

Passivität und Augenschein.

Zur medialen Apparatur der Guckkastenbühne

um 1800¹

MARTIN JÖRG SCHÄFER

1. Bühne und Medialität

Das Projekt des 18. Jahrhunderts, aus dem im deutschsprachigen Raum entstehenden Bürgertum eine aufgeklärte (und später dann nationale) Körperschaft zu formieren, vollzieht sich nicht zuletzt in der Restrukturierung medialer Ordnungen. Primär betroffen sind neue Formen der Schriftkultur. Die Schriften der ›Dichter und Denker‹ sollen die Lesenden aus den Bindungen an überkommene Symbole lösen und hinter die abstrakten Piktogramme der Schrift die imaginäre Fülle eines neuen Zusammenhalts projizieren. Die Ordnung der Schrift überformt in der neuen Konstellation das dem Augenschein Wahrnehmbare. Sie ist der Filter, der Distanz schaffen und das Wahrnehmbare so strukturieren soll, dass sich Sinnlichkeit bloß in einem moralisch höher stehenden Sinne angesprochen findet. Was ins Auge fällt, verliert seinen direkten Appellcharakter an die Affekte, wenn es als aufgeschobene Fülle hinter der Abstraktion der Schrift wartet (vgl. zum Beispiel Kittler 1985, Koschorke 1999: 196-262).

Die neue Konstellation verändert auch eine Institution, in der die Schrift zwar eine Struktur vorgibt, in der jeweiligen Aktualisierung aber hinter das gesprochene Wort und die sinnliche Anschauung zurück tritt: das Theater. Dabei vertrauen die Schriftsteller nur eingeschränkt darauf, dass die Bühne schon darum ihre Dienste als, wie es

1. Die Abfassung dieses Artikels wurde durch ein Feodor-Lynen-Stipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung am German Department der New York University ermöglicht.

später heißt, moralische Anstalt tun werde, eben weil sie die Schrift als Vermittlungsinstanz überspringen kann. Bloß oberflächlich fasst etwa Lessing das ›Mitleiden‹ als einen so unmittelbaren wie läuternden Affekt. Die Wirkung des Mitleids über das möglichst permanente Tränenvergießen hinaus bleibt vage, wie häufig bemerkt wird. Sie muss jedoch vage bleiben, um ein mediales Band zu schmieden: Es geht Lessing nicht primär um die anthropologische Wirkung des Affekts, sondern darum, dass dieser Affekt ein kommunikatives Band zwischen denen, die ihn teilen, in eben dem Sinne stiftet, den Niklas Luhmann symbolisch generalisierten Kommunikationsmedien wie der Liebe oder dem Geld zugeschrieben hat: als einen Symbolgebrauch, der Anschlussgebrauch provoziert und durch diese Weiterverwendung eine selbstbezügliche Eigenlogik und Eigenzeit, in diesem Fall die Eigenzeit des sich im Theater konstituierenden Bürgertums, reproduziert (vgl. Luhmann 1999: 316-396). Das permanente Tränenvergießen im Publikumsraum konstituiert ein soziales Band zwischen den (beständig weiter) Weinenden. Der dem Augenschein der Bühne entspringende Affekt wird in die mediale Umorganisation einbezogen. Und nur durch den Filter dieser medialen Umorganisation ist der Affekt ein läuternder (vgl. Vogl 2002: 159-165).

Anhand des Theater stellt sich damit die Frage nach dem Verhältnis des symbolisch Entzifferbaren, das um 1800 der Ordnung der Schrift gehorchen soll, und dem von der Schrift verschobenen ästhetischen Register. Dass ein Affekt, der sich explizit als solcher reproduzieren soll, zum Kommunikationsmedium aufsteigen kann, hat auch eine skandalöse Seite. Sollen die Mitleidenden sich ja nicht nur als Bürgertum konstituieren, sondern das Bürgertum gleichzeitig als ein aufgeklärtes, sich selbsttätig der eigenen Vernunft bedienendes. Die Versammlung vor der Bühne bringt auch die Wissenden und Weisen zusammen. Oder solche, die es werden sollen. Sie kommunizieren aber einzig in der Passivität ihrer Rührung. Diese Passivität hat in der zeitgenössischen Anthropologie durchaus einen Bezug zum zu erlangenden Wissen. Zur Rührung führt die Synästhesie aus Hören der gesprochenen Worte und Schau des Bühnengeschehens. Und sie hat auch, wo sie sich im ästhetischen Verhalten an sich, der Anschauung, von der Ordnung der Schrift am weitesten entfernt, durchaus noch eine Wissensdimension. Kraft der Metapher vom ›Licht‹ der Aufklärung verknüpft sich der Sehsinn besonders eng mit dem Wissen. Die Fähigkeit zu erblicken statt im Dunkeln zu tasten wird in den entsprechenden Ursprungserzählungen, auf denen später zum Beispiel Schiller und Goethe aufbauen, immer wieder als erster von der Natur emanzipierender Schritt fingiert (vgl. Schiller 1962: 394-398; Goethe 1988: 524-524). Wissen beginnt, wo es vor den Augen erscheinen kann. Die Theaterbühne kann so die neue mediale Dominanz der Schrift in eben dem Moment vergessen machen, in welchem der Affekt in diese mediale

Ordnung einbezogen wird. Die Rührung im Theater bekräftigt, dass das Wissen, das von der neuen Schriftkultur begründet wird oder auch bloß zukünftig begründet werden soll, von einer medienlosen Unmittelbarkeit ist, gerade wo es eine neue mediale und kommunikative Ordnung installiert. Der Arbeit an der Schrift steht im Theater die passive Schau gegenüber – und mit ihr die ganze Tradition, welche Wissen an solch eine Schau bindet.

2. »theoria« als Experiment

Im griechischen Wort *theoria* verankert sich die Möglichkeit von Wissen in der Augenscheinlichkeit. Sehen ist Wissen. *Theoria* impliziert ein Sehorgan des Intellekts, vor dem sich das zu Wissende entfaltet. Gewusst wird somit, was ins Auge springt, wenn es vor diesem erscheint. Zwar unterscheidet Platon mit seiner folgenreichen Geste zwischen der bloß sinnlichen Schau des Diesseitigen und Vergänglichen sowie der rein intelligiblen Schau des Jenseitigen als des Unvergänglichen. Aber auch eine solche *theoria* findet ihren Ausgangspunkt in der Anschauung des Sinnlichen, von der sie stufenweise zur geistigen Schau des platonischen Ideenhimmels empor klettert (vgl. Platon 1985: 210a-212a). Auch wo hier das vom Sehsinn Wahrgenommene seine theoretischen Würden verliert, bleibt es doch Garant dafür, dass das geistige Auge die Wahrheit erblickt. Das Staunen über die dem Weisen erscheinende Welt, welches Heidegger zur Gründungsgeste der griechischen *theoria* stilisiert hat, determiniert auch noch die Begründung einer inneren Spaltung der Evidenz, das heisst der Trennung von sinnlichem Augenschein und augenscheinlicher Wahrheit. Der platonische Ideenhimmel ist intelligibel bloß, weil vor den Augen Wahres erscheint.

Diese Betroffenheit vom Erscheinenden kehrt im philosophischen Gründungsakt par excellence, im Erstaunen, eine durch und durch passive Dimension hervor. Mit je mehr Hingabe die nach Wissen Strebenden das Erscheinende gewähren lassen, desto mehr wird das sich ihnen Zeigende den Status von Wissen erlangen. Bereits hier, im hilflosen Staunen, kündigt sich die Wirkungsmacht der *vita contemplativa* in der christlichen Überlieferung an – mitsamt all jener Strategien, Disziplinierungen, Tricks und Kniffen, mit denen diese Überlieferung den Ernst der *vita contemplativa* von der Sünde des bloßen Nichtstuns zu unterscheiden suchen wird. Aristoteles pointiert in seiner »Politik« diesen passiven Kern der Fülle des gesamten antiken Wissens: »Die Muße [...] scheint Lust, wahres Leben und Glück in sich selbst zu tragen.« (Aristoteles 1981: 1337c) Wenn man denn mit den antiken Philosophenschulen und später der christlichen Lehre davon ausgeht, dass sich den dem platonischen oder christlichen Himmel Nahen das wahre Leben und

somit das Glück eröffnen, die sich nun untrennbar mit dem sinnlichen Augenschein sowie der Passivität verquicken.

Die Passivität des wahren Lebens muss in Bedrängnis geraten, sobald die Evidenz des Augenscheins eine Krise erfährt. Hannah Arendt bestimmt die Erfindung des Fernrohrs als die irreversible Krise des Augenscheins: Der neue Apparat macht augenscheinlich, dass das ins Auge Fallende nicht notwendig dem Betrachteten in seinem Kern entspricht. Der Gehalt der sinnlichen Apperzeptionen wird zweifelhaft, wo diese nicht mehr für sich selbst eintreten können, sondern vielmehr ihre mediale Vermitteltheit ausstellen (vgl. Vogl 2001). Das Wissen kann sich nicht mehr im Augenschein absichern. Stattdessen muss es den Zweifel, der nun jeder sinnlichen Wahrnehmung anhaftet, zum Programm erheben. Descartes *cogito ergo sum* ist bloß die letzte Sicherheit gegenüber der Allgegenwart seines Zweifels. Das *cogito* entsteht als Effekt aus dem beständigen *dubito*. Denn auf welche Sicherheit als auf die des Zweifels kann das Wissen sich noch berufen, wenn selbst die präzisesten Messungen der neuen Experimentalwissenschaften die von Descartes geforderte Klarheit und Deutlichkeit bloß bezüglich der Apparate, Mittel und Medien der Messung ablegen, es aber offen lassen, ob es sich bei den Ergebnissen um mehr als nur um Eigenschaften eben der Apparate, Mittel und Medien handelt – und damit beim Wissen um ein rein mediales Produkt (vgl. Arendt 1967: 329-341, 348-355). Dieser Zweifel verkehrt die vormalige Passivität und Hingabe des Wissens in sein blankes Gegenteil. Wo alles, was gewusst wird, bloß aus Zweifel besteht, verlangt der Zweifel ein Weiterzweifeln, um sich letztendlich in die Sicherheit des *cogito* verkehren zu können. Der Zweifel wird durch ein neues Experiment, eine neue Untersuchung, vielleicht einen neuen Apparat, supplementiert. Und die neuen Ergebnisse müssen dann ihrerseits bezweifelt und müssen ihrerseits supplementiert werden. Das passive Staunen der Schau des Wissens verwandelt sich in rastlose Tätigkeit. Die Krise des Wissens im Augenschein leitet nicht bloß das Paradigma der so genannten Natur-, Experimental- und Technowissenschaften, sondern gleichzeitig das Paradigma der Arbeit ein (vgl. Arendt 1967: 367-375, 407-414). Zwar werden die großen Theoretiker von Locke bis Marx und weit bis ins 20. Jahrhundert hinein der Arbeit einen Kultur stiftenden Sinn zuschreiben. Dies ist aber nur eine weitere Variante der Finte, mit welcher Descartes den Abgrund des *dubito* in die Selbstsicherheit des *cogito* kehrt. Als Abbild des experimentalwissenschaftlichen Zweifels, der nach immer neuen Experimenten verlangt und diese im *cogito* als seinen eigenen Selbstzweck auszugeben lernt (vgl. Ronell 2005: 5-19), erhebt sich die Arbeit zum Selbstzweck. Sie kann nicht mehr unterscheiden, ob sie zum einen auf die Tyrannei der immer wiederkehrenden Körperbedürfnisse reagiert oder zum anderen so beständig wie ziellos Natur verändern muss, um sich die eigene sinnstiftende Kraft zu beweisen.

Als Doppelgängerin der neuen Experimentalkultur unterliegt das Arbeiten dem nämlichen Wiederholungszwang wie das Experiment. In diesem Sinne stellt das (wissenschaftliche) Experiment wohl das Paradigma des Arbeitens dar. Auch für das Verhältnis der Arbeit zum gesicherten Augenschein wird es beispielhaft, denn die neuen Apparaturen bringen mit arbeitsamer Hektik nunmehr jene Bilder hervor, denen die antike *theoria* sich in passivem Staunen aussetzte.

3. Intellektuelle Anschauung als Bühne

Nur als eine solche mediale Hervorbringung können auch die Ereignisse auf der Theaterbühne des 18. Jahrhunderts betrachtet werden. Und daraus ergibt sich umso virulenter die Frage, wie das Wissen beschaffen sein kann, welches die Zuschauenden in ihrer von der theatralen Anordnung auferlegten Passivität erlangen können. Der zeitgenössische Diskurs selbst verhandelt diese Problemstellung, allerdings bloß indirekt als Problem des Theaters. Die Virulenz des Problems zeigt sich vielmehr am philosophischen Diskurs, der seine Kernfragen im Vokabular des Theaters verhandelt: Beim Kernwort »Vorstellung« (Kant 1974: 51) handelt es sich nicht nur um einen *terminus technicus* des Theaters, sondern unter anderem auch um einen abstrakten philosophischen Fachterminus. Das Wort gelangt mit Wolffs Übertragung von Leibniz' *repraesentatio* in die deutschsprachige Philosophie und wird zu einem Kernbegriff ihrer Revolutionierung durch Kant, ohne die ihm eigene begriffliche Unschärfe zu verlieren:

»Die ›Vorstellung‹ ist eines jener Wörter, die in der ›Kritik der reinen Vernunft‹ omnipräsent sind, ohne je eine nähere Bestimmung zu erfahren. Sie hat Zugang zu allen Bereichen der ›Kritik‹, umfasst alle in ihr verwendeten Begriffe und überbrückt die tiefsten Gräben der kritischen Trennung.« (Baschera 1989: 29)

Das Wort ›Vorstellung‹ reißt nunmehr einen Bedeutungsspielraum zwischen Bewusstseinsphilosophie, Phantasie und Theater an, der sich durch eine räumliche Gegenüberstellung – das eine vor dem anderen – und durch eine stellende, also vermutlich aktive Tätigkeit umgrenzt. Die ›Vorstellung‹ ist somit nie bloß Vorstellung, sondern auch Verstellung dessen, was da etwas vor jemanden – im Fall idealistischer Philosophie vor sich selbst – hinstellt. Die ›Vorstellung‹ bezeichnet die sich selbst erzeugende Macht eines Subjekts, welches doch gleichzeitig von der ›Vorstellung‹ verdeckt bleibt. In der Metapher von der ›Vorstellung‹, die mehr noch als den unbeteiligten Beobachter die ihrem Gegenstand übergeordnete Macht eines Subjekts transportiert, zeichnet sich so die Problematik des auf der Theaterbühne anschaubaren Wissens ab: Augenscheinlich wird in der Vorstellung vor allem das An-

schauen des Gemachten – und dass es der Prozess des Anschauens ist, der das auf der Bühne Erscheinende augenscheinlich macht. Aber in der Anschaulichkeit, Offensichtlichkeit und Evidenz sich durch die bloße Anordnung herstellen, macht das Theater vergessen, dass Anschaulichkeit, Offensichtlichkeit und Evidenz der ›Vorstellung‹ einer kontingenten Anordnung entspringen: Sie unterliegen der Überzeugungskraft, mit welcher die Zentralperspektive es in den vergangenen Jahrhunderten geschafft hat, sich als die gelungene Nachbildung des Sichtbaren zu installieren (vgl. Campe 1997; Haverkamp 2002: 12–14). Sie unterliegen einer Entwicklung, in der das europäische Theater sich eben dieses Prinzip als Guckkastenbühne zueigen macht.

Das Format der Guckkastenbühne erhebt Kant zum Prinzip auch noch dessen, was selbst nicht die Vorderbühne der ›Vorstellung‹ betreten kann: Die kantische ›Vorstellung‹ findet auf einer Zeit-Raum-Bühne statt, wo die Zeit unendlich fortschreitet und der Raum unendlich in die Weite geht (vgl. Kant 1974: 71–73, 78–80). Das Organisationsprinzip dieser Bühne lässt sich letztlich nicht einsehen, denn diese »reine Form« (ebd.: 70) der sinnlichen Anschauung wird von Kant zum »transzendente[n] Schema« (ebd.: 188) einer sämtlichen ›Vorstellungen‹ umrahmenden Bühne erweitert. Die »Welt« als eine angenommene Gesamtheit des Bühnengeschehens, das »Ich« als Zuschauer dieses Bühnengeschehens in einem beständigen »Ich denke« sowie »Gott« als Garant für die Sinnhaftigkeit von beidem lassen sich aber bloß als »transzendente Ideen« (ebd.: 338) fassen, welche laut Kant dem Denken zwar notwendig, ihm aber gleichermaßen auch notwendig nicht fassbar bleiben. Sie sind bloß zum »regulativen Gebrauch« (ebd.: 563) bestimmt: als Bühnenrahmen, der als Rahmen doch nie einsichtig wird und hinter den das Wissen nicht zurücktreten kann. Die Bühne bleibt Bedingung und Grenze des Wissens, weshalb das wissende Subjekt laut Kant bloß sehen kann, »wie es sich erscheint, nicht wie es ist« (ebd.: 93). Stets von der Apparatur des Schemas abhängig bleibt für Kant eine reine *theoria* »*allein dem Urwesen*« (ebd.: 95) zugänglich, das zuvor angenommen wurde, um den unendlichen Zeitraum der Bühne und den stets präsenten Zuschauer zusammenzuschmieden. Dabei würde es sich um jene rein »intellektuelle Anschauung« (ebd.: 95) handeln, mit der sich Platons höchste Idee dem antiken Weisen offenbart. Das blanke Bestreiten der höchsten platonischen Weihen bleibt jedoch unbefriedigend. Zu sehr bleibt in Kants Ausführungen die ›Vorstellung‹ das, was sie ist: Evidenz, deren theatrale Hergestelltheit offensichtlich ist – nicht die Klarheit und Deutlichkeit gesicherten Wissens, schon gar nicht die Epiphanie erscheinender *theoria*. Und gleichzeitig ist das ›Urwesen‹ doch die Instanz, die als ›regulative Idee‹ den Zusammenhalt zwischen Bühne (unendlicher Zeitraum) und Publikum (›Ich denke‹) garantieren soll, nur um in seiner Wirklichkeit als augenscheinliche Wahrheit bestritten zu werden.

Bekanntlich bleiben Bedenken und Widerspruch nicht aus. Zahlreiche Verbesserungsvorschläge und Weiterentwicklungen Kants verbleiben jedoch innerhalb der theatralen Struktur: In seiner Popularisierung Kants macht Karl Leonhard Reinhold die ›Vorstellung‹ zum Ankerpunkt der Philosophie: Die »Wissenschaft des Vorstellungsvermögens« muss »von dem *Begriffe der bloßen Vorstellung* ausgehen« (Reinhold 1998: 74). Die Frage »[W]orin besteht die *Vorstellung* selbst?« (Reinhold 1789: 223) lässt sich aber von der Philosophie nicht beantworten, da es sich bei dieser ›Vorstellung selbst‹ sowohl um »das Bekannteste, aber auch das Unerklärbarste« (ebd.: 224) handelt, sie somit jeder Definition vorausgeht und blinder Fleck wie Bedingung des Wissens bleiben muss. Die ›intellektuelle Anschauung‹ wird so zwar von ihrer randständigen Position in der »Kritik der reinen Vernunft« in den Mittelpunkt des philosophischen Projekts gerückt, aber streng kantisch jeglichen Inhalts entleert. Die *theoria* gibt sich nicht der Schau der höchsten Dinge hin, sondern erblickt den paradoxen »Stoff a priori« (ebd.: 301) einer »reinen Vorstellung« (ebd.: 302), die als vom Bewusstsein erzeugte von der Erfahrung »unabhängig« (ebd.: 309) bleibt.

Aber auch das entgegengesetzte Verfahren unterliegt dem theatralen Register: Die Texte Friedrich Schellings stellen gegen Kant eine Befähigung zur ›intellektuellen Anschauung‹ emphatisch ins Zentrum der ersten idealistischen Systeme. Sie wird, wo Schelling mit spinozistischer Pointierung die Einheit jeglichen Wissens mit der Natur in ihrer göttlichen Gesamtheit betont, geradezu Angelpunkt. In der ›intellektuellen Anschauung‹ erscheint die Natur sich selbst in der menschlichen Freiheit als ihrem Höhepunkt. Einen jeglichem Wissen überlegenen Ausdruck findet diese Freiheit in den Werken der Kunst, mit dem Drama als ihrer für Schelling höchsten Verwirklichung. Ist es doch die Tragödie, in der sich menschliche Freiheit für Schelling paradigmatisch offenbart (vgl. Schelling 1914). Von nicht geringem Interesse dürfte dabei sein, dass diese Offenbarung sich auf einer Bühne vollzieht, auf der es von einem Publikum angeschaut werden kann. Während Kant und Reinhold eine Wirklichkeit der ›intellektuellen Anschauung‹ abstreiten und die theatrale Logik so in Latenz halten, wird diese Latenz mit Schellings Affirmation der ›intellektuellen Anschauung‹ zwar manifest, darum aber nicht weniger problematisch. Manifest wird, dass der Augenschein der *theoria* in seiner Neufassung um 1800 auf Apparatur und mediale Erzeugung des Theaters angewiesen ist. Die Passivität, mit welcher diese Evidenz aufgenommen wird, ist eine inszenierte. Entsprechend provoziert sie in beiden Fassungen den beißenden Spott Georg Wilhelm Friedrich Hegels, der ihr eine beständige »Arbeit des Verstandes« entgegensetzt: Als »kraftlose Schönheit« (Hegel 1986: 36) wird hingegen die ›intellektuelle Anschauung‹ abgetan, welche sich für Schelling im Drama kundtut. Mit der Rede von einer »natürliche[n] Vorstellung« (ebd.: 68), die sich beim ersten Kontakt mit der Wirklich-

keit korrigieren muss, mokiert Hegel sich über die zurückgenommene Version Reinholds. Weder in Latenz noch in Manifestation lässt sich die theatrale Logik der ›intellektuellen Anschauung‹ halten. Das motiviert zwischen Kants einführender Rücknahme und Hegels vernichtender Kritik zahlreiche Entwürfe, die einen paradoxen Mittelweg anzielen. Autoren wie Fichte, Novalis oder Hölderlin gehen davon aus, dass die ›intellektuelle Anschauung‹ zwar jeglichem Weltverhalten voraus liegt, in diesem Weltverhalten aber gleichzeitig schon nicht mehr anzutreffen ist. Nur in »unendlicher Annäherung« (Frank 1997) ist die ›intellektuelle Anschauung‹ der Reflexion habbar, während die Reflexion selbst sich gleichzeitig in einer Bewegung »unendliche[r] Verdoppelung« (Menninghaus 1987: 72-96) von diesem immer bereits verlorenen Ursprung entfernt.

4. Bühnenmaterialität bei Hölderlin

Vor allem Friedrich Hölderlin und, eher ironisierend denn affirmativ, Friedrich Schlegel, binden auch diese Balance einer ›intellektuelle Anschauung‹ zwischen Manifestation und Latenz wieder an die materielle Apparatur der Theaterbühne zurück: So definiert Hölderlin das »tragische [...] Gedicht« als »Metapher einer intellectuellen Anschauung« (Hölderlin 1979: 369). Die Formulierung besagt, dass die ›Vorstellung‹ einer Tragödie nicht mit der ›intellektuellen Anschauung‹ identisch ist, aber doch als ihr Transport beziehungsweise ihre Übertragung für sie eintreten können soll. Das bedeutet aber immer auch, dass die ›intellektuelle Anschauung‹ als Erscheinung auf der Bühne des Theaters in ihrer Unmittelbarkeit und Allumfassendheit bereits verloren gegangen und nur noch in Stellvertretung zu haben ist. Hier nimmt Hölderlin Kants Rede vom ›Urwesen‹, dem die ›intellektuelle Anschauung‹ einzig möglich ist, beim Wort. Die von ihm anvisierte ›intellektuelle Anschauung‹ ist nicht autonome Produktion eines einzelnen Subjekts. Wo sie dem einzelnen Subjekt erscheint, wird sie als eine spinozistische »Einigkeit mit allem, was lebt« (ebd.: 370) erfahren: Im menschlichen Bewusstsein kommt das für diese Gesamtheit eintretende ›Urwesen‹ zu einem Bewusstsein seiner selbst. Die ›intellektuelle Anschauung‹ gründet für Hölderlin entsprechend im Verhältnis des Bewusstseins zur es umgebenden Welt. Wo die Aufführung auf der Theaterbühne die ›intellektuelle Anschauung‹ metaphorisiert, finden sich die vielen einzelnen Bewusstsein ihrerseits zu dieser Einheit verbunden und erfahren sich gemeinsam als Blick des ›Urwesens‹ auf sich selbst.

Die Metaphorisierung der ›intellektuellen Anschauung‹ als eine Übertragung ist eben deswegen nötig, weil für Hölderlin der individuelle Verbleib in der ›intellektuellen Anschauung‹ bloß folgenlose Betroffenheit durch die Welt in ihrer Gesamtheit wäre. Dieser Neuauflage

der antiken *theoria* erteilt Hölderlin aber eine Absage. Wenig trüge sie zum Anspruch der Epoche bei, freie und sittlich geläuterte Subjekte herzustellen. Laut Hölderlin vergisst ein rein der ›intellektuellen Anschauung‹ ergebener Mensch in seiner übermäßigen Vereinigung ›mit allem, was lebt‹, die jeweilige Aktualität und Vergänglichkeit:

»[W]ir sind nicht selten versucht, zu denken, daß er, indem er den Geist des Ganzen fühle, das Einzelne zu wenig ins Auge fasse, daß er, wenn andere vor lauter Bäumen den Wald nicht sehn, über dem Walde die Bäume vergesse, daß er bei aller Seele, ziemlich unverständlich [...] sei.« (Ebd.: 120)

Die reine ›intellektuelle Anschauung‹ erscheint so als nicht ins Wissen sondern ins Leere zielende Lethargie. Die sich ihr Hingebenden erscheinen jener menschlichen wie göttlichen Freiheit, von der die ›intellektuelle Anschauung‹ doch künden soll, beraubt. Die Passivität der antiken *theoria* wird der genussvollen Selbstaufgabe des mit der ›intellektuellen Anschauung‹ begabten Individuums an den Todestrieb gleichgesetzt. Die Übertragung der ›intellektuellen Anschauung‹ auf die Bühne löst sich gleichzeitig, indem sie transportiert, überträgt, und verändert, von der ›intellektuellen Anschauung‹. Das heißt aber auch, dass die Aufführung auf der Theaterbühne transportieren, übertragen und verändern soll, was die ›intellektuelle Anschauung‹ ausmacht: wie die ›Vorstellung‹ eines Theaters strukturiert zu sein. Die Theaterpraxis soll der ›intellektuellen Anschauung‹ die Theatermetapher austreiben und so ein Wissen ermöglichen, das den Anforderungen der Apparatur wie der *theoria* genügt: ein Wissen, dessen Bilder durch die mediale Apparatur der ›Vorstellung‹ zwar produziert werden und in denen gleichzeitig die von keiner Apparatur mediatisierte Passivität der *theoria* erhalten bleibt. Dieses Wissen stellt aber ein Paradoxon dar: Soll auf der Theaterbühne doch eine Versetzung der Theaterbühne ausgestellt werden, wenn nicht gar ihre Zerstörung.

Hölderlin löst in seinen dramatischen Projekten dieses Problem durch die Einführung einer Beobachtung zweiter Ordnung: Es sind die Figuren auf der Bühne, die ihrerseits mit dem Problem der ›intellektuellen Anschauung‹ befasst sind. Im frühen »Empedokles«-Projekt kann die übermenschliche Titelfigur die ›intellektuelle Anschauung‹ verkörpern. Eine Übertragungsleistung auf das Volk von Aggrigent, das es zu Freiheit und Wissen zu erziehen gilt, schlägt jedoch fehl. Zu unmittelbar ist diesem die lähmende Augenscheinlichkeit der Empedokles-Figur. Erst der durch seinen Todessprung ausgelöste Schock führt zum Eingedenken der eigenen Freiheit: Die ›intellektuelle Anschauung‹ wird von Empedokles auf das Volk von Aggrigent übertragen, indem sie als ›intellektuelle Anschauung‹ verschwindet. Als Erinnerung an die ›intellektuelle Anschauung‹ bezieht sie aber die beschränkten ›Vorstellungen‹ des Volks von Aggrigent auf eine ihnen zugrunde liegende

Einheit und bewirkt so eine Erziehung zur Freiheit (vgl. Schäfer 2003: 59-86). Bei einer ›Vorstellung‹ des »Empedokles«-Dramas erscheint so wirklich die Metapher einer ›intellektuellen Anschauung‹: eine ›intellektuelle Anschauung‹ wird von Empedokles auf das Volk von Aggrigent übertragen, indem sie sich zerstört. Ähnliche Dynamiken macht Hölderlin bei seiner Übersetzung und Kommentierung der Sophokles-Tragödien aus. Hier wird das Publikum vor der Bühne Zeuge, wie die Figuren auf der Bühne von ihrer übergroßen Nähe zum göttlichen Element, das heisst der ›intellektuelle Anschauung‹, entweder zerstört werden oder sich, um die eigene Lebendigkeit zu erhalten, von dieser distanzieren müssen (vgl. ebd.: 173-198). Dass die Übertragung der ›intellektuellen Anschauung‹ auf die Bühne die Bühnenstruktur der ›intellektuellen Anschauung‹ unterminieren soll, löst Hölderlin, indem sein dramatisches Projekt eine »Meta-Tragödie« (Szondi 1969: 18) beziehungsweise eine »Tragödie der Theorie der Tragödie« (Lacoue-Labarthe 1981: 224) entwirft und die Zersetzung des materiellen Bühnenrahmens innerhalb des materiellen Bühnenrahmens stattfinden lässt. So wird die Passivität, in welcher das Publikum sich dem Augenschein hingibt, mit jener medialen Apparatur konfrontiert, durch die nach Maßgabe der Epoche jeder Augenschein gefiltert werden muss, um als ein solcher auftreten zu können. Telos der theatralen ›Vorstellung‹ wäre es nach Hölderlin in diesem Sinne, dass statt der sich alternierenden Inhalte der ›Vorstellung‹ die Materialität der medialen Apparatur als »die *Vorstellung selber* erscheint« (Hölderlin 1988: 250). Derart offenbarte die Passivität des Augenscheins, dass dieser von der medialen Apparatur der Guckkastenbühnen eigens hergestellt werden muss.

5. Bühnenzerstörung bei Schlegel

Radikaler als Hölderlin verfährt der wohl drastischste Text der Epoche über die Passivität. Mittels Ironie und Satire nähert sich das »Idylle über den Müßiggang« betitelte Teilstück aus Friedrich Schlegels »Lucinde«-Roman dem Problem der Augenscheinlichkeit des Wissens. Die »Idylle« tut dies ganz wie bei Hölderlin durch eine Auseinandersetzung mit der Guckkastenbühne. Zwar ist sie als – schon im Titel angekündigte – pastorale Textsorte zunächst nicht notwendig ans Theater gebunden. Die Selbstbezeichnung wandelt sich dann aber durch den kurzen Text hindurch immer wieder. Das Selbstgespräch eines Müßiggang praktizierenden wie lobenden Ichs verliert sich in »einer gedankenlosen Romanze« und droht in »kindlich rührende Elegieen« überzugehen, als es vom »Komischen« unterbrochen wird. Die »bunten Märchen«, die des Ichs »Einbildung« (Schlegel 1962: 26) wenig später hervortreibt, vollziehen sich als »Gedicht« sowie »zarte Musik der Fantasie« und führen doch zu einer Theorie der »bildenden Kunst« (ebd.:

26). Bekanntlich hat Schlegel die permanente Brechung und das beständige Wechseln des Genres für die Kunst seiner Epoche eingefordert. Die »Lucinde« stellt seinen Versuch dar, diese Verbindung in jener Kunstform herzustellen, die all diese Brüche laut Schlegel in sich vereinen kann: im Genre des Romans. Wo die »Idylle« jedoch mit der These, dass »Denken und Dichten [...] nur durch Passivität möglich« (ebd.: 27) sei, die antike *theoria* aufgreift, vollzieht sich der Romantext als die Vision einer Theateraufführung: »Die Natur selbst schien mich [...] gleichsam in vielstimmigen Chorälen zum fernerer Müßiggang zu ermahnen, als sich plötzlich eine neue Erscheinung offenbarte. Ich glaubte unsichtbarerweise in einem Theater zu sein« (ebd.: 28). Bei der Plötzlichkeit neuer Erscheinungen handelt es sich um ein durchgängiges Motiv der »Idylle«, das in der Hektik des permanenten Umbruchs in sich eine beständige Unterwanderung seines Themas, des ruhigen Müßiggangs, evoziert. Auch als Teilstück des Romans lässt sich die »Idylle« nicht bloß als in der Zeit alleine stehendes Plädoyer gegen die Arbeitsanthropologie lesen (vgl. Dischner 1980: 7-35, 177-192). Die »Lucinde« beschreibt sich selbst eher als »erhabene[] künstlerische Arbeit« (Schlegel 1962: 50), welche durch die Komposition von jeweils in sich ironisch gebrochenen Teilstücken hervorgebracht wird. Nur ironisch geht daher auch das Müßiggehen müßig (vgl. Slessarev 1965) Das Praktizieren der anschauenden Passivität reißt den Müßiggänger seinerseits geradezu hektisch nicht nur von Genre zu Genre bis zum Theater, sondern auch von Erscheinung zu Erscheinung. Und für diesen Wechsel der beschriebenen Bilder scheint ihrerseits die am Ende auftauchende Guckkastenbühne die geeignete Matrix zu liefern.

Als erste Definition beziehungsweise erstes Bild des Müßiggängers taucht der genussvolle Selbstbezug als »Narzissus« auf. Indem der Schlegelsche sich aber »wie in einem Bach« (Schlegel 1965: 25) spiegelt, wird seinem reinen Selbstbezug die Vergänglichkeit des Heraklitischen »Alles fließt« mit eingefügt. Das Müßige der Selbstversenkung erschaut so die Gesamtheit aller Dinge, oder doch zumindest eine antike Definition davon, im Blick in die Tiefe seiner selbst. Obwohl nicht mit der Außenwelt befasst, erscheint ihm im beständigen Fließen die Wahrheit als solche. Der über den Bach gebeugte Narzissus ergibt sich damit einer Variante der kantischen »intellektuellen Anschauung«. Dass Schlegel sich hier aber auf Heraklit bezieht und nicht auf die Beständigkeit der platonischen Idee, führt dazu, dass die passive Versenkung ins Selbst sich auch für anderes, das heißt für andere Erscheinungen, öffnet. Die Selbstbespiegelung wird bloß insofern möglich, als sich der Spiegel des Bachs konstant verändert. Nach der Logik des Bildes stellt es geradezu eine Notwendigkeit dar, dass das Ich sich bloß in seiner eigenen Fülle erblickt, da dieser Blick ins Selbst eine Fülle weiterer Erscheinungen herbeiführt. Dabei kann Schlegels Ironie sich durchaus auf Kants gestrenge Vorgaben berufen: Die Unerreichbarkeit

der ›intellektuellen Anschauung‹ wird in Kants zweiter Kritik mit der Unbegreifbarkeit menschlicher Freiheit parallel geführt. Und trotz dieser Unbegreifbarkeit gründet Kant seine Ethik auf der alltäglichen Umsetzung von Freiheit. Und in dem Maße diese Freiheit auf der nicht einsehbaren, aber anzunehmenden Vollkommenheit des ›Urwesens‹ gründet, verhält sie sich laut Kant nie egoistisch, sondern bleibt stets auf das allgemeine Gute der zu verwirklichenden bürgerlichen Ordnung ausgerichtet. In diesem Sinne ist auch das Selbstgespräch des Narzissus in seiner »Spekulation unaufhörlich nur um das allgemeine Gute besorgt« (ebd.: 25). Aber exakt an diesem Angelpunkt gerät diese ›intellektuelle Anschauung‹ der »Idylle« aus der Bahn, und zwar »nachdem die Kraft der angespannten Vernunft an der Unerreichbarkeit des Ideals brach und erschlaffte« (ebd.: 26). In ihrer Unerreichbarkeit ist die ›intellektuelle Anschauung‹ ein Kraftaufwand und zwar darum, weil dieser Grenzgang laut Kant nie an sein Ziel führt. Ganz dem allgemeinen Guten hingeben könnte sich konsequenter Weise auch bloß jenes Wesen, dem die ›intellektuelle Anschauung‹ möglich ist. Die Unerreichbarkeit der *theoria* wird für die, welche sich ihr trotzdem widmen wollen, als Praxis der Freiheit, zu einer nicht aushaltbaren Anspannung, welche das Menschenmögliche übersteigt.

An dieser Stelle setzt die von der »Idylle« geforderte Passivität ein: als Hingabe an den beständigen Wechsel im »Strome der Gedanken« (ebd.: 26), zu dem das Bild vom heraklitischen Strom der Selbstversenkung nun wird. Die Passivität führt laut Text so weg vom Wissen und hin zu einem »wundersamen Gewächs aus Willkür und Liebe« (ebd.: 26) Kants unerreichbarer Höhepunkt von Wissen und Ethik findet sich an eine sinnliche Dimension zurückgebunden, die der ganze Apparat des kantischen Systems überblenden und filtern sollte. Das geht soweit, dass die »Idylle« daran erinnert, dass der Narzissus seine pflanzliche Nachfahrin in der Narzisse als Blume findet: »Je göttlicher ein Mensch oder ein Werk des Menschen ist, je ähnlicher werden sie der Pflanze [...]. Und also wäre das höchste vollendetste Leben nichts als ein *reines Vegetieren*« (ebd.: 27). Und ›reines Vegetieren‹, reiner Narzissismus, völlige Rücknahme der von Kant errichteten Apparatur heißt, sich eben der von Kant zurückgenommenen ›intellektuellen Anschauung‹ voll und ganz hinzugeben. Das Selbstgespräch des Ichs transformiert sich in ein spinozistisches »heiliges Hinbrüten und ruhiges Anschauen der ewigen Substanzen« (ebd.: 26), ganz wie es laut Hölderlin den von der intellektuellen Anschauung Geschlagenen widerfährt. Doch in der sich dem Strom der Bilder hingebenden Passivität ist die Schau der ewigen Wahrheit einerseits individuell geprägt. Und andererseits wird sie, wo der Strom der Bilder das Individuelle über sich hinausreißt, zu einer mit anderen in Liebe geteilten Individualität. Das ›Anschauen der ewigen Substanzen‹ widmet sich »vorzüglich der deinigen und der meinigen« (ebd.: 26). Trotz oder wegen der ironischen

Brechung provoziert die intellektuelle Anschauung hier im Hinbrüten die berühmt gewordenen Proklamationen Schlegels, welche die »gott-ähnliche[] Kunst der Faulheit« (ebd.: 25) ganz im antiken Sinne auf die Schau der *theoria* beziehen: »Nur [...] in der heiligen Stille der echten Passivität kann man sich an sein ganzes Ich erinnern, und die Welt und das Leben anschauen« (ebd.: 27). Die »Idylle über den Müßiggang« ist, wo sie behauptet, die Kunst der Faulheit selbst zu betreiben, also eine ›intellektuelle Anschauung‹ – gerade indem sie deren Unmöglichkeit inszeniert. Der sich der Passivität eröffnende Augenschein weiß bloß vom beständigen Wandel.

Auch noch die Rede, welche die echte ›intellektuelle Anschauung‹ als echte Passivität feiert, muss folgerichtig ironisch aus der Bahn geworfen werden – durch die Erscheinung des Theaters, in dem sich damit das letzte Wort der ›intellektuellen Anschauung‹ offenbart. »[A]uf der einen Seite zeigten sich die bekannten Bretter, Lampen und bemalten Pappen; auf der anderen ein unermeßliches Gedränge von Zuschauern, ein wahres Meer von wißbegierigen Köpfen und teilnehmenden Augen« (ebd.: 28). Der Satz impliziert, dass das Wissen die Köpfe durch die teilnehmenden Augen, also tatsächlich über den Augenschein, erreichen wird. Gelenkt wird das geistige Auge der Lesenden aber in erster Linie auf das Scheinbare des Scheins, das heisst auf die Materialität der Bühne. Als Bretter, Lampen und Pappen ist jener ›Stoff a priori‹ einer ›reinen Vorstellung‹ ausgestellt, von dem bei Reinhold die Rede ist. Auf der Bühne des Müßiggängers findet die Handlung allein als diese Bühnenmaterialität statt, denn »an der rechten Seite der Bühne war statt der Dekoration ein Prometheus abgebildet, der Menschen verfertigte«. Diese Pappfigur wird nun aber verlebendigt. Die Figur »arbeitete mit der größten Hast und Anstrengung« unter der Aufsicht »einige[r] ungeheure[r] Gesellen« (ebd.: 28) und stellt in Anlehnung an die antike Überlieferung nun ihrerseits aus den auf der Bühne herumliegenden Materialien Menschenfiguren her. Die besondere Pointe einer Genealogie als Herauslösung lebendiger Figuren aus dem materiellen Bühnenrahmen besteht darin, dass das dem Augenschein ergebene Publikum nun eben aus diesen vor seinen Augen produzierten Figuren besteht. »In der Tat warfen auch die Gesellen jeden neuen Menschen, so wie er fertig war, unter die Zuschauer herab, wo man ihn sogleich gar nicht mehr unterscheiden konnte, so ähnlich waren sie alle« (ebd.: 28). Dies verkehrt die antike Überlieferung. Nach dieser ist Prometheus im guten wie schlechten Sinne der Begründer der menschlichen Arbeit. Er lehrt seine Geschöpfe die Naturbewältigung durch Arbeit. Er gilt deswegen, wie ein Chor auf der Bühne es kommentiert, als »Erfinder von Erziehung und Aufklärung« (ebd.: 29). Prometheus provoziert aber auch die Rache des Zeus, der in der Büchse der Pandora unter anderem das Elendige und Anstrengende der Arbeit sendet. Als Nachfahre der Titanen muss er selbst jedoch

nicht arbeiten. Auf und vor der Bühne der ›intellektuellen Anschauung‹ sind diese Rollen vertauscht. Die Geschöpfe des Prometheus geben sich dem für sie auf der Bühne, von der sie geworfen werden, Augenscheinlichen hin. Der Titanennachfahre Prometheus hingegen arbeitet. »Prometheus aber, weil er die Menschen zur Arbeit verführt hat, so muß er nun auch arbeiten, er mag wollen oder nicht« (ebd.: 29). Dies hat die paradoxe Folge, dass die Menschen vor der Bühne passiv und dem Augenschein der *theoria* folgend ein Wissen über ihre eigene Genese und damit über die Genese dieses Wissens erlangen: Es entstammt der unausgesetzten Produktivität einer medialen Apparatur. Die Pappmenschen erlangen insofern wirklich die dem ›Urwesen‹ vorbehaltene Einsicht in das Wesen der Dinge, als sie das Urwesen bei seiner Arbeit betrachten. Und dabei sehen sie, passiv, dass die Arbeit des Urwesens mit der Guckkastenbühne, auf welcher ihre ›Vorstellungen‹ auftreten, identisch ist. Das, was die Pappmenschen wissen, läuft der Wissensaufnahme über den Augenschein also völlig zuwider: Sie sehen sich als Produkte der hastigen Arbeit und der theatralen Apparatur. Von diesem Ursprung in Prometheus rührt es, so wird ihnen verkündet, »dass ihr nie ruhig sein könnt, und euch immer so treibt« (ebd.: 29).

Wo den Zuschauenden auf der Bühne der ›intellektuellen Anschauung‹ im ganz wörtlichen Sinne ein Wissen um den Urgrund ihrer Existenz vor Augen tritt, verführt das Leiden des Prometheus sie auf geradezu idealtypische Weise zu jenem Mitleid, das nach Lessing ein kommunikatives Band stiften soll. Das Leiden auf der Bühne ist ihr eigenes: »Da dies die Zuschauer hörten, brachen sie in Tränen aus« (ebd.: 29). In diesem Fall stiftet das Mitleid aber nicht das von Lessing anvisierte kommunikative Band, sondern zerreißt es. Die Pappmenschen »sprangen auf die Bühne um ihren Vater der lebhaftesten Teilnahme zu versichern; und so verschwand die allegorische Komödie« (ebd.: 29). Die Gemeinsamkeit im Mitleiden zerstört jene mediale Apparatur, die das Mitleiden erst hervorgebracht hatte. Vielleicht fehlt den Pappmenschen tatsächlich die Ruhe der Anschauung. Wahrscheinlich haben sie derer aber zu viel. Im Augenschein der Guckkastenbühne erblicken sie die Wahrheit und ziehen, wo dieses Wissen ihr Mitleiden provoziert, die einzig mögliche Konsequenz: die Zerstörung sowohl der ›Vorstellung‹ als auch des Publikumsraums durch den Sturm des Publikums auf die Bühne. Und mit dem Satz, der das Verschwinden der Theaterbühne besagt und damit auch das Selbstgespräch der ›intellektuellen Anschauung‹ zu beenden scheint, endet markanterweise auch die »Idylle über den Müßiggang« in der »Lucinde«. Das Selbstgespräch, das sich als ›intellektuelle Anschauung‹ vollzieht, endet mit deren Zerstörung, indem die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum niedergerissen wird. Das Problem der ›intellektuellen Anschauung‹ – das heißt die Fragen, in welchem Ausmaß sie sich

passiv der *theoria* hingeben und in welchem sie diese aktiv durch Medien und Apparate herstellen kann – wird einerseits verschärft und dabei gleichzeitig als diese Verschärfung demontiert: Es ist die vollendete Passivität der Zuschauer, die zu ihrer völligen Affizierung durch das Bühnengeschehen führt. Es ist ihre völlige Affizierung, die sie vergessen lässt, dass sie auf der Bühne doch bloß eine gemachte Erscheinung sehen. Stattdessen nehmen sie den theatralen Augenschein als Wahrheit. Ihre völlige Passivität schlägt in völlige Aktivität um. Die Zuschauer stürmen die Bühne und zerstören so aktiv die ›intellektuelle Anschauung‹ in eben jenem Moment, in dem sie ihr verfallen. Die Passivität der *theoria* und die Aktivität der medialen Produktion von Wissen kollabieren so nicht nur in eins. Sie beenden in der Zerstörung von Bühne (beziehungsweise des unendlichen Zeitraums bei Kant) und Publikumsraum (beziehungsweise des permanenten ›Ich denke‹) jegliche Möglichkeit von ›Vorstellung‹ und von Wissen überhaupt.

Indem der Zusammenbruch der Bühne die »Idylle über den Müßiggang« als Teilstück beendet, ist auch das in diesem ausgesprochene Lob der Passivität ironisiert. Endet die Passage doch mit Schlegels beim Wort genommener Definition der Ironie als einer permanenten Parekbase (vgl. Schlegel 1963: 85). Die von Schlegel vor allem für den Roman angedachte ironische Praxis ist an die Techniken der Komödie des Aristophanes angelehnt (vgl. Simon 2000: 259-263; Japp 1999: 12). In dieser referiert das Bühnengeschehen durch Rahmenbrüche beständig auf die Überschreitung der Grenze zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Spiel und Publikum. In der »Idylle« wird selbst noch die Parekbase parekbatisch überspitzt: Das Publikum besteht aus von der Bühne geworfenen Pappfiguren. Die Komödie endet mit einer Parekbase der Parekbase – nicht mit Durchbrechung des Bühnenrahmens von innen, sondern durch den Sturm der Bühne von Außen. Die ›intellektuelle Anschauung‹ als Theaterbühne führt zu dem von Hölderlin befürchteten Dilemma, dass sich vor lauter Wald die Bäume (das heißt die Bühne beziehungsweise das Publikum) nicht mehr sehen und nicht mehr wissen lassen. Im Unterschied zu Hölderlin ist dies für Schlegel nicht der Anfang, sondern das Ende der Dramentheorie und des Teilstücks »Idylle über den Müßiggang« – aber nicht das Ende des Wissens. In zahlreichen weiteren Teilstücken wird der vielleicht konstitutiv Fragment gebliebene Roman »Lucinde« ähnliche Problematiken aufnehmen und ironisch ins Leere laufen lassen. »Sich vertiefend in die Individualität nahm die Reflexion eine so individuelle Richtung, daß sie bald anfang aufzuhören und sich selbst zu vergessen« (Schlegel 1962: 73). So soll der Roman als Schrift und nicht das Theater als Augenschein Anteil an den medialen Restrukturierungen um 1800 haben (vgl. Matala 1999: 211-216). Diese parekbatische Ironie steht unter dem Wiederholungszwang der nicht bloß für Schlegel zeitgenössischen Arbeits- und Experimentalkultur und deren medialer Wissens- und An-

schauungserzeugung. Schlegels Ironie unterminiert und zerstört gleichermaßen beständig wie hektisch die eigenen Setzungen, das heisst sie zerstört die jeweils neu errichtete mediale Apparatur zugunsten eines Experiments mit einer neuen Setzung. Diese fleißige Ironie lässt die Arbeits- und Experimentalkultur deren Konfrontation mit der Passivität eines Augenscheins zwanghaft wiederholen, in dem sich nichts mehr zu sehen gibt als das Ende eben des Augenscheins: Der ironisierte Augenschein produziert kein Wissen, sondern Unverständnis (vgl. Schumacher 2000: 218-228), vielleicht gar Dummheit (vgl. Ronell 2003: 146-161).

Zu Kants Begriff der ›intellektuellen Anschauung‹, wie Fichte und Schelling ihn ausgetestet haben, nimmt Schlegel in seinen theoretischen Ausführungen ein mehrschichtiges, eher kritisches Verhältnis ein (vgl. Menninghaus 1987: 42-51). Die poetische Praxis der »Lucinde« exponiert seine Abstandnahme in ihrer analytischen Tragweite. Die ›intellektuelle Anschauung‹ wird als mediales Konstrukt ausgestellt: in letzter Konsequenz als Theaterrahmen, der zwischen seiner Gemachtheit und dem Anspruch auf Augenscheinlichkeit des Wissens vermitteln soll – und diese Vermittlung nur leisten kann, indem er als Theaterrahmen zusammenbricht. Das augenscheinliche Wissen als *theoria* kann bei Schlegel bloß als Unmöglichkeit erscheinen: in der Demontage jener Apparaturen, ohne welche es keine Geltung mehr hat.

Literatur

- Arendt, Hannah (1967): *Vita activa, oder, Vom tätigen Leben*, München/Zürich: Piper.
- Aristoteles (1981): *Politik*, Hamburg: Meiner.
- Baschera, Marco (1989): *Das dramatische Denken. Studien zur Beziehung von Theorie und Theater anhand von Kants »Kritik der reinen Vernunft« und Diderots »Paradoxe sur le comédien«*, Heidelberg: Carl Winter.
- Campe, Rüdiger (1997): »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«. In: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 208-225.
- Dischner, Gisela (1980): *Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*, Hildesheim: Gerstenberg Verlag.
- Frank, Manfred (1997): ›Unendliche Annäherung‹. *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Goethe, Johann Wolfgang v. (1988): »Märchen«. In: *Sämtliche Werke*. Münchener Ausgabe, 4.I, München/Wien: Carl Hanser Verlag, S. 519-550.

- Haverkamp, Anselm (2002): *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Phänomenologie des Geistes*. Werke 3, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hölderlin, Friedrich (1979): *Entwürfe zur Poetik*. Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Bd. 14, Frankfurt/Main: Stroemfeld.
- Hölderlin, Friedrich (1988): *Sophokles*. Frankfurter Hölderlin-Ausgabe, Bd. 16, Frankfurt/Main: Stroemfeld.
- Japp, Uwe (1999): *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*, Tübingen: Niemeyer.
- Kant, Immanuel (1974): *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Band 3 und 4, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Kittler, Friedrich (1985): *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Koschorke, Albrecht (1999): *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1981): »Die Zäsur des Spekultativen«. In: *Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft* 22, S. 203-231.
- Luhmann, Niklas (1999): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Matala de Mazza, Ethel (1999): *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der politischen Romantik*, Freiburg: Rombach.
- Menninghaus, Winfried (1987): *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Platon (1985): *Das Trinkgelage*, Frankfurt/Main: Insel.
- Reinhold, Karl Leonhard (1789): *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens*, Prag/Jena: Widtmann.
- Reinhold, Karl Leonhard (1998): *Über das Fundament philosophischen Wissens. Über die Möglichkeit der Philosophie als strenge Wissenschaft*, Hamburg: Meiner.
- Ronell, Avital (2003): *Stupidity*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Ronell, Avital (2005): *The Test Drive*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Schäfer, Martin Jörg (2003): *Szenischer Materialismus. Dionysische Theatralität zwischen Hölderlin und Hegel*, Wien: Passagen Verlag.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1914): *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, Leipzig: Meiner.
- Schlegel, Friedrich (1962): *Lucinde. Ein Roman von Friedrich Schlegel*. In: Ders., *Dichtungen*, München/Paderborn/Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, Zürich: Thomas-Verlag, S. 1-92.

- Schlegel, Friedrich (1963): *Philosophische Lehrjahre 1796-1806*, München/Paderborn/Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, Zürich: Thomas-Verlag.
- Schiller, Friedrich (1962): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. In: *Schillers Werke*. Nationalausgabe, Zwanzigster Band. Philosophische Schriften, erster Teil, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, S. 309-412.
- Schumacher, Eckhard (2000): *Die Ironie der Unverständlichkeit. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Simon, Ralf (2000): »Romantische Verdoppelungen – komische Verwechslungen. Von der romantischen Reflexionsphilosophie über die Verwechslungskomödie zur Posse und zurück«. In: Uwe Japp/Stefan Scherer/Claudia Stockinger (Hg.): *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*, Tübingen: Niemeyer, S. 259-280.
- Slessarev, Helga (1965): »Die Ironie in Friedrich Schlegels ›Idylle über den Müßiggang‹«. In: *German Quarterly* 38, S. 286-297.
- Szondi, Peter (1969): *Versuch über das Tragische*, Frankfurt/Main: Insel.
- Vogl, Joseph (2001): »Medien-Werden: ›Galileis Fernrohr‹«. In: *Archiv für Mediengeschichte 1. Mediale Historiographien*, Weimar: Universitätsverlag, S. 115-123.
- Vogl, Joseph (2002): *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, München: sequenzia Verlag.