalt habe. Da diese ‚reine Pendel‘ seien, folg-

ten sie dem Gesetz der Schwere und den Fäden des Maschinisten, wodurch sie tanzten.

Kleist stellt diesen Nachteil als einen „negativen Vorteil“ (341) heraus: „[...] eine vortreffliche Eigenschaft, die man bei dem größten Teil unserer Tänzer sucht.“ (342) Diese Unzulänglichkeit erläutert er am Beispiel der Tänzerin „P...“, [...] wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; [...]“ (342) sowie des „jungen F...“, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen“ (342).

Im starken Kontrast zu der Marionettenszene steht das Dornauszieher-Kapitel im Mittelteil des Textes. Hier berichtet der Ich-Erzähler eine Geschichte, die sich drei Jahre zuvor ereignet habe: Gemeinsam mit einem jungen Mann habe er in Paris ein Museum besucht, in dem die Statue eines Jünglings stehe, „der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht“ (342).

Dieser Teil des *Marionettentheaters* lehnt sich sehr an den Narziss-Mythos aus Ovids *Metamorphosen* an: Bei Ovid sieht Narziss durch die Wasserspiegelung sich selbst und verliebt sich in seine eigene Schönheit. Bei Kleist aber entsteigt der junge Mann dem Wasser, wodurch suggeriert wird, dass das Wasser nicht mehr als Spiegelmedium dient, sondern der junge Mann um seine Anmut weiß und sie sich deshalb scheinbar aus ihm heraus begründet. Vor dem Spiegel, den Fuß auf einem Schemel abtrocknend, erkennt er sich in seinem Spiegelbild als den Dornauszieher wieder (343). Als er den Ich-Erzähler ruft, um ihm von seiner Entdeckung zu berichten, sieht dieser ebenfalls die Ähnlichkeit, tut sie allerdings lächelnd ab: „In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe [Entdeckung] gemacht; [...]: ich lachte und erwiderte – er sähe wohl

Geister!“ (343) In seiner Eitelkeit versucht der junge Mann, dieselbe Stellung zu wiederholen, was ihm jedoch misslingt: „Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! Er war außerstande, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen [...]. Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung“ mit ihm vor (343 f.).

### Seele und Körper als Voraussetzung für Anmut

Die Geschichte des Dornausziehers unterscheidet sich vom Marionetten-Kapitel insofern, dass hier nicht der unbelebte Körper (die Marionette) belebt und somit beseelt wird, sondern der Mensch selbst zur unbelebten Statue erstarrt, indem er all' seine Reize (Anmut) bei dem Versuch, eine Körperhaltung einzunehmen, die er einst unbewusst vollzogen hat, verliert. In den weiteren Versuchen ist es seine Selbstreflexion, die ihn daran hindert, die gleiche Pose zu wiederholen. Durch den Blick in den Spiegel vollzieht sich die Gegenüberstellung von Mensch und Statue. Damit erweist sich das Spiegelmotiv, generell als Element der Reflexion, hier als Medium zur Transformation des Jünglings in eine Statue.

Im *Marionettentheater* verwebt Kleist auf geschickte Art und Weise mythologische Stoffe miteinander und konzipiert eine Geschichte, der mit dem Hinweis des Ich-Erzählers auf einen Zeugen am Ende Authentizität zugesprochen wird. Er transferiert antike Stoffe, die für das 18. Jahrhundert von höchster Bedeutung waren, und hinterfragt das Körperideal seiner Zeit, indem er einem Jungen das Begehren zur Statue werden zu wollen auferlegt. Aus philosophischen Diskursen, der Frage nach dem Unterschied von Körper und Geist, entsteht ein Statuenparadigma, welches die Einheit

aus Seele und Körper als Voraussetzung für Anmut bezeichnet. Kleist bedient sich der antiken Plastik des Dornausziehers, um die Thematik der Anmut an einem aktuellen Beispiel des 18. Jahrhunderts zu erörtern.

Schließlich lässt sich festhalten, dass Kleist im *Marionettentheater* das Konzept der Anmut in der zentralen Bedeutung als die Schönheit in der Bewegung gebraucht. Im zeitgenössischen Verständnis war ‚Anmut‘ oder (synonym) ‚Grazie‘ durch ein von der Gesellschaft definiertes Handeln geprägt. So ist bei Schiller, ähnlich wie in der Transzendentalphilosophie Kants, nur die menschliche Handlung schön und anmutig, die durch die gegenwärtigen Normen der Moral auf der Basis der Vernunft bestimmt ist.<sup>6</sup> Es gewinnt zum Beispiel „eine Bewegung die Qualität des Anmutigen, dann [...], wenn sie ‚Ausdruck moralischer Empfindungen‘, einer ‚Seele‘ ist“.<sup>7</sup>

Kleist deutet den Widerspruch im Zusammenspiel von Körper und Seele um, wodurch die Anmut entweder jenseits (Marionette) oder diesseits (Jüngling) des Raumes (menschlicher Körper/Bewusstsein) liegt. In der Darstellung der Marionette als Metapher für fremdbestimmte Äußerlichkeit und in der Geschichte um den jungen Mann, der durch die Spiegelreflexion zur Statue wird, deutet Heinrich von Kleist den Anmutsdiskurs im 18. Jahrhundert um, indem er in parodistischer Weise zeigt, dass ‚Anmut‘ einerseits aus der Körperlichkeit (Marionette) und andererseits aus dem Auseinanderfallen von Körper und Seele (Jüngling) entstehen kann. Dadurch verkehrt er die Vorstellung, dass Anmut Schönheit ist, die nicht von dem Subjekt selbst hervorgebracht wird, sondern als Ausdruck einer Seele zu verstehen ist.<sup>8</sup>

INGO LANGENBACH  
lebt und studiert zur Zeit in Siegen.

1 Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. München 2001. S. 339. [Seitenangaben im Text beziehen sich im Folgenden auf diese Ausgabe.]

2 Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa IV. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a.M. 1955. S. 138.

3 Friedrich Schiller: Über Anmuth und Würde. Schillers Werke. Bd. 20. Hg. von Benno von Wiese. Weimar 1962. S. 255.

4 Günther Witting: Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: KNLL, Bd. 9, S. 489-490, hier S. 489.

5 Vgl. dazu etwa den Eintrag „Pantomimin“ im Duden-Bedeutungswörterbuch: „Person, die in künstlerischer Weise eine Szene ohne zu sprechen, sondern nur mit Gesten, Gebärden, Mimenspiel und tänzerischen Bewegungen darstellt.“ Duden: Das Bedeutungswörterbuch. 3., neu bearb. und erw. Auflage. Mannheim 2002. S. 675.

6 Vgl. Schiller: Über Anmuth und Würde, a.a.O.

7 Burkhard Meyer-Sickendiek: Scham und Grazie. Zur Paradoxie der „schönen Seele“ im achtzehnten Jahrhundert [28.05.2004]. In: Goethezeitportal. [http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/meyers\\_seele.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/meyers_seele.pdf) [Stand: 20.12.2004].

8 Vgl. ebd.