

RÜDIGER GÖRNER

Gewalt und Grazie

Heinrich von Kleists
Poetik der
Gegensätzlichkeit



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



BEITRÄGE
ZUR NEUEREN
LITERATURGESCHICHTE
Band 292



RÜDIGER GÖRNER

Gewalt und Grazie

Heinrich von Kleists

Poetik der Gegensätzlichkeit

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-8253-5929-4

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspei-
cherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2011 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg

Imprimé en Allemagne · Printed in Germany

Redaktion des Bandes: Margit Dirscherl, M.A.

Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:

www.winter-verlag-hd.de

Without Contraries is no progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence.

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* ('The Argument')

Kleistisches Proszenium: Gewalt, Kalkül und Grazie verstehen	9
Erster Teil / Akt: Ästhetische Konstellationen	25
I „Der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis“: Zur Geometrie von Kleists Ästhetik.....	25
II Ästhetische Psychologie der Gewalt und Grazie bei Kant, Schiller und Adam Müller	39
Exkurs I: Gegenwelt Idylle oder Mit den Grazien Staat machen. Christoph Martin Wielands Aufhebung der Gegensätze durch ästhetische Politik	56
Exkurs II: Kleists britische Gegenwelt	66
III Die Macht der Sprachkunst	76
Zweiter Teil / Akt: Dramatische Gegensätzlichkeiten	93
IV Macht des Unbewussten contra staatstragende Gewalt: <i>Marquise von O...</i> und <i>Prinz von Homburg</i>	93
V Mythische Gewalten – Naturgewalten – Macht der Triebe: <i>Die Familie Schroffenstein</i> , <i>Das Erdbeben in Chili</i> und <i>Der Findling</i>	114
VI Tragische Gewalt – Poetische Grazie: <i>Penthesilea</i> und <i>Käthchen von Heilbronn</i>	129
VII Willensmacht – Machtwille: <i>Die Herrmannsschlacht</i> und <i>Robert Guiskard</i>	143
Dritter Teil / Akt: Komisch-tragische Auflösungen	153
VIII Erzählte Gewalten: <i>Die Verlobung in St. Domingo</i> – <i>Der Zweikampf</i> – <i>Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik</i>	153
IX Macht der Zeichen – Fragile Deutungen: <i>Der zerbrochne Krug</i> – <i>Amphitryon</i>	174

X	Gesetz und Gewaltmonopol in der Kunst: Der Fall des <i>Michael Kohlhaas</i>	188
XI	Der verkörperte Gegensatz und Formen der Selbstdarstellung in Kleists Briefen	196
XII	Subjektivität und ‚Gemeinschaft‘. Kleists Journalismus: <i>Was gilt es in diesem Kriege?</i> Satiren und andere Stilfragen	207
XIII	Lyrik der Gegensätze: Gewalt und Grazie im Gedicht.....	235
	Satyrspiel oder Das Gegensätzliche als Idylle: <i>Der Schrecken im Bade</i>	251
	Bibliographie	257
	Personenverzeichnis	275
	Werkverzeichnis	281

Kleistisches Proszenium: Gewalt, Kalkül und Grazie verstehen

Versuche, das Werk Heinrich von Kleists als Produkt eines dualistischen Bewusstseins zu deuten, stehen unter dem Verdacht einer willkürlichen Schematisierung; es gar auf eine bestimmte Polarität reduzieren zu wollen, erscheint unzulässig restriktiv oder vereinfachend. Und doch zeigen sich in diesem Werk zwei Tendenzen, die thematisch deutlicher aufeinander bezogen werden sollten, jene zur radikalen Exposition der Gewalt in ihren verschiedenen Zwang ausübenden Erscheinungsformen sowie jene zur, mit Daniel Kehlmann gesprochen, „paradoxen Sehnsucht nach einem Dasein, das leicht sein soll wie Wolken, Wind und Licht“¹, nach einer inneren Grazie also.

Diese Polaritäten vorab nur als Widersprüche zu bezeichnen wäre verfehlt; auch bedarf es zunächst einer sorgfältigen Prüfung, ob Gewalt und Grazie vor dem Horizont der Zeit Kleists in einem im eigentlichen Sinne dialektischen Verhältnis zueinander stehen oder ob sie als kaum interagierende parallele Phänomene zu begreifen sind. Und wie verhält es sich mit dem ästhetisch wirksamen Kalkül des mathematisch gebildeten Dichters? Diente es im Kleistischen Werk als Katalysator des dialektisch-darstellerischen Prozesses von Gewalt, Macht und Grazie? War es ein konstruktivistisches Moment in dieser Kunst, das entscheidend mit dem ‚Berechnen‘ von ästhetischer Wirkung zu tun hatte, das Kleist Text um Text erprobte? ‚Kalkül‘ meint hier die Wissenszufuhr in den künstlerischen Schaffensprozess, aber auch das kalkulierte Experiment mit Ausdrucksmitteln. Hölderlin hatte dies als ästhetisches „Kalkul“ in seinen poetologischen Entwürfen eigens thematisiert²; auch bei Kleist ist mit einem solchen Kalkül implizit stets zu rechnen.

¹ Daniel Kehlmann: *Kleist, der Dichter unseres Zwangs*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25. November 2006 (Nr. 275), S. 48.

² So in Hölderlins „Anmerkungen zum Oedipus“, in: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, hg.von Jochen Schmidt, Band 2, Frankfurt am Main 1994, S. 849f.

Festzustellen ist zunächst einmal, dass spontan wirkende und kalkuliert erscheinende Momente der Gewalt, aber auch der Grazie die Dichtungen sowie die politisch-journalistischen Schriften Kleists prägen und zum Teil durch sie besonders akzentuiert werden. Was den Wortgebrauch in Kleists Zeit anbetrifft, so sind die Bedeutungsskalen von ‚Gewalt‘ breit gefächert wie ein Blick in Adelungs *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* lehrt³, wobei Kleist nahezu alle Bedeutungsebenen genutzt hat – von „überlegene Macht“ bis zur „Gewaltthätigkeit“ und dem im übertragenen Sinne „Gewaltigen“.

Die dualistische Struktur in Kleists Schaffen, besonders im Hinblick auf die Gewaltthematik, spiegelt sich in der Forschung durch Doppeltitel, welche das Motiv der Gewalt entweder verstärken oder abschwächen. Einige Beispiele mögen dies illustrieren: „Violence and revenge“⁴, „Gewalt und Sprache“⁵, „Glück und Gewalt“⁶, „Liebe und Gewalt“⁷,

³ Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig ²1793-1801, S. 651-654 (auch: http://lexika-digitale-sammlungen.de/adelung/lemma/bsb00009132_2_1_1887, abgerufen am 1.5.2011).

⁴ Seán Allan: „Mein ist die Rache spricht der Herr“. *Violence and revenge in the works of Heinrich von Kleist*, in: Bernd Fischer (Hg.): *A companion to the works of Heinrich von Kleist*, Rochester, NY 2003 (Studies in German literature, linguistics, & culture), S. 227-248.

⁵ Helmut Arntzen: *Heinrich von Kleist. Gewalt und Sprache*, in: Wieland Schmidt (Hg.): *Die Gegenwartigkeit Kleists. Reden zum Gedenkjahr 1977 im Schloß Charlottenburg zu Berlin*, Berlin 1980, S. 62-78 sowie: Anthony Stephens: *Kleist. Sprache und Gewalt*, Freiburg im Breisgau 1999.

⁶ Wolfgang Doering: *Glück und Gewalt bei Heinrich von Kleist. Die Frustrations-Aggressions-Hypothese als literaturpsychologischer Ansatz*, Ann Arbor, MI 1995 (Diss., Los Angeles, University of California).

⁷ Gerhard Gönner: *Von ‚zerspaltenen‘ Herzen und der ‚gebrechlichen Einrichtung der Welt‘. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist*, Stuttgart 1989; Dirk Grathoff: *Liebe und Gewalt: Überlegungen zu Kleists ‚Penthesilea‘*, in: ders.: *Kleist. Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, Opladen u.a 1999, S. 125-131; Ruth Ewertowski: „Das Böse ist der Schatten des Guten“. *Zu Liebe und Gewalt bei Heinrich von Kleist*, in: Carola Hilmes und Dietrich Mathy (Hg.): *Protomoderne. Künstlerische Formen überlieferter Gegenwart*, Bielefeld 1996, S. 87-98.

„Gesichtsverlust und Gewaltsamkeit“⁸, „Strukturelle Gewalt und monomanisches Begehren“⁹, „Gewalt der Aufklärung – Aufklärung der Gewalt“¹⁰. Diese dualen Pluralitäten verweisen jedoch darauf, dass ‚Gewalt‘ bei Kleist als Faszinosum, doch ebenso Gegenstand der Kritik ein Teil seines „ästhetischen Verfahrens“ gewesen ist¹¹ und damit Bestandteil eines Komplexes, zu dem die Frage nach dem Wert der Grazie und des Charakters gehörte.

Das Phänomen der Grazie begegnete Kleist in der gewaltfernen Ästhetik Christoph Martin Wielands und Christian Gottfried Körners. Vor allem auf Wielands Landgut Oßmannstedt erfuhr Kleist intensiv als von den Grazien inspirierte Lebensform, auch wenn er dort *Clarissa*, Samuel Richardsons Roman über sexuelle Gewalt, las¹² und zuletzt das Idyll überstürzt verlassen musste, weil er und Wielands vierzehnjährige Lieblingstochter Luise sich wohl zu nahe gekommen waren. Ohnehin bot sich Kleist in Oßmannstedt eine gestörte Idylle: Wielands Frau, Anna Dorothea, war 1801 verstorben; und ein Jahr zuvor an einem ‚Nervenfieber‘ die 24jährige Schwester von Clemens und Bettina, Sophie Brentano, in die sich der betagte Wieland verliebt hatte.¹³ War davon die Rede gewesen zwischen Wieland und seinem „rätselhaften und geheim-

⁸ Claudia Benthien: *Gesichtsverlust und Gewaltsamkeit. Zur Psychodynamik von Scham und Schuld in Kleists ‚Familie Schroffenstein‘*, in: *Kleist Jahrbuch* 1999, S. 128-143.

⁹ Maximilian Nutz: „Hetzt alle Hund’ auf ihn!“ *Strukturelle Gewalt und monomanisches Begehren in Kleists ‚Penthesilea‘*, in: *Der Deutschunterricht* 52 (2000), S. 31-42.

¹⁰ Renate Homann: *Gewalt der Aufklärung – Aufklärung der Gewalt. Zum Erhabenen in Heinrich von Kleists Erzählungen*, in: Karl Eibl (Hg.): *Die Kehrseite des Schönen*, Hamburg 1993 (Aufklärung 8), S. 33-61.

¹¹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren*, in: ders.: *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*, München 2004, S. 188-213; Lawrence Ryan: *Zur Kritik der Gewalt bei Heinrich von Kleist*, in: *Kleist Jahrbuch* 1981/82, S. 349-357.

¹² Vgl. dazu in dieser Studie Exkurs II: Kleists britische Gegenwart.

¹³ Vgl. u.a. Rudolf Loch: *Kleist. Eine Biographie*, Göttingen 2003, S. 164-168, sowie Jan Philipp Reemtsma: *Diese ländliche Ruhe. Sophie Brentano besucht Wieland auf dessen Landgut Oßmannstedt und stirbt*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Nr 198) vom 26. August 2000 (Bilder und Zeiten), S. 2.

nisvollen“ jungen Gast, der ihm mit Feuer und Ungestüm Teile aus seinem *Robert Guiskard* deklamierte? Suchten sie gemeinsam oder Kleist allein oder mit Wielands Sohn Ludwig dieses weibliche Doppelgrab im Park von Oßmannstedt auf, wo Todesgewalt und die Grazie zarter Erinnerungen in Naturschönheit vereint waren? Damit erscheint ein nachfolgendes Kapitel zu Wieland und Körner im Hinblick auf deren Wirkung auf Kleists Grazienkonzeption hinreichend begründet.

Zeitgeschichtliche Perspektivik

Durch das Verstricktsein in den Zeitläuften gewinnen künstlerische Werke ihre Muster. Eingewoben sind ihnen die Handlungsfäden der jeweiligen Zeit, Erinnerungsstränge, je nach mythischer Disposition einer bestimmten Epochenphase diverse Parzen- und Ariadnefäden, aber eben auch Spuren der Gewalt, zumeist als Riss im Werkgewebe oder Textur der Kunst. Mit ihnen korrespondieren Versuche, die Grazie als Gegengewicht zur Brutalisierung der Lebenswelt ins Spiel zu bringen. Die Grazie versteht sich dabei als ästhetisch-weltliche Entsprechung zur Gnade. Noch im rechtspolitisch wirksamen Verfahren des Begnadigens durch den Souverän verbirgt sich eine Art Grazie des Staatsgeistes. Was den Komplex ‚Gewalt‘ betrifft, so hat sich gerade die mythisch bewusste Kunst seit jeher auf solche ‚Risse‘ beim Darstellen von Gewaltakten konzentriert; dabei setzt sie auf die ‚gewaltige‘ Wirkung ihres spezifischen Ausdrucksmediums.

Gewalt ist zumeist Ausdruck eines Mangels an Geduld und konziliatorischen Mitteln, zu denen die entschärfende ‚Grazie‘ gehört, das Sich Besinnen auf innere und äußere Balance oder das Wiederauffinden von Stabilisierungsmechanismen. Gewalt ist aber auch eine Kraftsubstanz und Mittel um zu handeln. Als staatlich-politische Gewalt bedarf sie der – meist verfassungsrechtlich definierten – Kontrolle und der Selbstbeschränkung, was seit Montesquieu und Locke als Teilung der Gewalten verstanden wird. Das Gewaltmonopol der staatlichen Organe soll die anarchistische Partikularisierung von Gewalt verhindern und im Wesentlichen die Durchführung von demokratisch beschlossenen Gesetzen sichern. Behauptet wird dabei eine unmittelbare Verbindung zwischen Gewaltmonopol und Gemeinwohl, was auch auf das Begnadigungsmonopol zutrifft.

Für Heinrich von Kleist gewannen diese Fragenkomplexe eine zeitpolitische und biografische Virulenz, die in der Hauptsache, aber nicht ausschließlich durch die napoleonische Ära bedingt war, genauer gesagt durch die Art, in der Napoleon politische Fakten schuf und die europäischen Gesellschaften dieses ‚Schaffen‘ verstanden. Virulent wurde das Problem des Begnadigungsmonopols in Kleists Erzählung *Michael Kohlhaas*, worauf noch einzugehen sein wird.

Im napoleonischen System sahen die einen die um Legalisierung bemühte Testamentsvollstreckung der Französischen Revolution im gesamteuropäischen Maßstab; andere verstanden es als willkürliche Gewaltordnung, die nationalkulturelle Interessen oder regionale Gegebenheiten und Traditionen liquidierte, um nicht zu sagen guillotinierte. Während der *terreur*-Phase der Französischen Revolution wurden die Gesellschaften in Europa Augenzeuge einer Form von offener Gewalt, die man im Zuge der Aufklärung für beendet gehalten hatte. Wie in den Bauernkriegen und phasenweise während des Dreißigjährigen Krieges hatte die Gewalt – im Gegensatz zu den dynastisch geführten Kriegen, zu denen auch der Siebenjährige (als der eigentliche Erste Weltkrieg) gehörte – eine ganze Gesellschaft erfasst. Auch wenn der *terreur* staatlich organisiert war und das etatistische Gewaltenmonopol kurz nach seiner Entmonarchisierung in den Händen der Jakobiner pervertierte, hatte sich in Frankreich 1793 die Straße der Schreckensgewalt bemächtigt.

In Kleists Zeit, vor allem zwischen 1806 und 1811, wartete in den von Napoleon besetzten Gebieten ihrerseits die Straße darauf, sich der Gewalt im System Napoleon zu bemächtigen, um es mit nationalpolitischen (Totschlags-)Argumenten zu zerschlagen. Die Bereitschaft zu gewaltsamen Aktionen gegen Napoleon war, nach allem, was sich sagen lässt, rapide gestiegen, ob im Tirol, in Spanien oder Preußen.

Die von Stein und Hardenberg betriebene Reformpolitik in Preußen versuchte, dieses Gewaltpotential zu kanalisieren und für die Erneuerung des preußischen Staatswesens nutzbar zu machen. Kleist befand sich mitten in diesem Prozess schon allein aufgrund seiner Beziehungen zu Stein und vor allem zu Hardenberg. Dabei entstand jedoch das Problem, dass diese „Volksgewalt“ (etwa auch in Gestalt der aggressiven Turnvater Jahn-Bewegung) zunehmend nationalpolitische Dimensionen gewann, die den Partikularinteressen der aristokratisch-monarchischen Gesellschaften in Deutschland zuwider lief. Dies zeigte sich in

vollem Umfange erst nach 1814/15, als sich die partikular-monarchistische Gewalt restaurativ in der so genannten ‚Heiligen Allianz‘ (zwischen Russland, Österreich und Preußen) quasi zu sakralisieren versuchte.

Um die Problemlage ‚Kleist und politische Gewalt‘ auf den Punkt zu bringen: Kleist versteht ‚Gewalt‘ zunächst durchaus wörtlich im Sinne von seines Amtes ‚walten‘. Wer auf diese Weise ‚gewaltet‘ hat, kann sich als Sachwalter von Kräften und Mächten verstehen, namentlich des Rechts. Somit konnte sein Gerichtsrat in *Der zerbrochne Krug* nur ‚Walther‘ heißen.

In einer Zeit freilich, die zunehmend in der Teilung der Gewalten ihr politisches Heil erkannte, denkt Kleist mehr und mehr an ihre Vereinigung, um buchstäblich mit ‚aller Gewalt‘ Napoleon zu bekämpfen. Paradoxerweise ging er jedoch kurze Zeit davon aus, für den deutschen Sprachraum das verlegerische Monopol für die Verbreitung des napoleonischen *Code civil*, der vermittels der Festschreibung bürgerlicher Rechte die Gewaltenteilung förderte. Der *Code civil* stand für positives Recht im modernsten Sinne, wogegen Kleist als Dichter das mythische Recht weitaus mehr interessierte.

Allgemeiner gesagt, und das leitet zur Frage der Ästhetisierung der Gewalt bei Kleist über, brachte dieses Werk die Dichtung in ein Konkurrenzverhältnis mit der Natur, Geschichte, der Politik und ihrer jeweiligen Machtsphäre, mit der göttlich-mythischen Macht sowie der Gewalt als einem interpersonalen *und* gesellschaftlichen Urphänomen.

Ästhetische Bemächtigungsversuche der Gewalt

Diskurse über Gewalt gehörten zum ‚Projekt Aufklärung‘ in Gestalt von Versuchen wie jener Immanuel Kants über Gewalt und ihre ‚Natur‘ aufzuklären, aber auch über den Erkenntniswert, der in der Gewalt oder „Macht“ der Natur enthalten ist.¹⁴ Diesem Projekt sah sich der frühe

¹⁴ Vgl. das Kapitel „Von der Natur als einer Macht“ im *Zweiten Buch* (B. 28), in: Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, hg. von Karl Vorländer (Unveränderter Nachdruck der sechsten Auflage von 1924), Hamburg 1974, S. 105–110. Kant definiert wie folgt: „Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Ebendieselbe heißt eine Gewalt, wenn sie auch

(und späte) Friedrich Schiller ebenso verpflichtet wie Karl Philipp Moritz und Gotthold Ephraim Lessing in der *Emilia Galotti* und ansatzweise in *Nathan der Weise*. Die Wirkungsweisen der Gewalt wies Lessing im *Nathan* der Erinnerung zu; das Stück selbst kann geradezu als Drama der Gewaltvermeidung gelesen werden, das sich in einem Kernanliegen ausdrückt, dem Entschärfen extremer (intellektuell-religiöser) Positionen.

Dass eine von Gewalt lebende Räuberbande in aller Munde sein konnte, war ein lange nachwirkender Husarenstreich des jungen Regimentsmedikus Friedrich Schiller, der sich später anschickte, in seinem umfangreichsten, Fragment gebliebenen Erzählprojekt die Psychologie eines zum Verbrecher gewordenen Kleinbürgers nachzuzeichnen. Das Verhältnis von strukturell-politischer Gewalt zur tatsächlichen Gewalttätigkeit blieb für Schiller ein maßgebliches Thema, das gleichrangig mit dem der Freiheit und des Idealismus rangierte. Dass Kleist von diesem Vorbild nachhaltig geprägt war, darf angenommen werden. Andererseits fällt ins Auge, wie verschieden die Gewaltkonzeptionen in Kleists dichterischem Werk von jenen Schillers gewesen sind, so verwandt deren Umwelt, Strukturen, Ereignisse und Erfahrungen auch waren, die ihr jeweiliges Werk bedingten. Nachfolgend werden diese Ähnlichkeiten und Unterschiede genauer zu untersuchen sein. Besondere Bedeutung gewinnt hierbei der unterschiedliche Ansatz in Schillers Gedicht *Die Macht des Gesangs* (1795) und in Kleists Novelle *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1811), wobei es von besonderer Bedeutung ist, dass Schiller in seinem Gedicht bereits von der „heiligen Gewalt“ des Gesangs spricht.

Dieser ästhetisch-psychologisch wirksamen Gewalt, die vom Kunstwerk ausgeht, steht die ‚rohe‘ Gewalt gegenüber, die elementare, anti-zivilisatorische Naturgewalt. Kleist bediente sich aller Formen von Gewalt – und das macht ihn für einschlägige Diskurse besonders interessant¹⁵, ob sie nun ‚Gewalt‘ im Sinne einer ‚Kritik‘, wie Walter

dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist. Die Natur im ästhetischen Urteile als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist dynamisch-erhaben.“ (S. 105f.)

¹⁵ Lázlo Földényi hat versucht, Kleists Werk in Gestalt eines verbalen Bezugs- oder Verweisungssystems darzustellen, als Motiv- und Begriffsnetz; dabei hat er unerklärlicherweise das Wort ‚Gewalt‘ ausgespart. Dieses Verfahren

Benjamin erörtert und ihre Zwitterhaftigkeit einmal als „rechtssetzendes“, dann wieder als „rechterhaltendes“ Mittel aufzeigt¹⁶ oder als anthropologisch-kulturelles sowie politisches Phänomen bei Frantz Fanon.¹⁷ Auf beide Ansätze wird mit Bezug auf Kleist zumindest mittelbar zurückzukommen sein, immer eingedenk der Problematik, eine bestimmte Theorie nachträglich auf ein Werk zu übertragen und zu behaupten, es dadurch erst wirklich ‚erschlossen‘ zu haben.

Was sich an Kleist gleichfalls studieren lässt, das sind die Bedingungen und das „Gewaltpotential gelingenden Sprechens“; das bedeutet, welche ‚Gewalt‘ hat eine Sprache, die sich erfolgreich artikuliert? Was setzt sie an Energien frei? Worin oder woraus besteht ihr (Sprach-) ‚Gewalt‘ nutzendes Handlungsmoment?¹⁸

Bei Kleist kommt ein sehr eigentümliches Widerspiel hinzu, das in intensiverer Form modifiziert, was auch bei Schiller in Gestalt des Verhältnisses zwischen Idealismus und Gewalt eine herausragende Rolle einnahm: Kleist stand der (früh-) romantischen Gefühlskultur nahe, aber auch dem vernunftlogischen „Kalkül“; er beerbt den Empfindsamkeits-

hat übrigens als erster mit Bezug auf Kleist Hans Joachim Kreutzer entwickelt, in: *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist. Untersuchungen zu seinen Briefen und zu Chronologie und Aufbau seiner Werke*, neubearbeitete und mit einem Nachwort versehene Auflage, hg. von Günther Emig, Band 2, Heilbronn 2009 (Heilbronner Kleist Studien). Kreutzer unterscheidet hierbei zwischen dem „vordichterischen Kleist“ und dem Werk des Dichters, wobei die Untersuchung der ‚Leitbegriffe‘ auf das ‚vordichterische‘ Briefwerk beschränkt (S. 50-96) und deswegen das Wort ‚Gewalt‘ nicht berücksichtigen muss, da es in dem Zeitraum noch nicht vorkommt.

¹⁶ In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1, Frankfurt am Main 1991, S. 190.

¹⁷ Franz Fanon: *Von der Gewalt. Aus dem Französischen von Traugott König*, in: *Kursbuch 2* (1965), S. 1-55. Vgl. auch Karl Heinz Metz: *Geschichte der Gewalt. Krieg – Revolution – Terror*, Darmstadt 2010. Sucht man nach Vergleichswerten zur Thematik ‚Kleist und Gewalt‘, dann lohnt etwa ein Blick auf W. B. Yeats. Dazu umfassend: Michael Wood: *Yeats and Violence*, Oxford 2010.

¹⁸ Dazu vor allem: Bernhard Greiner: *Freies Spiel und Kunst des Fechtens: Das Schöne und die Grazie als Sprachmodelle Kleists*, in: Ortsvereinigung Hamburg der Goethe-Gesellschaft in Weimar e.V. (Hg.): *Heinrich von Kleist. Ein radikaler Klassiker?* Döbel 2004, S. 9-30.

kult, aber auch den aufklärerischen Willen zur Bildung, zur planvollen Entwicklung, aber auch zum Erratischen, vor allem in seinen Reisen und der eigenen Lebensplanung; ihn bestimmte der Umschlag der Empfindsamkeit in Gewalt, der unter den Vorzeichen der Aufklärung scheinbar erreichten Europäisierung in Nationalismus, der sich verbürgerlichenden Kultur in ihre Re-Barbarisierung und des ‚vernünftigen‘ Maßes in Maßlosigkeit. Vor diesem Hintergrund stellt sich im Werk Kleists des Weiteren die Frage nach der Gewalt der Geschichte¹⁹ und des aus ihr hervorgehenden Politischen als einem Bereich, in dem Kalkül, Planung und Schicksal zusammentreffen.

Biografische Aspekte

Grazie im Sinne von Gnade erfuhr Kleist mehrfach, als die französischen und österreichischen Behörden an ihm, der Spionage und falscher Identität verdächtig war, Gnade vor Recht walten ließen. Und überdies liegt es (allzu) nahe, das Thema Gewalt bei Kleist primär mit Blick auf das gewaltsame Ende zu verhandeln, das Kleist seiner Sterbensgefährtin, Henriette Vogel, und sich selbst bereitet hat. Doch führt wirklich ein unmittelbarer Weg von der Gewaltdarstellung in Kleists Werk zum gemeinsamen Freitod am Wannsee?

Ist jedoch nicht eine andere Frage wesentlicher und am Werk Kleists überprüfbarer, jene nämlich nach dem Zusammenhang zwischen Liebe und Gewalt, ja der (vermeintlichen) Zwangsläufigkeit von Vergewaltigung im und durch das Lieben? Die oft konstatierte Bindungsscheu Kleists, rührt sie nicht auch daher? Doch lässt sich eine solche im Werk konstatieren oder eher das Gegenteil, das ‚gewaltsame‘ nein, nicht Aufeinander-Bezogensein, sondern die rettungslose schicksalhafte Verkettung der Menschen miteinander. Oder griffe nicht jede Erörterung dieses Themenkomplexes zu kurz, wenn sie nicht reflektierte, wie Kleist mit der Gewalt des Schicksals umzugehen versuchte?

Madame de Staël stellte die brisante Gegenfrage in ihrem unter anderem durch die Nachrichten über Kleists Freitod angeregten, in

¹⁹ Vgl. dazu: Susan Wells Howard: *Die Gewalt der Geschichte. The role of historical consciousness as a model of intelligibility in selected stories of Heinrich von Kleist*, Ann Arbor 1989 (Diss. Austin, University of Texas).

Stockholm im Jahre 1813 erschienenen *Réflexions sur le Suicide*: „[...] hat dieser Mann, frage ich, nicht die Haltung eines Schriftstellers ohne Genie, der mit einer wirklichen Tragödie die Wirkungen hervorbringen will, die er in der Dichtung nicht erreichte?“²⁰ Das entsprach im Wesentlichen auch der Auffassung Friedrich Schlegels, der seinem Bruder gegenüber brieflich äußerte, Kleist habe „Tollheit für Genie genommen und beide verwechselt.“²¹

Erste Wirkungsfragen

Unter den Zeitgenossen brachten nur wenige Verständnis für Kleists Gewaltakt auf; zu ihnen gehörte Adolf Wagner und Rahel Varnhagen. Wagner sah diesen Akt als Konsequenz von Kleists gewagtem Dichtertum.²² Auch Willibald Alexis sah später die kleistische Spielart der Romantik als ‚Ursache‘ dieser Tat, sah in ihr aber die „Verirrungen der neuen Poesie und Ästhetik“ symbolisiert.²³ Der Einbruch der physischen Gewalt, die sich nicht mehr ästhetisch sublimieren ließ, das war das Skandalon für einen Dichter.

Es gab Phasen in der Kleist-Rezeption, in denen man lieber zu seinem Grab pilgerte als sich seine Stücke ansah, wobei die bei solchen Gelegenheiten entstandenen Gedichte das Gewaltsame dieses Todes zumeist aussparten. Noch in Friedrich Hebbels Ausruf: „Kleists Arbeiten *starren* von Leben“ (1839)²⁴ lässt sich das implizierte Gegenbild zum gewaltsamen Tod ausmachen; die Lebensgewalt der Dichtungen konnte leicht in Todesgewalt umschlagen. Das in das Grimmsche Wörterbuch (1862) als Belegstelle für das Wort ‚erschießen‘ aufgenommene, von Julian Schmidt in seiner Einleitung zur Kleists Schriften von 1859 überlieferte Wort des Dichters: „[...] das ist zum erschießen schön“

²⁰ Zit. nach: Helmut Sembdner (Hg.): *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, München 1977, S. 37.

²¹ Ebd., S. 35.

²² Ebd., S. 32 (1815).

²³ Ebd., S. 47 (1859).

²⁴ Ebd., S. 260.

verweist dabei auf die ästhetische Dimension des gewaltsam herbeigeführten Todes.²⁵

Besagter Adolf Wagner hatte mit seinem verständnisvollen Votum für diesen gewaltsamen Liebestötungsakt am Wannsee wie überhaupt mit seiner Wertschätzung Kleists offenbar unmittelbare Wirkung auf seinen Neffen, Richard Wagner, wie Michael Maar überzeugend zeigen konnte.²⁶ Vor allem Kleists *Penthesilea* übte neben dem *Käthchen von Heilbronn* und *Prinz von Homburg* maßgeblichen Einfluß auf den Komponisten des *Tristan* und der *Götterdämmerung* aus, namentlich die Liebesekstase Penthesileas und die Gewaltbereitschaft der Amazonen, die noch in Brünnhildes Ausbruch über den scheinbar treulosen Siegfried nachwirkt: „Ratet nun Rache, wie nie sie gerast!“²⁷

Verstehens- und Wertungsansätze

Zu konstatieren in Kleists Werk ist seine wachsende politische Brisanz, eine Erkenntnis, zu der Kleist bereits selbst gelangt war. Der Weg zum politischen Schriftsteller schien nach 1808/09 nicht mehr umkehrbar. Und doch verstand er sich nie nur als ein solcher, und das selbst dann, als er in Prag im Sommer 1809 Pläne für eine dezidiert politische Zeitschrift *Germania* entwirft und Überlegungen dazu anstellt, was es „in diesem Kriege“ gelte. Parallel arbeitet er an seinen ‚späten‘ Erzählungen und am Versuch *Über das Marionettentheater*. Wesentlich zu berücksichtigen bei Kleist ist dieses parallele Arbeiten an Verschiedenstem: hier ein Stück eines Stückes, dort eine Szene, Entwürfe, Wiederaufnahmen von Liegengelassenem, Weiterführen von Projekten, die kaum auf Papier fixiert waren. Das dichterische Werk des mathematisch geschulten, in der Vernunftlogik bewanderten Heinrich von Kleist geht, was die Entstehungsprozesse anbetrifft, verschlungene

²⁵ Ebd., S. 48.

²⁶ Michael Maar: *Verzehrende Liebesraserei. Todestrank aus neuer Quelle: Heinrich von Kleists Einfluß auf Richard Wagner*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28. Oktober 1995 (Nr. 251) (Bilder und Zeiten).

²⁷ In: Richard Wagner: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, Bd. III: *Der Ring des Nibelungen*, hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983, S. 283.

Wege.²⁸ Ihm eignet etwas, paradox gesagt, Willkürlich-Systematisches; es enthält chaotische Momente, viel Forciertes, Aggressives, dann wieder Erhaben-Poetisches, Ironisch-Gewitztes und souverän Gestaltetes.

Verstehen ist das Gegenteil von ‚Einem-Werk-Gewalt-antun-wollen‘. Es bedarf des Grazilen, der subtilen Einsicht, des kritischen Nachvollzuges. Im vorliegenden Themenfall bedeutet das, von einer Besonderheit auszugehen: Kleist war kein Orpheus, eher dessen Gegenbild. Er bezähmte durch seinen ‚Gesang‘ nicht das Wilde; im Gegenteil, er rief es hervor. Kleist hatte ein feines Gespür für die groben, selbstzerstörerischen Züge in der Zivilisation. Auch deswegen konnte für ihn das Erdbeben eine solche (erzählerische) Bedeutung gewinnen. Aber es sind die Beben in der Gesellschaft, den familiären Verhältnissen (*Schroffenstein*) und der Verfasstheit des Ichs, die ihn leidenschaftlich beschäftigten. Die mythische, sakrale, aber auch ästhetische Gewalt bemächtigte sich seiner künstlerischen Fantasie. Indem Kleist die Gewalt als integralen Bestandteil gesellschaftlicher Interaktion in diversen geschichtlich-mythischen Konstellationen erkannte und sogar ihre koloniale Dimension erzählerisch aufzeigte, beerbte er, wohl ohne es zu wissen, Daniel Defoe, der diesen Ansatz gut hundert Jahre vor Kleist verfolgt hatte, freilich ohne dass er das Gegengewicht zur Gewalt, die Grazie, gewürdigt hätte.²⁹

Kleist hatte nicht nur die Dichtung als eine politische Methode zu erkennen gelernt, sondern mit seinem Werk Konstellationen geschaffen, die René Girard als Musterfall seiner Studie *La violence et le sacré* (1972) gedient haben könnten. In den nachfolgenden Kapiteln und Abschnitten werden wir – neben Benjamins Thesen zur Gewalt – verschiedentlich auf Girards Ansatz zurückkommen, insbesondere auf seine Deutung der Mimesis als Konfliktursache, ein Phänomen, das sich unmittelbar auf Kleist beziehen lässt, sofern man den Unterschied in der Zielsetzung zwischen Dichter und Wissenschaftler angemessen berücksichtigt.

²⁸ Dazu exemplarisch Hans Joachim Kreutzer: *Die dichterische Entwicklung Heinrichs von Kleist*, a.a.O.

²⁹ Vgl. dazu: Oliver Lindner: *‚Matters of Blood‘. Defoe and the Cultures of Violence*, Heidelberg 2010.

Zeitnäher und für Kleist nachweisbar relevanter ist freilich Adam Müllers *Lehre vom Gegensatz*, die mit Blick auf die Spannung zwischen ‚Gewalt‘ und ‚Grazie‘ eingehender zu würdigen sein wird. Und ein Letztes sei erwähnt. ‚Gewalt‘ gegen die Staatsgewalt im Sinne politischen Widerstands (gegen Napoleon) drängte sich Kleist als Problem womöglich schon im Herbst 1803 auf, als er sich aus sonst unerfindlichen Gründen Napoleons England-Invasionsarmee anschließen wollte. Auszuschließen ist nicht, dass Kleist auch Jahre später in Berlin einen Anschlag auf Napoleon erwogen haben könnte. Unklar ist ferner, ob er von den Attentatsplänen des bretonischen Royalisten Georges Cadoudal wusste (1804), die übrigens Paul Féval im Jahre 1856 in seinem Roman *La Vampire* verarbeiteten sollte.

Entscheidend jedoch ist Anderes, nämlich dass unsere zeitgenössische Literatur, von Daniel Kehlmann war eingangs bereits die Rede, diese Problematik in Kleists Leben und Werk, der Zwang, die Gewalt und die Möglichkeiten ihrer Kritik durch Gefühl und ... eben Grazie! neu in den Blick nimmt. (Und die Literaturwissenschaft zu jeder Zeit bleibt gut beraten, auf die oft zu voreilig verpönten so genannten Aktualisierungsversuche von klassischem Material in der jeweils zeitgenössischen Literaturszene zu achten!) Was Gewalt und Grazie bei Kleist anbetrifft, so bleibt das beliebteste Objekt der Fiktionalisierung deren auf Henriette Vogel und den Dichter bezogene zwischenmenschliche Dimension. Bereits klassisch zu nennen wäre Karin Reschkes Erzählung *Verfolgte des Glücks. Das Findebuch der Henriette Vogel*³⁰ (1986) sowie neuerdings Tanja Langers Erzählung *‚Wir sehen uns wieder in der Ewigkeit‘ Die letzte Nacht von Henriette Vogel und Heinrich von Kleist*.³¹ Doch den mit Abstand provokantesten und damit beziehungsreichsten Beitrag zum Themenkomplex ‚Gewalt und Grazie‘, gerade vor dem Hintergrund der terroristischen Umsetzung von Gewalt in Kleists Anti-Napoleon Hysterie, lieferte Dagmar Leupold mit ihrem Roman *Die Helligkeit der Nacht. Ein Journal* (2009), fiktive Tagebuchbriefe Kleists an Ulrike Meinhof. Wie genau Leupolds an die in Stammheim inhaftierte Terroristin den Problemton trifft, dem sich

³⁰ Karin Reschke: *Verfolgte des Glücks. Das Findebuch der Henriette Vogel*, Berlin 1986.

³¹ Tanja Langer: *‚Wir sehen uns wieder in der Ewigkeit‘. Die letzte Nacht von Henriette Vogel und Heinrich von Kleist*, München 2010.

unsere Studie zu stellen versucht, mögen die folgenden Zitate belegen: „Ich möchte mit Ihnen das Äußerste verstehen [...] Was ist das Äußerste? Es ist die Gewalt in ihrer Zweideutigkeit. Sie gestaltet, und sie zerstört.“³² Und weiter: „Es ist Gewalt, die uns verwandt macht. Es ist die Art des Verkehrs mit ihr, die uns trennt.“³³ Mehr noch, aus dem Lindenblütenmonat Juni: „Die schönste Narkose der Welt, die herrlichste Betäubung. [...] Eine einzige Verwirrung. Schwere Grazie. Klebriger Freispruch. Süße und Gewalt.“³⁴ Und zuletzt:

Das andere, viel Wichtigere, ist das Befreiende der Gewalt. Selbstverständlich nur aus Sicht des Gewalttätigen: Er wird mit einem Schlag alles los, was eine beinahe tödliche innere Anspannung ausgelöst hatte [...] zu Lebzeiten fiel mir nicht einmal ein Wutschrei zu, ich verlegte alles in die Form. Erst das Ende war formlos. Und darin gewaltig. Wie Ihres auch.³⁵

„Alles“ mag er durch seine Gewalttat loswerden, nur nicht seine Schuld.

Es gibt Bühnenvorhänge, die fallen, um das Stück zu eröffnen. Diese letzten Zitate waren die Risse in einem solchen.

Zielsetzungen

Aus diesen Deutungsansätzen ergeben sich für diese Arbeit folgende Zielsetzungen: Sie will versuchen, die Ästhetik des Gegensätzlichen in Kleists Werk als eines seiner zentralen Phänome in den Blickpunkt zu rücken und zeigen, wie Kleists Werke sich auch als poetische Entsprechungen zu Adam Müllers philosophischer Konzeption des Gegensatzes verstehen lassen. Dabei werden die Briefe Kleists, aber auch seine journalistischen Arbeiten und die oft übergangene Lyrik besondere Beachtung finden, weil sich in ihnen das Gegensätzliche entweder vor-

³² Dagmar Leupold: *Die Helligkeit der Nacht. Ein Journal*. Roman, München 2009, S. 11.

³³ Ebd., S. 34.

³⁴ Ebd., S. 63.

³⁵ Ebd., S. 200f.

gebildet (Briefe) oder alternativ umgesetzt hat. Deutlicher als in anderen Studien zu Kleist soll hier auch die ironisch-parodistische Seite in seinem Schaffen berücksichtigt werden, die komplementär zu jenem Lebensernst wirksam war, der gewöhnlich Diskurse über Kleists Dichten bestimmt. Da kommt es nicht von Ungefähr, wenn diese Arbeit eigens die „britische Gegenwelt“ im Werk Kleists bedenkt, die bis in die journalistische Konzeption *Berliner Abendblätter* eine vergleichsweise selten reflektierte Wirkung zeitigte.

Das Beziehungsgeflecht von Gewalt und Grazie stellt diese Arbeit als etwas vor, das Kleists deutlich entwickeltem Sinn für das ‚poetische Kalkül‘ im Sinne eines reflektierten Dichtens zur Geltung bringt. Kleist tritt damit als ein Dichter in Erscheinung, der von ‚sentimentalischen‘ Voraussetzungen im Sinne Schillers ausging und das ‚Naïve‘, Idyllische phasenweise für sich entdeckte. Hierbei versucht diese Studie vor allem Wielands Einfluss auf Kleist nachzugehen. Geradezu durchschossen wurden diese ‚Voraussetzungen‘ und Ausprägungen reflektierten Dichtens durch das Exzessiv-Extreme, ja Radikale, und *scheinbar* nicht Kontrollierbare in diesem Dichter, das zu einer ästhetisch-psychologischen Gemengelage führte, das seinen Ruf als frühen Bahnbrecher der literarischen Moderne begründete.

Strukturiert ist diese Studie als eine Abfolge von Untersuchungen zu Konstellationen, die dieses Werk überwölben und durchdringen, zu motivisch-ästhetischen, meist konträren Werkpaarungen und für Kleist erheblichen Gattungsreflexionen, angeordnet in drei Teilen, die auch als ‚Akte‘ einer intellektuellen Inszenierung gelesen werden können, ein Aspekt, der Kleists souveränen Sinn für szenisch-dramatische Wirkungen symbolisch spiegeln soll.

Erster Teil / Akt: Ästhetische Konstellationen

I „Der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis“: Zur Geometrie von Kleists Ästhetik

Um 1800 werden Reflexionen über die Natur des Ästhetischen zu einem Bestandteil künstlerischen Schaffens. Ob zustimmend oder ablehnend orientieren sich diese Reflexionen an Kants These vom „freien Spiel von Einbildungskraft und Verstand“ sowie der zwischen ihnen gestifteten Harmonie. Durch dieses ‚Spiel‘, so Kant, entstehe Schönheit, deren Beurteilung wiederum „interesselos“ zu geschehen habe.

Schiller entwickelte daraus eine am Spiel ausgerichtete ästhetische Anthropologie, deren didaktisches Interesse jedoch die kantische Konzeption eines interesselosen Urteilens unterlief. Auf ihre Weise nahm die Frühromantik diesen auf das Spiel bezogenen Aspekt der Ästhetik Kants sogar wörtlicher, indem sie die Kunst als Spielform der Sinnlichkeit auffasste; sie entfernte sich aber von ihm, indem sie versuchte, auch die Reflexion an sich zu versinnlichen. Damit antizipierte sie das, was Wilhelm Worringer eineinhalb Jahrhunderte später „Denksinnlichkeit“ nennen sollte.

Vorstellbar wurde um 1800 jedoch auch eine „Mythologie der Vernunft“. Der durch Kant selbstkritisch gewordene Rationalismus entdeckte seine eigene Geschichtlichkeit. Im Rückgriff auf das griechische Kulturideal, das bei Hölderlin bis ins Vorsokratische reichte, entfernte sich der Diskurs über die Ästhetik vom kantischen Ansatz, der sich seinerseits vom griechischen Denken emphatisch abgesetzt hatte.

Kant lehnte es ab, Natur und Kunst analog zu sehen, da die Natur anders als die Kunst ein sich selbst organisierendes Ordnungssystem sei mit Mechanismen und Kausalitäten, deren Endzweck darin bestehe, die „Glückseligkeit und Kultur des Menschen“ zu fördern. Dagegen kenne die Kunst nur eine einzige quasi teleologische Qualität, nämlich jene, durch das Schöne „Wohlgefallen“ auszulösen.

Im Oktober 1800 entfaltete der 23jährige Heinrich von Kleist in ihrer Didaktik nach von Rousseau geprägten Liebesbriefen an seine vielfach geprüfte Verlobte, Wilhelmine von Zenge, ein Bildungsprogramm, dessen Kernsatz lautet: „Das Gefühl, im Innern schön zu sein, und das Bild das uns der Spiegel des Bewußtseins in den Stunden der Einsamkeit

zurückwirft, das sind Genüsse, die allein unsere heiße Sehnsucht nach Glück ganz stillen können.“¹

Die Frage nach dem Glück war bereits Thema eines 1798 verfassten Aufsatzes von Kleist, in dem er sie mit dem Hinweis auf eine sich im Kleinen wiederholende Welt und dem Auffinden einer „Mittelstraße“ zwischen den (emotionalen) Extremen beantwortete.² Nun verband er sie mit dem Problem des idealen Schönen. Bei Hogarth und Lichtenberg konnte es sich als eine bloße Schlangenlinie zeigen, bei anderen dagegen als Ebenbild der Natur oder gar als ‚andere Natur‘. Nicht nur beim jungen Kleist verlagerte sich dieses ideale Schöne nun nach innen. Denn hier begann sich ein literarischer Prozess abzuzeichnen, der von der pietistisch geprägten „schönen Seele“, wie sie Goethe verstanden hatte, bis zu Celans Wort vom „großen Kristall der Innenwelt“ reichen sollte.³

Seit 1800 äußerte sich Kleist über das Kunst-Schöne mit didaktischem Interesse, wobei ihn von Anbeginn die technische Seite des Kunstschaffens beschäftigte. Bevor er sich wirklich als Dichter verstehen konnte, befassten ihn mathematische und physikalische Studien; seinen Weg zur Kunst nahm er über das Klarinettenspiel, wobei er behauptet, dass sich derjenige, der die Musik wirklich verstehe, sein eigenes Instrument bauen würde.⁴ Bis zuletzt interessierte ihn die technische Seite der Instrumentenlehre; so gab er in den *Berliner Abendblättern* einem Bericht „Über eine wesentliche Verbesserung der Klaviatur der Tasteninstrumente“ durch den mit ihm befreundeten Mathematiker Christian Friedrich Krause breiten Raum.⁵

¹ Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba, Frankfurt am Main 1997, Band 4, S. 142. (Brief vom 10. [und 11.] Oktober 1800). Soweit nicht anders angegeben, werden alle Kleist-Zitate nach dieser Ausgabe zitiert (SWB mit römischer Bandzahl).

² Kleist: SWB III, S. 522.

³ Paul Celan: *Edgar Jené und der Traum vom Träume*, in: ders.: *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt am Main ³1994, S. 7.

⁴ Kleist: SWB IV, S. 169 (Brief an Ulrike von Kleist vom 25. November 1800).

⁵ Kleist SWB III, S. 588 (*Berliner Abendblätter*, Blatt vom 6. Dezember 1810).

In einem ersten Rückblick auf seinen Werdegang schrieb er im Juli 1801 an Adolphine von Werdeck mit entsprechender musikalischer Metaphorik: „Mir war’s, als ob ich vorher ein totes Instrument gewesen wäre, und nun, plötzlich mit dem Sinn des Gehörs beschenkt, entzückt würde über die eignen Harmonieen.“⁶ Kleist bezog sich auf ein Erlebnis bei Mainz, als er die Natur tönend vernommen habe. Er spricht von einer „ganzen vollständigen Sinfonie“, die er gehört habe, eine

Melodie und alle begleitenden Akkorde, von der zärtlichen Flöte bis zu dem rauschenden Contra-Violon. Das klang mir wie eine Kirchenmusik, u[nd] ich glaube, daß Alles, was uns die Dichter von der Sphärenmusik erzählen, nichts Reizenderes gewesen ist, als diese seltsame Träumerei.⁷

Im dichterischen Werk Kleists finden diese musikalisch geprägten Anfänge nur in der Erzählung *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik* eine nennenswerte Fortsetzung. Dagegen kommt er im Frühjahr seines letzten Lebensjahres in einem Brief noch einmal ausführlich auf die Bedeutung der Musik zu sprechen. Marie von Kleist gegenüber entwirft er einen Plan, der das Aussetzen seines dichterischen Schaffens zugunsten „einiger Wissenschaften“ und eingehenden Musik-Studiums vorsieht. Was folgt, legt in gewisser Weise den Kern von Kleists-Kunst-Auffassung frei:

[...] ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, und so wie wir schon einen Dichter haben – mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage – der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich, von meiner frühesten Jugend an, alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im General- baß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind.⁸

Kleist geht davon aus, in der Tonlehre, sie reicht für ihn von der Sphärenmusik der Pythagoräer bis zu Haydn, ein Äquivalent zur *Far-*

⁶ Ebd., S. 250.

⁷ Ebd., S. 251.

⁸ Kleist: *SWB* IV, S. 485 (Brief vermutlich vom Mai 1811).

benlehre Goethes finden zu können. Bemerkenswert daran ist, dass er noch 1811 nach einem Grund der Dichtung außerhalb ihrer selbst sucht, nach einer ästhetisch-szientistischen Grundlage für sein Schaffen. Noch erstaunlicher, dass er sich immerhin in der Zeit Beethovens noch explizit auf den damals bereits überwundenen Generalbass als ästhetischem Maß bezieht. Verräterisch ist freilich sein Hinweis auf die „algebraische Formel“, nach der er weiterhin in der Kunst sucht. Hierin mag der Grund für den Verweis auf den Generalbass zu suchen sein, wurde er doch in einer Art Ziffernschrift, formelgleich, notiert.

Und doch ist damit diese Briefstelle noch nicht hinreichend interpretiert. Kleist ging davon aus, Goethe habe seine *Farbenlehre* entwickelt, um sich dadurch über Fragen der Kunst im Klaren zu werden. Er, Kleist, wiederum wollte im Generalbass Einsichten über das Dichten gewinnen. Weil er die Musik als eine gleichermaßen mathematische wie sinnliche Kunst verstand, konnte er ihr eine Objektivität zuschreiben, die er für seine Dichtung erst noch zu erreichen hoffte.

Kants Wort vom „Mathematisch-Erhabenen“, das im ersten Teil der *Kritik der Urteilskraft* fällt, drängt sich hier auf. Der Unterschied freilich liegt auch auf der Hand: Kant verstand das „Mathematisch-Erhabene“ als eine Größe jenseits aller Maßstäbe, wogegen es Kleist gerade darauf ankommt, die ‚algebraische‘ Substanz des Musikalischen auch als dichterische Qualität fruchtbar zu machen.

Was nun könnte Kleist mit einer Lesart des Dichterischen verbunden haben, das sich am Generalbass orientierte? Vermutlich eine Sprache, die weniger ausspricht und mehr aus Zeichen besteht, deren Sinn es, lesend oder sprechend, zu entwickeln gilt. Dem Leser, Sprecher oder Darsteller weist Kleist die Rolle eines Continuo-Spielers zu, der musizierend anhand der Generalbass-Ziffern die Begleitung improvisiert. Damit steht der Generalbass keineswegs nur für musikalisches Beiwerk, sondern für ein Paradox, nämlich für kalkulierte Improvisationskunst. Durch den Generalbass gewinnt ein Musikstück Resonanz, man könnte auch sagen, akkordbedingte Tiefenschärfe. Und eben danach suchte Kleist, nach einer, mit Hölderlin gesprochen, „poetischen Verfahrungsweise“, die es ihm nach einer Phase geradezu ekstatischen Schaffens, nach der *Penthesilea* und der *Herrmannsschlacht*, erlauben würde, etwas zu sagen, ohne zu sprechen, deutungsbedürftige Zeichen zu geben, ohne sie selbst bis ins letzte ausgestalten zu müssen. Mit seinem Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* kommt er dann diesem