

Figurationen der literarischen Moderne

HELMUTH KIESEL
zum 60. Geburtstag

Herausgegeben
von CARSTEN DUTT
und ROMAN LUCKSCHEITER

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Auch eine Perspektive auf die Moderne: Helmuth Plessners ‚Spiel‘-Begriff

1924 veröffentlichte Helmuth Plessner seinen langen Essay *Die Grenzen der Gemeinschaft*. Der Text fand zunächst eine überschaubare Rezeption, war dann lange Zeit völlig aus den Debatten verschwunden und erlebt seit den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine Neuentdeckung. Plessner nahm mit den *Grenzen der Gemeinschaft* eine Position ein, die im politisch-ästhetischen Diskurs der Weimarer Republik minoritär war. Aus heutiger Sicht läßt sich der Text so beschreiben und deuten, daß hier für eine bestimmte Perspektive auf die moderne Gesellschaft und ihre Bedingungen plädiert wird. Für diese Perspektive wirbt Plessner energisch und suggestiv, weil er um seine Sonderstellung gegenüber einer mächtigen Tradition weiß, die die moderne Gesellschaft vor allem als defizitär ansieht. Eine zentrale Stellung in Plessners Argumentation nimmt der Begriff des Spiels ein, der eingehender untersucht werden soll, weil sich in ihm die Verbindung von gesellschaftlichem und ästhetischem Denken besonders gut zeigt.

Moderne

Der Begriff der Moderne ist in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft außerordentlich umstritten; verschiedene Definitionsvorschläge konkurrieren miteinander.¹ Hier wird Moderne als jener Zeitraum verstanden, in dem sich ein bestimmter Typ von Gesellschaft etabliert und entwickelt hat. In der modernen Gesellschaft laufen unterschiedliche funktionale Kontexte gleichzeitig ab. Sie entziehen sich der gegenseitigen Steuerbarkeit und der Koordination von gemeinsamen Zukünften. Der Soziologe Armin Nassehi formuliert es so: „Gesellschaft bezeichnet eben kein Subjekt, keine operierende Einheit, keine zu Intentionen, Zwecken oder Zie-

¹ Vgl. dazu jetzt Anke-Marie Lohmeier: *Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe*, erscheint in: *IASL* 32 (2007), H. 1.

len strebende Entität, auch nicht einen Raum, in dem sich entweder Vertragspartner oder Bewohner einer gemeinsamen *Lebenswelt* begegnen, sondern völlig unpathetisch nichts anderes als die zunächst ungeordnete, chaotische, sich selbst alles andere als ‚bewußte‘, ungeplante und in Echtzeit operierende Einheit aller möglichen sozialen Handlungen, Kommunikationen, Prozesse, wie immer man die soziale Letztheit theoretisch bezeichnen will.“²

Die moderne Gesellschaft ist somit durch die Gleichzeitigkeit von Unterschiedlichem charakterisiert. Jeder Teilbereich nimmt eine eigene Perspektivierung der Welt vor, und eine Einheit dieser Perspektiven ist nicht herstellbar. Von ‚der Gesellschaft‘ im Singular läßt sich nur als „*Horizont aller möglichen Kommunikationen*“ sprechen, aber ein Horizont ist eben unerreichbar.³ Nimmt man eine zeitliche Bestimmung vor, dann hat sich dieser Typ von Gesellschaft seit dem späten 18. Jahrhundert realisiert. Seitdem kann man deshalb auch sinnvoll von moderner Kunst sprechen. Darunter ist in einer ersten Bestimmung alle Kunst zu verstehen, die unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft entsteht. Aus diesen Bedingungen ergibt sich, daß die Kunst ihre Normen und leitenden Begriffe selber festlegt, autonom wird; daß sie sich mit einer Umwelt auseinandersetzen muß, in der verschiedene Weltdeutungen existieren; daß sie sich nicht auf ein Zentrum der Gesellschaft beziehen kann, weil ein solches Zentrum nicht existiert; daß die Kunst ihr Verhältnis zur Umwelt diskutieren und selber festlegen muß. Dies sind Bedingungen, denen die Kunst vor der Moderne nicht unterlag, und insofern sind sie trennscharf.

Die moderne Kunst ist also eines der Funktionssysteme einer Gesellschaft, in der verschiedene Sphären existieren, die eine je eigene Perspektivierung der Welt vornehmen. Das System der Kunst zeichnet sich dadurch aus, daß es seine Umwelt in ästhetischen Formen wahrnimmt und darstellt. Dies ist zwar eine allgemeine, aber mit klaren Definitionsmerkmalen arbeitende Bestimmung. Sie ist anderen Verwendungen des Begriffes überlegen, in denen man nur bestimmten Teilen des Kunstsystems das Attribut ‚modern‘ verleiht. Denn mit einer solchen Bestimmung sind erstens Wertungen und zweitens Ausschlußmechanismen verbunden. Im zwanzigsten Jahrhundert gäbe es dann moderne neben nicht-, vor- oder gegenmoderner Kunst, und um die Frage, wo die Grenzen verlaufen, entsteht ein ständiger Streit, der sich immer nur auf einzelne Merkmale konzentriert, nie aber zu einem systematisch befriedi-

² Armin Nassehi: *Der soziologische Diskurs der Moderne*. Frankfurt/M. 2006, S. 421.

³ Ebd., S. 424.

genden Begriff gelangt. Damit soll nicht gesagt sein, daß man keine Wertungen vornehmen soll; nur ist es sinnvoll den Begriff ‚modern‘ aus diesen Wertungsdebatten herauszuhalten, in denen er im Streit und in der Veränderung der Positionen notwendig jede Trennschärfe verliert.

Nach dieser ersten Bestimmung beginnen die Differenzierungen. Sie ergeben sich daraus, daß die Beziehung der verschiedenen Funktionssysteme innerhalb der Gesellschaft nicht eindeutig geregelt ist. Die Sachdimensionen der Gesellschaft sind zweifellos aufeinander bezogen, aber ihre Interdependenzen sind nicht eindimensional. Auf die Kunst angewendet: Sie kann ihre Umwelt in verschiedenen ästhetischen Formen erfassen. Sie kann unterschiedliche Perspektiven auf ihre Umwelt einnehmen. Es gibt nicht eine einzige, wahre Perspektive und auch nicht eine einzige, der Moderne allein angemessene Form der Kunst. Ebenso kann man dem Kunstsystem keine innere Teleologie zuschreiben, nach der sich zwangsläufig ein bestimmter Darstellungsmodus als Endzustand der modernen Kunst durchsetzen werde; etwa die Abstraktion im Bereich der bildenden Kunst. Eine solche Feststellung ist wichtig, um den Begriff der Moderne von geschichtsphilosophischen Hintergrundannahmen zu entlasten. Modernisierungsprozesse sind nicht als „gerichtete Verläufe, sondern als Suchprozesse mit unbekanntem Ausgang und einer Reihe nicht-intendierter Handlungsfolgen vorzustellen.“⁴

Ästhetische Kommunikation kann sich auf Veränderungen in der Politik, der Wissenschaft oder der Religion in verschiedener Weise beziehen. Es gibt hier keine zwangsläufige Konvergenz, wonach zum Beispiel unter den Bedingungen einer pluralisierten Ordnung nicht mehr auktorial erzählt werden könne. Auch eine ‚traditionelle‘ Antwort auf Veränderungen der Gesellschaftsorganisation ist eine Antwort, die unter den Bedingungen der Moderne gegeben wird. Dann wird auf eine Vergangenheit zurückgegriffen, die zur Tradition erklärt wird, von der man sich stabilisierende Wirkungen in der Gegenwart erhofft: Tradition wird somit generiert. Auch eine ästhetizistische Position, die die gesellschaftlichen Umwelten ignoriert, ist eine Position, die im Rahmen der Moderne eingenommen wird: Man bezieht sich auf die Moderne, indem man sie reflexiv, mit Gründen, negiert.

⁴ Thomas Mergel: *Geht es weiterhin voran? Die Modernisierungstheorie auf dem Weg zu einer Theorie der Moderne*, in: *Geschichte zwischen Kultur und Gesellschaft. Beiträge zur Theoriedebatte*, hg. v. Thomas Mergel und Thomas Welskopp, München 1997, S. 203–332, hier: S. 213. Zur Kritik der Annahme einer eindimensionalen Interdependenz zwischen den Funktionsbereichen der Gesellschaft vgl. dort S. 214f.

Selbstverständlich sind nicht alle ästhetischen Optionen, die erprobt werden, deshalb als gleichrangig anzusehen. Der historische Beobachter wird feststellen, daß einige ästhetische Vorschläge größere Anschlußmöglichkeiten besaßen als andere, und ebenso ist es legitim, aus einer gegenwärtigen Perspektive heraus ästhetische, aber auch intellektuelle und moralische Urteile zu fällen. Nur ist es nicht sinnvoll, einige Optionen als modern, andere als nicht-modern zu bezeichnen. Auch das ästhetische Bekenntnis zu einer totalitären Partei, wie es Bertolt Brecht in der Sammlung *Lieder Gedichte Chöre* formuliert, ist Teil der ästhetischen Kommunikation der Moderne.⁵

In vielen Fällen findet man verschiedene ästhetische Perspektiven auf die Umwelt im Werk eines Autors versammelt. Brechts *Baal*, *Die Dreigroschenoper*, *Der kaukasische Kreidekreis*: Das sind drei in ihrer dramatischen Form und ihrem Konzept weit auseinanderliegende Beschreibungen der modernen Gesellschaft. Diese Gesellschaft erscheint in ihnen aus unterschiedlicher Perspektive, und solche Differenzen sind konstitutiv für das Kunstsystem, in dem sich Modernisierung eben auch als Suchprozeß mit unbekanntem Ausgang ereignet. Das tritt in den jüngsten Debatten deutlicher in den Blick. Die Veränderungen etwa in der Malerei der Gegenwart, in der die figurativ-realistische Option wiedergekehrt ist, oder in der Musik, in der die einfache Negation von Harmonie-Postulaten überdacht wird,⁶ haben den Blick für die Heterogenität und die Temporalität ästhetischer Positionen geschärft. Die Vorstellung einer historischen Notwendigkeit wurde abgelöst von der Akzeptanz eines Nebeneinander verschiedener Ausdrucksformen. So wie die Gesamtgesellschaft durch die Gleichzeitigkeit von Unterschiedlichem bestimmt ist, wie es in ihr verschiedene Gegenwarten gibt, so ist auch die Kunst vom Widerstreit bestimmt.⁷

Die Aufgabe des literaturwissenschaftlichen Beobachters ist es, die jeweiligen ästhetischen Positionen als Perspektiven auf die moderne Gesellschaft zu analysieren, ihre Entstehung zu begründen und ihre Lei-

⁵ Die Gedichte wurden für die Stücke *Die Mutter* und *Die Maßnahme* geschrieben, dann aber auch als eigenständige Sammlung veröffentlicht; vgl. zu ihrer Analyse Verf.: *Flichkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*, Tübingen 2005, S. 183ff.

⁶ Dazu die Überlegungen von Wolfgang Fuhrmann: *Gerbers Ei. Zur Szene der Neuen Musik*, in: *Merkur* 60 (2006), H. 5, S. 398–409.

⁷ Man kann das beklagen, kann aber auch mit Plessner darauf hinweisen, daß die „ästhetische Maßstablosigkeit“ der „allgemeinen Unsicherheit gesellschaftlicher Normierung entspricht“; Helmuth Plessner: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt/M. 1980–1985, Bd. X, S. 272 („Gesellschaftliche Bedingungen der modernen Malerei“).

stung zu bestimmen. Daraus ergibt sich die Differenzierung der modernen Kunst in verschiedene Formen ästhetischer Kommunikation (Realismus, Abstraktion etc.). Diese Differenzierung ist auch literaturgeschichtlich vorzunehmen. Denn auch wenn man die Realisierung der modernen Gesellschaft als Langzeitzusammenhang versteht, der die prinzipielle Einheit und Vergleichbarkeit der modernen Kunst sichert, so ist eine historische Untergliederung notwendig. Die ästhetische Beobachtung der modernen Gesellschaft ist in den Anfängen ihrer Realisierung im späten 18. Jahrhundert zwangsläufig eine andere als im zwanzigsten Jahrhundert; sie ist dort eine andere, wo ein Modernisierungsschub mit seinen Verheißungen, aber auch Verwerfungen auftritt; sie ist auch abhängig von konkreten Prosperitäts- oder Krisenerfahrungen. Ebenso kumulieren im Verlauf der Moderne ästhetische Erfahrungen, finden Rückbezüge oder Abgrenzungen statt, definiert sich ein neuer Modus in Kenntnis seiner modernen Vorgänger.

Plessner: „Gemeinschaft“ und „Gesellschaft“

Um diese Annahmen auf Plessner und seine Schrift „Grenzen der Gemeinschaft“ anzuwenden: Plessner befindet sich in einem Umfeld, in dem die Differenzierung der Gesellschaft, die Perspektivität der Weltbeschreibungen und die Vervielfältigung der Lebensformen vor allem kritisch betrachtet werden. Sowohl im politischen als auch im ästhetischen Diskurs wurde eine die gesamte Moderne begleitende Operation vorgenommen: Die Entkoppelungen und Entzweiungen wurden durch „eine Problemstufe höherer Allgemeinheit aufgehoben.“⁸ Die Gesellschaft wurde als Kollektiv konzipiert und so ansprechbar gemacht; der Politik als einem Teilbereich wurde eine Totalkompetenz zugesprochen; es kam zur Konstruktion von „Visionen und Ideologien mit Ansprüchen an eine praktisch herzustellende zukünftige Ordnung.“⁹ Solchen Denkweisen verweigert sich Plessner, er zieht der Moderne nicht den Stachel, sondern akzeptiert die unhintergehbare Positionalität, die Begrenztheit aller Weltdeutungen und den Verzicht auf ein mentales Allgemeines, das die Individuen vereinen könnte. Er akzeptiert die Existenz widerstreitender Interessen, deren Mit- und Gegeneinander nur durch formale Regeln koordiniert und befriedet werden soll. Er verzichtet auf die in den zwanziger Jahren überall präsenten geschichtsphilosophischen Lösungen des Differenzproblems, die eine Theodizee durch Zukunft unternehmen.

⁸ Nassehi: *Der soziologische Diskurs* (wie Anm. 2), S. 428.

⁹ Vgl. ebd., S. 419, 428, 434.

Derartige Denkweisen faßt Plessner unter dem Oberbegriff der „Gemeinschaft“ zusammen. Diesen Begriff definiert er so: „Gemeinschaft bedeutet ihren Verfechtern den Inbegriff lebendiger, unmittelbarer, vom Sein und Wollen der Personen her gerechtfertigter Beziehungen zwischen Menschen. Echtheit und Rückhaltlosigkeit sind ihre wesentlichen Merkmale, Gebundenheit aus gemeinsamer Quelle des *Blutes* zunächst ihre einheit-stiftende Idee.“¹⁰ Der mißverständliche Begriff des „Blutes“ wird dann so erläutert, daß damit sowohl biologistische Ideologien bezeichnet werden können als auch kollektive Identitäten, die sich aus gemeinsamen Überzeugungen ergeben. Zum Lebensgefühl in einer solchen Gemeinschaft schreibt Plessner: „An Verzicht auf letzte Reserve ist hier der Bestand des Lebensganzen geknüpft. Mit ihm gibt sich die einzelne, verschlossene Person auf, um ihre Selbständigkeit aus einer übergeordneten Seinsquelle, dem Zusammenhang aller Glieder, dem in ihrem Haupt gestalthaft gegenwärtigen Stiftungsgedanken, neu zu empfangen“ (GG 45). Im zeitgenössischen literarischen Feld wird ein Gemeinschaftskonzept etwa von Stefan George vertreten, aber auch Bertolt Brecht hat in einem Teil seines Werkes, so in der schon genannten Sammlung *Lieder Gedichte Chöre* eine kollektive Identität formuliert und dafür entsprechende literarische Formen entwickelt.

Als Gegenbegriff dazu fungiert Gesellschaft. Sie versteht Plessner als „Einheit des Verkehrs unbestimmt vieler einander unbekannter und durch Mangel an Gelegenheit, Zeit und gegenseitigem Interesse höchstens zur Bekanntschaft gelangender Menschen“ (GG 80). Sie ist bestimmt durch „Konvention“ und „Regeln“ (ebd.), eröffnet den Menschen die Möglichkeit der Distanz zueinander, sichert damit die „Freiheit“ des Individuums (GG 94).¹¹ Das Individuum wird nicht ideologisch oder

¹⁰ Zitiert wird nach der Ausgabe: Helmuth Plessner: *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*. Mit einem Nachwort von Joachim Fischer. Frankfurt/M. 2002, hier: S. 44. Zitate aus diesem Text werden mit der Sigle GG und Seitenzahl im Haupttext belegt.

¹¹ Die *Grenzen der Gemeinschaft* sind politisch nicht ganz eindeutig einzuordnen. Die Forschung hat darauf hingewiesen, daß es auch Anschlußmöglichkeiten zu Carl Schmitts Begriff der Souveränität, zu dezisionistischen und autoritären Konzepten gibt; dazu Rüdiger Kramme: *Helmuth Plessner und Carl Schmitt. Eine historische Fallstudie zum Verhältnis von Anthropologie und Politik in der deutschen Philosophie der zwanziger Jahre*, Berlin 1989. Man kann aber mit Andreas Kuhlmann feststellen, daß diese Elemente der Schrift „für die eigentlich originelle Leistung Plessners, die Formulierung der Prinzipien und Regularien gesellschaftlichen Umgangs, nicht prägend gewesen“ sind; Andreas Kuhlmann: *Deutscher Geist und liberales Ethos. Die frühe Sozialphilosophie Helmuth Plessners*, in: Plessners „Grenzen der Gemeinschaft“. Eine Debatte, hg. v. Wolfgang Ess-

biologisch festgelegt, sondern realisiert sich, indem es verschiedene Rollen einnimmt. Diese Möglichkeit einer multiplen Identität eröffnet erst jener Gesellschaftstyp, in dem verschiedene Kontexte nebeneinander bestehen. Erst dort, wo der Mensch nicht mehr verpflichtend als „blutgebunden“, „traditionsgebunden“ oder durch „Natur“ bestimmt angesehen wird, eröffnen sich die Spielräume. Insofern kann man sagen, daß Plessner „die Epoche der Autonomisierung von Zonen“ verteidigt und rechtfertigt.¹² Das Faktum einer irreduziblen Pluralität versucht er nicht durch eine Stufe höherer Allgemeinheit aufzuheben. Die jüngere Plessner-Rezeption hat von einer im Kontext der Weimarer Republik „sensationell anmutenden Aufwertung der Gesellschaft“ gesprochen,¹³ die Forschung hat sowohl die Sonderstellung im politischen als auch im ästhetischen Diskurs betont. So schreibt Dorothee Kimmich: „Anders als Plessner sind wenige Schriftsteller der Auffassung, daß es eine Möglichkeit gelungener Existenz in modernen Gesellschaften geben könnte.“¹⁴

„Spiel“

Zentral zur Bestimmung dieser Existenz in einer modernen Gesellschaft ist der Begriff des Spiels. „Die Gesellschaft lebt allein vom Geist des Spieles“, kann es apodiktisch heißen (GG 94). Es wird vorgeschlagen, das Leben „spielend“ zu führen: „heiter in dem Bewußtsein, daß nichts unbedingt verpflichtet, sondern auch noch im Letzten ein Gran Beliebigkeit steckt“ (GG 20). In der Zivilisation, in der „alles auf Abstand angelegt ist“, vollzieht sich „der Sieg des Spieles über den Ernst“ (GG 38). An einer anderen Stelle heißt es: „Mithin kann man sagen, gäbe es keine Zivilisation schon aus den einfachsten Zweckmäßigkeitgründen, so

bach, Joachim Fischer und Helmuth Lethen, Frankfurt/M. 2002, S. 15–20, hier: S. 19.

¹² Joachim Fischer: *Panzer oder Maske. ‚Verhaltenlehre der Kälte‘ oder Sozialtheorie der ‚Grenze‘*, in: Plessners „*Grenzen der Gemeinschaft*“ (wie Anm. 11), S. 80–102, hier: S. 85.

¹³ Wolfgang Essbach, Joachim Fischer, Helmuth Lethen: *Vorwort*, in: Plessners „*Grenzen der Gemeinschaft*“ (wie Anm. 11), S. 9.

¹⁴ Dorothee Kimmich: *Moralistik und Neue Sachlichkeit. Ein Kommentar zu Helmuth Plessners „Grenzen der Gemeinschaft“*, in: Plessners „*Grenzen der Gemeinschaft*“ (wie Anm. 11), S. 160–182, hier: S. 172. Von einer völlig singulären Stellung Plessners ist dennoch nicht auszugehen. Schnittmengen gibt es zum Beispiel mit Thomas Mann, wie sich an der Erörterung der ästhetischen Begrifflichkeit Plessners zeigen wird. Zum politischen Diskurs: Joachim Fischer: *Plessner und die politische Philosophie der zwanziger Jahre*, in: *Politisches Denken. Jahrbuch 1992 (1993)*, S. 53–77.

müßte sie um des Spieltriebes willen erfunden werden und würde auch erfunden“ (GG 93). In der Literatur zu Plessner ist zwar auf die überraschende Verwendung der „ästhetischen Kategorie des Spiels“ hingewiesen worden, eine Analyse der Leistung, die der Begriff erbringt, fehlt allerdings.¹⁵ Welche Perspektive auf die Moderne wird mit diesem Begriff eingenommen, welche ästhetische Option will Plessner mit diesem Begriff stärken?

Zunächst geht der Begriff des Spiels aus einer kulturanthropologischen Annahme hervor. Plessner konzipiert den modernen Menschen so, daß er keinen unwandelbaren „Grund“ besitzt, sondern „ewige Potentialität“ ist (GG 59). Er besitzt zahlreiche Möglichkeiten, sich zu realisieren, und weder Natur, noch Gott, noch Tradition geben ihm verbindlich eine Identität vor. Natürlich kann der Mensch in dieser Potentialität nicht verharren, er muß Entscheidungen treffen, eine Rolle übernehmen, sich in Zusammenhänge einbinden. Solche Festlegungen sind notwendig und stabilisierend, aber sie stellen auch eine Reduktion dar; „die Quellnatur“ des Menschen (GG 62) wird stillgestellt. Daraus geht das zentrale Argument für das Spiel hervor: In dem Maße, in dem ein Mensch „an Eindeutigkeit des Habitus der Gefühle, Willensrichtungen, Affekte, Gedanken und Gesinnungen gewinnt“, verliert er an „Fülle, Spannkraft und Tiefe“ (GG 63). Das Spiel soll dafür sorgen, daß eine einmal angenommene Rolle nicht mit der Person gleichgesetzt wird, daß ihr vorläufiger und begrenzter Charakter bewußt bleibt. Wer spielerisch lebt, findet „sein Selbstverständnis im Wechsel von Positionen“¹⁶, er nimmt keine seiner lebensnotwendigen Selbstbestimmungen so ernst, daß er sich auf sie reduzieren würde. Er schließt sein Ich nicht, läßt sich nicht auf Authentizität festnageln.

Eine solche Lebenspraxis wird von der modernen Gesellschaft ermöglicht. Sie verzichtet auf eine Bindung der Individuen an substantielle Größen, sie gibt die Lebenswege und Selbstdefinitionen frei. Die Gegenkräfte zu ihr subsumiert Plessner unter dem Begriff des Radikalismus: „Unter Radikalismus verstehen wir allgemein die Überzeugung, daß wahrhaft Großes und Gutes nur aus bewußtem Rückgang auf die Wurzeln der Existenz entsteht“ (GG 14). Auf die Festlegung solcher Wurzeln will Plessner verzichten. Es gibt nicht den natürlichen oder wahren Menschen, und das Spiel dient der Befreiung von den Radikalismen: „Was aber ist der Sinn des Spiels, wenn nicht die Irrealisierung des natürlichen Menschen zur Trägerschaft irgendeiner Bedeutung, irgendeiner Rolle?“

¹⁵ Cornelius Bickel: *Ferdinand Tönnies und Helmuth Plessner*, in: *Plessners „Grenzen der Gemeinschaft“* (wie Anm. 11), S. 183–194, hier: S. 192.

¹⁶ Kai Hauke: *Plessner zur Einführung*, Hamburg 2000, S. 7.

(GG 94). Die Bedeutungen und Rollen, die Menschen temporär übernehmen, bezeichnet Plessner auch als „Masken“ (GG 41). Damit wird sehr plastisch das Uneigentliche gesellschaftlicher Kommunikation verdeutlicht. Das Individuelle wird geschützt, die Masken sind „Sicherungsfaktoren menschlicher Würde“ (ebd.), denn sie verweigern den Zugang zum Inneren des Menschen, zur „Empfindlichkeit im Kern jeder Seele“ (GG 103). Dieser Kern wird einem Zugriff von außen entzogen, seine „Einzigartigkeit“ soll nicht ideologischen „Harmoniesystemen“ geopfert werden (ebd.).

Der Begriff des Spiels hat in der Ästhetik eine lange Tradition, die hier nicht zu referieren ist. Zentral für die deutsche Debatte sind die Begriffsbestimmungen Kants und Schillers. Sie verstehen den Zustand des Spielens als Zustand, in dem Freiheit erfahren wird. Das Spiel ist weder den Zwecken der Lebenspraxis unterworfen, man will mit ihm nichts erreichen, noch den allgemeinen Begriffen und Gesetzen der Vernunft. In diesen Zustand gelangen wir, wenn wir Kunstwerken begegnen: „Die Erkenntniskräfte, die durch diese Vorstellung ins Spiel gesetzt werden, sind hierbei in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt“,¹⁷ heißt es in der *Kritik der Urteilskraft*. Neben die Freiheitsbehauptung tritt eine zweite These: Das Spiel besitzt eine synthetisierende Kraft. In ihm wird die „Lust an der Harmonie“ ausgelebt, es vereint „Gemütskräfte“ des Menschen, die in anderen theoretischen und praktischen Vollzügen immer nur einzeln angesprochen werden. Im Vollzug des Spiels soll es möglich sein, Gegensätze auszugleichen. So werden „Mannigfaltiges“ und „Einheit“ verbunden, wird eine Brücke zwischen Sinnlichkeit und Verstand geschlagen, können subjektives Vergnügen und allgemein-menschliches Urteil zueinander finden.¹⁸ Dieser Zustand, der nur in der ästhetischen Anschauung und im dadurch ausgelösten Spiel der Erkenntniskräfte erreicht wird, kann zugespitzt als „subjektiv-allgemein“ bezeichnet werden.¹⁹

Schiller weitet diese Überlegungen Kants aus: Neben dem ästhetischen setzt er den anthropologischen Akzent stärker und gibt dem Be-

¹⁷ Immanuel Kant: *Werkausgabe in 12 Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 10: *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt/M. 1990, S. 132 (§ 9). Vgl. dazu die Darstellung bei Stefan Matuschek: *Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel*, Heidelberg 1998, S. 183–214. Zur Auseinandersetzung damit Thomas Anz: *Literaturtheorie als Spieltheorie. Aus Anlaß neuer Bücher zum Thema von Stefan Matuschek, Johannes Merkel und Ruth Sonderegger*, in: *Literaturkritik.de* 3 (2001), Nr. 5:

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3654

¹⁸ Kant: *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 17) S. 132–134 (§ 9).

¹⁹ Ebd., S. 159 (§ 22).

griff des Spiels auch eine gesellschaftstheoretische Bedeutung. Auch für ihn ist das Spiel etwas, das „weder äußerlich noch innerlich nötig“.²⁰ Der Mensch wird weder physisch, von seiner Biologie, noch moralisch, von Pflichten und Gesetzen, bedrängt, er ist frei. Ebenso konzipiert Schiller den Zustand des Spielens als Einheitserfahrung. Der in verschiedene Anteile und Antriebskräfte gespaltene Mensch kann sich hier als ganzer erfahren: Sinnlichkeit und Intellekt befehlen sich nicht, die sinnliche Lust und der Geist sind verbunden. Wenn Schiller von einem Reich spricht, in dem die Gesetze des Spieles gelten, wird deutlich, daß der Begriff bei ihm unter dem Eindruck der Entwicklung der Französischen Revolution eine gesellschaftliche Bedeutung erhält: „Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als auch im Moralischen entbindet.“²¹ In dieser Ordnung herrschen weder der Konkurrenzkampf der Natur noch der Zwang einer Ideologie. Hier soll der Mensch dem Menschen nur „als Objekt des freien Spiels gegenüberstehen“, sind Herrschaftsmechanismen überflüssig, ist das Ideal der Gleichheit ohne die Anwendung von Gewalt erfüllt.²²

Plessner verhält sich gegenüber diesem idealistischen Spielbegriff so, daß er die Freiheits-Implikation fortsetzt und steigert, die Synthesebehauptung aber nicht mehr thematisiert und fallen läßt. Für die spekulative Denkfigur, daß der Mensch nur im Spiel zu sich selbst kommt, sich dort als ganz und eigentlich erfährt, ist bei Plessner kein Platz, weil er vor einer Bestimmung des ‚wahren‘ Menschen gerade zurückschreckt.²³ Sein Freiheitsbegriff ist deshalb als negativ zu charakterisieren: Mit ihm

²⁰ Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. München 1965–1967. Bd. 5, S. 616 („Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, 15. Brief).

²¹ Ebd., S. 667 (27. Brief).

²² Ebd.

²³ Zur Auseinandersetzung Plessners mit der idealistischen Philosophie vgl. Kai Hauke: *Plessners Kritik der radikalen Gemeinschaftsideologie und die Grenzen des deutschen Idealismus*, in: *Plessners „Grenzen der Gemeinschaft“* (wie Anm. 11), S. 103–130. Das Verhältnis zu Schiller wird S. 120ff. diskutiert. Schillers Rückgriff auf eine idealisierte klassische Antike wird so transformiert, daß die (antike) „Natur auch als künstlich“ gedacht wird, und „Substanz“ nicht mehr als einfach, sondern immer schon als vermittelt erscheint (S. 129). Schon das bloße Postulat substantieller Einfachheit und Unmittelbarkeit wird negiert; diese Umorientierung ist auch als Absetzbewegung von den Ideologien des frühen 20. Jahrhunderts zu begreifen.

sollen Entfaltungsräume des Menschen geöffnet und gesichert werden.²⁴ Die Wahlmöglichkeit zwischen Alternativen muß bestehen bleiben, Freiheit darf gerade nicht auf eine übersubjektive Verbindlichkeit, auf ein Menschheitsziel ausgerichtet werden. In diesem Zusammenhang stärkt Plessner den Konstrukt-Charakter des Spiels. Das Spiel ist ein autonomes System, seine Regeln sind arbiträr, werden freiwillig von den Mitspielern akzeptiert. Es ist ungewiß in seinen Ereignissen und im Ablauf, es besitzt keine Teleologie. Das Spiel soll also nicht mehr wie im Idealismus den Menschen mit sich selbst zur Deckung bringen. Es signalisiert in seiner Künstlichkeit gerade den Verzicht auf Eigentlichkeit. Weil die Realisierung einer starken Wahrheit mit Zwängen verbunden ist, wird die Gemachtheit jeder Wahrheit herausgestellt.

Ästhetische Folgerungen

Neben diesen politischen erhält der Spiel-Begriff auch neue ästhetische Implikationen. Auch sie ergeben sich aus den Bedingungen des 20. Jahrhunderts. Plessner nimmt hier eine originelle Position ein, wendet sich gegen starke Tendenzen in der Kunstentwicklung seiner Zeit, schlägt eine andere ästhetische Perspektive auf die Moderne vor. Deutlich wird dies in einer Abgrenzung vom Expressionismus: „Industrialismus ist die Verkehrsform, Expressionismus die Kunst, sozialer Radikalismus die Ethik der Taktlosigkeit“ (GG 110). Die Distanz zum Expressionismus läßt sich aus dem bisher Gesagten ableiten: Wo die expressionistischen Autoren beklagten, daß im Prozeß der Zivilisation die Natur des Menschen verschüttet worden sei, wollte Plessner die Idee des natürlichen Menschen irrealisieren. Während in expressionistischen Texten der Wechsel der Position, dem der moderne Mensch ausgesetzt ist, als Qual oder als Unverbindlichkeit erschien, sah Plessner in der Fluktuation der Lebensformen und Überzeugungen die Bedingung von Freiheit. Wenn in Manifesten des Expressionismus von einem ‚Geist‘ im Singular gesprochen wurde, der die Gesellschaft wiedervereinen könnte, dann fürchtete Plessner die damit verbundenen Zwangsmaßnahmen. Plessner sprach von dem Verlangen des Menschen nach einer Maske und setzte sich damit von den Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts ab. In der Schrift *Die verspätete Nation* kritisiert er eine herrschende Entlarvungsidee: Es herrscht eine „Logik der Verdächtigung“, die jedes Gesicht als Maske ansieht und „hinter allen Masken nach dem wahren Ge-

²⁴ Isaiah Berlin: *Freiheit. Vier Versuche*, Frankfurt/M. 1995 (zuerst engl. 1969), S. 197–256.

sicht“ fahndet. Immer neue Wissensformationen tasten sich „Schicht um Schicht tiefer an das Wesen des Menschen heran, weil sie hier den letzten und wahren Halt erhofften.“²⁵

Auch in einem anderen Punkt distanziert sich Plessner von der Avantgarde-Ästhetik des frühen 20. Jahrhunderts. Er plädiert für eine „*Bekleidung mit Form*“, spricht von einem „Zwang zur Form“ (GG 72). Auch hier ist der Unterschied ein grundsätzlicher: Eine Ästhetik, die Kunst an eine faßbare, formulierbare und erreichbare Wahrheit bindet, steht der ästhetischen Form tendenziell skeptisch gegenüber. Denn die Form kann eine Eigendynamik entfalten und stellt eine Zwischenschicht dar, die die ‚Wahrheit‘ verdeckt. Eine solche Ästhetik plädiert entweder für Direktheit, für das Niederreißen von ‚Formfassaden‘, oder kann Form nur instrumentell rechtfertigen, indem sie ihr einen didaktischen Nutzen zuschreibt. Plessner dagegen sieht die Form als unverzichtbar an: philosophisch, weil eine Wahrheit ohne Erscheinungsform gar nicht vorstellbar ist, anthropologisch, weil sie den Menschen schützt. Wenn er den Form-Begriff stärkt, dann argumentiert er ästhetisch, aber er bezieht sich damit auch auf Fragen der Kleidung und Mode sowie auf Verhaltens- und Umgangsformen in der Gesellschaft.

Dies wird in dem Essay „Zur Anthropologie des Schauspielers“ deutlich. Im Schauspieler tritt die menschliche Natur gesteigert hervor.²⁶ Wie der Schauspieler muß der Mensch sich in der beständigen Verwandlung selber erzeugen. Dabei behält er immer eine Distanz zu sich selbst: Mit dem, was er spielt, ist er nie ganz eins. Diese „Abständigkeit des Menschen“²⁷ führt nicht dazu, daß er seine Rollen nicht ernst nimmt: Man ist den Vorgaben und Anforderungen einer Rolle verpflichtet. Das Wissen um den Spielcharakter ist aber als Hintergrundwissen vorhanden. Dieses Wissen schützt vor Selbstüberschätzung, vor einer Verachtung anderer Rollen, vor einer Verwechslung von Rolle und Wahrheit. Die Welt wird als Szene angesehen, und auch derjenige, der sich von der Welt abwendet, nimmt damit eine Rolle ein. Der grundsätzlichen Auslegungsnotwendigkeit ist nicht zu entkommen, aus dem Rollenspiel kommt man nicht heraus.

Auch damit wendet sich Plessner von dem Hauptstrom der deutschen Ästhetik ab. In der „Anthropologie des Schauspielers“ bezieht er sich auf Kleists Erzählung *Über das Marionettentheater*. Die Tatsache, daß sich beim Fechten ein Bär dem Menschen als überlegen erweist, wird so er-

²⁵ Helmut Plessner: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, Frankfurt/M. 1994, S. 105.

²⁶ Plessner: *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 7), Bd. 7, S. 409.

²⁷ Ebd., S. 407.

klärt, daß der Mensch mit dem Gewinn seiner Freiheit die ungebrochene „Sicherheit seiner Animalität“ verloren hat. Der Mensch steht zwischen „Natur und Gott, zwischen dem, was kein Selbst ist, und dem, was ganz Selbst ist.“²⁸ Damit besitzt er weder die Instinktsicherheit des Tieres noch die Vollkommenheit einer metaphysischen Instanz. Plessner nimmt hier eine anthropologische Neuformulierung der philosophischen Annahmen Kleists vor, die dessen Intention durchaus entspricht: Der Mensch „ist gebrochene Ursprünglichkeit, die nicht über sich selbst verfügt. Er fällt nicht mit dem zusammen, was er ist: dieser Körper, dieses Temperament, diese Begabung, dieser Charakter, insofern als er sie, sich von ihnen distanzierend, als dieses ihm gegebene Sein erkennt. Sie sind ihm zugefallen und ihrer Zufälligkeit bleibt er sich bewußt.“²⁹

Bezeichnend für diese Kleist-Exegese ist aber, daß Plessner das Ende der Erzählung, in dem die Möglichkeit einer Überwindung des historischen und anthropologischen Zwischenzustandes angedeutet wird, gar nicht erwähnt. Bei Kleist heißt es, daß die Erkenntnis des Menschen „gleichsam durch ein Unendliches“ hindurchgehen müsse. Dann findet sich „die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am Reinsten erscheint, der entweder gar keins oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott“. Darauf antwortet ein fiktiver Zuhörer mit der Frage, ob „wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen“ müßten, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?“ Die Antwort darauf ist zustimmend: „Das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.“³⁰ Im Rahmen des geschichtsphilosophischen Denkens der Goethezeit wurde nach den Zeitaltern der Natur und der Reflexivität ein drittes kommendes Zeitalter projiziert, das die ursprüngliche Sicherheit des Naturzustandes mit den Errungenschaften der Zivilisation verbinden sollte. Diese geschichtsphilosophischen Annahmen aber werden von Plessner nicht weitergeführt.

Auch dadurch ergeben sich Umorientierungen in der Ästhetik. Denn Plessner kann, weil er nicht geschichtsphilosophisch denkt, die seit dem Idealismus vorhandene Vorstellung einer ‚Entfremdung‘ des Menschen von einem wahren Urzustand negieren. Die daraus hervorgehende Sicht der Moderne als defizitär, als Zwischenphase, die zu negieren und zu überwinden sei, hat er nicht geteilt: „Die Marxsche Lehre von der Selbst-

²⁸ Ebd., S. 416.

²⁹ Ebd., S. 417.

³⁰ Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. v. Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt/M. 1990, S. 536.

entfremdung des Menschen hat bis heute ein Prinzip des Idealismus virulent gehalten, daß der Mensch mit sich identisch werden müsse, weil er es einmal gewesen sei und an dieser Grundfigur des Zusammenfallens von Innen und Außen die Voraussetzung seiner geistig-sittlichen Freiheit besitze.³¹ Daß der Mensch nicht mit sich übereinstimmt, ist aber gerade, so Plessners Perspektivumkehr, Bedingung seiner Freiheit: Entäußerung ist unter den Bedingungen der differenzierten Gesellschaft eben nicht als Einheitsverlust zu verstehen, sondern eröffnet dem Menschen die „Chance, ganz er selbst zu sein.“³²

Aus der grundsätzlichen Kritik der modernen Gesellschaft gingen zahlreiche ästhetische Normen hervor. In der Ästhetik des 20. Jahrhunderts mit ihrem Endpunkt bei Theodor W. Adorno wurde eine Kategorie wie ‚Harmonie‘ verdächtig, weil sie die faktische Zerrissenheit der Gegenwart bemäntele; der Begriff der ‚Mimesis‘ wurde kritisiert, weil Kunst sich nicht mit der Nachahmung einer defizitären Realität zufriedengeben könne; die Vorstellung, daß Kunst beim Rezipienten ein ästhetisches Vergnügen auslösen solle, wurde skeptisch betrachtet, weil sie mit der Umwelt versöhne, statt diese gegenüber einem verschieden definierten ‚Geist‘ abzuwerten. Wenn man diese geschichtsphilosophischen Annahmen fallen läßt, verändern sich auch die Grundlagen der Ästhetik. So ist es Plessner möglich, mit dem menschlichen Körper zu argumentieren. In einem Aufsatz zur Musik erklärt er: „Töne dagegen haben gefühlsmäßige Wirkungen, weil sie *Impulswert* für Haltung und Motorik unseres leibhaften Daseins besitzen. Deshalb werden wir von einer taktmäßig betonten Folge von Tönen mitgenommen und in ihren *Rhythmus* hineingezogen.“³³ Man muß nicht mit einer überhistorischen, ewig gleich bleibenden menschlichen Natur argumentieren, um dennoch gegen eine vollkommene Historisierung aller ästhetischen Produkte eine körperliche Potenz der Kunst stark zu machen.

³¹ Plessner: *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 7), Bd. X, S. 236 („Soziale Rolle und menschliche Natur“).

³² Ebd., S. 237. Auch Plessners Rollen-Theorie, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, verbindet gesellschaftliche und ästhetische Überlegungen. Plessner verteidigt die *Logik der Moderne*, in der der Mensch nie ganz das ist, was er ist. Nur so erhält er einen Freiraum, eine Zone der Unberührtheit, und hier greift Plessner auf den Begriff des „individuum ineffabile“ zurück, der für Goethes Subjektivitäts- und Individualitätskonzept zentral ist (ebd., S. 230), vgl. Dirk Kemper: „ineffabile“. *Goethe und die Individualitätsproblematik der Moderne*, München 2004.

³³ Plessner: *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 7) VII, S. 190 („Zur Anthropologie der Musik“).

In vergleichbarer Weise argumentiert Plessner auch gegen Entwicklungen der Malerei des 20. Jahrhunderts: „Immer wieder haben revolutionäre Maler behauptet, daß es möglich gemacht werden müsse, die Kunst der Farbe von ihrer traditionellen Bindung an ein Sujet zu befreien und ihr gegen das populäre Vorurteil, daß sie ihren Zweck in irgend einer Art Schilderung und Wiedergabe habe, die Freiheit des Musizierens zu erobern.“ Die Farbe aber besitze nicht jene „Impulswerte“ wie die Musik. Das liegt daran, daß sie nicht in eine zeitliche Abfolge gebracht werden kann: „Es gelingt nicht, in die Abfolge eine irgendwie zwingende Richtung auf ein lösendes Ende hineinzubringen. Damit wird die Abwendung von der Mimesis kritisiert; die abstrakte Malerei unterliegt der Gefahr, ihr Publikum zu verlieren: „Das Spiel der Formen und des Farbwandels rollt ab, motiviert nur für den, der es hervorbringt.“³⁴ Plessner kritisiert die Vorstellungen des Publikums gerade nicht, das von der Malerei die Wiedergabe ästhetisch gestalteter und bearbeiteter, auch verfremdeter, Realität erwartet. Er rechtfertigt diese Erwartungen, indem er auf Gegebenheiten des Materials verweist. Das Material gibt den Künsten je spezifische Möglichkeiten und Grenzen vor. Ebenso sind auf der Seite des Rezipienten Gesetze der Wahrnehmung vorhanden: Das ästhetische „Verstehen“ von Tönen ergibt sich aus ihrem „Modus“ und ist nicht „aus Gründen geschichtlicher Vorurteile“ erwachsen.³⁵ Wenn man solche Gesetze ignoriert, droht der Verlust von Intersubjektivität. Wieder wendet sich Plessner damit gegen eine vollkommene Historisierung der ästhetischen Praxis. Er ignoriert den historischen Wandel nicht, aber er verabsolutiert ihn auch nicht.

Zu Plessners ästhetischer Kommunikation in der Moderne gehören auch die Akzeptanz von Kontinuitäten und der intelligente Umgang mit ihnen.

Mit der Absage an die Geschichtsphilosophie fällt auch die dominant negative Perspektive auf die moderne Gesellschaft und ihre Bedingungen. Damit wird das Spektrum der Kunst, die diese Gesellschaft beobachtet, erheblich erweitert. So kann Plessner den Modus des Heiteren und Komischen stärken, der in der modernen Kunst unterrepräsentiert war. In den *Grenzen der Gemeinschaft* bringt Plessner die Absage an die Geschichtsphilosophie zunächst auf die lapidare Formel: „Vielleicht ist in Wirklichkeit alles gar nicht so schlimm“ (GG 69). Dann plädiert er für eine ironische Perspektive auf die Umwelt und für einen ironischen Umgang mit der eigenen Person. Das Plädoyer für die Ironie schließt sich leicht an den erörterten Wahrheitsbegriff an. Wer den Begriff einer abge-

³⁴ Ebd., S. 190f.

³⁵ Ebd., S. 193.

schlossenen, nicht zu relativierenden Wahrheit zwar offenhalten, aber nicht positiv füllen will, der muß allen Kandidaten auf diese Position ihre Vorläufigkeit bewußt machen.

Eben das geschieht mit der Sprechweise der Ironie, die Ansprüche auf unbedingte Gültigkeit negiert: „Kein Ernst ist vor dieser Umkipfung ins Komische sicher“ (GG 70). Der ironische Geist erkennt in allen Gedanken, Institutionen oder Personen das Lächerliche, das ihnen nicht nur, aber auch anhaftet. Dem souveränen Geist gegenüber „verliert darum alles an Gewicht, er wird zum Ort der Ironie und nicht der Ehrfurcht“ (GG 71). Es ist wichtig, daß die Ironie den lebensnotwendigen Ernst nicht einfach zerstört. Sie akzeptiert ihn, stellt ihm aber die Komik zur Seite. Sie nimmt gerade eine mittlere Position ein, hält Behauptung und Gegenbehauptung in der Schweben. In diesem Modus der Schweben sieht Plessner Freiheit verwirklicht und ihm spricht er eine ästhetische Dignität zu. Es ist sicher nicht übertrieben, in solchen Vorstellungen eine eigene und originelle Perspektive auf die Moderne zu erkennen. Das gegenwärtige Verständnis der ästhetischen Moderne wird durch die Rekonstruktion einer solchen Position differenziert und erheblich bereichert.