

Helga Kraft

ERHÖRTE  
UND  
UNERHÖRTE

DIE WELT DES KLANGES BEI  
HEINRICH V. KLEIST



WILHELM FINK VERLAG

Helga W. Kraft

# Erhörtes und Unerhörtes

Die Welt des Klanges  
bei Heinrich von Kleist

Wilhelm Fink Verlag München

©1976 Wilhelm Fink Verlag, München  
Gesamtherstellung: Anton Hain KG, Meisenheim/Glan  
ISBN 3-7705-1356-8  
in Kommission

## EINFÜHRUNG

In Kleists Werken erscheint das akustische Phänomen als ausgeprägtes Stilmittel. Es ist schon deshalb von äußerst wichtiger Bedeutung, da hiermit bislang unhinterfragte Situationen der menschlichen Existenz bewußt gemacht werden. Eine akustische Dissonanz ist oft einer harmonisch musikalischen Zeichenwelt gegenübergestellt, und es gelingt Kleist hierdurch, im Worte eine erhörte, doch gleichzeitig "unerhörte" Dynamik darzustellen. Seine Vorliebe für das "Beim-Worte-nehmen" der Sprache ist bekannt. Hier jedoch soll darüber hinaus untersucht werden, wie Kleist den Klang ohne erkenntlichen Kommunikationswert ebenfalls wörtlich nimmt.

Im ersten Teil wird zunächst die zeitgenössische Musikauffassung zusammengefaßt und das Ergebnis sodann mit Kleists eigener Haltung und der Bedeutung, die Musik in seinem Leben einnahm, in Einklang gebracht. Ein Forschungsbericht über musicoliterarische Interpretationen der Kleistschen Werke folgt.

Im zweiten Teil wird eine Deutung der musikalischen und akustischen Symbolik der Werke angestrebt. In chronologischer Reihenfolge werden nur sol-

che Werke berücksichtigt, in denen Musikalisches und Akustisches einen wesentlichen Platz einnehmen. In fast allen Dramen ist die Funktion dieser Symbolik von erheblicher Bedeutung. Nur die Lustspiele enthalten wenige Motive dieser Art. Bei den Erzählungen hingegen behauptet dieser Motivkreis besonders in "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik", "Das Erdbeben in Chili" und "Das Bettelweib von Locarno" eine zentrale Stellung. Eine Analyse der klanglichen Phänomene in Kleists früheren Werken erhellt die verschiedenen Aspekte der implizierten Problematik. Getrennt folgt eine Untersuchung der Erzählung "Die heilige Cäcilie"; die Problemstellung gelangt hierin zur vollen Entfaltung, während sie in den früheren Werken lediglich fragmentarisch in Erscheinung tritt. In der Zusammenfassung wird eine Synthese der einzelnen Ergebnisse angestrebt und versucht, die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in Kleists Gesamtwerk zu bestimmen.

Die Forschung hat es sich immer wieder von neuem zur Aufgabe gemacht, die Werke Kleists musikalisch zu interpretieren. Hauptsächlich beschränkte man sich jedoch darauf, Analogien zu rein musikalischen Strukturen zu ziehen. Im Kapitel "Kleist musikalisch interpretiert" wird gezeigt, daß diese Studien Ergebnisse aufweisen, die entweder wenig überzeugend sind oder aber darüber hinaus mit ihren forcier-ten Vergleichen kaum zum besseren Verständnis von Kleists Werk beitragen.

Ein Vergleich zwischen musikalischen und literari-

schen Werken erscheint in der Forschung immer wieder als fragwürdig. Zum Beispiel stellt Calvin S. Brown in seinem Aufsatz "The Relations between Music and Literature as a Field of Study" die Frage: "Are we now justified in assuming that the study of the interrelations among the arts, and especially of the relations between literature and music is an accepted discipline?"<sup>1</sup> Und er sieht sich gezwungen zu antworten: "Not entirely." Besonders die Interpretation von musikalischen Strukturen als Ausdrucksmittel in der Literatur wird nicht mehr so freizügig wie vormals akzeptiert. In seiner Studie *Verbal Music in German Literature* weist Stephen Scher darauf hin und schreibt: "Transplantation of purely musical devices into a literary medium proves to be difficult, if not altogether impossible. Almost always such a musical analogy seems forced or grotesque."<sup>2</sup> Da gewisse Merkmale sowohl in der Musik wie auch in der Literatur unabhängig von einander zu finden sind, entbehrt die Aufhellung der einen Kunst mit Hilfe der anderen oft einer genügenden Rechtfertigung. Als Beispiele dieser gemeinsamen Merkmale führt Scher die folgenden Stilmittel an: "Repetition, variation, balance, contrast, and leitmotiv."<sup>3</sup>

Die Fülle von Studien jedoch, die eine enge Verwandtschaft zwischen Musik und Literatur zum Thema haben, läßt erkennen, daß solche Vergleiche trotzdem aufschlußreich sein können. Die *Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts*, die jährlich von der Modern Language Association of

America herausgegeben wird, enthält zum Beispiel 90 bis 199 Veröffentlichungen dieser Art pro Jahr.

Die Ansicht der Forschung ist dahingehend zusammenzufassen, daß dem Zugang zur Literatur durch die Musik die gleichen Grenzen und Möglichkeiten inne- wohnen, wie eine Annäherung mit Hilfe von Philoso- phie, Psychologie, Geschichte und Malerei. Trotz aller Fragwürdigkeit, "Those who are interested in the subject will continue to study it, and the ultimate standing of their discipline will depend largely on the number of such and the interest and scholarly significance of their works."<sup>4</sup>

Musik und Literatur können sinnvoll durch ver- schiedene Berührungspunkte in Beziehung gebracht werden:

Erstens kann das Verhältnis eines Lieder- bzw. Operntextes zur dazugehörigen Musik analysiert werden.

Zweitens können musikalische Effekte in der Literatur betrachtet werden. Hierzu gehört zum Beispiel "Wortmusik", d.h. onomatopoetische Effekte in der Dichtung oder "verbal music", d.h. die sprachliche Imitation der emotionellen oder intellektuellen Wirkung der Musik in Prosa oder Lyrik.

Eine dritte Möglichkeit ist die Untersuchung der Einwirkung von Literatur auf die Musik (zum Beispiel: welche Beziehungen bestehen zwischen Nietzsches und Strauß' *Also sprach Zarathustra?*).

Viertens können Analogien und Parallelen zwischen den beiden Künsten, die keinen direkten Einfluß aufweisen, untersucht werden. Hierunter fallen Vergleiche zwischen musikalischer und literarischer Metrik, historische Studien über parallele Entwicklung der beiden Künste, usw.<sup>5</sup>

Eine Untersuchung der musikalischen Metapher

scheint über den Rahmen dieser Aufzählung hinauszugreifen. So kommt auch Brown zu der Schlußfolgerung: "Any investigation of the place of music in a writer's life and works is bound to be opportunistic and rather unclassifiable in that it will combine all sorts of musico-literary approaches according to the exigencies of the particular subject."<sup>6</sup>

Kleists Werke sind zwar ganz generell im Hinblick auf Musik interpretiert worden, mit diesem Buch wurde jedoch zum ersten Mal eine umfassende Untersuchung der musikalischen und akustischen Zeichen vom literarischen Standpunkt aus durchgeführt und damit vielleicht ein neuer Zugang zum Kleist-Verständnis erschlossen.

## ERSTER TEIL

### 1) DIE MUSIKAUFFASSUNG ZUR ZEIT KLEISTS

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erwachte in Deutschland ein gänzlich neues Interesse an einer Musikästhetik bzw. -metaphysik, das befruchtend auf die Werke vieler Dichter und Philosophen dieser Zeit einwirkte. Die Schriftsteller versuchten bewußt, Musikalisches strukturell oder inhaltlich in ihre Dichtung einzubeziehen. Die Fülle dieser Art von Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in der musikalische Einflüsse in den vielfältigsten Formen erscheinen, reflektiert die Faszination, die durch Spekulationen über die neue Ästhetik der Musik ausgelöst wurde. Eine besonders intensive Beschäftigung mit dem Wesen der Musik und ihrer Wirkung ist kennzeichnend für die Kunstform der Romantiker. Sie versuchten, entweder musikähnliche Wirkungen durch ihre Poesie zu erzielen, das Wesen der Musik dichterisch zu gestalten oder philosophisch zu ergründen. Hierauf wird weiter unten im Einzelnen eingegangen.

Durch die Formen der Musik angeregt, wollten die Schriftsteller mit der Sprache auch das darstellen, was bis dahin anderen Formen menschlicher Kommunikation vorbehalten war, bzw. noch gar keinen Ausdruck gefunden hatte. Man hoffte, mit der dichterischen Sprache auch das leisten zu können, was nur durch die Musik möglich war. Als die flüchtigste aller Künste reizte sie die Schriftsteller in besonderem Maße, obgleich – und vielleicht auch gerade weil – sie keinen verstandesmäßig erfaßbaren Grund aufwies. Eben für das verstandesmäßig Unfaßbare interessierten sich die Dichter der Romantik. Keineswegs strebten sie in der Literatur eine Bewußtmachung rätselhafter Phänomene durch ein verstandesmäßiges System an. Unergründete menschliche Zustände sollten sich in ihren Schriften zeigen, wodurch die Wirkung ihrer Werke die der großen Musikwerke erreichen oder sogar übertreffen würde. Und der Dichter, dem dies gelänge, würde als Schöpfer im reinsten Sinne zu betrachten sein. Dieses Ideal wird besonders deutlich in Friedrich Schlegels I 16. Athenäums-Fragment dargelegt.<sup>1</sup>

Die in der Aufklärung herrschende Auffassung, daß Musik eine rein menschliche Leistung und hauptsächlich Imitation bzw. Verfeinerung von Naturlauten sei, wurde durch ein neu erwachtes Interesse abgelöst. Die intensiv betriebene Erforschung frühhistorischer Zeiten führte zu der Schlußfolgerung, daß am Anfang der Menschengeschichte geheimnisvolle Kräfte in der Musik wirkten, die dann jedoch in

Vergessenheit geraten waren und nun wieder neu entdeckt und interpretiert werden sollten.

Ehe chronologisch die wichtigsten neuen Ansichten über Musik und ihre literarischen Implikationen, die Kleist direkt oder indirekt beeinflusst haben können, untersucht werden, seien die Überlegungen von Christian Friedrich Daniel Schubart (1739 - 1791) erwähnt, der als Komponist und Schriftsteller die Schwächen der alten Musikauffassung besonders klar erkannte und darstellte. Unzufrieden mit der Lage der Musikkritik schreibt er 1784 ein Buch mit dem Titel *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, das im Jahre 1806 – also in der Mitte von Kleists Schaffensperiode – veröffentlicht wurde. Er beklagt sich hierin:

Man hat bisher behauptet, nur der mathematische Theil der Tonkunst lasse sich auf Grundsätze bringen; der ästhetische aber liege ganz und gar nicht im Gebiet der Kritik. Daher haben sich die Werke ersterer Art bis zum Ekel aufgehäuft, und von letzterer besitzen wir kaum einige matte zitternde Versuche. Hingegen der ästhetische Theil der Tonkunst, der sich mehr mit der Erfindung der Melodie als mit der Harmonie und mit Modulation beschäftigt, oder, welches eins ist, der diesem Totenkörper Carnation und Colorit gibt, ist zwar viel schwerer, aber desto fruchtbarer und angenehmer.<sup>2</sup>

Schubart setzte es sich nun zum Ziel, die Grundlagen einer neuen Ästhetik der Musik zu formulieren. Er ging davon aus, daß der "musikalische Ästhetiker den Wirkungen der Tonkunst sorgfältig nachspüren" sollte.<sup>3</sup> Hiermit schlägt Schubart schon eine Kritik

der Einfühlung vor, die intuitiv andeuten soll, warum diese oder jene Leidenschaft im Hörer hervorgerufen wird oder weshalb die Wirkung der Musik verfehlt ist. Die Ansätze einer subjektiven kritischen Methode, die auf die Romantik hinweist, ist nicht zu übersehen.

Ein früher Anstoß zu dieser Wandlung der Musikauffassung rührte von dem Einfluß der Schriften Jean-Jacques Rousseaus her. Auch Schubart erwähnt dessen musikalisches Wörterbuch mit lobendem Enthusiasmus. Da Rousseaus neue Ideen wesentlich auf das intellektuelle Klima der Zeit in Deutschland einwirkten, sei hier kurz auf diese Musikauffassung eingegangen. Rousseau glaubte, daß gleichzeitig mit der Sprache und der Poesie auch die Musik entstand: "Les premier discours furent des premieres chançons: les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflections mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue..."<sup>4</sup> Er bezeichnete die Musik als die Sprache der Natur und der Leidenschaften. Ihr Ursprung befähige sie, wiederum auf die Leidenschaften selbst Einfluß auszuüben. In *La nouvelle Heloise* (1761) wird das Wesen der Musik wie folgt beschrieben:

Je n'apercevois pas dans les accents de la mélodie, appliqués à ceux de la langue, le lien puissant et secret des passions avec les sons: je ne voyois pas que l'imitation des tons divers dont les sentiments animent la voix chantante donne à son tour à la voix chantante le pouvoir d'agiter les cœurs, et que l'énergique tableau des tableau des mouvements de l'ame celui qui se fait entendre est ce qui fait le vrais charme de ceux qui l'écoutent. ...il n'ya dans l'har-

monie proprement dite aucun principe d'imitation. Elle assure, il est vrai, les intonations; elle porte témoignage de leur justesse; et, rendant les modulations plus sensibles, elle ajoute de l'énergie à l'expression et de la grace au chant. Mais c'est de la seule mélodie que sort cette puissance invincible des accents passionnés; c'est d'elle que dérive tout le pouvoir de la musique sur l'ame.<sup>5</sup>

Obleich Rousseau eine Verwandtschaft zwischen Musik und Sprache erblickte, erwähnt er nicht die Möglichkeit, mit der Poesie die Wirkungen der Musik zu erzielen. Rousseaus Schriften beeinflussten höchstwahrscheinlich auch Hamann und Herder, die als erste den Gedanken einer neuen Musikästhetik in literarischen Kreisen Deutschlands verfochten. Besonders Herder wirkte durch seine Publikationen über Musik befruchtend auf viele der zeitgenössischen Schriftsteller. Auch er betrachtete die Sprache und Dichtkunst im Zusammenhang mit der Tonkunst. Aufschlußreich sind bereits das erste und vierte "Kritische Wäldchen" (1769), in denen er nachweist, wie eng sich Poesie und Tonkunst berühren. Im "Kritischen Wäldchen" bedauert es Herder, nachdem er Poesie und Malerei verglichen hat, daß Lessing im "Laokoon" diesen Mittelpunkt des Wesens der Poesie, d.h. die Wirkung auf die Seele und die Energie des Menschen, nicht behandelt hat. Er schreibt: "Poesie ist mehr als stumme Malerei und Skulptur, und noch gar etwas ganz anderes als beide; sie ist Musik der Seele."<sup>6</sup>

Da der gesamte Prozeß der Sprachwerdung für

Herder ein musikalischer Vorgang war, sieht er in der ersten Sprache auch die Anfänge der Musik begründet. Sie war "eine Wundermusik aller Affekte, eine neue Zaubersprache der Empfindung," und er fordert seine Generation dazu auf, das Gefühl der Urväter wiederzusehen. Da er davon überzeugt ist, daß die Tonkunst aus der Sprache hervorging, schreibt er, "da jene, wie es genug gezeigt ist, im ersten Anfange nichts als natürliche Poesie war, so waren Poesie und Musik unzertrennliche Schwestern."<sup>7</sup>

Bei Herder hat sich die Sprache von der äußerlichen Nachahmung der verschiedensten Naturlaute im 17. Jahrhundert zur Fähigkeit für eine "innere Musik" entwickelt. Er sah aber auch in der Tonkunst – und damit der Dichtung – ein Mittel zur Erziehung und Humanisierung der Menschen: "Mit Recht ist Orpheus' Leyer unter die Sterne versetzt, sie hat mehr getan als Hercules' Keule; sie machte den Unmenschen menschlich."<sup>8</sup> Hier handelt es sich noch um die apollinisch-klassische Macht der Musik, wie sie auch zum Beispiel bei Goethe in der "Novelle" wirkt, wo ein Kind mit Flötenspiel und Gesang den ausgebrochenen Löwen zu bändigen vermag.<sup>9</sup>

Mit Rousseau stimmt Herder darin überein, daß Dichtung und insbesondere Musik, Sprachen der Natur und der Leidenschaft sind. Wenn aber Musik nicht länger menschliche Empfindungen ausdrückt, sondern dem malenden Auge nacheifert, so ist sie nicht mehr als Musik im wahren Sinne anzusehen. Programmmusik entspreche deshalb nicht dem Wesen der

Tonkunst, denn wahre Musik ahmt menschliche Leidenschaften "nicht deutlich und anschauend sondern nur äußerst dunkel nach."<sup>10</sup> Mit anderen Worten, Herder geht bereits einen Schritt weiter als Rousseau, der noch die Verbindung von Wort und Musik schätzte, und nähert sich der absoluten Musik. In diesem Aspekt der Anschaulichkeit macht Herder jedoch einen Unterschied zwischen Musik und Dichtkunst: die Poesie enthalte zwar das Wesen der Musik, ihr fehle jedoch das "Dunkle". Die Romantiker hingegen, wie zum Beispiel Novalis, Tieck und Brentano, wollen auch diesen Aspekt der Musik in ihre Dichtungen einbeziehen.

Die neue Tendenz zeigt auch Herders Bemerkung, daß er die formalen Grundlagen der Musik wenig achtete:

Überhaupt will mir das bloße Zählen der Verhältnisse, das Messen der Intervalle als Erklärung des Wohlgefallens der Seele an der Musik so wenig zu Sinne, daß ich vielmehr durch diese Zahlenmeisterei, wenn die Musik nichts Anders wäre, auf immer von ihr abgeschreckt würde. Wer zählt, wer mißt wohl, wenn er die Freuden der Musik aufs Innigste und Lebhafteste empfindet?<sup>11</sup>

Diese Empfindung rührt daher, daß Musik am engsten mit dem Wesen des Menschen verwandt ist. Herder überträgt diese Auffassung auch auf ganze Nationen, und er glaubt, von der Musik eines Volkes auf dessen Mentalität schließen zu können: "Die Nationalmelodien jedes Volkes enthüllen seinen Charakter."<sup>12</sup>

In dem Kapitel "Von Musik" des Werkes *Kalligone* faßt Herder seine Untersuchungen über den Schall, den Klang und die Töne zusammen, und er erklärt, daß jeder Ton seine Art der Regung und seine eigene

Macht besitze. Hierin kommt er auf die antike Musikauffassung zurück, wie sie schon im dritten Jahrhundert v. Chr. in China beschrieben wurde.<sup>13</sup> Auch im antiken Griechenland verglich zum Beispiel Plato die Verhältnisse des Kosmos, wie nun Herder, mit denen der Musik: Für Plato sind Astronomie und musikalische Harmonielehre verwandt, "as the eyes are designed to look at the stars, so are the ears to hear harmonious motion; and these are sister sciences..."<sup>14</sup> Die Entsprechung der Gesetze der Natur mit denen der Musik wird auch von Herder besonders hervorgehoben.

Doch Herder glaubt nicht, daß die Empfindungen der Musik von außen her erzeugt werden, wie es Kant später in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) behauptet, sondern im Menschen selbst. Von außen kommt lediglich der Klang, da alles, was in der Natur tönt, Musik sei. Durch sie erfährt der Mensch etwas, was nicht von außen herangetragen werden kann, denn Musik ist mit der innersten Kraft der Natur, der Bewegung verwandt, und "was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm in **ihrer** Weise, in ihrer Weise allein mittheilbar, die Welt des Unsichtbaren."<sup>15</sup> Dieser Symbolgehalt der Musik hin, den sie bei Kleist erhält.

Schiller teilt Herders Zentralgedanken über das Wesen der Musik und dessen Gleichsetzung von Musik und Dichtung. Auf Schiller sei kurz eingegangen, da er auf Kleists frühe Kunstanschauung einen bedeutenden Einfluß ausübte, und es anzu-

nehmen ist, daß der junge Kleist auch Äußerungen Schillers über Musik und Poesie kannte. Auch für Schiller war die Annahme von besonderem Interesse, daß Musik Ausdruck von Empfindungen sei. Diese Möglichkeit ruht aber auch in der Poesie. Deshalb spricht er von musikalischen Dichtern im Gegensatz zu denen, die "plastische" Poesie schreiben. In dem Aufsatz "Über naive und sentimentalische Dichtung" zieht er die folgenden, neuen Vergleiche zwischen den beiden Künsten:

Ich sage musikalischen, um hier in die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern. Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen; in diesem Sinne nenne ich Klopstock vorzugsweise einen musikalischen Dichter.<sup>16</sup>

Johannes Mittenzwei weist darauf hin, daß Schiller wohl überhaupt erst den Begriff der musikalischen Poesie geprägt und theoretisch begründet habe.<sup>17</sup> Schiller lehnte jedoch eine Verselbständigung der Musik, wie sie in der Romantik angestrebt wurde, ab. Ähnlich wie Goethe "billigte er ihr nur steigernde, aber niemals auflösende Funktionen zu."<sup>18</sup> So schreibt er am 29. Dezember 1797 an Goethe, daß in der Oper

das Wunderbare nur deshalb geduldet werden kann, weil es dem Geschehen untergeordnet ist.<sup>19</sup>

Goethes Haltung zur reinen Instrumentalmusik läßt sich nicht eindeutig beschreiben. Noch zur Zeit Kleists gestattete er der Musik keine Selbständigkeit, sondern er erblickte ihre Funktion hauptsächlich in der Untermalung des dichterischen Wortes. Zum Beispiel heißt es in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*:

Das Instrument sollte nur die Stimme begleiten; denn Melodien, Gänge und Laufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unseren Augen schweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten, da sich der Gesang dagegen wie ein Genius zum Himmel hebt und in uns ihn zu begleiten anreizt.<sup>20</sup>

Zwar stand Goethe dem auflösenden Wesen der Musik, für das sich die Romantiker interessierten, mißtrauisch gegenüber, doch bewunderte er die Übereinstimmung von Form und Gehalt dieser Kunst, also gerade das, was Kleist in seinem dichterischen Werk anstrebte. Eine der Maxime von Goethe lautet wie folgt: "Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt."<sup>21</sup>

Musik war für Goethe ein Phänomen der Natur. Er stellte im Jahre 1810 eine Tabelle einer Tonlehre auf, die einen Teil seines Planes darstellte, sämtliche Aspekte der Physik zu schematisieren. In der "Farbenlehre" weist er zum Beispiel auf das Verhältnis von Farbe

und Ton hin. Sie "lassen sich auf eine höhere Formel beziehen, aus einer höheren Formel beide, jedoch jedes für sich, ableiten.... Beide sind allgemeine elementare Wirkungen...."<sup>22</sup>

Im späten Leben neigte sich Goethe dem rein Musikalischen mit größerer Aufgeschlossenheit zu. Im Jahre 1823 schreibt er an Zelter, daß ihn "die ungeheure Gewalt der Musik" auseinanderfaltet, "wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt."<sup>23</sup>

Jean Paul, dessen Kunstansicht schon gegenklassische Formen aufweist, beschäftigt sich mit dem Aspekt der Zeit in der Musik, die sich von der irdischen Zeit wesentlich unterscheidet. Die Musik entbehrt nicht nur einer räumlichen Gegenwart sondern auch einer zeitlichen:

Wenn die Töne sprechen, können wir nicht unterscheiden, ob sie unsere Vergangenheit oder unsere Zukunft aussprechen, wir hören ferne Tage, vergangene und herkommende, denn beide sind fern, und wir müssen zugleich uns erinnern und sehnen. Denn kein Ton hat Gegenwart und steht und ist, sein Stehen ist nur ein bloßes Umrinnen im Kreise, nur das Wogen einer Woge. Eben deshalb reißen uns Töne niemals so gewaltsam mit sich fort, als wenn wir zugleich mit ihnen große Massen, Wolken, Schiffe, Menschenreihen ziehen sehen; das Gehen ist uns Vergehen. - Rinnen in den Tönen Vergangenheit und Zukunft des Herzens zusammen und fehlt ihnen die Gegenwart, die beide scheidet, so sind sie ja das irdische Echo der Ewigkeit, und der Mensch hört an ihn kein Außen, sondern nur sein Innen und ewiges Ich.<sup>24</sup>

Dem Menschen ist die Hingabe an die Musik, d.h. die Überwindung zeitlicher Gebundenheit, Wunsch und Gefahr. Im 19. Hundsposttag des *Hesperus* heißt es: "In den Tönen war zu viel Wonne, und das aufgelöste

Herz des Menschen wollte darin sterben."<sup>25</sup> Musik wird identisch mit einem unbestimmten Verlangen; sie deutet die Existenz einer Vollkommenheit an, die jedoch keine feste Form besitzt. Der Mensch leidet daran, daß sich dieses Wesen der Musik nicht objektifizieren läßt, bzw. er an der lediglich gehörten Harmonie nicht teilhaben kann: "...der sehnsüchtige Geist ... ruft in jammerndem Entzücken zwischen die Töne hinein: ja Alles, was ihr nennt, das fehlt mir..."<sup>26</sup>

Diese Auffassung der Musik weist schon auf Schopenhauer hin, in dessen Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung* Musik als direkter Ausdruck des Willens erscheint. Hierauf sei jedoch nicht näher eingegangen, da dieses Werk nach Kleists Tod, 1818, veröffentlicht und erst in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts bekannt geworden ist. Doch schon Jean Paul befaßte sich mit der Unvereinbarkeit der sichtbaren und unsichtbaren Welt. In einer Analyse der Erzählweise dieses Schriftstellers faßt Wolfdietrich Rasch die Rolle, die Musik in dessen Werk einnimmt, wie folgt zusammen:

Jean Pauls Metaphorik will nicht eine unsichtbare Einheit der Welt aufdecken, eine verborgene Harmonie zwischen den scheinbar getrennten Phänomenen zum klingen bringen, sondern im Gegenteil den Ton der Disharmonie erzeugen, festhalten und unaufgelöst lassen. Denn für ihn ist die Wirklichkeit in sich selbst nicht harmonisch. Erst in einer Überwirklichkeit, die allein die Phantasie vorwegnehmend sichten kann, löst die irdische Disharmonie sich auf: im "Grenzenlosen", im "fremden Meer", das die Erde umgibt, in Gott. Die Harmonie bleibt der Wunsch des Menschen, sein Traum, sein Verlangen.<sup>27</sup>

Wilhelm Heinrich Wackenroder war der erste Schriftsteller, der die problematischen Implikationen

einer metaphysische Bedeutung der Musik zu seinem Hauptanliegen gemacht hat. Er kannte Herders Werk und war höchstwahrscheinlich auch von dessen Musiktheorien angeregt worden.<sup>28</sup> Die Erzählung "Das merkwürdige musikalische Leben des Joseph Berglinger" stellt das Dilemma eines Musikbegeisterten dar. Beim Anhören der Musik löst Berglinger sich von der Gegenwart, "sein Inneres war von allen irdischen Kleinigkeiten, welche der wahre Staub auf dem Glanze der Seele sind, gereinigt; die Musik durchdrang seine Nerven mit leisen Schauern."<sup>29</sup> Er wünscht sich, zeitlebens in "diesem schönen poetischen Taumel" zu bleiben. Berglingers Musikkult reflektiert ein rein ästhetisches Verlangen, die Realität mit ihren irdischen Begrenzungen und mit menschlichem Leid zu transzendieren. Doch dies ändert sich als er sich zum schaffenden Künstler ausbildet. Der schöpferische Prozeß ist im Gegensatz zum reinen Kunstgenuß nicht ausschließlich subjektiver Art, denn erst durch weltliches Leid gelingt ihm sein bestes Werk. Nachdem er vom Elend und Tod seines Vaters Nachricht bekommen hat, heißt es von ihm:

Er lag tief daniedergedrückt und vergraben unter den Schlacken dieser Erde. Endlich riß er sich mit Gewalt auf und streckte mit heißem Verlangen die Arme zum Himmel empor- er füllte seinen Geist mit der höchsten Poesie, mit lautem, jauchzenden Gesange an und schrieb in einer wunderbaren Begeisterung, aber immer unter heftigen Gemütsbewegungen, eine Passionsmusik nieder, die mit ihren durchdringenden und alle Schmerzen des Leides in sich fassenden Melodien ewig ein Meisterstück bleiben wird.<sup>30</sup>

Das Band zur Gemeinschaft muß dem Komponisten von größter Bedeutung sein, da seine Kunst nicht in einem gesellschaftlichen Vakuum existieren kann, sondern etwas Wesentliches enthalten soll, was auf das Gefühl und die Empfindungen der Mitmenschen einwirkt. Erst diese Wirkung ist Beweis für das Gelingen höchster Kunst. Auch Berglinger setzt sich dies zum Ziel.

Einst hatte er eine neue schöne Musik von seiner Hand im Konzertsaal aufgeführt: es schien das erstmal, daß er auf die Herzen der Zuhörer etwas gewirkt hatte. Ein allgemeines Erstaunen, ein stiller Beifall, welcher weit schöner als ein lauter ist, erfreute ihn mit der Idee, daß er vielleicht diesmal seine Kunst würdig ausgeübt hatte "31

Doch seine physischen und geistigen Kräfte genügen nicht, auf lange Zeit durch seine Kunst die zwei nicht zu vereinbarenden Welten des konkreten Alltags und der körperlosen Freiheit musikalischer Phantasien zusammenzuhalten. Die Mächte der einen Welt widerstreben sich ihm ebenso stark wie die der anderen. Er weiß, daß die Leiden der Welt nur in sehr beschränktem Maße gemildert werden konnten, wie es die Arbeit und das Schicksal seines Vaters zeigten. Aber es ist auch unmöglich, frei in der Welt der Musik zu schalten, denn auch ein Musikenthusiast muß sich sein Brot verdienen, und als schaffender Künstler ist er Instrument einer höheren Macht und immer von ihrer seltenen Inspiration abhängig.<sup>32</sup>

Wie Gerhard Fricke festgestellt hat, wandelte sich

in Wackenroders kurzer Schaffensperiode seine Kunst- und besonders seine Musikauffassung. Während er zu Beginn durch Musik wahre göttliche Offenbarung erlebte, ändert sich mit der Berglinger-Erzählung das absolute Vertrauen zu ihr und in "Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen" verbindet sich Musik mit dem Wesen menschlicher Liebe. Der Aufsatz "Über das Wesen der Tonkunst" schließlich endet mit einem offenbaren Widerruf der Kunst als Religion, als Offenbarung der Transzendenz. Eine Symphonie, zum Beispiel, deren inneren Gang und Gefühlseffekte er in diesem Aufsatz sprachlich nachkomponiert, endet "gleich einer glänzenden Lufterscheinung, [die] ins unsichtbare Nichts" zerspringt.<sup>33</sup> Eine neue, negative Bedeutung hat sich ihm erschlossen: Die Kunst hat sich als ebenso nichtig erwiesen, wie die reale Welt. Die subjektive Versenkung erfährt keine Offenbarung. Wackenroder spricht jetzt von unbekanntem rätselhaften Göttinnen des Schicksals, die an die Stelle Gottes getreten sind. Und der Mensch kann bei denselben Tönen entweder dem Himmel entgegenstreben oder genauso gut irdische Seligkeit verlangen. "Diese furchtbare, orakelmäßigzweideutige Dunkelheit macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen."<sup>34</sup> Fricke weist darauf hin, daß Gottheit hier metaphorisch zu verstehen ist und die Vergötterung der eigenen Gefühle bedeutet. Der Glaube an eine wahre Religion, d.h., die Offenbarung einer objektiven Wirklichkeit in der Musik zu finden, ist der Er-

kenntnis gewichen, daß der Mensch in ihr sich selbst in all seiner Schwäche und Subjektivität finden kann.

Zwar teilt Ludwig Tieck Wackenroders Musikanschauung in gewissem Maße, doch ist sein Verhältnis zur Musik nicht Ausdruck einer existentiellen Not. Eine Gleichsetzung von Tonkunst und Religion fällt ihm leichter, und wenn er schreibt, "Die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion,"<sup>35</sup> so will er damit nicht eine Religion der Kunst begründen.<sup>36</sup> Musik ist für Tieck die höchste Form des menschlichen Geistes, weil nur "der edle Mensch selber schon in sich alles musikalisch empfindet."<sup>37</sup>

Tieck interessiert sich mehr als Wackenroder für das poetische Potential der Musikästhetik: "Jede menschliche Sprache, jeder Ausdruck der Empfindung sollte Musik in einem minderen Grade sein."<sup>38</sup> Eine synästhetische Verbindung aller Künste in der Dichtung, und damit auch die Einbeziehung von musikalischen Strukturen in die Literatur, wäre eine Kunst, die nicht nur den Verstand, sondern das Wesentliche im Menschen ansprechen würde. Diese neue dichterische Sprache soll an den Ursprung der Menschheit erinnern, denn die Geschichte einer jeden Nation beginnt mit Musik: "Die Musik ist Dichtkunst, der Dichter erfindet die Geschichte."<sup>39</sup> Die Ideen der vorangegangenen Generation – wie zum Beispiel die von Herder – werden jetzt von den Romantikern in Tat umgesetzt.

So hat Tieck in einigen Dramen und Gedichten versucht, die Effekte der Musik zu erreichen (z. B. *Prinz Zerbino, Das Ungeheuer und der verzauberte Wald*).<sup>40</sup> Er verzichtet dabei bewußt auf strengen logischen Zusammenhang.<sup>41</sup>

Auch andere Romantiker, wie Friedrich Schlegel, Clemens Brentano und später E. T. A. Hoffmann wollten rein musikalische Effekte – sei es durch Laute, Struktur oder Wirkung – mit der Sprache erzielen. Besonders August Wilhelm Schlegel vertritt in seinen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* die Auffassung, daß Musik als innigste der Künste auf den "innerlichen" Sinn, das Gehör, wirkt.<sup>42</sup> Da auch Poesie Zeitmaß, Takt und Rhythmus besitzt, erkennt er einen gemeinsamen Ursprung. Aus diesem Grunde interessiert sich A. W. Schlegel besonders für die formalen Aspekte des Musikalischen in der dichterischen Sprache, und er bestimmt zum Beispiel die Qualitäten der einzelnen Buchstaben. Er folgt hierin A. F. Bernhardi, dem Sprachphilosophen der Romantiker. Dieser bemerkt in dem Kapitel "Sprache als Ton und Element zu Tonreihen" in seiner Sprachlehre, daß die Reihe der Vokale eine natürliche Tonleiter ausmacht. Die verschiedenen Töne sprechen ganz bestimmte Gefühle an, in der Musik wie auch in der Sprache. Friedrich Schlegel wendet diese rein formellen Aspekte der Klangmalerei in seinem Drama *Alarcos* an. Da ihm die Musikalität Brentanos fehlte, erstarrt dieser Versuch jedoch im Formalen. Auf diese Versuche der Tonmalerei, dieses Musizieren mit der

Sprache, sei nicht näher eingegangen, da bei Kleist kaum Parallelen nachzuweisen sind.<sup>43</sup>

Für Wackenroder zeigte sich die Sprache als unzulänglich, um die Wirkung der Musik auch nur annähernd hervorzurufen. Er klagt: "...was streb' ich Törichter, die Worte zu Tönen zu zerschmelzen? Es ist immer nicht wie ich's fühle."<sup>44</sup> Novalis hingegen traut der Sprache weit mehr zu, und auch für ihn ist Musik mit Poesie identisch. "Die Sprache ist ein mathematisches Ideeninstrument. Der Dichter, Rhetor und Philosoph spielen und componieren grammatisch. Eine Fuge ist durchaus logisch oder wissenschaftlich - sie kann auch poetisch behandelt werden."<sup>45</sup> Um der "wahren Musik", d.h. den Sonaten und Symphonien zu gleichen, "muß auch die Poesie schlechthin bloß verständig - künstlich erdichtet - Fantastisch! seyn."<sup>46</sup> Novalis will das Land der Phantasien, in das sich Wackenroders Musiker Berglinger beim Anhören von Musik versetzt fühlte, sprachlich verwirklichen.

Nicht so sehr in der Schlegelschen Sprachmusik, sondern im allegorischen Sinn der Poesie sieht er die Verwandtschaft der Dichtung mit der Musik begründet. Beide vermitteln keine Gedanken sondern wirken indirekt. Poesie soll "innere Mählerey und Musik," in einem Wort: "Gemüts-erregungskunst" sein.<sup>47</sup> Novalis geht über diese unbestimmte Formulierung synthetischer Kunst noch hinaus. So faszinierte ihn die Verwandtschaft von Musik und Mathematik.<sup>48</sup> Er sah in ihr die Verwirklichung kosmischer Harmonie. "Die

musikalischen Verhältnisse," heißt es in einem Aphorismus, "scheinen mir recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur zu sein."<sup>49</sup> Dem Menschen, der nach Novalis am Zwiespalt von Geist und Natur leidet, könnte geholfen werden, wenn er "die innere Musik der Natur verstünde, und einen Sinn für äußere Harmonie hätte."<sup>50</sup> Als Heinrich von Ofterdingen gegen Ende des Romanfragments erkennt, daß Inneres und Äußeres, Phantasie und Wirklichkeit zusammengehören, enthüllt sich ihm auch Mathilde als das höchste Weltprinzip: "O! sagte Heinrich, was sollte ich nicht erwarten können, da Eure bloße Rede schon Gesang ist, und Eure Gestalt eine himmlische Musik verkündigt ... O! sie ist der sichtbare Geist des Gesanges. Sie wird mich in Musik auflösen."<sup>51</sup> Mathilde ist aber auch Heinrichs Muse und damit gleichzeitig Geist der Poesie. So ist Musik bei Novalis nicht Ausdruck des Weltgeistes an sich, sondern der gute Geist; er ist das Höhere gegenüber dem Niederen, das Prinzip der Liebe, Ordnung und Harmonie gegenüber dem Streit der Elemente.

Novalis versuchte, besonders in *Heinrich von Ofterdingen*, den Sinn der Musik, so wie er ihn verstand, durch symbolisches Spiel darzustellen. Direkte Parallelen zu musikalischen Werken sind nicht aufzufinden. Clemens Brentano hingegen interessierte sich weit intensiver für die äußeren Formen der Musik. Brentano kannte Kleist persönlich. Seine Musikalität brachte ihm den Namen "musikalischer Sprachkünstler der Romantik" ein.<sup>52</sup> Ihm gelingt es, besonders

in seinen Gedichten, besser als den anderen Romantikern, Musik, wie sie theoretisch begründet war, sprachlich zu gestalten.<sup>53</sup> Am deutlichsten zeigt sich dies in seiner Tonmalerei, wo lyrischer Gehalt oft hinter den Klangeffekten zurücksteht.<sup>54</sup> Emil Staiger ist der Ansicht, daß Brentanos musikalische Begabung am vorzüglichsten in der temporalen Struktur seiner Lyrik wirkt. Wie in der Musik sei bei ihm die dichterische Zeit eine "reißende Folge von einzelnen Da," die Staiger die "reißende Zeit" nennt.<sup>55</sup> Hierdurch bewirke Brentano einen Zusammenhang zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft:

Wie alle Grenzen und Umrisse des Besonnenen hier verschwinden, so verschwindet auch die Grenze zwischen der wahren Einbildungskraft, die das Bestehende erkennt, und der Phantasie, die ihre eigenen Gebilde wahrnimmt. Die Welt des Märchens tut sich auf. Clemens Brentano, der von allen deutschen Dichtern am meisten Musik im Leibe hat, ist zugleich der größte Märchendichter der neueren Zeit.<sup>56</sup>

Direkt mit der Wirkung der Musik befaßt sich Brentano in der Humoreske "Entweder wunderbare Geschichte von BOGS dem Uhrmacher" (1807). Hier wird das Thema des Wahnsinns angeschlagen und mit Musik in Verbindung gebracht. Die Visionen, die der Uhrmacher durch die Einwirkung der Musik erlebt, erregen ihn in solchem Maße, daß er nicht mehr zur Wirklichkeit zurückfindet. Wenn auch in humorvollem Rahmen dargeboten, zeigen sich hier die Gefahren der Musik für den einfachen Menschen, der

unvorbereitet ist und deshalb der Macht erliegt. Obgleich – der gerade weil – Musik auch bei Brentano das innerste Wesen der Natur erschließt und göttlichen Willen ausdrückt, soll sie nicht in die Hände der "gemeinen" Menschen geraten, da diese Göttliches und Ewigkeit mit irdischen Werten gleichsetzen.<sup>57</sup> Das Wesen der Musik ist dem Menschen vorbehalten der sich zu einer höheren Daseinsstufe entwickelt hat.

E.T.A. Hoffmann führt diesen Gedanken des Wahnsinns weiter, bzw. kehrt ihn um. Er macht – wie vor ihm Wackenroder – Musik zum Hauptthema seiner Dichtungen. Obgleich seine Werke erst nach Kleists Tod veröffentlicht wurden ("Ritter Gluck" erschien 1808, wurde jedoch erst 1813 bekannt), sei Hoffmanns Musikauffassung kurz berührt, da seine Ideen zu den Schriften des "verrückten" Kapellmeisters Kreisler schon in das Jahr 1810 zurückreichen. Wie Wackenroder zeigt auch Hoffmann den unüberwindlichen Abgrund, der zwischen dem Musikbegabten und den Philistern klafft. Diese Philisterwelt, die mit "normalen" Maßstäben mißt, hält den musikalisch inspirierten Menschen für wahnsinnig. Hermann Korff erblickt bei Kreisler aber noch einen höheren Zusammenhang zwischen Wahnsinn und Musik:

Diese Verrücktheit ist hier sowenig bereits eine wirkliche Verrücktheit, wie diejenige Hamlets, sondern nur eine Schutzmaske des in höheren Welten lebenden Musikers vor der Verständnislosigkeit und Zudringlichkeit der Alltagswelt. <sup>58</sup>

Musik war Hoffmanns Religion. Er stellte keine

Fragen nach der religiösen Berechtigung der Kunst und des künstlerischen Lebens, obgleich er erkannte, daß Musik "die Gefahr in sich birgt, den Künstler sowohl in ihren Abgrund hinunterzuziehen wie in ihren Himmel emporzuheben."<sup>59</sup>

Zum Abschluß der Betrachtung über die Bedeutung der Musik zur Zeit Kleists sei auf La Motte Fouqués wenig bekannte Erzählung "Der unmusikalische Musiker" eingegangen. Sie erschien 1825, vierzehn Jahre nach dem Tode Kleists.<sup>60</sup> Doch verdient sie hier erwähnt zu werden, da die Ideen zu dieser Erzählung höchstwahrscheinlich schon früheren Datums waren, und Fouqué und Kleist miteinander verkehrten. Außerdem entfernt er sich in seiner Behandlung der musikalischen Idee schon vom romantischen Blickwinkel und weist ganz offensichtlich auf Grillparzers "Der arme Spielmann" (1847) hin. Alfred R. Neumann, der in seinem Aufsatz "La Motte Fouqué, the Unmusical Musician,"<sup>61</sup> diese Erzählung bespricht, fiel diese Ähnlichkeit mit der Novelle des Österreichers nicht auf. In Fouqués Erzählung hört der blinde Exsoldat Florenz Kraft in seinem Innern himmlische Musik, doch kann er dem subjektiven Erleben keinen Ausdruck verleihen. Ein befreundeter Musiker versucht umsonst, das innere Potential aus dem Unbewußten hervorzulocken, und ein Philosoph ist der Meinung, daß diese innere, musikalische Fülle nicht existiere. Gerade durch diese Zweifel an seiner Begabung erhält der Soldat sein Selbstvertrauen und seine Ausdruckskraft zurück, doch er stirbt, ehe seine

Kunst durch die Umwelt bestätigt werden kann. Fouqué distanziert sich hier bedeutend von der absoluten Verinnerlichung der Romantiker.

Die Musikauffassung zur Zeit Kleists, die oben betrachtet wurde, lieferte einen neuen Grundgedanken für die Dichtkunst. Da sie den schöpferischen Prozeß selbst berührt, reflektiert die Auseinandersetzung der einzelnen Dichter mit der Musik eine ganz persönliche, existentielle Haltung. Auch Heinrich von Kleist – der die Phänomene seiner Zeit stets bewußt in sich aufnahm – ist an dieser Auseinandersetzung beteiligt. Sein Ausspruch: "...ich betrachte diese Kunst [der Musik] als die Wurzel ... aller übrigen..." (K II,875)\* läßt erkennen, daß er den Kunstgedanken seiner Zeitgenossen teilt. Im folgenden sei versucht, Kleists persönlicher Auffassung und der künstlerischen Umformung der Ideen in seinen Werken näher zu kommen.

---

\*Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden*, hrsg. von Helmut Sembdner, Band 2 (München: Hansa Verlag, 1961), S. 875. Im folgenden wird auf diese Ausgabe direkt im Text unter abgekürzten Titel hingewiesen, und zwar in Klammern entweder als K I oder K II plus Seitenzahl.

## 2) KLEIST UND DIE MUSIK

Musik nimmt in Kleists Leben eine besondere Stellung ein. Musikalisch begabt, musizierte er schon von frühester Jugend an. In einer Überlieferung wird sein nicht "unbedeutendes", obgleich "unausgebildetes" Talent zur Musik gepriesen: "Ohne Noten zu kennen, komponierte er Tänze [und] sang augenblicklich alles nach, was er hörte..."<sup>1</sup> Während seiner Militärzeit ließ Kleists Interesse an dieser Kunst nicht nach, und er betätigte sich – trotz seiner angeblichen Unkenntnis des Notensystems – als Klarinettist in einem von ihm mitgegründeten Kammerquartett. Die Qualität dieser musizierenden Offiziersgruppe reichte dazu aus, daß sie "als reisende Musikanten einen Ausflug in den Harz..." unternahmen. "Ohne einen Kreuzer mitgenommen zu haben, wurde in Dörfern gespielt, und nur vom Ertrage der Kunst gelebt."<sup>2</sup> Es erstaunt deshalb nicht, daß Kleist der Musik zuliebe auch seinen Dienst vernachlässigt und sich deshalb sogar einmal Arrest zugezogen haben soll.<sup>3</sup>

Clemens Brentano bedauert in einem Brief an Achim von Arnim, daß er zu Kleists Lebzeiten nie erfahren habe, daß er die Bekanntschaft eines "der

größten Virtuosen auf der Flöte und dem Klarinett"<sup>4</sup> genoß. Eine andere Überlieferung will sogar wissen, daß Kleist "alle" Instrumente spielte.<sup>5</sup> Inwieweit es sich hier um Übertreibungen handelt, steht nicht fest. Die Zeugnisse machen es jedoch klar, daß Kleist zweifellos eine besondere Affinität zur Musik besaß, aber keine formale Ausbildung erhielt. Verschiedene Bemerkungen über Musik und Gesang, die sich in einigen von Kleists Briefen finden, deuten weiterhin an, wie wesentlich ihm diese Kunst war. Diese Briefstellen tragen dazu bei, auch die Bedeutung der Musik für Kleists Dichtung zu erhellen. Es läßt sich im Verlaufe seines Lebens ein gewisser Bedeutungswandel feststellen, auf den später näher eingegangen werden soll. Während eines Aufenthaltes in Würzburg im Jahre 1800 hatte Kleist Gelegenheit, sich mit der katholischen Kirche und ihrer Musik vertraut zu machen. Als evangelischer Preuße, ohne besonderen Hang zur institutionellen Religion, fühlte er sich zunächst davon abgestoßen, und er schreibt am 11. September an seine Braut Wilhelmine:

Bei uns erweckt doch die Rede des Priesters, oder ein Gellertsches Lied manchen herzerhebenden Gedanken; aber das ist hier bei dem Murmeln des Pfaffen, das niemand hört ... nicht möglich. Überhaupt, dünkt mich, alle Zeremonien ersticken das Gefühl. Sie beschäftigen unsern Verstand, aber das Herz bleibt tot. Die bloße Absicht, es zu erwärmen, ist, wenn sie sichtbar wird, hinreichend, es ganz zu erkalten. Mir wenigstens erfüllt eine Todeskälte das Herz, sobald ich weiß, daß man auf mein Gefühl gerechnet hat. (K II, 555/556)

Diese Briefstelle bezeugt unmißverständlich, daß Kleist das Gellertsche Lied der katholischen, musikalischen Messe vorzieht, weil es den Verstand anspricht und es "Gedanken" erweckt. Da Kleist in diesen angeregten Gedanken gleichzeitig eine "herzerhebende" Wirkung erkennt, muß er zu dieser Zeit auf die Beeinflussung bzw. die Beherrschung des Gefühls durch den Gedanken größten Wert gelegt haben. Das bedeutet aber, daß Kleist das Gefühl erst dann als berechtigt anerkennt, wenn es der Verstand gutheißt. Die katholische Zeremonie hingegen, mit ihrer Musik und dem "ganzen Zusammenfluß von Veranstaltungen," (K II, 555) will seiner Ansicht nach ganz bewußt den Verstand übergehen. Für Kleist war dies zum Zeitpunkt dieses Briefes nicht annehmbar. Seine Gedankengänge waren noch von den Ideen der Aufklärung beeinflußt, und er glaubte, nur seiner eigenen Vernunft folgen zu können. (K II, 485)<sup>6</sup>

Doch schon innerhalb kurzer Zeit änderte sich seine Ansicht. Im März 1801 erlebte er die "Kant-Krise", die seinen Vernunftglauben zerstörte, und die höchstwahrscheinlich auch auf seinen Brief vom 21. März 1801 (in dem er seine Dresdener Eindrücke schildert) eingewirkt hat. Wahrscheinlich verwirrte er seine Braut mit seiner neuen Einschätzungen der Musik:

Nirgends fand ich mich aber tiefer in meinem Innersten gerührt, als in der katholischen Kirche, wo die größte, erhebendste Musik noch zu den andern Künsten tritt, das Herz gewaltsam zu bewegen. Ach, Wilhelmine, unser Gottesdienst ist keiner. Er spricht nur zum kalten Verstande,

Die Bewegung des Herzens erhält hier nicht mehr den Anstoß vom Gedanken her. Das evangelische Kirchenlied – als Teil des protestantischen Gottesdienstes – erscheint dem 23jährigen Kleist nunmehr als "kalt", weil es sich an die Vernunft richtet und den musikalischen Wert dem Worte unterordnet. Im vorher zitierten Brief wurde dies noch als Positivum gedeutet. Doch inzwischen hat sich Musik in Kleists Vorstellung von der Sphäre des Verstandes, zu dem die Sprache gehört, gelöst. Er ist nun davon überzeugt, daß sie das Zentrum des Menschen, das Herz, auf direktem Wege erreiche und erreichen solle. Von einem "Rechnen auf das Gefühl" ist nicht mehr die Rede. Kleist beneidet im gleichen Brief einen betenden Menschen, den er in Dresden gesehen hatte, weil dieser "glauben" konnte, ohne vom Zweifel gequält zu werden. Doch obgleich Kleist das Wünschenswerte einer vollkommenen Hingabe bejaht, hält sein eigener analytischer Verstand – trotz der "Kant-Krise" – ihn selbst davon ab. "Ach nur einen Tropfen Vergessenheit," klagt er, "und mit Wolllust würde ich katholisch werden." (K II, 651)

Musik und Vergessenheit bildeten für viele der zeitgenössischen Romantiker eine Einheit und bedeutete für sie Erlösung. Kleist aber sah sich von seinem Verstand immer wieder auf die konkrete Wirklichkeit gestoßen; er konnte sie nicht ignorieren. Ihm ging es um eine Auseinandersetzung, nicht um

Flucht. Im Dresdener Brief ordnete er Musik einer mit dem Verstand nicht faßbaren Sphäre zu, die in Wirklichkeit nur mit dem Glauben erreicht werden könne. Aus einem eigentümlich ethischen Bewußtsein heraus konnte sich Kleist aber nicht einem Unbekannten und Undifferenzierten hingeben, sondern er strebte weiterhin nach Erkenntnis und Verstehen. Dies kommt auch in der Behandlung von Musik in seinen Werken zum Ausdruck, worauf weiter unten eingegangen wird. Schon am Ende seines Würzburger Aufenthaltes im Jahre 1800 muß sich Kleist eine feste Vorstellung vom Wesen der Musik gebildet haben. Sie war für ihn zu dieser Zeit gewissermaßen Quelle einer paradiesischen Harmonie, die im Unbewußten vor dem Wort und vor dem Gedanken verborgen liegt. Ein flüchtiges, doch wiederholbares Erlebnis, in dem sich ihm die Welt in Musik auflöste, teilt er Wilhelmine mit:

...ich höre zuweilen, wenn ich in der Dämmerung, einsam, dem wehenden Atem des Westwinds entgegen gehe, und besonders wenn ich dann die Augen schließe, ganze Konzerte, vollständig, mit allen Instrumenten von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Kontra-Violon. So entsinne ich mich besonders einmal als Knabe vor 9 Jahren, als ich gegen den Rhein und gegen den Abendwind zugleich hinaufging, und so die Wellen der Luft und des Wassers zugleich mich umtönten, ein schmelzendes Adagio gehört [zu] habe[n], mit allem Zauber der Musik, mit allen melodischen Wendungen und der ganzen begleitenden Harmonie. Es war wie die Wirkung eines Orchesters, wie ein vollständiges Vauxhall, ja, ich glaube sogar daß alles was die Weisen Griechenlands von der Harmonie der Sphären dichteten, nichts Weicheres, Schöneres, Himmlischeres gewesen sei als diese seltsame Träumerei. Und dieses Konzert kann ich mir, ohne Kapelle, wiederholen sooft ich will - aber so bald ein Gedanke daran sich regt, gleich ist alles fort, wie weggezaubert durch das magische: disparois!, Melodie, Harmonie, Klang, kurz die ganze Sphärenmusik. (K II,568/569)7

So persönlich dieser Brief auch gehalten ist (Kleist knüpft an diese Stelle den Wunsch, durch den Abendwind am Fenster einen Gruß der Geliebten zu erhalten), so sehr ist er auch schon Literatur. So glaubt zum Beispiel auch Heinz Ide "Jedenfalls ist das Schreiben in allen Teilen kein Brief aus dem Impuls, sondern ein literarisches Produkt, wenn man als Kennzeichen eines solchen einen objektiven Stilwillen ansehen will."<sup>8</sup> Eine fast identische Schilderung in einem weiteren Brief, den Kleist ungefähr ein dreiviertel Jahr später, am 28. Juli 1801, an Adolphine von Werdeck schrieb, bestätigt dies, und gab Sembdner zu der Vermutung Anlaß, es handle sich hier um Splitter aus Kleists verlorengegangenen "Ideenmagazin".<sup>9</sup> Die parallele Stelle in diesem Brief an Adolphine von Werdeck lautet wie folgt:

Ach, ich entsinne mich, daß ich in meiner Entzückung zuweilen, wenn ich die Augen schloß, besonders einmal, als ich an dem Rhein spazieren ging, und so zugleich die Wellen der Luft und des Stromes mich umtönten, eine vollständige Sinfonie gehört habe, die Melodie und alle begleitenden Akkorde, von der zartlichen Flöte bis zu dem rauschenden Kontraviolon. Das klang mir wie eine Kirchenmusik, und ich glaube, daß alles, was uns die Dichter von der Sphärenmusik erzählen, nichts Reizenderes gewesen ist, als diese seltsame Träumerei. (K II, 674)

Es fällt auf, daß die Musik, die Kleist hört, keiner direkten musikalischen Quelle entstammt. Er erzeugt sie aus der Natur und aus sich selbst heraus. In diesem Erlebnis verflüchtigt sich zwar die Welt, jedoch die verschiedenen, sonst unzusammenhängenden,

fragmentarischen Einzelphänomene ordnen sich in der Musik zu einem Ganzen. Kleist verwandelt die Klänge der Natur in sich zu einer bedeutungsvollen, geordneten harmonischen Folge. Was ihm sonst nur wie undifferenziertes Rauschen der Wellen und des Windes erklang, erscheint als eine überirdische Harmonie, wobei die einzelnen Instrumente und Laute ebenso gegenwärtig sind wie das gesamte Orchester. Das Gehörte assoziiert er mit viererlei Dingen: Kirchenmusik, Harmonie der Sphären, Dichtung und Träumerei. Während Sphärenklänge und Träumerei etwas dem Bewußtsein Entzogenes darstellen, sind Kirchenmusik und Dichtung durchaus faßbar. So romantisch Kleists Schilderung auch klingt, sie selbst bedeutete schon einen ersten Versuch, über die Träumerei hinauszulangen.

Kleist hatte zur Zeit dieses Musikerlebnisses gerade seinen ersten Freund gefunden, und die Zuneigung zu einem Menschen – so sieht er es in diesem literarischen Rückblick – löste in ihm etwas aus, was ihn mit seinem innersten Wesen bekannt machte. "Mir wars, als ob ich vorher ein totes Instrument gewesen wäre und nun, plötzlich mit dem Sinn des Gehörs beschenkt, entzückt würde über die eignen Harmonien." (K II, 673) Daß eine zwischenmenschliche Beziehung diese Harmonien auslöst, geht auch aus einer "erzieherischen" Frage hervor, mit der er im November 1800 die Bildung seiner Braut verfeinern wollte: "Du allein singst nur einen Ton, ich allein singe auch nur einen Ton; wenn wir einen Akkord hören wollen, so müssen wir beide zusammen singen. - Worauf deutet das hin?" (R II,594)

Der junge Kleist liebte es, seine Kenntnis des Menschen und des Schicksals durch Vergleiche aus allen Wissensbereichen zu vertiefen. So vergleicht er auch einmal die Bestimmung des Menschen mit einer musikalischen Sonate. Der Mensch sei dazu bestimmt, "mit allen Zügen seines künstlichen Instruments einst jene große Komposition des Schöpfers auszuführen, indessen das Tier, auf seiner Rohrpfife, nichts mehr als den einzigen Ton hören lassen soll, den sie enthält." (K II, 606) Der Mensch, der nicht totes Instrument bleibt, sondern die Harmonien des Schöpfers in sich zu hören versteht und sie Wirklichkeit werden läßt, erfüllt seine "unendlich schwere und mannigfaltige" (K II, 605) Bestimmung, die sich von der geringfügigen Bestimmung des Tieres ebenso unterscheidet wie eine Sonate von von einem einzigen Ton. Das Weltganze wird hier mit einer musikalischen Komposition gleichgestellt, wie sie der Mensch einst selbst ausführen soll. Damit wird er aber Gott ähnlich, und der Gedanke kann zur Hybris führen, wenn ihn der Mensch verabsolutieren will. Kleist setzt sich besonders im späteren Leben mit dieser problematischen Idee auseinander. Hierauf soll besonders auf die Diskussion der Erzählung "Die heilige Cäcilie" hingewiesen werden.

Allein aus dem Vergleich des Menschen mit einer Sonate geht jedoch hervor, daß für Kleist das Einzigartige eines individuellen Menschen von höchster Bedeutung war. Durch diese Einmaligkeit wird der schöpferische Prozeß aufrecht erhalten. Erst eine

subjektive Weltbetrachtung konnte neue Bedeutung und neue Zusammenhänge erzeugen und bewußt machen. Als er einmal gebeten wurde, die Stadt Paris zu beschreiben, entschuldigte er sich: "Wenn ich nur mehr zum Beobachten gemacht wäre. Aber kehren uns nicht alle irdischen Gegenstände ihre Schattenseite zu, wenn wir in die Sonne sehen - ? Wer die Welt in seinem Innern kennen lernen will, der darf nur flüchtig die Dinge außer ihm mustern." (K II, 677)<sup>10</sup> Kleist steht in seinem Nachdruck auf das Innere den zeitgenössischen Romantikern nicht nach, doch weist die besondere Konzentration auf die Erforschung des Ganzen schon auf die moderne Literatur hin. Rilke nannte diese Sphäre, von der Kleist spricht, 'Weltinnenraum'.<sup>11</sup>

Immer wieder drängt es Kleist dazu, den Menschen mit einem Instrument zu vergleichen. Bei einem "Gleichnis" ist es für ihn wichtig, daß eine "...möglichst genaue Übereinstimmung und Ähnlichkeit mit allen Teilen der beiden verglichenen Gegenstände..." besteht. (K II, 606) So soll Wilhelmine zur Ausbildung ihres Geistes sogar Parallelen zwischen dem Menschen und einem Klavier finden: "Da müßtest Du dann Saiten, Stimmung, den Stimmer, Resonanzboden, Tasten, den Spieler, die Noten etc. etc. in Erwägung ziehen, und zu jedem das Ähnliche bei dem Menschen herausfinden." (K II, 606)

Kleist gibt sich jedoch nicht damit zufrieden, den Menschen im allgemeinen als Instrument zu betrachten, das eine göttliche Komposition zu verwirklichen

hat. Er will darüber hinaus auch die von ihm geliebte Frau zu einem ganz persönlichen Instrument formen. Er macht dies ganz unmißverständlich in einem Brief vom 5. September 1800 an Wilhelmine klar:

...und wäre ein Mädchen auch noch so vollkommen, ist sie fertig, so ist es nichts für mich. Ich selbst muß es mir formen und ausbilden, sonst fürchte ich, geht es mir, wie mit dem Mundstück an meiner Klarinette. Die kann man zu Dutzenden auf der Messe kaufen, aber wenn man sie braucht, so ist kein Ton rein Da gab mir einst der Musikus Baer in Potsdam ein Stück mit der Versicherung, das sei gut, er könne gut darauf spielen. Ja, er, das glaub ich Aber mir gab es lauter falsche quiekende Töne an. Da schnitt ich mir von einem gesunden Rohre ein Stück ab, formte es nach meinen Lippen, schabte und kratzte mit dem Messer bis es in jeden Einschnitt meines Mundes paßte -- und das ging herrlich. Ich spielte nach Herzenslust. (K II, 549)

Da es einem ziemlich hoffnungslosen Unterfangen gleichkam, einen Menschen nach einem inneren Wunschbilde zu formen, nimmt es nicht Wunder, daß sich Kleists Verlobung schließlich löste. Schon dieser frühe Brief deutet im voraus auf den unvermeidlichen Bruch. Die Analogien zur Musikwelt lassen erkennen, daß sich Kleist schon früh um eine symbolische Bedeutung bemühte. Es ist auffallend, daß die Korrespondenz der Mittelperiode von solchen musikalischen Analogien und sonstigen Hinweisen auf die Musik frei ist. Der dichterische Schaffensprozeß hat sich auf seine Werke verlagert. Erst am Ende seines Lebens, als auch seine dichterische Tätigkeit nicht mehr zu einem erträglichen Leben genügte, kommt er auf Musik zurück. Hierauf wird weiter unten näher eingegangen.

Während seiner Schaffensperiode erwähnt Kleist Musik – außerhalb seiner Dichtungen – lediglich in einigen Berichten über Konzerte und Opernveranstaltungen in seinen *Berliner Tageblättern*. Er sieht jedoch in jedem Falle von einer Beurteilung oder Analyse der Musik selbst ab. Kritik beschränkt sich auf die Qualität der Aufführung im allgemeinen, bzw. der Sänger und der Liedertexte. Die Übersetzung eines französischen Artikels über Haydns Tod zum Beispiel enthält keine Diskussion dessen Musik. Kleist scheute sich nicht davor, diesen Artikel aufzunehmen, obwohl die Beschreibung einer Vorführung eines Werkes von Haydn einen recht dilettantischen Musikverstand erkennen läßt: die Musiker "beginnen, mit bewundernswürdiger Einheit und Innigkeit, die Aufführung der Haydnschen Schöpfung. Vielleicht ist dies Werk noch nie in solcher Vollkommenheit exekutiert worden...." (K II, 444)

Bei einer Musikaufführung schätzte Kleist besonders den Eindruck, den sie auf die Zuschauer hinterläßt. Dieses Kriterium wandte er auch auf andere Künste an, und es ist bedeutsam, daß er es zeitlebens beibehalten hat. Zum Beispiel schreibt er 1807 aus Frankreich:

In einer der hiesigen Kirchen ist ein Gemälde, schlecht gezeichnet zwar, doch von der schönsten Erfindung, die man sich denken kann, und Erfindung ist es überall, was ein Werk der Kunst ausmacht. Denn nicht das, was dem Sinn dargestellt ist, sondern das, was das Gemüt, durch diese Wahrnehmung erregt, sich denkt, ist das Kunstwerk. (K II, 783)

Dem Bericht aus dem Jahre 1810 über die

Vorstellung der Sängerin Madame Bethmann liegt ein ähnlicher Kunstgedanke zugrunde. Nicht die technische Wiedergabe ist in der Kunst wichtig, sondern das Vermögen, einen Effekt zu bewirken. Kleist schreibt:

Es ist, mit dem Spiel dieser Künstlerin wie mit dem Gesang manchen alten Musikmeisters am Fortepiano. Er hat eine, von manchen Seiten mangelhafte, Stimme und kann sich, was den Vortrag betrifft, mit keinem jungen, rüstigen Sänger messen. Gleichwohl, durch den Verstand und die ungemein zarte Empfindung, mit welcher er zu Werke geht, führt er, alle Verletzungen vermeidend, die Einbildung, in einzelnen Momenten, auf so richtige Wege, daß jeder sich mit Leichtigkeit das Fehlende ergänzt, und ein in der Tat höheres Vergnügen genießt, als ihm eine bessere Stimme gewährt haben würde. Madam Bethmanns größter Ruhm, meinen wir, nimmt allererst wenn sie sich anders auf ihre Kräfte versteht, in einigen Jahren (in dem Alter, wo andere ihn verlieren) seinen Anfang. (K II, 412)

In abgewandelter Form erscheint später bei Kafka in der Erzählung "Josefine, die Sängerin, oder das Volk der Mäuse" ein ähnlicher Kunstgedanke. Nicht mehr der Wohlklang ist bedeutend, sondern das, was er zu vermitteln imstande ist. Zu der Zeit, als Kleist sein visionäres Musikerlebnis formulierte und den Menschen als Instrument des Schöpfungsprozesses erkannte, begann er sich zum Dichter zu entwickeln. Das Studium der Wissenschaften, das Anhäufen von Wissen, wie die Routine eines Amtes lehnte er ab, da sie ihn in seinen Augen zu einem verfehlten Leben führten. Als Schriftsteller jedoch hoffte er, ein erfülltes Leben führen zu können. Die Frage, warum Kleist denn nicht Musiker oder Komponist geworden

ist, kann nicht beantwortet werden. Doch geben seine frühen Briefe einen möglichen Hinweis darauf, warum er die Sprachkunst vorzog. Musik, wie er sie verstand, berührt die Sphäre des harmonischen Zusammenhanges aller Dinge. Kleists Werk berührt jedoch immer wieder das Unvermögen, einen wahren Zusammenhang zu erkennen. Das Warum dieser menschlichen Schwäche erschien ihm besonders wichtig. Die Sprache war ihm in seinen Forschungen nach diesem Zusammenhang besonders dienlich, da sie schon allein durch das ihr innewohnende Wesen das Trennende definieren kann. Mit Hilfe der Sprache konnte Kleist eine Form für die fragmentarische menschliche Existenz suchen und die Auswegslosigkeit des Zustandes vielleicht darstellend überwinden.

Im letzten Jahre seines Lebens wurde er der Suche müde "Ich kann, von zu viel Formen verwirrt," schreibt er im Sommer 1811 an Marie von Kleist, "zu keiner Klarheit der innerlichen Anschauung kommen." (K II, 873) Und um die gleiche Zeit vertraut er ihr an:

Ich fühle, daß mancherlei Verstimmungen in meinem Gemüt sein mögen, die sich in dem Drang der widerwärtigen Verhältnisse, in denen ich lebe, immer noch mehr verstimmen, und die ein recht heitrer Genuß des Lebens, wenn er mir einmal zuteil würde, harmonisch auflösen würde. In diesem Fall würde ich die Kunst vielleicht auf ein Jahr oder länger ganz ruhen lassen, und mich, außer einigen Wissenschaften, in denen ich noch etwas nachzuholen habe, mit nichts als der Musik beschäftigen. (K II 874/875)<sup>6</sup>

Kleist kommt hier auf seine frühesten Interessen – auf Wissenschaft und Musik – zurück: Noch immer ist

der Mensch für ihn ein Instrument, doch sein Klang hat sich in eine Dissonanz verwandelt. Die "Verstimmung" macht es unmöglich, irgend einen Gegenstand mit den "Sinnen in der wahrhaftigen lebendigen Gegenwart ... [zu] durchdringen und [zu] begreifen." (K II, 873) Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß Kleist deshalb keineswegs seine schriftstellerische Beschäftigung aufgegeben hatte. Vielmehr schrieb er gerade zu dieser Zeit die Erzählung "Die heilige Cäcilie", in der die Mißstimmung und der Wunsch nach Harmonie künstlerischen Ausdruck fanden. Musik ist für Kleist am Ende seines Lebens nicht mehr allein Symbol sondern eine reale, wenn auch nicht erreichbare Sphäre, in der die unerträglichen Verstimmungen des gegenwärtigen Lebens keinen Platz haben.

### 3) KLEIST MUSIKALISCH INTERPRETIERT:

#### STAND UND BESPRECHUNG DER FORSCHUNG

Am kategorischsten wird von Richard Benz eine Beziehung von Kleists gesamtem Werk zur Musik erkannt. Kleists schöpferischer Wille könne nicht "von der Idee und von der Gestalt, nicht von Plastik und Logik: ... [sondern] nur von der Musik aus begriffen werden."<sup>1</sup> Der erste vorhandene Vergleich, der Kleists Werke mit Musik verbindet, stammt schon von Otto Ludwig, der 1857 an Julian Schmidt schreibt:

Das Appellieren an das unmittelbare Gefühl die konsequente Führung der Charaktere, die Entwicklung des Ganzen aus einem Hauptthema, das Wiederzurückkehren von der kontrastischen Umwendung derselben (im zweiten Teil der Sonatenform) zu seiner einfachen anfänglichen Gestalt (im dritten), in der man den Anfang, doch unendlich reicher durch die erlebte Entwicklung seines Gehaltes, wieder empfindet, Kunstmittel, die keine Kunst so konsequent und bewußt anwendet als die polyphonische Musik, die durch und durch dramatisch ist, lassen sich in jeder Kleistschen Arbeit leicht erkennen.<sup>2</sup>

Ludwigs Ansicht erstaunt nicht, denn er kannte die Werke der Romantiker gut, die – wie weiter oben dargelegt – sich ganz bewußt musikalische Elemente

für ihr literarisches Werk zu eigen gemacht hatten. Es kann auch angenommen werden, daß Kleist Romantiker wie die Schlegels, Tieck, Brentano, Arsim und Fouqué nicht nur persönlich kannte<sup>3</sup>, sondern sich auch mit ihren Schriften vertraut gemacht hatte.<sup>4</sup> Es ist deshalb durchaus nicht ausgeschlossen, daß er mit den Theorien und Ansichten der frühen Romantiker über die strukturelle Anwendung musikalischer Elemente in der Literatur gut vertraut war.<sup>5</sup>

Inwieweit Kleist bewußt Musikalisches in seiner Dichtung benutzt hat, gab also berechtigten Anlaß zu vielerlei Mutmaßungen, die besonders durch den Brief aus dem Jahre 1811 gefördert wurden, in dem Kleist die folgende erstaunliche Mitteilung macht:

...ich betrachte diese Kunst [der Musik] als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht guszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, ... [ich habe] von meiner frühesten Jugend an, alles allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind. (K II, 875) <sup>6</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als man begann, sich in der Forschung für das Phänomen des Dionysischen zu interessieren, geriet eine Lawine von Spekulationen ins Rollen, die in der obigen Briefstelle eine Formel zur Aufschlüsselung der Kleistschen Dichtkunst im Geiste der Musik gefunden zu haben glaubte.

Die Idee der Sonate, die Otto Ludwig zuerst aufgegriffen hatte, wurde weiter präzisiert und auf

*Penthesilea* angewendet.<sup>7</sup> Im dreifachen Zusammenstoß Achills mit der Amazonenkönigin wird eine Gliederung in drei Sätzen erkannt, die deshalb die Form der Sonate reflektiere. Und noch über hundert Jahre nach Otto Ludwigs Äußerung vergleicht Günter Blöcker *Prinz Friedrich von Homburg* mit einer Sonate.<sup>8</sup>

Dagegen wurden einige von Kleists Werken sogar als literarische Übersetzungen bestimmter musikalischer Kompositionen betrachtet. Hans Klein ging so weit, das Guiskard-Fragment nach dem Schema des Brandenburgischen Konzerts Nr. 1 von Bach aufzuschlüsseln.<sup>9</sup> Eine Probe dieses forcierten Versuches findet sich im Anhang dieser Arbeit. Darüber hinaus hat Kleist auch die Ehre, als musikalischer Prophet gekennzeichnet zu werden. Franz Servaes nennt ihn einen "Vorläufer des modernen musikalischen Dramas,"<sup>10</sup> und Günter Blöcker bezeichnet das Drama *Penthesilea* als einen "Tristan in Worten".<sup>11</sup>

Es wurde schon davor gewarnt, Kleists Dramen "allzu direkt mit Werken der Musik in Parallele zu setzen und so das Wortkunstwerk sich selbst zu entfremden."<sup>12</sup> Wie gezeigt werden soll, ist man in der Forschung, die Kleist musikalisch interpretiert, zumindest der Ansicht, daß dieser nicht wie die literarischen Romantiker die Klangwirkung von Wort und Satz hervorhebt, sondern daß er hauptsächlich die kompositorische Architektonik auf musikalische Weise löst. Im Folgenden soll in chronologischer Reihung auf einige Beispiele, bei denen solche musikalischen Strukturen als Kriterium angewendet

sind, eingegangen werden.

Als erster spricht Servaes von "kontrapunktischen Gesetzen" (im Jahre 1902), sowie von "symphonisch-oratorischen Gesetzen", die Kleists Dichtung zugrunde liegen. Es bleibt jedoch bei diesen Andeutungen. Die Frage, worin diese Übereinstimmungen zu finden sind, wird von Servaes nur vage beantwortet. Zum Beispiel bemerkt er, daß der Chor in *Robert Guiskard* "ganz aus dem Geiste der Musik heraus geschaffen und von einem wahrhaft majestätischen, stolz dahinausweichenden Rhythmus" sei.<sup>13</sup> Auch Julius Petersen (1917) findet bei Kleist nicht die "musikalische Zerflossenheit" der romantischen Dichtung, sondern einen "atektonischen Stil", der bereits schon Shakespeare ausgezeichnet hatte, und bei dem ebenfalls "das Musikalische ausgesprochenermaßen zum Gesetz erhoben" war.<sup>14</sup>

Es ist üblich, das Leitmotiv in der Literatur als Übertragung eines musikalischen Stilelements anzusehen. Berthold Schulze hat auf die leitmotivartige Verwendung des Bildes bei Kleist, jedoch als dramatisches Ausdrucksmittel, hingewiesen.<sup>15</sup> Petersen knüpfte eine Verbindung zur Musik an: "Es handelt sich allein um die Tatsache, daß Kleist mit rein sprachlichen Mitteln das auszudrücken sich zutraute, wofür Wagner angesichts der Unzulänglichkeit des Wortes das Orchester in Anspruch nimmt."<sup>16</sup> Jedes wiederkehrende Bild stelle einen bestimmten Gefühlsakkord dar. Die einzelnen Naturbeobachtungen des Ideenmagazins werden in den Werken aus ihrem

ursprünglichen Erlebniszusammenhang losgelöst und typologisch für besondere Gemütsstimmungen "als lyrische Werte, als melodische Tonfolgen,"<sup>17</sup> verwendet. Die Kunst Kleists wird infolgedessen als "Musizieren mit Bildern"<sup>18</sup> bezeichnet, und es sei also "an einen Zusammenschluß optischer Vorstellungen zu musika-lischen Formen zu denken..."<sup>19</sup>

Friedrich Gundolf reagiert auf das "musikalische Dichten" bei Kleist kritisch. In seinem Buch aus dem Jahre 1922 stellt er fest, daß in Kleists Werken – ähnlich wie in musikalischen Kompositionen – die Funktion "stets stärker als die Substanz [ist], und auch darin ist er ein Vorläufer der modernen Musik: ein Riesenapparat, ein polyphones Orchester für verhältnismäßig dürftige melodische Einfälle."<sup>20</sup> In diesem Formbewußtsein spürt er eine Gefahr, weil das Thema oft unter dem Schwall der Variationen erstickt.<sup>21</sup> Ihm fällt die musikalische Struktur besonders in *Die Familie Schroffenstein* auf, wo die Charaktere "kontrapunktisch" gegeneinander geordnet sind. "Sylvester, Rupert ... [und die] Nebenfiguren, sind Akkorde einer Symphonie von Argwohn, Rache, Haß und Liebesverhängnis, und haften darum auch nicht außerhalb ihres Zusammenhangs oder -klangs..."<sup>22</sup> Da Gundolf selbst in seinen Betrachtungen größten Wert auf "Substanz" und "Charakter" legt, ist es verständlich, daß er das Funktionelle in Kleists Dichtung unterbewertete, und weshalb seine musikalischen Analogien forciert erscheinen.

Zwei Dissertationen aus den Jahren 1932 und

1940 versuchen, das Musikalische bei Kleist systematisch zu erforschen. Albert Uittringer möchte "...das Wortkunstwerk bei Kleist, ganz im Bereiche des Wortes, in seiner musikalischen Wirksamkeit erschliessen..."<sup>23</sup> Was Mittringer Wortmusik nennt, ist nichts anderes als das Musizieren mit Bildern, von dem Petersen spricht. Der Rhythmus des Verses, die Verknüpfung einzelner Motive, Variationen von Themen und andere musikalische Strukturen werden in dieser Dissertation anhand einer Auswahl von Kleists Dramen bis ins kleinste Motiv analysiert. Mittringer kommt – nicht ganz überzeugend – zu dem Schluß, daß Kleist die Worte wie Noten setzt und literarische Motive in musikalischer Wirkung verbindet.

Die Schwächen der musico-literarischen Annäherung läßt die Dissertation von Donald P. Morgan besonders deutlich erkennen.<sup>24</sup> Sie enthält in der Hauptsache eine numerierte Aufzählung derjenigen Stellen bei Kleist, in denen das Wort "Musik" vorkommt. Nicht sehr einleuchtend behauptet Morgan als Kommentar zu den Textstellen, daß Kleists Werk von einer Musik beherrscht sei, die "bei ihm oft unter der Schwelle des Fühlens liegt, aber unverkennbar dahin ausstrahlt, wo ein Gegenpol von Musikempfindung sie erwartet."<sup>25</sup> Unentschieden, inwieweit Kleists Werke musikalischen Kompositionen ähneln, kommt Morgan lediglich zu dem "neuen Ergebnis",<sup>26</sup> daß Kleists Leben "symphonisch durchtönt" gewesen sei. Diese Verallgemeinerungen sind kaum dazu geeignet, zu einer Erhellung der Musikauffassung

Kleists beizutragen.

Nach einer Pause von zwanzig Jahren in der Betrachtung des Musikalischen bei Kleist kommt die Forschung mit Günter Blöckers Buch aus dem Jahre 1960 wieder auf dieses Thema zurück. Blöcker stößt darauf, da er den Ausdruck jenseits der Sprache bei Kleist zu formulieren sucht. Er interpretiert die Bedeutung des Musikalischen im weitesten Sinne, denn seiner Ansicht nach nähert sich "alle Sprache, die über das diskursive Sagen hinausstrebt, ... heimlich der Musik."<sup>27</sup> Unter dieser Voraussetzung kann jedoch jede Dichtung mit Musik verglichen werden.

Die Grundlage zu Blöckers Interpretation bilden hauptsächlich die Ideen von Petersen und Gundolf, ohne daß es zu einem wesentlich neuen Ergebnis kommt. Wie Gundolf glaubt auch er, daß die Personen bei Kleist als thematisches Material eingesetzt werden. Die größte Leistung erreiche Kleist dann, wenn es ihm gelingt, das Musikalische und das Psychologische zu vereinen. In der Szene der Befehlsausgabe in *Prinz Friedrich von Homburg* zum Beispiel habe er dies erreicht. Dort herrscht der polyphone Sprachsatz, der gleichzeitig die seelische Entwicklung des Helden einschließt; ein Haupt- und Seitenthema wird – wie in der Musik – kompositorisch verschränkt; und Sprachsätze (wie z.B. der Ausspruch: "Dann wird er die Fanfare blasen lassen.") werden wie musikalische Motive wiederholt. Blöcker gibt noch einmal Petersens Ansicht wider, daß Kleist das Musikalische

überstrapaziere, wenn er eine psychologische Härte zugunsten einer besseren Gesamtkomposition in Kauf nimmt – etwa die Hinauszögerung der Aufklärung der Helden im letzten Akt von *Prinz Friedrich von Homburg* oder in *Das Käthchen von Heilbronn*.

Die Interpretation der Kleistischen Werke nach Gesichtspunkten einer musikalischen Form leiden im großen und ganzen darunter, daß die Briefstelle, in der Kleist die Dichtkunst und den musikalischen Generalbaß in Beziehung setzt, zu wörtlich genommen wird. Im allgemeinen nimmt man an, daß sich Kleist mit seiner Bemerkung über den Generalbaß auf die ordnenden Prinzipien der Musik bezog. Ihn reizte eine geheimnisvolle Kunst, so meint zum Beispiel Günter Blöcker, weil "sie alle rationalen Bindungen zu sprengen scheint, [aber] dennoch der strengsten Gesetzmäßigkeit gehorcht und ihr Rätsel der dünnen Chiffrensprache des Generalbasses anvertraut."<sup>28</sup>

Für Hinton Thomas ist Blöckers Feststellung lediglich vage Mutmaßung. Er verwirft die Interpretation von Kleist mit Hilfe musikalischer Begriffe, weil er nicht daran glaubt, daß Literatur mit den Formen der Musik verglichen werden kann.<sup>29</sup> Der Hinweis auf den Generalbaß sei höchstens als Analogie zu verstehen. Die Anwendung einzelner Elemente der Harmonielehre zum Verständnis der Werke Kleists sei jedoch keinesfalls gerechtfertigt. Diese Ansicht ist überzeugend, besonders durch den Hinweis darauf, daß in der Musik andere Dimensionen der Zeit vorherrschen als in der Literatur. Jedoch bemüht sich

Thomas sodann weniger überzeugend, die Analogie, die Kleist mit dem Generalbaß ziehen wollte, zu erklären. Er zieht andere Schriften, die zur gleichen Zeit entstanden sind, hinzu und weist zum Beispiel auf verwandte Ideen im Aufsatz über das Marionettentheater sowie in der "Nachricht über einen Ballonflug" hin (K II, 338-345; 388-389). Hierin komme klar zum Ausdruck, daß es Kleist um eine Ordnung unter dem Druck einer destruktiven Phantasie ging und darüber hinaus "more profoundly, a conception of order that not only confirms but sets free."<sup>30</sup> Allerdings begeht hier Thomas, der mit der Mißinterpretation der Kleistschen Werke in Bezug auf ihre musikalische Relevanz aufgeräumt zu haben glaubt, selbst einen Fehler anderer Art als die von ihm kritisierte Forschung: er strebt einen analogen Vergleich an, indem er die Bedeutung des Generalbasses in seiner barocken Form auf Kleist anwendet. Der Ausdruck 'Generalbaß' wurde jedoch zu Kleists Zeiten nur noch als 'Harmonielehre' oder Musik im allgemeinen verstanden.<sup>31</sup> Da eine formelle musikalische Ausbildung bei Kleist nicht nachzuweisen ist, wäre es gewagt, eine verjährrte Bedeutung des Generalbasses mit Kleists dichterischem Denken in Einklang zu bringen. Die Schlußfolgerung, daß es Kleist um Freiheit in der Beschränkung als dichterisches Prinzip ging, mag zwar stimmen. Dies geht jedoch nicht unbedingt aus der kryptischen Briefstelle und viel weniger aus dem Worte 'Generalbaß' hervor, sondern könnte eventuell durch eine sorgfältige Analyse des Werkes klar werden.

Die schon besprochenen frühen Äußerungen Kleists, die sich mit dem Musikerlebnis am Rhein befassen, sind nach Hinton Thomas gleichbedeutend mit einer "essentially Romantic conception of music."<sup>32</sup> Im Jahre 1811 lasse sich sodann eine vollkommen andere Musikauffassung erkennen, die sich weit von romantischer Synästhesie entfernt habe. In seinem "Brief eines Dichters an einen anderen" zeige es sich, daß Musik als nebensächlicher Aspekt zum "notwendigen Übelstand" der Sprache gesunken ist:

Sprache, Rhythmus, Wohlklang, usw., und so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher und notwendiger Übelstand; und die Kunst kann in Bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst verschwinden zu machen.... Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte, ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst. (K II, 348)

Ein unbedingter Gegensatz kommt nach Thomas darin zum Ausdruck, daß dem jungen Kleist die musikalische Vision verschwand, sobald sich ein Gedanke regte, während der späte Kleist die musikalischen Elemente der Dichtung dem Gedanken und dem Geist unterordnete.<sup>33</sup> Es wird hier aber übersehen, daß im ersten Falle von Musik und im zweiten von der Dichtung die Rede ist; und Musik ist schließlich nicht, wie die Sprache, Ausdrucksmittel von Gedanken. Der scheinbare Gegensatz verringert sich noch weiterhin, wenn man bedenkt, daß Kleist die Form der Dichtung,

nämlich Sprache, Rhythmus, Wohlklang, "verschwinden machen" will, das heißt, Form und Gehalt zu einer Einheit verschmelzen möchte. Diese Übereinstimmung von Form und Gehalt bildet aber gerade das Wesen der Musik, wie es auch im schon erwähnten 116. Athenäumsfragment von Schlegel ausgedrückt ist. Kleists frühe Gedanken über die Musik brauchen durchaus nicht im Gegensatz zu seinen späteren Äußerungen zu stehen, sondern sie befassen sich eher mit einem anderen Aspekt seiner allgemeinen Musikauffassung.

Auch in den siebziger Jahren versucht man noch, eine mögliche Anwendung des musikalischen Kontrapunkts auf Kleists Werk zu testen. Ob z.B. die Resultate einer Dissertation von R. A. Clouser zu diesem Thema ihre Validität aus dem Musiktheoretischen erhalten, oder ob die Parallelen und Kontraste, die untersucht werden, rein literarische Phänomene sind, muß auch hier dahingestellt bleiben.<sup>34</sup>

Wenn es also auch fragwürdig bleibt, Kleists Werke als Kompositionen im musikalischen Sinne zu bezeichnen, so boten sie doch Anregungen zu vielen Musikwerken. Im Anhang findet sich eine Aufstellung von Kompositionen, die hauptsächlich von Kleists Dramen – mehr oder weniger erfolgreich – inspiriert wurden.

## ZWEITER TEIL

### HARMONIE UND MIßKLANG IN KLEISTS WERKEN

In diesem Teil wird untersucht, welche Bedeutung Musik und akustische Phänomene in Kleists Werken einnehmen. Da Vergleiche von strukturellen Formen der Musik mit strukturellen Formen der Kleistschen Dichtung bisher eher verwirrende als aufschlußreiche Resultate zeitigten, soll Musik hier als literarisches Zeichen betrachtet werden. Lediglich bei der Erzählung "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik" scheint eine strukturelle Analyse im Hinblick auf musikalische Formen gerechtfertigt zu sein, da Musik das Zentrum der Erzählung bildet und als solches auch die Form des Werkes beeinflußt.

Es wurden – in chronologischer Folge – diejenigen Werke Kleists berücksichtigt, in denen Musikalisches bzw. Akustisches eine bedeutende Rolle spielen. Eine Interpretation der Textstellen, die zu diesem Thema gehören, deckt einen Fragenkreis auf, mit dem sich

Kleist zeitlebens beschäftigte, und der an Dinge rührte, deren künstlerische Darstellung einen neuen sprachlichen Ausdruck erforderten.

## DIE FORMULIERUNG DES PROBLEMS: DIE GEFAHR DES GEHÖRTEN

### 1) *DIE FAMILIE SCHROFFENSTEIN* – MUSIK UND MANIPULATION

Kleists erstes Drama, *Die Familie Schroffenstein*, beginnt mit Musik. Ein Chor von Mädchen und Jünglingen singt unter Musikbegleitung ein Totenlied. Dieser Gesang ist jedoch mehr als eine Klage. Obgleich in dieser Szene der Ort der Handlung die Kirche ist, ertönt hier kein christliches Lied; die Mädchen singen vom Mord eines Kindes, und die Jünglinge schwören in vierfachem Refrain eine eher heidnische Rache. So bereitet Kleist gleich zu Anfang des Dramas mit knappsten Mitteln eine Stimmung vor, die den Ton des Folgenden setzt. Die Musik, die in den Bühnenanweisungen gefordert wird, spielt dabei eine entscheidende Rolle. Kleist war sich des Einflusses, den Musik – und insbesondere Kirchenmusik – auf die Emotionen ausüben kann, bewußt. Er selbst hatte sich in Würzburg und Dresden damit auseinandergesetzt (K II, 651, 674).

Nicht nur der Gemütszustand der handelnden Personen, sondern auch der der Zuschauer wird durch die Musik stark beeinflusst, da eine unbewußte Assoziierung von Kirchenmusik mit dem Wahren und Guten besteht. Die Hörer werden innerlich darauf vorbereitet, daß nun, nachdem der Gesang verklungen ist, selbstverständlich auch der trauernde Vater mit Recht ewige Rache schwören wird, und viele der beeinflussten Gemüter teilen zweifellos seine unchristlichen Gefühlsregungen: auf der Bühne und im Zuschauer-raum.

Es ist anzunehmen, daß Rupert als Burgherr den Gesang angeordnet hat, und daß er mit ihm seine Ritter und das Hofgesinde zur Rache aufreizen will. Das Lied, das in der Kirche gesungen wird und allein schon deshalb eine gewisse Heiligkeit und Wahrheit ausstrahlt, erfüllt hier eine berechnende Absicht. Kleist hat diesen Zweck vorher bereits in der gesamten katholischen Kirchenmusik erkannt und ihn abgelehnt: "Mir jedenfalls erfüllt eine Todeskälte das Herz," schrieb er aus Würzburg, "sobald ich weiß, daß man auf mein Gefühl gerechnet hat." (K II, 556) Auch Ruperts Chor rechnet auf das Gefühl. Es stellt sich im Verlaufe des Dramas heraus, daß die Anklage, die gegen die Bewohner von Warwand erhoben wurde, nur auf Mutmaßungen beruhte. Durch Folter wurde nur ein einziges Wort von dem sterbenden Mann, den man bei dem toten Knaben gefunden hatte, erpreßt. Ohne Zusammenhang hatte er lediglich "Sylvester" geflüstert. Der Wunsch nach Rache, der

sich auf diesen zweifelhaften Tatbestand stützt, muß jedem verständigen Menschen als nichtig erscheinen. Die eindringliche Musik wird nun dazu benutzt, die kargen Worte tiefer als nur bis zum Verstand eindringen zu lassen. Woran Ruperts Gefolgschaft vernunftmäßig vielleicht zweifeln könnte, akzeptiert sie fraglos, nachdem das Irrationale angesprochen wurde. Auch der Zuschauer wird zu diesem Fehlschluß verführt und auf die Unzulänglichkeit seiner Deutungen aufmerksam gemacht.

Kleists erstes Werk stellt also einen Mißbrauch der Musik im Dienste des Bösen dar. Sie vermittelt hier keine gemeinsame Wahrheit, sondern sie leistet dazu Beihilfe, den menschlichen Irrtum zu vertiefen und weiter fortzupflanzen. Auch in den späteren Werken behält Musik bei Kleist diese Seite einer ambivalenten Bedeutung.

## 2) DAS ERDBEBEN IN CHILI – MUSIK ALS VERFÜHRUNG

Auf etwas andere Weise als in Kleists erstem Drama, *Die Familie Schroffenstein*, trägt Musik auch in der Erzählung "Das Erdbeben in Chili" zur Destruktion bei. Die Musik erscheint zunächst als gewaltige, vereinigende Kraft. Die von der Gesellschaft verdammten jungen Liebhaber gehen beim Dankgottesdienst nach dem Erdbeben in einer "unermeßlichen Menschenmenge" auf, die während der "musikalischen Pracht" des Orgelspiels zum Schweigen gebracht wird, "...als hätte keiner einen Laut in der Brust." (K II, 155) Geradezu die gesamte Menschheit scheint als eine "Flamme der Inbrunst gen Himmel" zu streben (K II, 155). Einigkeit und Frieden haben die Gemeinde ergriffen. Den jungen Sündern ist vergeben; die gegenseitige Liebe aller Überlebenden schließt auch sie nicht aus. Dieser Zustand, der während des Musikgenusses herrscht, gleicht dem des jungen Kleist, als er am Rhein die himmlischen Sphärenklänge hörte. Die menschliche Gebundenheit hatte sich gelöst und alles Unterschiedliche sich in der Musik vereinigt. Doch durch seine Gedanken wurden die Harmonien

gestört (K II, 569).<sup>1</sup>

Und auch in dieser Erzählung ruht der Verstand nicht. Die Einwirkungen der Sprache veranlassen das "disparois" der Illusion und zerstören den Frieden. Dies konnte besonders deshalb gelingen, weil die Überlebenden, die sich in der Kirche zusammengefunden hatten, von den ausgestandenen Qualen und ihrem Kummer körperlich und geistig geschwächt waren. Das Erdbeben hatte sie zwar geläutert, aber Kleist zeigt, daß es unnöglich ist, in einem paradiesischen Zustand neuer Unschuld zurückzufinden. Die Liebenden stellen eine scheinbare Gefahr für die erneut zusammengefundene Gemeinde dar, und die Beseitigung der Gefahr zieht zugleich einen neuen Sündenfall nach sich. Die Reinheit wird dadurch verloren, weil man sie bewahren will. Die Gewalt der Musik reicht hier nicht aus, um das Unheil zu verhindern – wie es in "Die heilige Cäcilie" gelingt – sondern trägt dazu bei, die Gemüter für die Worte des Priesters erst gefügig zu stimmen.<sup>2</sup>

Das Schreckliche der Natur, das sich zuerst im Erdbeben äußerte, weist auf Parallelen in der Natur des Menschen: Begleitet von einem gewaltigen akustischen Mißklang wird die Stadt zerstört, und "mit einem Gekrache, als ob da Firmament einstürzte," versank alles, und es schien Jeronimo, als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre (K II, 145). Doch das Bewußtsein läßt sich nicht begraben, und auch das Wort des Priesters bedeutet einen Bruch in der Harmonie, die alle Überlebenden beim Anhö-

ren der Orgelmusik dem Allerheiligsten näher gebracht hatten. In besinnungslosem Massenwahn wird diese Harmonie pervertiert und im Namen des Höchsten nun das Grausame in der Natur bedenkenlos als unmenschliche Greuelthat wiederholt.

In dieser Erzählung findet sich jedoch noch ein anderer Aspekt der Musik. Im Symbol des singenden Vogels wird die Fähigkeit des Menschen zur liebenden Hingabe angedeutet. Nach dem Erdbeben befindet sich das liebende Paar unter einem "prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige voll duftende Früchte, weit auseinander breitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied." (K II, 150) Kleist malt hier ein synästhetisches Bild ganz im romantischen Sinn. Der Ort, an dem der Vogel singt, ist nicht nur einsam und versteckt; auch vereinigt sich betäubender Duft und betörender Gesang mit einem prachtvollen Bild. Das Erotische ist unverkennbar; alles weist auf Sphären jenseits des Verstandes. Die trennenden Grenzen der irdischen Existenz fließen zu einem harmonischen Zustand absoluter Vereinigung zusammen.

Doch Kleist verherrlicht keineswegs die romantische Vision. Die Flucht aus irdischer Bindung ist den Liebenden nicht möglich. Die harmonische Lösung erweist sich nur als scheinbar, denn die Liebhaber glauben, nicht getrennt von der Gemeinschaft leben zu können. Damit wird die Möglichkeit der absoluten Liebe wieder zurückgenommen.

Die Problematik der absoluten Hingabe der Lie-

benden wird in *Das Käthchen von Heilbronn* und in *Penthesilea* in ähnlicher Symbolik dargestellt und die romantische Idee weiter getestet.

In "Das Erdbeben in Chili" stellt die Musik als Kirchenmusik und als Gesang des Vogels eine Verlockung dar, die wirkliche Natur des Menschen zu verkennen und eine falsche Hingabe in Liebe und Gesellschaft zu postulieren. Die emotionelle Basis, die durch Musik bzw. Gesang geschaffen wurde, wird durch Fehlinterpretation mit katastrophalem Resultat ausgenutzt.

### 3) *DAS KÄTHCHEN VON HEILBRONN - EIN KONKRETES HAUS FÜR MUSIK*

Käthchen von Heilbronn ist ganz ein Kind der Musik. In ihrer "lieblichen Unschuld" (K I, 892) ist sie dem menschlichen Ursprung noch ganz nahe. Ihre Unterkunft ähnelt dem idealen Ort, an dem die Liebenden in "Das Erdbeben in Chili" eine paradiesische Nacht verbrachten. Sie lebt "draußen, am zerfallenen Mauerring, / Wo in süßduftenden Holunderbüschen / Ein Zeisig zwitschernd sich das Nest gebaut." (K I, 450) Ihre Eltern verbrachten ihre Liebesnacht, in der das Kind gezeugt wurde, draußen in der Natur, "während die Musik ... in den Duft der Linden nieder säuselte." (K I, 519) Der von der Forschung oft als peinlich angesehene Ursprung Käthchens ist in der Tat ironisch überlagert. Die Musik, an die sich ihr Vater, der Kaiser, erinnert, stammte von einem Tanzorchester; und es handelte sich nicht um eine unlösbare Liebesvereinigung, sondern der Kaiser "unterhielt" – wie es heißt – sich mit der Mutter nur einen Abend lang. Diese Zusammenhänge sind für Käthchen jedoch hauptsächlich von symbolischer Bedeutung und werfen kein ironisches Licht auf sie. Das Hohe und Aristokratische ihres Vaters, das

Unterwürfige ihrer Mutter und die Erotik, die eine gegenseitige Hingabe bewirkte, haben sich in Käthchen vereinigt und fortgepflanzt. Das sinnliche Verlangen des Grafen Strahl nach dem Mädchen verrät sich schon ganz zu Anfang. Doch geht diese Erotik über eine rein physische Dimension hinaus. Nach dem Femgericht ruft Strahl in Gedanken an Käthchen aus: "Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich triefte ... Du Schöner, als ich singen kann..." (K I, 454). Damit hat sich das körperliche mit dem seelischen Verlangen vereinigt. Aus einer Variante zu dieser Szene geht hervor, daß Strahl sich in Käthchens Gegenwart in die Sphäre der Musik aufgenommen fühlte und frei unendliche Weltenräume durchdringen konnte:

Wars nicht, als sie sich da, in ihrer lieblichen Unschuld, vor mir entfaltete, als ob ich, diese Verbindung von Eisen und Fleisch und Blut, die gegen die Erde drückt, gänzlich zu Gesang verwandelt worden wäre; als schwäng ich mich, wie ein Adler, kreisend und gewälzt und kopfüber, ins Reich unendlicher Lüfte empor, immer jauchzend und wieder jauchzend: ich bin geliebt! daß die ganze Welt, wie ein großer Resonanzboden, mir widerhallte: ich bin geliebt! - ich bin geliebt! ich bin geliebt! schwachher der Nachhall lispelnd noch von den äußersten Sternen, die an der Grenze der Schöpfung stehn, zu mir herüber zitterte. (K I, 892)

Als Menschen von Fleisch und Blut halten ihn irdische Gesetze gebunden, als Ritter soziale Gesetze. Zu diesen Gesetzen, die ihm das Leben nicht lebenswert machten und zu seiner Krankheit führten,

kam durch einen Traum ein neues, ein persönliches Gesetz hinzu: Die Traumvision am Ende der langen Krankheit hatte ihm vor Augen geführt, daß sein Leben nur dann zu ertragen sei, wenn er es mit Käthchen teilen könnte. Als er das Mädchen in der ersten Szene – wenn auch unbewußt – erkennt, fühlt er die Erdschwere von sich genommen. In Gesang verwandelt kann er die Sterne erreichen und die ganze Erde in sein Lied einbeziehen. Kleist hat diese Variante wohl deshalb nicht für die Bühnenfassung benutzt, weil der Graf zu Anfang noch nicht die Bedeutung seiner Begegnung mit Käthchen versteht. Ein Mensch, der die irdischen Bindungen hinter sich gelassen hat und die Erde erschüttern kann – wie es Strahl in dieser Variante vermag – wird sich kaum um gräfliche Pflichten und die Ebenbürtigkeit seiner Ehepartnerin kümmern. Graf Strahl ist aber hier noch fest mit der Erde verbunden. Ein romantischer Dichter hätte vielleicht die soziale Wirklichkeit seiner Helden ignorieren können. Kleist hingegen muß sich zuerst mit den realistischen Gegebenheiten der Situation auseinandersetzen, wie bei ihm auch die romantische Wirklichkeit eine "Feuerprobe" bestehen muß.

Käthchens natürlicher Wohnplatz unter den süßduftenden Holunderbüschen, wo der Zeisig zwitschert, umgibt sie mit einer romantischen Aura. In dieser Sphäre regiert das Gefühl, die Gesetze der Natur. Sie ist umgeben von einer synästhetischen Harmonie und durchdrungen von unbewußter Gewißheit. Die Attribute dieses Ortes entbehren jeder Zufälligkeit,

denn sie ziehen sich wie ein Leitmotiv durch das gesamte Drama. Da der Zeisig bei jeder Erwähnung von dem Epitheton "zwitzchernd" begleitet ist, liegt die thematische Bedeutung des Vogels hauptsächlich in seinem lieblichen Gesang (K I, 450,479, 528). Der Gesang des Zeisigs ist zwar nur ein Teil des romantischen Bildes der Wohnung; es wird aber dadurch mit dem symbolischen Aspekt der irdischen Freiheit angereichert, die bei Kleist der Musik innewohnt. Diese Freiheit fühlt Strahl, als er sich in Gesang verwandelt glaubte, und diese Losgelöstheit erfuhr auch Kleist in seiner jugendlichen Musikvision, und sie findet sich in dem Gedicht "Das letzte Lied." 3

Zweimal werden die süßduftenden Holunderbüsche erwähnt, ehe der Graf und auch die Zuschauer diese natürliche Laube zum ersten Mal erblicken dürfen. Käthchen hat hier, wie der zwitschernde Zeisig, ihr "Nest" gebaut. Daß auch ihr Inneres Musik ist, findet in den Worten Theobalds Bestätigung: "Harfenklang muß nicht lieblicher sein, als ihr Gefühl; es würde Israel hinweggelockt von David und seinen Zungen Psalter gelehrt haben." (K I, 478) Die Macht der Musik, die sich also in Käthchen verkörpert, erreicht demgemäß schier übermenschliche Dimensionen. Sogar der biblische König, dem göttliche Kräfte gegeben waren, ist ihr nicht ebenbürtig. Ihre Macht äußert sich in ihrer absoluten Liebe, die sich durch ihre dienende Hingabe und ihren leidenden Weg durch Feuer und Wasser beweist. Kleist bringt durch das Mädchen das Symbol der Musik bzw. des

Gesanges in diesem Drama mit reiner Selbstverneinung in Verbindung, die in magischer Umkehrung schließlich aber zur vollsten Selbsterfüllung führt. Eine Variation dieses Gedankens wird auch in *Die Hermannsschlacht* dargestellt, die an gegebener Stelle erörtert wird.

Das romantische Prinzip hat sich auf besondere Weise als realisierbar erwiesen. Erst als Käthchen alle Proben und Peinigungen, die die reale Welt für ein Ideal bereit hält, ertragen hat, kann der Vertreter des sozialen Gefüges, Graf Strahl, den Ort des Gesanges unter dem Holunderstrauch betreten. Die Wirklichkeit seines Traumes wird ihm erst hier voll bewußt. Da sich die Gesetze der Welt mit den subjektiven Gesetzen des Einzelnen als vereinbar erwiesen haben, kann der Graf zum Schluß auch versprechen, die romantisch luftige Unterkunft seiner Braut in ein konkretes, fürstliches Haus zu verwandeln: "...wo der Zeisig sich das Nest gebaut, / Der zwitschernde, im Holunderstrauch, / Soll sich ein Sommersitz dir aufbauen, / In heitern, weitverbreiteten Gemächern..." (K I, 528) Bindung und Freiheit sind in diesem Haus unlöslich aneinandergeknüpft, und die Vereinigung von Realität und Ideal ist hier gelungen.

Kleist wäre jedoch nicht Kleist, wenn sich nicht auch in diesem Drama eine Relativierung dieses idealen Einklangs fände. Es endet doch noch in einer Dissonanz. Der Glockenklang, der zum Schluß die Hochzeit einläutet, wird durch Kunigundes Fluch und Racheschrei gestört. Während sonst die Hexen am

Ende eines Märchens ihr Leben lassen müssen, bleibt in diesem märchenhaften Drama die böse Frau Kunigunde als Bedrohung für die Zukunft am Leben, und ihr gilt das letzte Wort.

#### 4) PENTHESILEA - DIE DISSONANZ DES ABSOLUTEN ANSPRUCHS

Wie Käthchens Wesen so ist auch Penthesileas Natur mit dem musikalischen Symbol eng verknüpft. Sie war "wie von der Nachtigall geboren, / Die um den Tempel der Diana wohnt. / Gewiegt im Eichenwipfel saß sie da, / Und flötete, und schmetterte, und flötete, / Die stille Nacht durch, daß der Wanderer horchte, / Und fern die Brust ihm von Gefühlen schwoll..." (K I, 414). Hier scheint sie eine Schwester Käthchens zu sein, und der Ort, wo die Nachtigall singt, fast ein ironischer *locus amoenus* der Romantiker. Penthesileas Lied hatte die Macht, so heißt es, das Gefühl aller, die ihr zuhörten, zu erheben. Sie reagiert anders, als ihre märchenhafte Schwester. Als Penthesilea annehmen muß, Achilles wolle sie töten, klagt sie:

Ist's nicht, als ob ich eine Leier zümend zertreten wollte, weil sie still für sich In Zug des Nachtwinds, meinen Namen flüstert? (K I, 361)

Die Reinheit und Absolutheit ihres Gefühls für den Geliebten läßt eine Variante zu dieser Stelle noch deutlicher erkennen: "Mir diesen Busen zu zerschmettern, .../ Die Brust, so voll Gesang, ... / Ein Lied

jedweder Saitengriff auf ihn!" (K I, 856) Die erotische Implikation von Gesang kommt auch in diesem Drama deutlich zum Ausdruck. Als Prothoe bittet, den Kampf abzubrechen, antwortet Penthesilea:

...bergt Euch in Hecken von süß duftendem Holunder  
In der Gebirge Kluft, wo ihr  
Wollüstig Lied die Nachtigall dir flötet,  
Und fei'r es gleich, du Lüsterne, das Fest  
Das deine Seele nicht erwarten kann. (K I, 348)

Die flötende Nachtigall hat ihr Nest auch beim Tempel der Diana gebaut (K I, 414), wo die Amazonen in Themiscyra das Hochzeitsfest feiern, und wo auch Penthesilea von ihrer Mutter empfangen wurde.

Ihr Vater war jedoch Ares, der Gott des Krieges, und sein Erbe brachte einen Mißklang in ihr reines Wesen. Als Königin ist sie Verwalterin des "klirrenden" Bogens des Amazonenreiches (K I, 395). Er ist ein Vermächtnis des Vaters. Penthesileas ambivalentes Wesen drückt sich in ihrer dualen Beziehung zur Musik aus. Einerseits ist sie von innerer Harmonie: "So reizend, wenn sie tanzte, wenn sie sang! / So voll Verstand und Würd und Grazie!" (K I, 414) Andererseits gehört zu ihr der "Donnerruf der Königin, / Gezückter Waffen Klirren, Rosse wiehern, / Drommeten, Tuben, Zimbeln und Posaunen, / Des Krieges ganze ehrner Stimme..." (K I, 354).

Harmonischer Klang vermischt sich mit unmelodischem als Penthesilea ihren Geliebten besiegt glaubt: "Ihr Tuben, schmettert, donnert, ihr Posaunen," rauft sie aus, "Der Jubel mache, der melodische, /

Den festen Bau des Firmamentes beben!" (K I, 379) Die Instrumente des Krieges und der Gewalt sollen den Sieg des subjektiven Verlangens ausrufen. Obgleich sie vermeint, die Erfüllung ihrer zartesten Gefühle durch Gewalt sei gelungen, so ist ihre Täuschung nicht vollkommen. Sie ist unruhig und befiehlt ihren Frauen, die Siegeshymne zu singen: "Laßt den Gesang erschallen! Macht mich still." (K I, 381) Bei diesem Gesang ist die Wirkung auf die Hörer bedeutend, wie es auch in *Die Familie Schroffenstein* und *Die Hermannschlacht* der Fall ist. Und wie im ersten Drama Kleists ist auch hier die Botschaft des Gesangs Trug. Er beschwichtigt Penthesileas Unruhe und verschafft ihr lediglich ein falsches Glück, um sie dann umso tiefer ins Unglück zu stoßen. Die Worte des Chors formen sich zu einem bösen Omen: die Eumeniden, die im Lied erwähnt werden, sind Furien, die Penthesilea schließlich zum Wahnsinn treiben; und der Orkus ist das Totenreich, das auf sie wartet. Penthesilea lauscht jedoch nur dem Namen "Hymen", der ihr Hochzeit verspricht. Sie überhört dabei, daß der Ruf "Hymen wo weilst Du?" (K I, 381) unbeantwortet bleibt.

Den Mißklang, der sie zerstören wird, erkennt Penthesilea schon zu Beginn; doch nicht in sich selbst, sondern bei ihren Amazonen, die anscheinend ihre Liebestriebe über die Notwendigkeit zu kämpfen stellen. Sie mahnt: "Verflucht, im Busen keuscher Arestöchter, / Begierden, die, wie losgelassne Hunde, / Mit der Drommetè erzne Lunge bellend, / Und aller

Feldherrn Rufen, überschrein! -" (K I, 362) Es ist aber schließlich ihr eigenes Gefühl, das jegliche kriegerische Weisheit beiseite räumt. Ihre Metapher verwandelt sich in ein wirkliches Bild, in das sie selbst eingeht: Die "wie von der Nachtigall" Geborene wird zu einer "Schwester" der "heulenden Hunde" (K I, 362). Die innere Harmonie schlägt in äußere Dissonanz um, weil sie eine Erfüllung, die nur durch Selbstaufgabe gewonnen werden kann – wie Kleist in *Das Käthchen von Heilbronn* demonstriert – im Kampfe erzwingen will.

Diese Dissonanz erreicht schließlich kosmische Dimensionen: der Donner rollt, und Penthesilea ruft den höchsten aller Götter, Zeus, "mit allen seinen Donnern ... herab!" (K I, 404) Die absolute Hingabe Käthchens hat sich in Penthesilea zu absolutem Anspruch verkehrt. Erst als dieser Anspruch auf schreckliche Weise verwirklicht ist, kann die Dissonanz gelöst werden. So wird nach der Tat von Penthesilea gesagt: "Jetzt steht sie lautlos da, die Grauenvolle" (K I, 414), und dieses Schweigen wird in seiner Bedeutung durch dreimalige Wiederholung vertieft. Das dissonante Element kann sich nunmehr von ihr lösen: und so fällt ihr der klirrende Bogen der Amazonen aus der Hand; er "klirrt, und wankt, und fällt ... und stirbt." (K I, 417) Penthesilea löst sich nach dieser Befreiung von dem dissonanten Symbol der Amazonen und auch von ihrem Volk. Nun kann ihr abosoluter Anspruch auch in absolute Hingabe verwandeln. Es fällt ihr leicht dem Geliebten zu

folgen, dem sie schon von Anfang an gehörte.

5) EPIGRAMME, GEDICHTE,  
*DIE HERMANNSSCHLACHT* -  
DAS LIED ALS BEFREIUNG

In seinen Epigrammen und Gedichten benutzt Kleist "Gesang" und "Lied" zumeist als Paraphrase für Dichtung. Er drückt vielfach seinen Kummer darüber aus, daß politische Hindernisse den Dichter davon abhalten, seinem Vaterland ein Loblied eigener Art zu singen. Sein Gedicht "Das letzte Lied" (1809) bezieht sich auf die politischen Zustände in Deutschland, obgleich der Ort der Handlung verschlüsselt als das antike Griechenland erscheint. Das Lied ist auch hier der "Gesang" des Dichters, doch wird das Musikalische seines Ursprungs und der Wirkung hervorgehoben:

Und du, o Lied voll unnennbarer Wonnen,  
Das das Gefühl so wunderbar erhebt,  
Das, einer Himmelsurne wie entronnen,  
Zu den entzückten Ohren niederschwebt,  
Bei dessen Klang, empor ins Reich der Sonnen  
Von allen Banden frei die Seele strebt;  
Dich trifft der Todespfeil; die Parzen winken,  
Und stumm ins Grab muß du daniedersinken. (K I, 32)

Das Lied, das mit der Vernichtung des Vaterlandes untergehen muß, hat die gleiche magische Kraft, die

Kleist der Musik im Jahre 1801 zugeschrieben hatte: es "erhebt" das Gefühl. Und wie in der schon erwähnten jugendlichen Musikphantasie (K II, 568), sind die Klänge himmlischer Art, da sie einer "Himmelsurne" entronnen sind. Das Lied setzt die Seele frei und ermöglicht ein Aufwärtsstreben zum Ursprung des Liedes. Den Hörer belohnt es durch die Überwindung irdischer Grenzen und die Durchdringung des Weltganzen. Diese romantische Erfüllung bleibt hier jedoch Wunschtraum, denn der Vermittler dieses wunderbaren Liedes stößt auf taube Ohren:

Und stärker rauscht der Sänger in die Saiten,  
Der Töne ganze Macht lockt er hervor,  
Er singt die Lust, fürs Vaterland zu streiten  
Und machtlos schlägt sein Ruf an jedes Ohr, -  
Und da sein Blick das Blutpanier der Zeiten  
Stets weiter flattern sieht, von Tor zu Tor,  
Schließt er sein Lied, er wünscht mit ihm zu enden,  
Und legt die Leier weinend aus den Händen. (K I, 32)

Mit dem Feind, der ins Vaterland eingedrungen ist, meint Kleist sicherlich Napoleon. Das Lied soll dem Volk Kampfesmut einflößen. Seine Kraft besteht darin, daß es dem Volk eine alte, überlagerte Stärke ins Gedächtnis zurückrufen kann. Das Alte, so heißt es, "das im deutschen Land regiert: / Das läßt in Tönen, wie der Nord an Strömen, / Wenn er im Schilfrohr seufzet, sich vernehmen." (K I, 32) Der Sänger kennt das Alte und weiß, was das Lied in sich birgt. Doch er singt umsonst, und da er nicht gehört wird, möchte er mit seinem Lied sterben. Die "ganze Macht" der Töne war nicht mehr stark genug, um ins Gehör seines

abgestumpften Volkes einzudringen. Es zeigt sich hier, daß Kleist mit den Ideen seiner Generation über den Ursprung der Sprache und der Musik, wie ihn Herder beschrieb,<sup>4</sup> vertraut war.

Kleist verwendet das Bild des Sängers mit der Leier, der nicht weitersingen kann, ebenfalls in seinem Gedicht "An Palafox", das einem spanischen Helden dieses Namens gewidmet ist. Palafox hatte lange den Angriffen Napoleons widerstanden, um schließlich doch von ihm besiegt zu werden. Der Sänger klagt: "Doch was der Ebro sah, kann keine Leier singen, / Und in dem Tempel still, häng ich sie wieder an." (K I, 27) Musik und Dichtung berühren sich, weil sie die Menschen an die ihr eigene Wahrheit erinnern und ihr wirkliches Dasein vergegenwärtigen können. Die schreckliche Wahrheit der Schlacht am Ebro bringt den Sänger zum Schweigen. Die Leier, ein göttliches Instrument, dem Tempel entnommen, ist nicht dazu bestimmt, satanische Töne zu erzeugen. Deshalb muß die Schlacht unbesungen bleiben. Die katastrophalen Folgen des Mißbrauchs heiliger Kirchenmusik in *Die Familie Schroffenstein* und "Das Erdbeben in Chili" sind weiter oben beschrieben.

Im "Gebet des Zoroaster" wird beklagt, daß der Mensch mit Blindheit geschlagen, von Irrtum geblendet ist, in Ketten und Banden liegt, und daß er sich mit Jämmerlichkeiten und Nichtigkeiten befaßt. "Ja, er gefällt sich in seinem Zustand; und wenn die Vorwelt nicht wäre und die göttlichen Lieder, die von ihr Kunde geben, so würden wir gar nicht mehr ahnden, von

welchen Gipfeln, oh Herr! der Mensch um sich schauen kann." (K II, 325) Das Wesen dieser alten Lieder reflektiert sich offensichtlich auch hier nicht nur im Musikalischen, sondern in ihrer lyrischen Aussage und ihren dichterischen Überlieferungen. Die Abwesenheit von "Liedern" läßt die Menschen nicht nur ihre potentielle Größe vergessen, sondern bedeutet auch eine Gefahr für das jeweilige Vaterland, da ohne ein vereinigendes Band eine Zersplitterung und schließlich Selbstzerstörung eintreten muß.<sup>5</sup> So bezeugt ein dichterisches Ich in Kleists Epigramm "Musikalische Einsicht", daß es nicht tugendhaft sein kann, weil es eine Stimme in der Brust gehört habe. Es fährt fort:

Nun versteh ich den Platon erst, ihr ionischen Lieder,  
Eure Gewalt, und warum Hellas in Fesseln jetzt liegt.

(K I, 23)

Platon duldete in seinem Idealstaat nicht die weichen, dionysischen Harmonien der Ionischen Musik und verbannte Dichter, die nicht die Interessen des Staates teilten.<sup>6</sup> Da die Lieder der Dichter die Emotionen beeinflussen konnten, bildeten sie eine starke Waffe, und ein andersdenkender Herrscher mußte sie deshalb verbieten. Obgleich Platons Staat nicht verwirklicht wurde, löste in Griechenland doch sokratisches Denken den Einfluß der Dichter ab, und die alten Lieder glichen in Vergessenheit. Der Verstand verdeckte die Emotionen. Kleist führt den Verfall des Landes hierauf zurück, da das Volk durch die Entbehrung der

Lieder das Bewußtsein seines eigenen Wesens verlor und in "Fesseln" enden mußte. Das Ich des Epigramms, das dies verstand und auf die Zustände seiner Zeit bezog, kann dem Gebot der Herrscher, die Stimme in seiner Brust zu unter drücken, nicht folgen und ist nach den Maßstäben des herrschenden Gesetzes nicht tugendhaft. Jedoch scheint dem Sänger seine Tugend nichts zu nützen. So steht dem Drama *Die Hermannsschlacht* das Motto voran:

Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir, zu schlagen  
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter verwehrt.

(K I, 533)

Es ist nicht gewiß, ob Kleist selbst das Epigramm als Motto für dieses Drama bestimmt hat oder ob es von Tieck, der die Erstveröffentlichung besorgte, dazu ausgesucht wurde. Die Originalniederschrift der *Hermannsschlacht* ist verschollen, und unter Kleists Handschriften findet sich lediglich ein Epigramm, das geringfügig von dem Motto abweicht:

Wehe, mein Vaterland, dir! Das Lied, zum Ruhm dir, zu singen  
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter verwehrt!

(K I, 31)<sup>7</sup>

Gleichgültig, wer von ihnen das Motto vorangesetzt hat, beide hatten guten Grund gehabt, denn Kleist fand zu seinen Lebzeiten keine Bühne bereit, das Stück aufzuführen; es erschien in Buchform erst im Jahre 1821, und die Erstaufführung fand erst 1839 statt.

Zum rein Musikalischen, das die geschlagene Leier im Motto ausdrückt, kommt das Wort, das zum

erwähnten "Lied" gehört. Doch das "Lied", wie auch das "Spiel der Leier" sind in diesen Epigrammen offensichtlich in übertragener Bedeutung als "Dichtung" zu verstehen, denn ein Dichter gibt sich als Sänger bzw. Spieler zu erkennen. Das Warum seiner Klage ist jedoch ambivalent, denn entweder ist ihm sein Gesang verboten, oder aber er findet nichts Rühmliches über sein Vaterland zu singen. Das Drama *Die Hermannsschlacht* selbst reflektiert mit versetzten Vorzeichen die Bedeutung des ihm vorangehenden Mottos, und es soll deshalb hierauf eingegangen sein.

In dem Drama treten ebenfalls Sänger des Vaterlandes auf. Es sind die Barden, die jedoch einen gewaltigen Gegensatz zum Sänger des Mottos bilden: Sie sind für ihr Volk unentbehrlich, denn nur mit Hilfe ihres Gesanges kann das gefährdete Land gerettet werden. Was also der "Barde" Kleist mit seinem Drama *Die Hermannsschlacht* in Deutschland bezwecken wollte, demonstriert er mit dem Lied der Barden. In der Behandlung ihrer Gesänge hält sich Kleist jedoch nicht an historische Tatsachen. Nach Sembdner kannte er zweifellos Klopstocks *Hermanns Schlacht* (Bardiet für die Schaubühne), die 1769 geschrieben wurde und schon seit einer geraumen Zeit eine ungenaue und verklärte Vorstellung der tatsächlichen Barden verbreitet hatte (K I, 942, Anm.). Nach Tacitus gaben sie nicht Gesänge, sondern unartikulierte Kampfeschreie von sich, um den Feind zu erschrecken. Von Klopstock scheint Kleist auch die Idee des *poeta vates* übernommen zu haben. Besonders

das Gedicht "Das letzte Lied" bestärkt diese Auffassung. Der Dichter ist jedoch nicht mehr so sehr mystischer "Priester, Seher und Diener der Gottheit,"<sup>8</sup> sondern ein Realist, der die Wahrheit darstellen kann, weil er keine eigenen Interessen vertritt. Doch auch sein Wissen ist problematisch geworden, da die Welt durch den menschlichen Verstand nicht mehr entätselt werden kann. Die Kantische *Kritik der reinen Urteilskraft* hatte dies überzeugend dargelegt. Darüber hinaus bieten aber auch die moralischen Kategorien keinen Anhaltspunkt mehr, denn eine Tugend kann zerstörerisch wirken (z.B. Kohlhaas' Rechtschaffenheit) und eine Untugend zur Rettung werden (Hermanns Betrug). Deshalb stößt der Dichter, der solche Ambivalenzen darzustellen hat, auf taube Ohren, und er verfehlt seine Aufgabe. Auch in *Die Hermannsschlacht* ist der Bardengesang nicht selbstverständlich. Er wird erst durch die Anstrengungen des Titelhelden möglich. So fällt der Höhepunkt des Dramas bezeichnenderweise mit dem Bardengesang zusammen. Er stellt das innere Geschehen in konzentrierter Form dar. Die Not der Cherusker wird skizziert und der Held an sein Amt erinnert:

Wir litten menschlich seit dem Tage  
Da jener Fremdling eingerückt;  
Wir rächten nicht die erste Plage,  
Mit Hohn auf uns herabgeschickt;  
Wir übten, nach der Götter Lehre,  
Uns durch viel Jahre im Verzeihn:  
Doch endlich drückt des Joches Schwere,  
Und abgeschüttelt will es sein!  
Du wirst nicht wanken und nicht weichen,

Vom Amt, das du dir kühn erhöhst,  
Die Regung wird dich nicht beschleichen,  
Die dein getreues Volk verrät;  
Du bist so mild, o Sohn der Götter  
Der Frühling kann nicht milder sein:  
Sei schrecklich heut, ein Schlossenwetter  
Und Blitze laß dein Antlitz spein! (K I, 613/614)

Hermann erhält den Namen "Sohn der Götter". Hierdurch wird bestätigt, daß sein Vermögen über das der übrigen Mitmenschen hinausragt. Diese Macht verlangt jedoch ein Zurückstellen persönlicher Gefühle zugunsten kalter, verstandesmäßiger Kalkulationen.<sup>9</sup> Hermanns Streben kulminiert in diesem Lied, das nicht als ästhetisch unfruchtbares Gebilde dasteht, sondern in seiner Zündkraft "herzerhebend" wirkt. Während Hermann sein eigenes Gefühl, d.h. seine Liebe zum Vaterland und zu seiner Frau, über den Umweg der Gefühlsentsagung befriedigen muß, beeinflußt hingegen sein Lied das Gefühl der Landsleute auf direktem Wege und spornt sie zur notwendigen Tat an. Mit der Anordnung dieses Liedes hat Hermann seiner Aufgabe genügt. Sein Wunsch nach Ruhm durch eine sichtbare Heldentat wird nicht erfüllt; es ist ihm nicht einmal vergönnt, seinen Erzfeind Varus persönlich zu besiegen.

Der Chorgesang der Barden hält "Die Scharen in der Nacht des Kampfs zusammen." (K I, 577) Gesang ist hier nicht nur von vereinigender Wirkung sondern besitzt auch eine rettende Funktion: er führt die Kämpfer auf "den Pfad des Siegs" (K I, 577). Die römischen Standarten sind im Kampfe dem Gesang

der Cherusker unterlegen, weil sie im Dunkeln unwirksam sind. In diesem Zusammenhang spielt besonders der rein musikalische Aspekt des Liedes eine Rolle. Als das Lied der Barden ertönt, ist die Schlacht gewissermaßen schon gewonnen, obgleich sie erst beginnt. Im Dunkeln der Nacht hält der Klang die Kämpfenden zusammen; und die "herzerhebende Wirkung" des Gesanges trägt dazu bei, das machtlose Volk zu einer überwältigenden Macht anwachsen zu lassen.

Hermann hatte diesen Bardengesang möglich gemacht und selbst angeordnet. Wie in *Die Familie Schroffenstein* wohnt der Musik eine kalkulierende Absicht inne. Jedoch im Gegensatz zu Kleists erstem Drama soll die Musik nicht ein ausschließlich persönliches Gefühl der Rache befriedigen, sondern sie hat den objektiven Zweck, das gesamte Volk retten zu helfen. Das Volk der Cherusker wird sich durch den Gesang erst seiner selbst wieder bewußt. Die abgesplitterten Faktionen vereinigen sich wieder. Wie das Volk der Griechen im Epigramm "Musikalische Einsicht" lagen die Cherusker auch deshalb in Ketten, weil sie keine Lieder mehr hatten; denn diese waren von den Römern durch das visuelle Zeichen der Standarte abgelöst worden. Das visuelle Prinzip hatte trennende Wirkung, während das akustische vereinigt. Doch die Selbstentfremdung wird nun abgeschüttelt, und selbst die Stämme, die sich den Römern schon fest angeschlossen hatten, besinnen sich auf ihren Ursprung. Während der Bardengesang erklingt, wird die auseinandergebrochene Gemeinschaft wieder hergestellt. Eine größere Macht als Hermanns individuelle Kraft entsteht, und er selbst kann sich nunmehr seiner Schwäche hingeben, die ihn während des Gesanges

überfällt. Eine Last ist ihm von den Schultern genommen, und seine ungeheure Anspannung scheint sich zu lösen. Er sinkt, heftig bewegt, an eine Eiche zurück und läßt einen anderen Cherusker den Schlachtplan erklären, den er auseinanderlegen sollte. Er selbst scheint sich ganz der Musik hinzugeben. Doch das Lied erinnert ihn daran, daß seine Aufgabe noch nicht ganz beendet ist.

Hermann befindet sich in einer paradoxen Situation; denn seine Person und sein Amt sind in einem nicht zu vereinbarem Gegensatz auseinandergefallen: Als Mensch nennen ihn die Barden "mild ... Der Frühling kann nicht milder sein," doch in seinem Amt soll er "schrecklich" wie ein "Schlossenswetter" handeln. Der Chor verlangt von ihm, in seinem Amt nicht zu wanken und nicht zu weichen. Die Forderung ist deshalb gerechtfertigt, weil Hermann selbst sein Amt "kühn erhöht" hat (K I, 614). Er selber entledigte sich durch die gestellte Aufgabe seiner Menschlichkeit – paradoxerweise eben um dieser Menschlichkeit willen. Er wird nun von den Barden daran erinnert, daß ihn keine "Regung" beschleichen darf. Er muß sein Gefühl ausschalten, damit das Amt, das vollständig von der Verstandessphäre her geführt werden muß, erfolgreich sein kann. Menschliche Regungen – so mahnen die Barden – würden das Volk verraten und den Plan zur Rettung zunichte machen. So ergibt sich eine neue Definition der "Milde" und der Menschlichkeit, und eine neue Definition eines Helden. Dieser Held benutzt Lug

und Trug, liefert seine Kinder einem möglichen Tod aus, zerstört sein eigenes Land und manipuliert die Gefühle seiner Frau. Er ist kein bewundernswürdiger Held. Wie Kohlhas verfolgt er sein Ziel ohne Rücksicht auf die Mittel, die dorthin führen; und darin liegt das "Schreckliche", das von ihm gefordert wird und seine Fragwürdigkeit, die bis zum Schluß bestehen bleibt. Obgleich Kleist das Stück "für den Augenblick berechnet" hatte (K II, 821),<sup>10</sup> und es gegen Napoleon gerichtet war, so weist es doch über ein begrenztes historisches Problem hinaus und deutet, wie auch alle anderen Werke Kleists, auf die Situation der Menschheit im allgemeinen hin. Das Lied der Barden stellt deshalb so unmenschliche Anforderungen an den Einzelnen, weil sich die Menschheit noch "im Dunkeln" (K I, 600)<sup>11</sup> und nicht in einem harmonischen Paradies befindet. Um die Befreiung muß gekämpft werden. Die Bardengesänge sind Schlachtgesänge, die alle Mitmenschen überreden sollen, sich in der Schlacht zu opfern, um den Feind zu zerstören. Der Feind sind die Kräfte, die einer nationalistischen Zusammengehörigkeit entgegenwirken. Der Einzelne muß sein Leben oder seine individuelle Integrität diesem Ziel hingeben. Je höher er dieses Ziel stellt, umso mehr muß er – wie Hermann – Persönliches tief hinter sich lassen.

Thusnelda hingegen kann sich nicht von ihren persönlichen Gefühlen distanzieren. Die Musik, die mit ihr assoziiert ist, unterscheidet sich in großem Maße von der Bardennusik, mit der sich Hermann

identifiziert. Sie selbst singt das Lied, und sie begleitet sich mit der Laute (K I, 554).

In dieser Szene befindet sie sich im Zustande der Verwirrung. Hermanns Täuschungsmanöver ist ihr zuwider, und sie glaubt, daß Ventidius sie tatsächlich liebt. Der Römer hat offensichtlich ein starkes Gefühl in ihr wachgerufen. Sie nannte nachts im Schlaf seinen Namen, und auch Hermann läßt diesbezüglich ein Mißtrauen laut werden (z.B. "Ich glaub, beim Himmel, / Die römische Tarantel - ?" [K I, 551]). In dieser Stimmung soll sie Ventidius "klug" begegnen. Seine Bitte um eine Locke von ihrem Haar kann sie selbstverständlich nicht erhören, denn damit würde sie ihm ein Liebespfand aushändigen, etwas Unmögliches für eine verheiratete germanische Frau wie sie. In ihrem Lied ist ihre eigene Situation symbolisch verdichtet. Einerseits enthält es eine Bitte an Ventidius, sich ihr nicht zu weit zu nähern. Andererseits reflektiert es auch ihr eigenes Gefühl:

Ein Knabe sah den Mondenschein  
In eines Teiches Becken;  
Er faßte mit der Hand hinein,  
Den Schimmer einzustecken  
Da trübte sich des Wassers Rand,  
Das glänzge Mondesbild verschwand,  
Und seine Hand war - (K I, 554)

Der Glanz in des Teiches Becken ist nichts anderes als die Reflektion eines reflektierten Lichtes in dunkler Nacht. Als Schein ist er nichts Konkretes, und er muß bei der Berührung verschwinden. Auch

Thusneldas Verhältnis zu Ventidius gleicht einem doppelten Schein. Sie täuscht ihn, wie es Hermann von ihr verlangt, jedoch ist auch diese Täuschung nur scheinbar, denn sie fühlt mehr für ihn als bloßes Mitleid. Doch auch Ventidius selbst ist an diesen Schein des Scheines geknüpft, denn die Liebe, die er schwört, ist nur geheuchelt. Thusnelda will den Schein wahrhaben, da sie trotz Hermanns Warnung auf die Aufrichtigkeit des Römers vertraut. Im Lied nun verschwindet der Schein, sobald er mit der Hand angeührt wird. Diese Berührung geschieht auch in Wirklichkeit, während Thusnelda selbstvergessen musiziert und die Worte zu ihrem Lied formuliert: in diesem Augenblick schneidet Ventidius ihr eine blonde, glänzende Locke vom Kopfe. Die letzte Zeile der Strophe setzt dazu an, die Konsequenzen des Haschens nach dem Schein zu enthüllen. Doch Thusnelda unterbricht ihr Lied, und es endet mit einer bedrohlichen, dissonanten Note. Wie sich das Wasser unter der Hand des Knaben trübt, verdunkelt sich auch Thusneldas Gefühl, als sie erfährt, daß ihre schimmernde Locke nur zum Schein als Liebespfand entführt wurde. Es ist ungewiß, was mit der Hand des Knaben im Lied geschieht, da die Zeile abbricht und mit keiner der vorhergehenden reimen will. Das Bedrohliche wird jedoch bestätigt, denn Ventidius wird von Thusnelda aus enttäuschem Gefühl heraus fürchterlich bestraft.

Während der mit vielen Musikinstrumenten begleitete Bardengesang die Seele des Volkes reflektiert, läßt Thusneldas einstimmiges Lied, das nur von

einer zarten Laute begleitet wird, die subjektive Melodie eines individuellen Menschen hören. Ihr Lied drückt jedoch mehr aus, als ihr bewußt ist. Es ist bezeichnend, daß sie den Gesang abbricht, als seine Bedeutung bedrohlich wird. Es zeigt sich, daß nicht nur Hermann, der das Geschehen ganz mit Mitteln der Vernunft manipuliert, unmenschliche Züge annimmt, sondern daß auch die Frau, die vollkommen ihrem Gefühl lebt, in diese Unmenschlichkeit verfallen kann. Auf beiden Seiten des Extrems – auf der des Verstandes und der des Gefühls – lauert die Gefahr. Thusneldas Lied ist subjektiver Ausdruck eines individuellen Begehrens, während der Gesang, den Hermann anordnet, die objektive Aufgabe feiert. Schließlich gelingt es jedoch beiden, den Feind auf ihre eigene Weise zu vernichten. Hermann besiegt die Gefahr für die Gemeinschaft, und er läßt schließlich subjektive Schwäche erkennen, als er sich zu einem Kampf mit seinem Landsmann Fust hinreißen läßt. Damit streift er die Aura eines Supermenschen an. Thusnelda besiegt die Gefahr für ihr Gefühl. Doch als schrecklichen Preis muß sie den Mord eines Menschen auf ihr Gewissen laden. Mann und Frau sind sich so am Schluß wieder näher gekommen. In bedeutungsvoll invertierter Anrede finden sie sich wieder: Hermann grüßt Thusnelda als "Heldin", und sie nennt ihn "mein Geliebter" (K I, 625). Es wäre eher zu erwarten gewesen, daß Hermann als Held und Thusnelda als Geliebte empfangen worden wäre. Kleist macht es am Ende klar, daß noch kein neues Paradies

geschaffen wurde. Der Weltkreis hat vor der "Mordbrut" der Römer noch "keine Ruhe" (K I, 628). Der Bardengesang, der im Morgengrauen angestimmt wurde, führte nur zum allerersten Sieg über Nacht und Dunkelheit. Musik und Lied hat in dem Drama die Aufgabe, die Unmöglichkeit des Menschen zu zeigen, einen humanen Ausgleich zwischen individueller und überindividueller Notwendigkeit zu finden.

6) "DER BRANNTWEINSÄUFER UND DIE  
BERLINER GLOCKEN," UND  
"DAS BETTELWEIB VON LOCARNO"  
AKUSTISCHE MIßINTERPRETATIONEN

Im Oktober 1810 veröffentlichte Kleist in den *Berliner Abendblättern* die Anekdote "Der Branntweinsäufer und die Berliner Glocken". Darin wird von einem Soldaten berichtet, der als "heilloser und unverbesserlicher Säufer" den Befehl erhalten hatte, nicht mehr zu trinken (K II, 267). Während er einen Botengang ausrichtet, hört er Glockenklang von den verschiedenen Türmen Berlins und wird – nach seinen Angaben – dadurch seltsamerweise wieder zum Trinken verleitet.

Das Muster dieser Anekdote fand Kleist in einer anderen Berliner Zeitung, dem *Beobachter an der Spree*. Der Unterschied zwischen den beiden Anekdoten ist jedoch bedeutend, denn in der Vorlage wird der Trinker nicht durch Glocken, sondern durch ein "buntgemaltes Firmenschild" in Versuchung geführt (K II, 912).<sup>12</sup> Das visuelle Zeichen ist hier entweder mit den Worten "Kümmel, Pommeranzen und Anisette" beschriftet, oder diese Gewürze sind darauf abgebildet. Auf jeden Fall weist das Schild von sich aus schon auf

die gleichnamigen alkoholischen Getränke hin, und die Analogie, die der Betrachter zieht, wird ganz eindeutig vom Schild selbst provoziert.

Der Glockenklang, den der Soldat in Kleists Anekdote hört, stellt hingegen nichts Konkretes dar, da das Einläuten der Stunde lediglich Zweck und nicht Bedeutung des Klanges ist. Dem Akustischen fehlt neben dem Plastischen oder Darstellenden der sichtbaren Welt auch die Analogie der Sprache. Besonders Musik – und hierzu gehört der Glockenklang – deutet auf nichts hin, sondern ist Selbstzweck. Musik regt bei Kleist jedoch immer das innerste Gefühl an, und das innerste Gefühl eines "heillosen Säufers" beherbergt zweifellos den Wunsch, wieder zu trinken. So gibt er aus seinem Innern heraus dem Klang, den er hört, eine eigene Bedeutung. Durch diese sprachliche Interpretation verfälscht er die harmonische Reinheit des Klanges, und der schwere Ton der Domglocken verwandelt sich in ein immer von neuem wiederholtes Wort mit dunklen Vokalen und schweren Konsonanten: "Pommeranzen". Das helle Gebimmel vom Rathausurm wird zu "Kümmel"; und das leichte Geläute vom Spittelurm hört er als "Anisette". So tritt sein inneres Verlangen als objektives Angebot von außen an ihn heran. Die Stadt Berlin scheint ihn an jeder Straßenecke, an die er kommt, erneut in Versuchung führen zu wollen.

Der Klang bearbeitet die nicht sehr stark ausgeprägte rationale Oberfläche der an und für sich schwachen Trinkerpersönlichkeit so lange, bis sie sich

auf löst. Der Soldat weiß zwar sehr gut, daß er "unendliche Schläge" erhalten wird, wenn er wieder trinkt; und sein Verstand sagt ihm, daß er sich des Branntweins enthalten muß, will er Arrest vermeiden. Doch all dies kann seine Begierde nach einem Trunk nicht beeinträchtigen. Da er trotzdem seinem Versprechen treu bleiben will, verwirren sich ihm innerer Anspruch und äußere Wirklichkeit, denn die Worte, die ihn in Versuchung führen, hört niemand als er selbst.

Doch die Glocken allein können seine guten Vorsätze nicht ganz zerstören. Ein weiteres Element führt den Soldaten schließlich zur Bestellung des ersten Glases. Es ist die Gelegenheit, die sich ihm bietet, als er an einer Kneipe vorbeikommt. Die Tür steht höchstwahrscheinlich einladend offen, und an die dreißig Leute genießen gerade das, was ihm verweigert wird, und wonach ihm verlangt. Während er sich beim Klang des ersten und zweiten Glockenspiels höchstens in seiner Phantasie dieser lockenden Trinkgewohnheit hingegeben hatte, verwirren sich beim dritten Glockenspiel, das er vor der Kneipe hört, Phantasie und Wirklichkeit vollends. Er setzt seinen Wunsch in die Tat um und bestellt das erste Glas, vor dem er sich hätte hüten sollen. Aus einem Subjekt verwandelt er sich nun in ein Objekt, und er sagt treffend, "was weiter aus mir geworden ist, das weiß ich nicht." (K II, 268)

Das Verlangen des Kleistschen Menschen nach Deutung<sup>13</sup> erhält hier eine seltsame Umkehrung.

Musik, die keiner verstandesmäßigen Deutung fähig ist, dringt in die Sphäre ein, die Kleist "Gefühl" nennt, und der Mensch deutet sich in der Musik selbst. So wird der Soldat durch diese Interpretation zu einer Tat bewegt, die seinem Innersten entspricht. Auch der Marchese in "Das Bettelweib von Locarno" mißt den spukhaften Geräuschen, die nicht erklärt werden können, eine persönliche Bedeutung bei. Doch liegt die Angelegenheit hier komplizierter, denn nicht nur die Schloßbewohner, die vom Tod der Bettlerin wissen, geben den akustischen Phänomenen eine ihnen naheliegende Erklärung. Auch der fremde Käufer, der von den Vorfällen der Vergangenheit nichts wissen kann, beschreibt Geräusche, die genau denen entsprechen, an die sich der Marchese erinnert. Es ist trotzdem sehr gut möglich, daß diese Geräusche dennoch eine ganz harmlose Ursache besitzen und nur ganz "zufällig" denen ähneln, die von der Bettlerin verursacht wurden. Vielleicht irrt der Marchese auch in seiner Erinnerung, oder es ist einer der "unerhörten Zufälle", die bei Kleist ja immer eine große Rolle spielen.<sup>14</sup> Kleist kommt es jedoch darauf an zu zeigen, daß der Mensch ständig allen Phänomenen eine Bedeutung zumißt, die seinem Erfahrungsbereich bzw. seinem Gefühl entstammen. Dies bestimmt seine Handlungsweise und nicht die Phänomene selbst, die sich oft der Deutung vollkommen entziehen – wie zum Beispiel Musik und akustische Phänomene.

Harmonischer Wohlklang bezieht sich bei Kleist

auf das Wirken einer überindividuellen Macht, an der der Einzelne nur durch Entsagen seines eigenen Willens teil haben kann. Wo der Mensch jedoch seine subjektive Verwirklichung zum Absolutum erhebt, setzt Kleist – wie schon gezeigt – den Mißklang. So endet zum Beispiel Thusneldas Lied unharmonisch, was durch ihr Gefühl reflektiert wird.

Der Klang, der in "Das Bettelweib von Locarno" eine Hauptrolle spielt, ist nicht musikalischer Art, sondern unharmonisches Geräusch. Eine unbegreifliche Wirklichkeit sucht sich in Form eines akustischen Phänomens ihr Recht.

Der Spuk, der den Marchese schließlich zu Wahnsinn und Selbstmord treibt, widerspricht allen Gesetzen der sichtbaren Welt: Stroh, das nicht existiert, knistert; Krücken, die nicht da sind, schlagen gegen den Boden; ein Mensch, den niemand mit Augen sehen kann, tappt quer durch den Saal und gleitet auf den Boden; eine Stimme, die ohne Zunge und Stimmbänder erzeugt wird, röchelt und seufzt.

Der geräuschvolle Gang der alten Bettlerin wird fünfmal beschrieben. Beim ersten Mal hängt ihm nichts Geheimnisvolles an; die Frau ist tatsächlich da, und der Marchese ruft nicht nur Unglück hervor, sondern sieht es auch mit eigenen Augen: die Alte erhebt sich vom Stroh, gleitet auf dem glatten Boden aus, steht mühselig wieder auf und geht, wie ihr geboten, quer durch das Zimmer, um schließlich hinter dem Ofen unter Stöhnen und Ächzen niederzusinken und zu sterben. Dem Leser wird hier eine visuelle

Begebenheit vor Augen geführt. Obwohl die Frau kaum beschrieben wird, kann man sich sofort ihr Aussehen vorstellen, da sie als Bettlerin einen Urtyp darstellt, wie man ihn vom Märchen her kennt. Nur ganz zum Schluß geht diese visuelle Schilderung in die Sphäre des Akustischen über: ehe die Frau stirbt, werden die Laute ihrer Leidenskundgebungen beschrieben.

Bei der vierfachen Wiederholung der Begebenheit ist das sichtbare Bild vollkommen verloschen; es verwandelt sich in ein unwirkliches akustisches Phänomen. Doch ein wichtiges Detail der ersten Konfrontation bleibt unberücksichtigt: das Ausgleiten, das den Tod der Bettlerin zur Folge hatte, wird nicht wiederholt. Durch diese Auslassung deutet sich an, daß sie im Unsichtbaren weiterlebt.

Die ersten drei Mitteilungen über den Spuk werden in der Vergangenheitsform erzählt. Der Erzähler berichtet, daß die Geräusche klangen, "als ob" sie von einem Menschen stammten, bzw. daß ihnen etwas "Gespensterartiges" anhing. In der letzten Begegnung wird jedoch jeder Zweifel, jedes "als ob" beiseite geräumt. Der Bericht wechselt ohne Übergang zur Gegenwartsform über und läßt somit den Leser an der Begebenheit teilnehmen. Das Gehörte wird in aller Deutlichkeit als wirklich demonstriert, und auch der Leser muß das Mysteriöse, das Unsichtbare – obgleich unverständlich – als unbestreitbare Tatsache anerkennen. Es heißt dort:

...in dem Augenblick der Mitternacht, läßt sich das entsetzliche Geräusch wieder hören; jemand, den kein Mensch mit Augen sehen kann, hebt sich ... empor; man hört das Stroh, das unter ihm rauscht.... (K II, 198)

Während Musik bei Kleist einen harmonischen Zusammenhang symbolisiert, deutet das dissonante, schreckliche Geräusch auf eine Fragmentation hin und gehört als wichtiges Element in den von ihm gestellten Fragenkreis. In "Die heilige Cäcilie" stehen sich diese beiden akustischen Phänomene gegenüber. In "Das Bettelweib von Locarno" tritt nur die Dissonanz auf. Sie bezieht sich auf den Schloßherrn, und es geht um seine Auseinandersetzung mit diesem unverständlichen Einbruch in sein Leben. Sein Verhältnis zu dem Phänomen soll näher betrachtet werden.

Man hat oft versucht, den Befehl des Marchesen an das Bettelweib zu interpretieren. Zumeist wurden psychologische Motive angenommen. Schaut man sich jedoch die Struktur der Erzählung und ihre novellistische Straffheit genau an und nimmt an, daß jedes kleine Detail von Bedeutung ist, dann ergibt sich eine neue Einsicht. Wir stellen fest, daß die Alte sich nicht nur in dem Zimmer befindet, das für die Waffen des Marchese bestimmt ist, sondern daß sie auch genau an der Stelle liegt, an der sonst sein Gewehr untergebracht ist. Sein "unwilliger" Befehl läßt daher einen tieferen symbolischen Zusammenhang erkennen: der Ort, an dem der Marchese die Zeichen seiner Macht aufbewahrt, ist gefährdet. Sein Reich maskuliner Stärke und Gesundheit sieht er

durch weibliche Schwäche, Alter und Armut eingenommen. Es ist in diesem Zusammenhang bedeutsam, daß es auch eine Vertreterin des 'schwachen' Geschlechts, die Marquise, war, die die Bettlerin ins Schloß und in das Zimmer eingelassen hatte.

Der Marchese besitzt zu Anfang der Erzählung alle Attribute der Macht: sein Adelstitel läßt ihn als Oberherrn von Land und Leuten erkennen; seine Waffen beweisen seine Stärke, und als Jäger ist er Beherrscher der Tierwelt. Das Schloß schließlich ist stolzes Zeichen seiner überragenden Stellung. Es zeigt sich, daß es Kleist hier – wie in den meisten seiner Werke – um einen Machtkampf geht, einen Machtkampf gegen einen unsichtbaren Gegner. Eine Dissonanz erschüttert plötzlich die scheinbar so sichere Position des Marchese, und er versucht, die Ohnmacht, die in der Gestalt der Bettelfrau in sein Schloßgedrungen ist, dorthin zu verbannen, wo sie niemand stört. Doch die Absicht scheitert wörtlich an dem allzu gut gepflegten, glänzenden Fußboden. Kleists Liebe, die Sprache wörtlich zu nehmen, findet hier ein weiteres Beispiel, denn auch im übertragenen Sinne ist die Oberfläche der Existenz des Marchese zu prächtig, und der Boden, auf dem er steht, zu glatt. So kommt mit der Bettelfrau auch der Marchese selbst zu Fall, und zwar nicht trotz seiner Macht, sondern eben weil er sie absolut beansprucht: mit seinem Befehl wird er indirekt zum Mörder.

Indem der Hausbesitzer das Bettelweib aus dem Winkel des prächtigen Zimmers vertrieb, versuchte er,

mit symbolischer Geste Armut und Schwäche aus seinem Weg zu räumen. Mit dem Tod der Alten scheinen sie auch tatsächlich aus dem Machtbereich des Schlosses gebannt zu sein. Doch der Schein trügt. Das akustische Phänomen tritt auf, und der Schloßherr hat das, was er verbannen wollte, erst recht gebannt. Ein Paradox, das schon besonders deutlich auf Kafka hinweist, entwickelt sich: etwas geschieht nur deshalb, weil es vermieden werden soll.<sup>15</sup> Es wird nicht gesagt, ob der wiederholte Mißwuchs auf den Feldern des Marchese mit einem Nachlassen seiner Aufsichtspflicht über seine Bauern zusammenhängt, und ob die Verheerungen des Krieges durch Schwächung seiner Verteidigungskraft hervorgerufen wurden. Der Erzähler teilt lediglich mit, daß die Güter "mehrere Jahre" nach dem tragischen Zwischenfall so weit heruntergekommen waren, daß sogar das Schloß verkauft werden muß. Eine psychologische Erklärung bietet sich an. Es kann sein, daß der von ihm verschuldete Tod der Bettlerin im Unterbewußtsein die Kraft des Marchese lähmte. Dies wird vor allem dadurch bekräftigt, daß er schließlich den Verstand verliert.

Vom strukturellen Standpunkt der Erzählung aus gesehen, bilden das Schloß und der Marchese eine Einheit.<sup>16</sup> Der Besitzer tritt in der Erzählung lediglich in seiner adligen Funktion auf; nur sein Titel wird bekannt. Sein persönlicher Name spielt keine Rolle und wird nicht erwähnt. Jedoch zu seiner adligen Funktion gehört das Schloß, das als Zeichen seiner

hohen Stellung unlöslich mit ihm verknüpft ist. Doch "Schloß" birgt auch den Aspekt des Eingeschlossenseins in sich. Und als sich der Marchese mit dem Verkauf des Schlosses vor dem Ruin schützen will, stellt sich dies als etwas Unmögliches heraus. Armut und Schwäche, die ihn dazu zwingen, haben durch den Tod der Bettlerin den früheren Symbolwert des Schlosses abgelöst. Es bedeutet nun nicht mehr Macht sondern Schwäche. Im geräuschvollen Spuk teilt sich diese Tatsache dem ersten Käufer mit und vertreibt ihn, den ja die "schöne Lage" interessierte, und der Macht und Ansehen, keinesfalls aber Sorgen und Schrecken erwerben wollte. Zum Zeitpunkt des Verkaufsentschlusses schien die Episode, die zum Tod des Bettelweibs geführt hatte, vergessen zu sein. Der Marchese selbst trug seiner Frau auf, dem Ritter das bewußte Zimmer anzuweisen. Es ist bedeutsam, daß der Spuk gerade jetzt zum ersten Mal auftritt. Der Schloßherr "wußte selbst nicht warum" (K II, 197), er erschrak, als der Ritter von dem Spuk berichtete. Dieses Erschrecken aber bezeugt, daß er Grund dazu hat, eine harmlose Erklärung der Vorgänge anzuzweifeln. Er spürt Bedrohliches, wenn auch nur halbbewußt. Die Gegenwart der sterbenden Bettlerin mußte ihn die ganzen Jahre hindurch unbewußt erfüllt haben. Der dringende Wunsch, das Schloß loszuwerden, wurde möglicherweise von der Hoffnung gespeist, mit dem Tatort, d.h. seinem Haus, auch das vergangene Geschehen endgültig aus seinem Leben zu räumen und dadurch seine eigene Stärke wieder

herzustellen.

Wie die Krücken der Alten nicht dazu ausreichen, sie vor dem Ausgleiten auf dem glatten Fußboden des markgräflichen Schlosses zu schützen, so reichen nun auch die Krücken des Marchese – Degen und Pistolen – nicht dazu aus, die unsichtbare Bedrohung von sich abzuhalten. Die Paraphernalien einer äußerlichen Macht erweisen sich als unzulänglich. Der tragische Befehl ist nicht ungeschehen zu machen; er wirkte im Schloßherrn selbst fort und ist Anlaß seines Untergangs. Schließlich treten die Konsequenzen der Tat von außen an ihn heran (wie auch dem Branntweinsäufer ein inneres Bedürfnis von außen gestattet wurde). Als akustische Phänomene, die mit keinem visuellen Objekt verbunden sind, manifestieren sie sich nicht als subjektives Erleben – als solches könnte es der Marchese “wegerklären” – sondern sie werden in ihrer objektiven Wirklichkeit bestätigt; denn auch die Marquise, einer seiner Diener, der am Kauf interessierte Ritter und sogar sein Hund erleben die unsichtbare Wiederholung der Ausführung des fatalen Befehls als gegebene und unbestreitbare Tatsache mit. Es wird noch darauf eingegangen, ob die Deutung aller Zeugen die wahre Interpretation der akustischen Phänomene ist.

Kleist gelingt es, im Formalen dieser kurzen Novelle inneres und äußeres Geschehen zu vereinen.<sup>17</sup> Strukturell gesehen kann die Bettlerin als Personifikation von Schwäche, Krankheit und Alter gelten, wodurch sich der Marchese bedroht sieht. Seine Frau, die

Marquise, besitzt keine Furcht vor diesen drei Aspekten der menschlichen Existenz, denn sie kennt "Mitleid" (K II, 196). Sie repräsentiert den Aspekt der selbstlosen Hingabe an diese vom Marquese gefürchtete "Macht". Sie kann "mitleiden", weil sie Leid als Bestandteil des Lebens akzeptiert hat. Gestalten wie Käthchen von Heilbronn und Kohlhaas' Frau werden von Kleist mit dieser Kapazität zu leiden ebenfalls gekennzeichnet. Der Marquise gelang die menschliche Sublimierung des Leides in "Mitleid" und konnte damit Verstand und dumpfe Gefühle in einen prekären Waagezustand halten. Aus diesem Grunde konnte sie auch die arme Frau bei sich aufnehmen. Sie ist deshalb weit stärker in der Wirklichkeit verankert als ihr Mann, der Leid und Schwäche nicht wahrhaben will. Die Marquise ist es auch, die ihren Mann nach der ersten Spuknacht bittet, die Angelegenheit einer weiteren "kaltblütigen Prüfung" (K II, 197) zu unterwerfen. Da sie die Welt so nimmt, wie sie ist, glaubt sie zunächst an eine rationelle Erklärung der seltsamen Vorkommnisse. Als das Benehmen des Hundes jedoch eine solche Erklärung ausschließt, kommt eine urzeitliche Furcht über sie. Die Haare sträuben sich ihr, und ihr gesunder Instinkt veranlaßt sie, das Zimmer und das Schloß ihres Mannes zu verlassen.

Im Hund offenbaren sich diese kreatürlichen Grundinstinkte, die beim Marchese durch den Verstand unterdrückt werden. So bekämpft er eine Urangst, indem er paradoxerweise auf einer rationalen

Erklärung besteht und sich seiner ungenügenden Machtmittel bedient: Er fragt, wo nichts zu fragen ist, und er kämpft mit der Waffe gegen einen Gegner, der unsichtbar ist. Kleist erprobt hier die Unzulänglichkeit der Vernunft, die versagen muß, wenn sie überstrapaziert wird.

Da das Haus des Marchese nicht zu verkaufen ist, kann der Besitzer es nur noch auf eine einzige Weise von dem Übel reinigen: und was hat stärkeren Reinigungseffekt als das Feuer? Weil aber das Schloß und er eine unzertrennliche Einheit bilden, muß er mit dem Schloß auch sich selbst vernichten. Der Erzähler bemerkt, daß der Schloßherr "von Entsetzen überreizt" (K II, 198) und "müde seines Lebens" war. Ein innerer Prozeß, der lange vorher, mit dem ersten Auftauchen der Bettlerin begonnen hatte, nimmt hier sein voraussehbares Ende. Jetzt, da ihm auch die Möglichkeit genommen war, durch den Verkauf des Schlosses sein Vermögen wieder herzustellen – sei es finanziell gesehen oder im übertragenen Sinne als persönliche Macht – muß er endlich erfahren, daß Schwäche und Leid unlöslich mit dem Leben verbunden sind. Er will diese Tatsache jedoch bis zum Schluß von sich abwenden und läßt nicht davon ab, die entkörperlichten Geräusche zerstören zu wollen. Doch das akustische Phänomen reflektiert lediglich seine eigene Disharmonie im Weltzusammenhang. So tritt dann auch gerade das ein, was er zu vermeiden suchte: die Schwäche nimmt überhand, er wird wahnsinnig und kommt durch eigene Schuld auf "elendigliche Weise"

um (K II, 198). Als er dem Bettelweib befahl, den für seine Waffe reservierten Platz zu räumen, hatte er tatsächlich sein eigenes Todesurteil ausgesprochen. Hätte er – so wie seine Frau – das bejaht, was die Bettlerin darstellte, dann wäre er zweifellos zu retten gewesen. Jedoch er lehnte dies ab, um die Welt so bestätigt zu finden, wie er sie sehen wollte. In seinem absoluten subjektiven Machtanspruch (der zum Teil in der Gestalt der Penthesilea vorgezeichnet ist) gelingt es ihm in der Tat, den Spuk zu vertreiben, denn der Erzähler berichtet von keinen Geräuschen in den Ruinen des zerstörten Schlosses. Der Preis ist jedoch sein eigenes Leben, und sein Sieg sinkt somit zu einem Scheinsieg herab.

Der Marchese und das Schloß sind auch nach ihrer beide Vernichtung noch vereinigt. Vom markgräflichen Haus blieben nichts als Schutt und Trümmer, und parallel hierzu zeugen vom Besitzer lediglich die weißen Gebeine. Somit ist auch die Begegnung mit der Alten ist über den Tod hinaus Gegenwart geblieben: Der Winkel, aus dem sie vertrieben wurde, ist nicht mehr leer: Der Marchese, nun selbst Symbol des Leides, tauschte den Platz mit ihr. So erweisen sich am Schluß auch der Marchese und die Bettlerin als identisch, wie sich vorher schon das Schloß als Sitz der Macht und der Schwäche zugleich gezeigt hatte. Nicht nur durch seine Position als Markgraf, und dem Standort seines Hauses, sondern auch symbolisch wohnte der Schloßherr an der Grenze zweier Länder. Doch Tod und Zerstörung haben alle Gren-

zen verwischt und alle Unterschiede wieder angeglichen. Die Dissonanz, die aus dem feindlichen Land seines Innern hervorschwoll, konnte erst am Schluß durch den Tod wieder aufgehoben werden. 18

## 7) PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG - MUSIK ALS TÄUSCHUNG

Während zum Beispiel in *Penthesilea* und in "Das Bettelweib von Locarno" die Problematik der individuellen Existenz vorherrscht, und in *Die Hermannsschlacht* eine überindividuelle Notwendigkeit überprüft wird, widmet sich Kleist in *Prinz Friedrich von Homburg* den beiden Gegenpolen mit gleichem Interesse. Eine Betrachtung der musikalischen Metapher liefert hierzu wesentliche Aufschlüsse.

Die Metapher der "Fanfare" hat bei der Forschung große Beachtung gefunden. In der Befehlerteilungsszene im ersten Akt wird der Satz "Dann wird er die Fanfare blasen lassen" (K I, 645 ff) – mehr oder weniger gekürzt – siebenmal wiederholt. Günter Blöcker hat die gesamte Szene als eine musikalische Komposition interpretiert, worin dieser Satz seiner Ansicht nach als Leitmotiv eine Rolle spielt. Da das Leitmotiv jedoch in der Musik zuerst bei Wagner bewußt angewandt wird, wäre es verfehlt, es als ein rein musikalisches Phänomen zu bezeichnen, das hier vom Dichter imitiert wird. Im Gegenteil, genauso gut

könnte die Idee des literarischen Leitmotivs auf den Komponisten eingewirkt haben. Auch ist die ganze Szene nicht unbedingt als musikalisch konstruiert anzusehen, nur weil ein Haupt- und ein Nebenthema miteinander abwechseln.<sup>19</sup> Auch dies kann als rein literarische Technik betrachtet werden.

Der Satz "Dann wird er die Fanfare blasen lassen" erhält in der Tat durch die fünffache Wiederholung des Vokals "a" einen klanglichen Effekt, der dem triumphalen Klang des Fanfarengeschmetters nahekommt. Die Doppeldeutigkeit des Fanfarenklangs ist jedoch offensichtlich. Der Feldmarschall ordnet ihn an, damit die wartenden Truppen zu rechter Zeit in die Schlacht eingreifen. Er ist als genau präzisierter Ruf zum Sturm ein Zeichen geordneter Zusammenwirkung aller Kräfte, wie es auch der Bardengesang in *Die Hermannschlacht* war. In den Ohren des Prinzen hingegen verwandelt sich dieser allgemeine Schlachtenklang in ein persönliches Siegesgeschmetter.

Von allen Seiten umschmeichelt ihn in dieser Szene das Wort "Fanfaren". Und nachdem er seinen Ruhmestraum durch die Handschuhprobe als Wirklichkeit bestätigt zu sein glaubt, wendet er sich "mit triumphierenden Schritten" den Offizieren zu und wiederholt den nunmehr persönlich gedeuteten Satz: "Dann wird er die Fanfare blasen lassen!" (K I, 646) Im Klang seiner Worte kostet er die Vorwegnahme seines Sieges aus. Während ihm sodann aber noch die Vorbedingungen nachdrücklich eingeschärft werden, hört er kaum noch hin; er "träumt vor sich nieder" und

beschließt die Angelegenheit mit einer erneuten, ungeduldigen Wiederholung des Satzes (K I, 647).

Er ist davon überzeugt, daß Sieg und Ruhm ihm gehören. Es verwundert deshalb auch nicht, daß er es nicht erwarten kann, bis er den Befehl erhält, die Fanfaren blasen zu lassen. Es genügt ihm, daß sein "Herz" die Order empfing (K I, 653). So repräsentiert der Klang dieser Instrumente, als sie schließlich ertönen, eine objektiv falsche, nämlich persönlich konstruierte Wirklichkeit. Der Handschuh, der dem Prinzen als Beweis für die Wahrheit seines Traumes gilt, war ja auf ganz reale Weise in seinen Besitz gelangt und bedeutete keine Bestätigung seiner Unfehlbarkeit. Deshalb ist der Sieg, den der Prinz tatsächlich erringt, auch ein falscher Sieg, und die Fanfarenmusik verwandelt sich in die Klänge der Totenglocke.

Diese Klänge der Totenglocke begleiten die Worte des Kurfürsten, als er den ihm noch unbekanntem Befehlsverweigerer zum Tode verurteilt. Und nachdem der Fürst den Prinzen entmachten ließ, verlangen die Bühnenanweisungen Trauermusik. Äußerlich gilt die Musik zwar dem in der Schlacht gefallenen Froben, doch in symbolischem Sinne reflektiert sie die Situation des Prinzen und trägt zur Stimmung der Szene bei. Die Selbstsicherheit des Helden ist in Verwirrung umgeschlagen, und er fragt: "Träum ich? Wach ich? Bin ich bei Sinnen?" (K I, 665)

Diese seltsame Verwirrung weitert sich auf das ganze Geschehen aus. Während der Prinz im Gefängnis wartet, läßt ihn der Kurfürst beim

Siegesgottesdienst tatsächlich als Sieger ausrufen. Hohenzollern teilt seinem Freund mit, daß bei dieser Gelegenheit das Tedeum gesungen wurde und sich neben den harmonischen Klängen der Kirchenmusik die Batterien hören ließen (K I, 668). Dissonantes Kanonengeräusch vermischt sich mit den Klängen harmonischer Kirchenmusik und reflektiert die perplexen Situation, in der sich der Sieger gleichzeitig als Besiegter weiß und auch als solcher gefeiert wird.

Auch am Schluß des Dramas ist die Musik noch täuschend. Als der Prinz mit verbundenen Augen zum Platz seines ersten Erscheinens geführt wird, "hört man Trommeln des Totenmarsches." (K I, 707) Homburg befindet sich hier in dem Glauben, seinen größten Sieg errungen zu haben: den Sieg über alle irdischen Bindungen und menschlichen Übermut (K I, 704). Seine Einsicht, daß ein individuelles Leben einem allgemeinen Gesetz geopfert werden muß, kleidet sich in ein seltsam synästhetisches, romantisches Bild. Die Klangfarbe des Totenmarsches bildet den Hintergrund, und alle Eindrücke der Sinne fließen in dieser Phantasie zusammen: zu den Klängen der Musik, die er hört, gesellt sich ein wunderbares Bild, das er trotz der verbundenen Augen zu erblicken meint; der betäubende Duft einer Blume und der Wunsch, die Blume zu berühren, runden die sinnenumfassende Vision ab.

Diese Phantasie des Prinzen ähnelt der des Grafen Strahl, denn beide bewegen sich in ihr frei durch alle Welträume. Doch schon in *Das Käthchen von Heilbronn*

wurde diese romantische Lösung, die dort ihren Anstoß von der Liebe her erhielt, von Kleist relativiert und ist lediglich als Variante zum Text erhalten. Auch in *Prinz Friedrich von Homburg* ist die romantische Überwindung alles Irdischen ein Sieg, der keine Lösung für die menschliche Existenz enthält, da er sich nur im Tod erreichen läßt. So wird auch dieser scheinbare Sieg dem Prinzen genommen. Er glaubte, sich die Unsterblichkeit schon ganz zu eigen gemacht zu haben, doch wird er gerade deshalb in die Endlichkeit zurückgerissen.

Aus der erneuten Ohnmacht, in die er fällt, läßt ihn der Kurfürst durch den Klang von Kanonendonner wecken. In die romantische Harmonie, die er sich erkämpft hatte, ist ein erneuter Mißklang gefallen. Eine größere Macht hat seinen Anspruch auf Sieg und Unsterblichkeit zunichte gemacht. Der Kurfürst wächst hier zum "grossen Donnerer" Zeus an, der das kosmische Geräusch zum Zeichen seiner Macht ertönen läßt. Die Verbindung mit dem griechischen Gott bestätigt sich auch dadurch, daß Homburg selbst seinen Onkel mit Zeus vergleicht. So wird dem Prinzen zum Schluß zwar der erträumte Ruhm zuteil, jedoch wird dieser durch die wieder hergestellte Oberherrschaft des Kurfürsten ironisch zersetzt. Das Drama endet dort, wo es begonnen hatte, und der Kampf kann mit dem Aufruf zur nächsten Schlacht von neuem beginnen.

## IM INNERN DES PROBLEMS: ERHÖRTES UND UNERHÖRTES

### “DIE HEILIGE CÄCILIE ODER DIE GEWALT DER MUSIK” - MUSIK UND MACHT

Im Sommer des Jahres 1811 – zu einer Zeit, als Kleist seiner Cousine Marie mitteilte, daß er sich gerne eine Zeitlang von der Dichtung ab- und der Musik zuwenden würde (K II, 875)<sup>1</sup> – arbeitete er an einer erweiterten Fassung der Erzählung "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik". Dieser Brief zeugt davon, daß er sich zu dieser Zeit ganz bewußt mit dem Problem der Musik und der Dichtung beschäftigte. Musik erschien ihm als "die Wurzel" bzw. "die algebraische Formel" aller übrigen Künste (K II, 875). Deshalb allein schon ist diese Erzählung besonders dazu geeignet, die Bedeutung der Musik in Kleists Dichtung zu erhellen.

Die von der Forschung in Kleists übrigen Werken

festgestellten Entsprechungen musikalischer Formen sind, wie weiter oben erwähnt, oft nicht gültig. Da aber in "Die heilige Cäcilie" Musik innerer Gegenstand der Erzählung ist, erscheint eine Analogie zu musikalischen Formen in gewissen Grenzen gerechtfertigt. In einem Brief vom 14. Februar 1808 an Collin kommt zum Ausdruck, daß Kleist nicht zwischen Gehalt und Form trennte: "...in der Kunst kommt es überall auf die Form an, und alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache." (K II, 810) Doch auch in dieser Erzählung läßt sich kein festumrissenes Schema, das auf irgend ein musikalisches Werk oder den "Generalbaß" hinweist, erkennen, ohne daß der Erzählung Gewalt angetan wird. Lediglich das Thema "Musik" erscheint immer wieder in neuen Variationen und Transformationen; Stimmen und Gegenstimmen kontrastieren und ergänzen sich in ständiger Verknüpfung von Form und Gehalt. Hierauf sei im folgenden eingegangen.

Musik wird schon durch den Titel mit Gewalt in Verbindung gesetzt. In der ersten Fassung, die im Oktober 1810 zur Taufe von Cäcilie Müller (Adam Müllers Tochter) geschrieben wurde, steht nur der wirkungsvolle Chor der Nonnen den bewaffneten Brüdern gegenüber, deren barbarisches Benehmen in ihrem dissonanten Gesang zum Ausdruck kommt. In der erweiterten Fassung wird das Thema der Musik weiterhin verändert und transformiert: das fröhlich-produktive Singen der Arbeiter am Dom kommt hinzu sowie die seltsame Verwandlung des Tonwerkes in

den Augen der Mutter und weitere, kleinere Variationen.

Es ist offensichtlich, daß die Erzählung verborgene Machtverhältnisse der menschlichen Existenz darzustellen versucht. Kämpferische Männer unternehmen einen Angriff mit Beilen, Brechstangen, Äxten und anderen Zerstörungswerkzeugen. Der Erzähler berichtet von mehr als hundert Mittätern, und der Tuchhändler erinnert sich sogar an dreihundert mögliche Bilderstürmer. Ihnen stehen waffenlose Frauen gegenüber, deren Schwäche besonders hervorgehoben wird. Die Nonnen sind verstört, in "Angst ... und jammervoller Erwartung der Dinge, die da kommen sollten..." (K II, 217); Schwester Antonia ist nicht nur krank, sondern sie befindet sich sogar "in gänzlich bewußtlosem Zustande" (K II, 217), "ihrer Glieder schlechthin unmächtig" (K II, 227).<sup>2</sup>

Trotz ihrer Schwäche bestehen die Frauen jedoch darauf, der Gefahr zu trotzen. Statt Waffen haben sie Musik, eine, wie besonders betont wird, "geheimnisvolle Kunst" von "weiblicher Geschlechtsart" (K II, 217). Der Erzähler ist der Ansicht, daß die Wirkung der von Frauen vorgetragenen Musikwerke größer sei als von Männerorchestern, weil sie nicht nur mit Präzision und Verstand, sondern auch mit "Empfindung" dargeboten werden. Musik erhält also auch in dieser Erzählung erst dann ihre besondere Macht, wenn sie jenseits des Verstandes, aus der Sphäre des Gefühls, ihre wirkungsvolle Qualität bezieht. Der Verstand ist die Sphäre des Trennenden und stimmt mit der Welt

des Mannes und dessen Willen nach Zerstücklung und Individuation überein, in der die Existenz mit der Waffe und dem Wort gesichert werden soll.<sup>3</sup>

Musik spricht nicht den Verstand an, sondern berührt den innersten Kern des Menschen, wo es nichts Trennendes gibt. Die Welt des Mannes steht in dieser Erzählung aber der harmonischen, allumfassenden Welt der Musik gegenüber. Es ist bei Kleist eine ausschließlich weibliche Welt, und außer den Nonnen gehört Kätchen von Heilbronn und Penthesilea dazu.

Der Wunsch der vier Brüder, das Kloster zu zerstören und "keinen Stein auf dem anderen" zu lassen (K II, 217), entsprang ihrem Verlangen, die katholische Gemeinschaft zu vernichten und ihren eigenen, protestantischen Individualismus zum Gesetz zu erheben. Sie bedrohen eine Institution, die bis dahin alle Menschen des christlichen Westens in bindender Gesetzlichkeit vereinte, und ihr Angriff richtet sich somit gegen eine Gemeinschaft, in der der einzelne Mensch Teil eines harmonischen Ganzen bildete. Schon Novalis hatte in seinem Aufsatz "Die Christenheit oder Europa" (1799) die Idee des christlichen Mittelalters, als "eine Christenheit ... ein großes und gemeinschaftliches Interesse ... die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reiches"<sup>4</sup> verband, verherrlicht. Doch was für den Romantiker ein programmatischer Aufruf war, wird bei Kleist zur durchanalysierten Metapher.

Eine Disharmonie entsteht bei Kleist immer dann,

wenn der Einzelne versucht, das Individuelle absolut zu setzen. Der Mißklang ist in dieser Erzählung zwar nicht auf eine einzelne Person konzentriert; doch die Ich-Bezogenheit wird durch die Vervielfachung in übertriebener Schärfe noch eindringlicher dargestellt. Die vier Brüder sind nicht nur gleich gekleidet (zu Anfang in Mänteln, später in kargen Talaren) und haben nicht nur dieselben Reaktionen und Wünsche, sondern sie handeln namenlos zusammen wie ein einzelner Mensch.

Fronleichnam bedeutet "Körper des Herrn", d.h. Gottes Annahme des menschlichen Körpers. Diese Fleischwerdung des Geistes sollte mit dem Fest in Aachen gefeiert werden. Die Brüder planten jedoch, "den Dom der Erde gleich zu machen" (K II, 221). Symbolisch wollen sie somit das Höchste und Mächtigste auf ein individuelles, irdisches Niveau herabreißen, d.h. sie wollen das Geheimnisvolle und Unbegreifliche, das ihre menschliche Existenz umgibt, verstehen. Es handelt sich hier um nichts anderes, als um den absoluten Anspruch des individuellen Menschen, das Unfaßbare erfassen, all Allgemeine für sich beanspruchen zu wollen. Dieses aber ist nicht von einem einzelnen zu begreifen, sondern findet sich nur im Zusammenhang und im Dasein aller Menschen. Das jedenfalls deutet Kleist an. Die mit Empfindung vorgetragene Musik der Nonnen berührt dieses Gemeinsame in allen Menschen und feiert dadurch auch das Göttliche, den Fronleichnam – oder wenn man will, das Absolute. Die Brüder negieren mit

ihrem Angriff auf das Fest "zur Ehre des höchsten Gottes" (K II, 218) den Triumph des Geistes. Und da sie auf das Absolute keinen destruktiven Einfluß haben können, treffen sie mit ihrer Störung nur sich selbst und ihren eigenen, beschränkten Geist. Ihr Unternehmen, das Absolute für sich selbst allein zu gewinnen, stellt eine Überheblichkeit dar. Sie sind zu schwach für das Geforderte, und nachdem ihnen die Gewalt der Musik die gewünschte Übermenschliche Wahrheit vermittelt hat, fallen ihnen auch die Waffen aus den Händen, und ihr Verstand verweigert ihnen die Kraft, normale, alltägliche Dinge zu verrichten.

Die Musik drang somit viel tiefer ein, als nur in ihr Gehör. Sie verwandelte die vier Brüder scheinbar in armselige Irre. Es ist aber nur bedingt richtig zu behaupten, daß sie dem Wahnsinn anheimfielen. Ihr Verstand war zwar – gemessen an menschlichen Normen – verwirrt, und man brachte sie folgerichtig in eine Irrenanstalt unter. Jedoch zeigt der Wortlaut des Textes, daß ihnen durch die Gewalt der Musik eine Erkenntnis zuteil wurde, die eine sprachliche Verständigung mit anderen Menschen ausschließt. Sie verhalten sich zumeist schweigend; und das Einzige, was sie sagen, zeugt davon, daß sie sehr wohl zu wissen scheinen, was ihnen geschehen ist: "Wenn die gute Stadt Aachen wüßte, was sie, so würde dieselbe ihre Geschäfte beiseite legen, und sich gleichfalls zur Absingung des gloria, um das Kruzifix des Herrn niederlassen." (K II, 220)<sup>5</sup>

Ihre Worte, die ihnen früher so frei von den Lippen flossen, als sie die Stadt zum Bildersturm auführten, versagen sich ihnen. Und ihre Körper, die vorher nach Taten drängten, bewegen sich nur noch in marionettenhaften Zuckungen. Statt dessen ahmen die vier auf schreckliche Weise die heilige Musik nach, die sie stören wollten. Jedoch pervertiert sich in ihnen dieser Ausdruck des Absoluten, das sie überwältigt hat. So klingt der Gesang dieser extrem unmusikalischen Wesen "wie von den Lippen ewig verdammter Sünder, aus dem tiefsten Grund der flammenvollen Hölle, jammervoll um Erbarmung zu Gottes Ohren." (K II, 223) Dies ist absolute Disharmonie; ihr Gesang ist unendlich weit von der Harmonie entfernt, dem "Himmel des Wohlklangs" (K II, 218) und der "Höchsten und herrlichsten Pracht" (K II, 219), mit der die Nonnen das alte, heilige Oratorium gesungen hatten.

Doch auch ihr Gesang ist nicht ohne Gewalt; die Fenster klirrten zum Zerspringen, die Pfeiler des Hauses erschütterten<sup>6</sup> und die "Zuhörer [stürzten] besinnungslos, mit sträubenden Haaren auseinander ... so mögen sich Leoparden und Wölfe anhören, wenn sie zur eisigen Winterszeit das Firmament anbrüllen." (K II, 223)<sup>7</sup> Während der Gesang der Nonnen die Gemeinde zusammenhielt und schützte, treibt das grausige Gebrüll der Brüder die Menschen auseinander, und es verbleibt Vereinsamung. Wie der gestürzte Luzifer im Eismeer der mythologischen Hölle, haben sie in ihrer Hybris diesen Zustand selbst

herbeigeführt. Ihr "Gesang" ist der von Lebewesen, die sich gänzlich von der wärmenden, menschlichen Gemeinschaft abgetrennt haben.

Kleist sprach dem Gesang der Brüder in der ersten Fassung seiner Erzählung noch musikalischen Wohlklang zu, konnte ihn in der Endfassung, die kurz vor seinem Tode geschrieben wurde, jedoch nur noch als "schauerhaftes Gebrüll aus tiefster Hölle" (K II, 223) bezeichnen. Während die heilige Musik der Nonnen die mächtige Wahrheit mit allen Singenden teilt, beweist das entsetzliche Lied der Brüder, daß der Einzelne zu schwach ist, diese Wahrheit in sich aufzunehmen. Das verzerrte, dissonante Lied ist Ausdruck der schrecklichen Wahrheit, die das Bewußtsein überwältigt hat. Kleist stellt mit dem Schicksal der Brüder die Gefahr dar, die darin liegt, eine dem Menschen entzogene Macht ins Bewußtsein zu heben und so sie sich selbst anzueignen zu versuchen.

Offenbar dachte Kleist hier auch an das ähnliche Bestreben in seinem eigenen Dichterberuf, denn er vergleicht des öfteren – wie schon weiter oben ausgeführt – Dichtung mit "Gesang" oder "Lied." Gerade zu der Zeit, als er "Die heilige Cäcilie" schrieb, trug er sich ja mit dem Wunsch, die Dichtkunst aufzugeben, und er vertraut Marie von Kleist an: "Es ist, als ob diese in allen Bedingungen angeordnete Bestimmtheit meiner Phantasie, im Augenblick der Tätigkeit selbst, Fesseln anlegte." (K II, 873) Auch er nannte sein Leben "öde und traurig", blieb fast täglich zu Hause und war "von zu viel Formen verwirrt." (K II,

873) Im Lichte dieser biographischen Tatsachen erhält der Gesang der Brüder eine neue Dimension.

In seiner Arbeit "Die beiden Fassungen von Kleists Erzählung 'Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik'"<sup>8</sup> erblickt Michael Scherer die Wahrheit des Religiösen im Zentrum dieser Kleistischen Erzählung. Scherer fällt damit auf Frickes Kleist-Studie aus dem Jahre 1923 zurück, deren Interpretation ebenfalls einen theologischen Ausgangspunkt nimmt. Doch hiergegen wandten sich schon Lugowski (1936) und später u.a. Günter Blöcker und v. Wiese.<sup>9</sup> Es geht nicht an, vom Inhalt her oder von der Form aus allein auf die künstlerische Aussage zu schließen. Kleists Erzählung kulminiert ebensowenig im Christlich-Religiösen wie zum Beispiel Goethes Faust-Dichtung. Es wird keine Legende erzählt, sondern die Geschichte einer alten Legende wird durch neue Formgebung in ein anderes, ursprüngliches, künstlerisches Gebilde verwandelt. Kleist ringt mit Problemen, die von ihm nicht mehr im christlich-religiösen Sinne gelöst werden konnten. In dem späten Prosastück "Von der Überlegung" bemerkt er: "Das Leben ist ein Kampf mit dem Schicksal" (K II, 337), und es besteht kein Zweifel darüber, daß auch in dieser Erzählung solch ein Kampf ausgetragen wird. Hans Peter Herrmann sieht das Schicksal der kleistischen Menschen an den Zufall geknüpft. Der Zufall, "die willkürliche Gewalt, die Natur und Sozialordnung... läßt sich vom Menschen weder ausdeuten noch einordnen."<sup>10</sup> Der Mensch, der nach Herrmann sein Ich erst durch sein

## Handeln im Angesicht des Zufalls definiert, hat

je nach Lage und eigener Kraft ... zwei Reaktionsmöglichkeiten zur Verfügung: ein ohnmächtiges Entsetzen über die Zufälligkeit der Welt, die seine Vernichtung bedeutet ... - oder das Erwachen eines im Gegensatz um so höheren Anspruchs, hinter den Widersprüchen die Möglichkeit einer Einheit zu erfahren ..., was dem Ich die Übereinstimmung seines Wesens mit sich selbst sichert, es aber zugleich in Spannung zur Erscheinungsform der Wirklichkeit bringt."<sup>11</sup>

Musik repräsentiert solch eine Einheit; doch zeigt es sich in "Die heilige Cäcilie", daß durch den Gegensatz und die Erkenntnis die Gefahr entsteht, auch das Ich zu zerstören, wenn nicht die Einheit das Ziel ist, sondern die Verabsolutierung des individuellen Anspruchs. Schon bei Kleist fängt die Atomisierung der Gemeinschaft und der Verlust bindender Werte an. Der kleistische Mensch entdeckt, daß zwischen seinem Bewußtsein und der Umwelt ein Bruch eingetreten ist. Die Tendenz des Menschen der Aufklärung, das Subjekt absolut zu setzen, führt zu Brutalität und Verkrüppelung. Die radikale Abtrennung des Menschen vom Band der gemeinschaftlichen Werte bringt die Gefahr, auf das Kreatürliche reduziert zu werden, wie es den wahn sinnigen Brüdern geschah. Auch die absolute und rücksichtslose Selbstbezogenheit Nicolos in "Der Findling" verdeutlicht die extreme Komsequenz, die sich in dessen Unmenschlichkeit ausdrückt.

Es stellt sich die Frage, worin das Wesen der Macht der Musik in "Die heilige Cäcilie" besteht und wie sie wirkt. Eine Antwort unter vielen findet sich im gemeinsamen Singen. Im Chor der Nonnen ist jede Stimme wichtig. Die Entscheidung jeder Einzelnen kann bestimmend sein, ob der Gesang stattfindet oder nicht. Deshalb ist die Zuständigkeit der einzelnen Person von unübersehbarer Bedeutung, denn wenn alle verstummen würden, hörte auch der Gesang und dessen Macht auf. Kleist wählte im Titel der Erzählung das Wort "Gewalt" und deutet damit auf das ambivalente Wesen der Musik hin. Gewalt, im biblischen Sinne, bedeutet die Allmacht Gottes. Doch Gewalt bezeichnet nicht nur die höchste Macht, sondern hat gleichzeitig destruktiven Sinn.<sup>12</sup>

In einer nicht im Text aufgenommenen Variation des Gesanges der Nonnen wird das Wesen der Macht weiter präzisiert und veranschaulicht: Viele hundert Arbeiter singen fröhliche Lieder, während sie damit beschäftigt sind, den Dom zu erhöhen und sein Dach mit spiegelndem Kupfer glänzender und prächtiger zu gestalten. Dort, wo alle gemeinsam singen, wird die Macht verstärkt. Was zuerst geheimnisvoll mit Hilfe der heiligen Cäcilie im Innern der Kirche vor sich ging, wird hier von Kleist nach außen hin, in den Alltag verlagert; und durch die Beziehung zur Arbeit vertieft sich die Bedeutung. Der Dom wurde nicht "der Erde gleichgemacht", wie es die Brüder geplant hatten, sondern – dies ist ein Kontrapunkt – dem Himmel nähergebaut. Das Dach, das vorher mit Schiefer,

einem schwarzen, erdigen Material, gedeckt war, erhält nun "glänziges", blankes Kupfer, das den Glanz des Himmels widerspiegeln wird. Ein sichtbares Zeichen der höchsten Macht scheint hiermit feste Form angenommen zu haben.

Das Gewitter, das die Mutter im Hintergrund des Doms erblickt, stellt eine Variante zum Text – die man musikalisch nennen könnte – der sechs Jahre zurückliegenden Begebenheit dar. Die Brüder waren zu Beginn "wie durch unsichtbare Blitze zugrunde gerichtet" worden (K II, 225). Dies wiederholt sich zeichenhaft vor den Augen der Mutter, denn das Gewitter schleudert "kräftige Blitze, gegen die Richtung, wo der Dom [und auch sie selbst] stand." (K II, 225) Diese Blitze, die aus dem Dunkel der Gewitterwolke schlagen, sind so wirkungslos wie es der Anschlag der Söhne war, und sie reflektieren die vergebliche Bedrohung der Kirche. Die Angriffe waren zum größten Teil Drohungen verbaler Art gewesen und im Wirtshaus in Aachen erfolgt; und auch das Gewitter donnert sich nun "Über die Gegend von Aachen aus...", ohne Schaden anzurichten. Es sinkt sodann "zu Dünsten aufgelöst mißvergnügt murmelnd im Osten herab." (K II, 225) Aufgelöst hat sich auch die Kampfeslust der Brüder, und das "mißvergnügte Murmeln des Gewitters im kosmischen Raum erscheint als Echo des unharmonischen, gräßlichen Gesangs der jungen Männer. So findet dissonante Musik sogar als Gewittergeräusch eine sinngebende Variation des Motivs.<sup>13</sup>

Die Verwandtschaft der Äbtissin mit der geheim-

nisvollen Macht der Musik wird angedeutet: Im höchsten Söller des Klostergebäudes, der durch Flügeltüren sorgfältig verschlossen ist, hütet sie die Partitur der heiligen Musik. Sie wird als "eine edle Frau, von stillem königlichem Ansehn" bezeichnet (K II, 225). Diese Stille, die mit Macht assoziiert ist, herrschte auch im Dom, als das Werk gesungen wurde. Stille ist in der Sphäre der Musik angesiedelt und steht im Gegensatz zur Sprache, die der Sphäre des Verstandes entstammt. In "Das Erdbeben in Chili" war es zum Beispiel der Geistliche, dessen Rede die Musik ablöste und die in friedvoller Stille lauschende Gemeinde zum Mord anstiftete.

Die Äbtissin ist zwar die Mächtigste im Kreis der Singenden; der Ursprung der Macht selbst jedoch wird durch sie nicht erklärt, sondern ist in ein undurchdringliches Geheimnis gehüllt: das geheimnisvolle Wirken der heiligen Cäcilie durch Schwester Antonie beruht auf Legende und verbleibt ein Rätsel. Ein Rätsel umgibt auch die Stätte der Musik. Sie ist dem protestantischen Einzelnen – wie der Mutter – durch "vielfach verschlungene" Gerüste versperrt (K II, 225). Der heilige Ort hat sich in ein Labyrinth verwandelt und schließt die Mutter der Angreifer aus. Das Labyrinth scheint sich nur der Einlaß begehrenden Mutter entgegenzustellen; für die vielen hundert Arbeiter bedeutet es hingegen eine Hilfestellung in ihrem gemeinsamen Bemühen des Aufbaus.

Das ambivalente Wesen der Musik, das schon in dem Wort "Gewalt" zum Ausdruck kommt, ist nicht zu

übersehen. Nicht nur wird einerseits das Kloster durch sie gerettet und andererseits die vier Burschen bestraft, sondern in einer Variation des Wahnsinnmotivs glaubt auch die Mutter der Brüder, beim bloßen Anblick der wunderbaren Partitur ihre "Sinnen zu verlieren". Auch für sie verwandelt sich die "besonders heilige und herrliche Musik" in zauberische Zeichen, "womit sich ein fürchterlicher Geist geheimnisvoll den Kreis abzustecken" scheint; und diese Zeichen werden ihr schließlich zum "Schrecken der Tonkunst." (K II, 226) Obgleich auch für den Erzähler die Musik von "besonderer Heiligkeit" ist, bleibt offen, ob ihre Gewalt den Ausgangspunkt im Guten oder im Bösen hat. Zum Beispiel stützt die Äbtissin, die Hüterin der Partitur, ihren Fuß auf einen Schemel mit Drachenfüßen. Diese rare, detaillierte Beschreibung ist gewiß nicht epische Breite, auf die sich Kleist hier plötzlich besinnt, da in seinem Werk jedes noch so spärliche Detail strukturelle Bedeutung besitzt. Die Äbtissin stützt sich im wahrsten Sinne des Wortes auf ein zweideutiges Symbol. Einerseits gilt der Drache im Volksglauben als Schatzhüter, andererseits ist er die Verkörperung des Bösen, des Teufels und der Versuchung.<sup>14</sup> Das Prinzip des Bösen verlockte gewissermaßen die Brüder, den "Schatz" anzugreifen, wenn man davon ausgeht, daß die Erlebnisse der Mutter Variationen und Vertiefung des zu Anfang durch die Brüder gesetzten Themas darstellen. Die Konturen zwischen moralischen Kategorien von Gut und Böse sind auch sonst bei Kleist ohne Schärfe. Er fragt sich

zum Beispiel in einem Brief an Wilhelmine: "Was heißt das auch, etwas Böses tun, der Wirkung nach? Was ist böse. Absolut böse? Tausendfältig verknüpft und verschlungen sind die Dinge der Welt, jede Handlung ist die Mutter von Millionen anderen, und oft die schlechteste erzeugt die besten -" (K II, 683).<sup>15</sup>

Ambivalent schillert auch die mit dem Thema der Musik verknüpfte Lichtsymbolik. Auch sie erscheint musikalisch in sich variiert: Nach der ereignisreichen Fronleichnamtsfeier heißt es, daß es im Dom "schon ganz finster" war, während sich die vier Brüder allein noch darin aufhielten. Doch als sie sodann besiegt von der Kathedrale entfernt wurden, wird mitgeteilt, daß die Kirche hinter ihnen "im Glanz der Sonne prächtig funkelte." (K II, 222) Es scheint, als ob der Sieg über die Brüder zur Rückkehr des Lichtes beigetragen hat, das nun bildlich den Triumph der größeren Macht krönt. Diese Bedeutung wird in der geradezu musikalischen Variante vertieft, die etwas später in der Erzählung folgt. Dort wird das Thema wieder aufgenommen und symbolisch transformiert: Die gleiche Ambivalenz der Lichtreflektionen, die am Tag des geplanten Bildersturms das Geschehen begleitete, wiederholt sich vor den Augen der Mutter, die nach Jahren den gleichen Dom besucht. Einerseits leuchtet die Fensterrose im Hintergrund der Kirche, andererseits heißt es gleich danach: "Dabei stand ein Gewitter, dunkelschwarz im Hintergrunde des Baus." (K II, 225) Obgleich das Gewitter "vergoldete Ränder" aufweist, kann in diesem Licht die Rose – die sich im

Hintergrund gegen das Gewitter öffnet – schwerlich prächtig funkeln, wie es der Mutter erscheint. Kleist muß dieser Erscheinung deshalb zeichenhafte Bedeutung zugemeßen haben, die an die vorhergehende Szene anknüpft. Die Verwandlung des Themas nimmt dem Geschehen das Zufällige, das es noch in der ersten Fassung der Novelle besaß.

Es ist bedeutend, daß die Frevler gerade die Fensterscheiben der Kathedrale zuerst einschlagen wollten, und die unversehrt gebliebene Fensterrose offenbart einen Zusammenhang mit der geheimnisvollen Musik: Sie stellt in der christlichen Religion das Symbol der göttlichen Rose dar, die zum Beispiel besonders eindringlich von Dante in seiner *Göttlichen Komödie* beschrieben wird. Die Rose erscheint im Paradies, und in ihr ruhen Engel, Heilige und Selige, die gemeinsam in vollkommendem Frieden Gottes Lob singen. Kleist muß sich über diesen Symbolzusammenhang im Klaren gewesen sein, denn auch in "Das Erdbeben in Chili" glüht die Fensterrose, während die Gemeinde in Frieden der Orgelmusik lauscht.

Die Erlösung, die Dante in seiner Vision erlebt, wird auch bei Kleist als Möglichkeit angedeutet, denn die Gemeinde in Aachen war beim *gloria in excelsis* von so vollkommener Andacht, "als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei" (K II, 219), und auch in der zerstörten Stadt in Chili schlug "eine Flamme der Inbrunst" gen Himmel (K II, 155). Doch im Gegensatz zu Dantes Vision wird das Dunkle bei Kleist nicht überwunden. Die Mutter der Brüder kann im Innern

der Kirche nichts wahrnehmen (K II, 225), und in "Das Erdbeben in Chili" bemerkt der Erzähler "bei der einbrechenden Dämmerung, geheimnisvolle Schatten" (K II, 155). Die Helden der frühen Erzählung kommen um, und die protestantischen Brüder finden sich "im Staub". Erlösung ist nur noch als Hoffnung gegeben. Die Heiterkeit der vier Burschen bis an ihren Tod ist Ausdruck dieser Hoffnung von Sündern, die das Lob des Höchsten singen, obwohl dies unharmonisch und wie aus "tiefster Hölle" klingt.<sup>16</sup>

Die Möglichkeit des Einzelnen, an der Macht teilzuhaben, ohne ins Kreatürliche zu verfallen, ist bei Kleist nicht vollends ausgeschlossen. Wilhelm Emrich geht sogar so weit, bei Kleist das Gesetz nicht mehr in der Hand irgendeiner unbekanntten Macht zu sehen, sondern im Adel der Person, in der "alle vom Bewußtsein durchdrungenen und verstandenen Elemente gebunden sind," und die sich ihrer "Selbstverantwortlichkeit und Zuständigkeit bewußt ist."<sup>17</sup> Solche Menschen sind in den Werken jedoch niemals eindeutig gezeichnet. Sie teilen entweder das Geheimnisvolle der unbekanntten Macht, wie zum Beispiel die Äbtissin, oder sie erscheinen äußerst fragwürdig, wie zum Beispiel Michael Kohlhaas oder Hermann der Cherusker. Jedoch ist der Mensch, der seine individuellen, eigennützigen Interessen transzendiert, dem Adel und der Macht am nächsten. Der Marquise von O... gelingt es zum Beispiel erst durch die Hinwendung zu ihren Kindern, unbekanntte Kräfte in sich zu wecken. Auch die Äbtissin denkt nicht an sich

selbst; ihr ist die Feier des Fronleichnamfestes Gesetz. Sie wird als "unerschütterlich" und königlich charakterisiert und nimmt ohne zu zögern die Verantwortung auf sich, um dem Gesetz Genüge zu tun. Als ausführendes Organ ist sie selbst Teil des Gesetzes, denn erst durch sie kann es sich verwirklichen.

Die Tatsache der Menschwerdung Gottes wäre durch die Absage des Festes von ihr genauso verneint worden, wie durch das Vorhaben der Brüder. Nur indem sie sich und die ihr Anvertrauten äußerster Gefahr aussetzte, konnte sie das Göttliche im Menschen und somit auch sich selbst und die Kloster-gemeinde retten. Nur eine Hingabe bis zur Nichtachtung des eigenen Lebens verwirklicht diese Macht. Auch in Käthchen von Heilbronn, die weder Wasser noch Feuer scheut, wird dieses Ideal dargestellt.<sup>18</sup> Schon in einem Brief vom 21. Juli 1801 schreibt Kleist in diesem Sinne an Wilhelmine:

Ach, es ist nichts ekelhafter, als diese Furcht vor dem Tode. Das Leben ist das einzige Eigentum, das nur dann etwas wert ist, wenn wir es nicht achten. Verächtlich ist es, wenn wir es nicht leicht fallen lassen können, und nur der kann es zu großen Zwecken nutzen, der es leicht und freudig wegwerfen könnte. Wer es mit Sorgfalt liebt, moralisch tot ist er schon, denn seine höchste Lebenskraft, nämlich es opfern zu können, modert, indessen er es pflegt. (K II, 67)

Die alte, heilige Musik ist in der Kleistischen Welt noch lebendig. Sie hat ihren Symbolwert für die

Gemeinde noch nicht ganz eingebüßt. Das Band, das der Gemeinde ihre Kraft gibt, ist zwar schon brüchig geworden, hält aber noch an einigen, leichten Fäden. Eine Ahnung davon, daß die Tage der Macht der Musik gezählt waren, muß aber auch Kleist schon gehabt haben. Es wird ausdrücklich mitgeteilt, daß das Kloster, in dem das Wunder geschah, zwar nicht zerstört, jedoch später säkularisiert wurde. Die heilige Stätte der Musik verwandelt sich schließlich doch in ein sinnenleertes Symbol.

## ZUSAMMENFASSUNG:

### HARMONIE UND MIßKLANG

Im Anfangskapitel wurde festgestellt, daß zur Zeit Kleists eine neue Musikästhetik eine zentrale Stellung im dichterischen Denken einnahm. Man interessierte sich für den Ursprung und die Wirkung der Musik. Besonders die Romantiker fanden in ihr Anregung zum Ausdruck jenseits der Sprache. Das Spektrum des musikalischen Einflusses auf die entstehenden Dichtungen reicht von der strukturellen Nachahmung bis zur Verherrlichung dieser Kunst als Religion.

In einem weiteren Kapitel wurde dargestellt, das Kleist auf eigene Weise an dieser Strömung teilnahm. Die Anregungen seiner Zeitgenossen wurden durch sein ausgeprägtes musikalisches Empfinden und seine natürliche Begabung in dieser Kunst verstärkt und in besondere Bahnen gelenkt. Kleist teilte die herrschende Auffassung, daß Dichtung als 'Lied' oder 'Gesang' eine Affinität zur Musik besitzt. Dies wird besonders in einigen seiner kleineren Schriften und in den Gedichten deutlich. Doch Kleist ging in seiner Annäherung an die Musik nicht so weit wie einige

seiner Zeitgenossen. Es wurde gezeigt, daß eine bewußte, ausgedehnte strukturelle Anwendung einzelner musikalischer Formen – wie sie von verschiedenen Romantikern experimentell erprobt wurde – bei ihm nicht nachweisbar ist. Einige Studien zu diesem Thema wollen solche Formen zwar bei Kleist entdeckt haben, doch bilden Tonmalereien oder erkennbare musikalische Gebilde eine Ausnahme. Vergleiche von strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Musikwerken und Kleists Dichtungen sind auch deshalb nicht besonders aufschlußreich, weil solche Strukturen in beiden Kunstformen unabhängig voneinander auftreten können. Wenn Kleist bewußt aus der Musik geborgt hätte – wie zum Beispiel Thomas Mann – wären Spekulationen dieser Art weit eher gerechtfertigt. Im Kapitel "Kleist musikalisch interpretiert" findet sich eine Auseinandersetzung mit diesem Aspekt der Forschung.

Aufschlußreicher ist Kleists dichterische Umformung des Musikgedankens, wie er die Gemüter seiner Zeitgenossen bewegte. Im Hauptteil dieser Arbeit wurde deshalb Musik als literarisches Zeichen untersucht, wobei festgestellt wurde, daß auch andere akustische Phänomene in den Themenkreis einzubeziehen sind. Kleist adoptierte die zeitgenössische Auffassung, wonach Musik als Sprache der Empfindung auf den ursprünglichen Zustand einer allesumfassenden harmonischen Einheit deutet; auf eine paradiesische Zeit also, bevor Trennendes und Fragmentarisches durch Verstand und Sprache eine

dominierende Stellung im menschlichen Leben erhielten. Musik ist bei Kleist im weitesten Sinne Symbol einer harmonischen Zusammengehörigkeit aller Dinge. Als Sprache der Natur rührt sie an die innersten menschlichen Empfindungen, und durch das Medium der Musik kann sich der Mensch als zugehöriges Glied im Kosmos erkennen.

Kleists analytischer Geist prüft und verfolgt diese Grundgedanken in den Werken bis in ihre letzten Konsequenzen. Vor der Kant-Krise glaubte er noch, daß der Mensch als Instrument im kosmischen Orchester seine Aufgabe erfüllt, wenn er sich selbst durch Wissen vervollkommnet und damit den schöpferischen Prozeß fortsetzt. In den Briefen nach der Kant-Krise sah sich Kleist aber gezwungen, die Möglichkeit, das Wahre zu erkennen, wesentlich einzuschränken, alles wird durch die eigene Subjektivität verwandelt. Er begann deshalb auch, daran zu zweifeln, daß der Mensch seine Bestimmung erkennen und folglich auch Musik in ihrer reinen, stofflosen Substanz erfassen, bzw. erfüllen kann. Musik erscheint deshalb bei Kleist als Zeichen eines Grundproblems menschlicher Existenz, mit dem er sich auf ganz persönliche Weise auseinandersetzt.

Es kann nicht gesagt werden, daß sich dieses Symbol der Musik im Laufe von Kleists Leben wesentlich in seiner Grundbedeutung wandelte; vielmehr eröffnet sich in den verschiedenen Werken nach und nach der gesamte Umfang aller Implikationen, und in der Erzählung "Die heilige Cäcilie oder die

Gewalt der Musik" werden alle Motive, die in den früheren Werken vereinzelt erscheinen, noch einmal zusammengefaßt und präzisiert.

In Kleists Briefen und Dichtungen kommt zum Ausdruck, daß Musik, im Gegensatz zu allen anderen Einwirkungen der Umwelt auf die menschlichen Sinne, nicht vom Verstand her gedeutet werden kann. Doch der Mensch, in seiner Sucht, alles zu verstehen, deutet auch das Undeutbare. Er stellt hierdurch einen falschen Bezug her; und Musik – wie sie der Mensch übt – unterstützt entweder nur emotionell einen Gedanken oder wird zum Objekt der eigenen Subjektivität. Damit hat auch Musik ihre Reinheit verloren und einen ambivalenten Zug angenommen. So werden die musikalischen Kräfte zum Beispiel in *Die Familie Schroffenstein* und in "Das Erdbeben in Chili" für unlautere Zwecke mißbraucht. Das Reinste scheint sich in ein Werkzeug des Bösen verwandelt zu haben.

In reinster, ungedeuteter Form steht Musik bei Kleist jedoch für einen ahistorischen Zusammenhang, der jenseits moralischer Kategorien und den christlichen Begriffen von Gut und Böse angesiedelt ist. Zum Beispiel wird Kätchens musikalisches Wesen nicht durch moralische Aburteilung beeinträchtigt, und in "Die heilige Cäcilie" ist die christliche Idee andererseits von der ambivalenten Gewalt der Musik überschattet.

Diese geheimnisvolle Gewalt oder Macht ist ein Aspekt der Musik, mit dem sich Kleist besonders

intensiv auseinandersetzt. Der mysteriöse Einfluß der Musik auf das Unbewußte des Menschen weist auf diesen Symbolwert. Es ist in diesem Zusammenhang wichtig, daß Kleists Werke die künstlerische Absicht erkennen lassen, einen möglichen Zustand oder den Wert eines menschlichen Wesens durch alle Gegenkräfte der Wirklichkeit zu erproben. Indem Kleist behauptet, Musik sei die Wurzel aller Künste, identifiziert er gleichermaßen die Grundverhältnisse der Musik mit denen der Welt. Er kommt hiermit – wie andere Schriftsteller seiner Zeit – auf die älteste Musikauffassung zurück, wie sie schon im antiken Griechenland vertreten war. Doch ist sein Blickwinkel ein persönlicher. In der Musiksymbolik findet er gewissermaßen das Modell der allgemein herrschenden Machtverhältnisse vor: in der Musik wie in der Welt ist der Bezug der Teile zueinander von absoluter Bedeutung. Die verstandesmäßig nicht zu erfassende Wirkung der Musik ist eine Folge spezifischer, aber unbestimmbarer Relationen innerhalb der Komposition. Sie weist auf die unbekanntenen Mächte der Welt hin, die auf Grund der komplizierten Beziehungen der Dinge, Aktionen und Wesen zueinander dem Menschen verborgen bleiben. Und wie eine Musikkomposition ohne den einen oder anderen Ton auskommen kann – besonders wenn dieser das Gesamtwerk stört –, so kann auch der Kosmos ohne ein bestimmtes Einzelteil existieren, besonders wenn es den harmonischen Zusammenhang in Frage stellt. Hieran schließt sich das Symbol des Kampfes, das bei

Kleist oft eng mit dem der Musik verknüpft ist. Der Kampf besteht zum Teil darin, daß der Mensch seine eigene, durch das Bewußtsein vom harmonischen Ganzen getrennte Existenz wieder in Einklang zu bringen versucht. Ein symbolisches Beispiel findet sich in *Die Hermannsschlacht*, wo der Gesang als vereinigendes Prinzip das Trennende zu verdrängen sucht. In den väterlandischen Liedern, in einigen Epigrammen und besonders in *Die Hermannsschlacht* erscheint Kleist als unzeitgemäßer und unsicherer Nachkömmling des vergeblich singenden *poeta vates*, der auf das verschüttete wahre Wesen hinweist, an das ursprüngliche, harmonische Dasein erinnert und zum Kampf dafür auffordert.

Immer wieder wird ein Weg, der zu solch einer neuen Einheit führen könnte, gesucht. In ihrer unverfälschten Form bietet Musik vereinigende Kräfte, wie zum Beispiel der Bardengesang oder das Lied der Nonnen und das der Arbeiter am Dom. Es ist jedoch Voraussetzung, daß die Singenden das Lied nicht für subjektive Ansprüche mißbrauchen, sondern ihre eigenen Interessen transzendieren. Diese Möglichkeit, des Einzelnen, über sich selbst hinauszureichen, ist dem liebenden Menschen gegeben, und so verknüpft Kleist das Phänomen der Liebe mit der Musiksymbolik.

Schon in seinen frühen Briefen betrachtet Kleist die Liebe als Schlüssel zu himmlischen Melodien (K II, 673). Auch bei den Romantikern, wie zum Beispiel besonders bei Novalis, steht Liebe und Musik in

engem Zusammenhang. Liebend kann die Verbindung mit dem harmonischen Ganzen, d.h. mit dem Absoluten, hergestellt werden. Dieses Axiom verfolgt Kleist in seinen Dramen und Erzählungen mit besonderer Schärfe. Romantische Flucht aus der Realität oder liebende Vereinigung in Phantasie oder Tod sind für ihn keine Antwort. Auch die Liebenden sind Kämpfende, und Liebe, die sich musikalischer Reinheit nähert, erkennt Kleist als absolute Hingabe. Käthchen von Heilbronn ordnet sich zum Beispiel bedingungslos dem Geliebten unter und erscheint sogar einmal mit Waffen und Rüstung, um ihm zu helfen. Auch die Cherusker sind bereit, ihr Leben für das geliebte Vaterland im Kampf hinzugeben. Ein Paradox ergibt sich daraus, daß die Liebenden das Ersehnte erst dadurch erreichen, indem sie es aufgeben.

Die Bereitschaft zu leiden birgt jedoch Rettung. So wurde auch die Frau des Marchese in "Das Bettelweib von Locarno" nicht vom akustischen Spuk zerstört, da sie Mitleid hatte.

Es wurde gezeigt, daß Liebe, die sich in Hingabe, Mitleid, Dienst oder dem Zusammenwirken der Menschen äußert, im Kampf gegen die Fragmentarisierung der Existenz steht. Wer erfolgreich ist, richtet die Gewalt der Musik nicht gegen sich, sondern hat selbst an ihr teil.

Kleist nimmt jedoch immer wieder zum Teil zurück, was er zugesteht. So erscheint die Hingabe an eine selbsterwählte Pflicht in fragwürdigem Licht.

Zum Beispiel setzen Hermann der Cherusker und die Äbtissin der Cäcilien-Legende in ihrer Hingabe auch das Leben anderer aufs Spiel. Hermanns Tat erscheint ebenso zweideutig, wie die Symbolik, welche die Äbtissin umgibt. In der Legende wird zwar angedeutet, daß im Bestreben der gemeinsam singenden Arbeiter mit dem erhöhten Dom ein sichtbares Monument der unbekanntenen Allmacht erstellt werden konnte. Doch am Schluß wird diese Tatsache ironisiert, indem sich der Dom in ein sinnentleertes Symbol verwandelt, da er später säkularisiert wurde.

Musikalische Dissonanzen bezeichnen bei Kleist immer einen Bruch zwischen dem Einzelmenschen und dem harmonischen Gefüge der Wirklichkeit. Diese Dissonanzen werden oft durch akustische Phänomene vertieft, und besonders Gewittergeräusche treten in diesem Zusammenhang immer wieder auf. Penthesileas innerstes musikalisches Wesen ist zum Beispiel gestört, weil sie als Hüterin des "klirrenden Bogens" der Amazonen sich nicht liebend hingeben darf, sondern die Vereinigung mit dem Geliebten mit der Waffe erkämpfen soll. Anstelle der absoluten Hingabe tritt der absolute Anspruch, der den Menschen seit seiner Bewußtwerdung zu eigen ist.

Waffengeklirr symbolisiert bei Kleist zumeist die beschränkte Macht des Einzelmenschen, der sich selbst in seiner subjektiven Unzulänglichkeit in den Mittelpunkt des Weltganzen stellen will. Mit dem Gewehr, der Pistole oder dem Säbel soll die objektive Wirklichkeit mit einer subjektiven in Übereinstim-

mung gebracht werden. Der Kampf entspringt einem Begehren als Subjekt absolut zu stehen, nicht dem Wunsch, sich opfernd einer Gemeinschaft einzuordnen. Kleist's Kritik des Menschen der Aufklärung ist unübersehbar. Ein wirkungsvoller Gegenschlag ist unausbleiblich, denn der Wunsch, das Ganze dem Einzelnen dienstbar machen zu wollen, ist bei Kleist nicht nur ein Zeichen von Hybris, sondern er ist auch unerfüllbar. Prinz von Homburg, zum Beispiel, glaubte fälschlich und überheblich, daß die Fanfarenmusik dazu da sei, seinen persönlichen Sieg zu verkünden, und später, daß die Unsterblichkeit ihm gehöre. Sein Fall war unausbleiblich, wie auch der der protestantischen Brüder, die symbolisch das Göttliche zu sich ins Irdische herabziehen wollten. Sie konnten mit dem Wunsch nach Zerstörung nur sich selbst treffen, da das Absolute der Reichweite des Einzelnen entzogen ist.

Diese gewaltige Macht des Absoluten, der sich der Einzelne gegenüber sieht, droht dem Anspruchstellenden im Extrem mit dem Entzug des Verstandes. Kleist stellt diesen Prozeß als Folge musikalischer oder akustischer Einwirkungen dar. Er behandelt dieses Thema einerseits humorvoll – wie zum Beispiel in der Anekdote vom Branntweinsäufer, der seine Sinne im Alkoholrausch verliert. Die Tragik hingegen ist zum Beispiel in *Penthesilea* gestaltet, die im Zustand des Wahnsinns den Geliebten tötet, nachdem sie die ganze Macht des Donnergottes Zeus für sich selbst beansprucht hat. Seinen Geist verliert auch der Mar-

chese in "Das Bettelweib von Locarno", da er das Unsichtbare subjektiv interpretierte und die unsichtbare Wirklichkeit mit Waffen bekämpfen wollte.

Der Wahnsinn der vier Brüder in der Cäcilienlegende ist von komplizierterer Art, denn er ist Folge eines höheren Wissens, das zu alltäglichem Verhalten unfähig machte. Wenn das Geheimnis übermenschlicher Zusammenhänge gelüftet wird, kann der Mensch nur verzweifeln, denn er scheint lediglich zu erfahren, welch unüberbrückbare Entfernung zwischen seiner dissonanten Existenz und dem Absoluten steht. Da Dichtung ebenfalls ein Prozeß der Bewußtwerdung ist, dürfte Kleist die Not der Brüder auch auf den Dichter und dessen "Gesang" bezogen haben. Im Gespräch über das Marionettentheater ist jedoch angedeutet, daß diese Bewußtwerdung weiter fortgesetzt werden muß, damit das Paradies des Ursprungs durch die Hintertür wieder betreten werden kann. Die Menschheit sei jedoch noch weit von dieser Möglichkeit entfernt, so daß die gegenwärtige Bewußtwerdung eine größere Trennung vom allgemeinen Zusammenhang bedeutet, bzw. eine größere Dissonanz im harmonischen Weltgefüge verursacht. Am Anfang steht der reine Mensch, der dem Geist der Musik entstammt und sich ihm unbewußt hingibt. Am Ende krümmt sich der Wissensbegierige, dem das Bewußtsein wieder entzogen wurde. Und zwischen den beiden Extremen deuten und deuteln die Übrigen und verfälschen den Sinn der Musik und der Welt. Kleists Dichtungen sind ein Versuch, die möglichen

Alternativen zu erproben.

Bei den frühen Romantikern führte die neue Musikauffassung hauptsächlich den Weg nach innen und in die Phantasie. In ihr löst sich die reale Welt auf, und der Mensch kann von den Leiden und Beschränkungen in eine subjektive Welt flüchten. Doch schon Wackenroder, der in seinen frühen Schriften in der Musik eine Religion erblickte, muß am Ende einsehen, daß die absolute Freiheit der musikalischen Phantasie ohne reale Bindung zu einem Nichts zusammenschrumpft. Und Novalis versucht, den Geist der Musik zu gestalten, indem er Sichtbares und Unsichtbares, Ordnung und Chaos, Realität und Phantasie zu einer Einheit verknüpfen will, die im Poetischen verwirklicht werden kann. Doch bleibt sein Bestreben fragmentarisch. Kleist forscht in seiner Behandlung des musikalischen Symbols nicht nur nach einer inneren Wirklichkeit, sondern er möchte darüber hinausgelangen, um das Fragmentarische der einzelnen Existenz zu überwinden. Die Eingesponnenheit im eigenen Ich, das heißt die Verabsolutierung der subjektiven Begrenztheit, führt in seinen Werken zur Verfälschung der objektiven Wirklichkeit. Hierdurch wird eine Dissonanz erzeugt, die sich auf Grund der Machtverhältnisse zu Ungunsten des Einzelnen auflösen muß. Jedoch im Kampf mit den unbekanntenen Mächten, die durch Musik symbolisiert werden, und in der unausbleiblichen Niederlage läßt sich – wenn auch im Negativen – ein Beweis der wahren Zusammenhänge bringen. Doch ist kein

Gebrauch davon zu machen, weil der menschliche Verstand hierzu nicht ausreicht. Eine Möglichkeit, die fragmentarische Existenz zu überwinden, ruht in der Fähigkeit zur absoluten Hingabe und der Bereitschaft zu leiden. Diese Fähigkeit ist besonders den Frauen bei Kleist zu eigen, die dadurch der Musik und ihrer Macht – der "weiblichsten aller Künste" – am nächsten stehen.

Die Bedeutungstiefe der musikalischen Symbolik bei Kleist weist schon weit über seine Zeit hinaus. Ein Anschluß findet sich erst im 20. Jahrhundert. Neben Rilke, Mann und Hesse stellt besonders Kafka die Machtverhältnisse in verwandter Weise dar. Ein detaillierter Vergleich dieser Symbolik bei Kleist und Kafka könnte einen wesentlichen Beitrag zur Forschung liefern.

## ANHANG

### 1) KOMPOSITIONEN NACH TEXTEN VON HEINRICH VON KLEIST

- Chelard, H.     *Hermannsschlacht*, Oper (München, 1835)
- Draeseke, F.    *Bühnenmusik zur Hermannsschlacht*  
(1860), ungedruckt.
- Draeseke, F.    *Penthesilea*, Overture, op. 50 (Leipzig, 1888).
- Draeseke, F.    *Germania an ihre Kinder*, Kantate (1859)  
ungedruckt.
- Egk, Werner.    *Die Verlobung in San Domingo*, Oper (München,  
1963).
- Erbse, Heimo.   *Julietta*, Oper, op. 15 (nach Kleists "Die  
Marquise von O...") (New York, 1958).
- Goldmark, C.    *Penthesilea*, Overture, op. 31.
- Graener, P.     *Der Prinz von Homburg*, Oper, op. 100 (Berlin,  
1935).
- Henze, Hans-Werner. *Der Prinz von Homburg*, Oper (1960).
- Joachim, J.     Kleist-Gedächtnis-Overture, op. 13.
- Kazasoglou.    *Bühnenmusik zu Penthesilea*.
- Klenau, P.v.    *Michael Kohlhaas* Oper nach eigenem Text  
(Stuttgart, 1933).

- Kricka, J. Bühnenmusik zu *Penthesilea*, (1914).
- Lux F. *Das Käthchen von Heilbronn*, Oper (Dessau, 1846).
- Marschner. Bühnenmusik zur *Hermannsschlacht*.
- Oboussier, R. *Amphitryon* (nach Moliere und Kleist)  
Oper Dessau, 1846).
- Pallantios. Bühnenmusik zu *Penthesilea*.
- Pfitzner, H. Suite über *Das Käthchen von Heilbronn*, op. 17  
(Berlin, 1905).
- Pfitzner, H. *Gesang der Barden* Chor aus der *Hermannsschlacht*,  
(1906).
- Reinthal, K. *Das Käthchen von Heilbronn*, Oper (Frankfurt/M.,  
1881)
- Schoeck. *Penthesilea*, Oper, op. 39 (1924/1925, Dresden,  
1927)
- Vierling, G. *Die Hermannsschlacht*, Ouverture.
- Wagenaar. *Amphitryon*, Ouverture.
- Wagner-Regeny, R. *Der zerbrochene Krug*, Ballett (Berlin, 1937).
- Wetz. Ouverture über Kleist.
- Wolf, H. *Prinz Friedrich von Homburg*, unvollendete Bühnenmusik (1884).
- Wolf, Hans. *Penthesilea*, symphonische Dichtung (1883-1885).

2) BEISPIEL EINES VERGLEICHS EINER MUSIKALISCHEN FORM  
MIT EINER DRAMATISCHEN STRUKTUR BEI HEINRICH VON  
KLEIST\*

Schema I.

J. S. Bach

*Brandenburgisches Konzert* Nr. 1 in F-Dur für Streichorchester, drei  
Oboen, Fagott, zwei Hörner und Cembalo.

*Concertino*: Wechselnde Gruppen der Instrumente.

*Concerto grosso*: Tutti aller Instrumente

Erster Satz.

I. Exposition des thematischen Materials

Tutti            Takt 1 - 13

II. Konzertierende Verarbeitung

Tutti            Takt 13 - 18

Concertino    Takt 18 - 21

Tutti            "    21 - 24

Durchfüh-  
rungen    Concertino    "    24 - 27

III. Konzertierende Verarbeitung.

Tutti            Takt 27 - 33

Concertino    Takt 33 - 36

Tutti            "    36 - 43.

IV. Konzertierende Verarbeitung

Tutti Takt 43 - 48  
Concertino " 48 - 52

V. Konzertierende Verarbeitung.

Tutti Takt 52 - 53  
Concertino " 53 - 57

II.<sup>1</sup> Wiederholung von Teil II.

Tutti Takt 57 - 63  
Concertino " 63 - 65  
Tutti " 65 - 72

Re- I.<sup>1</sup> Wiederholung von Teil I.

prise Tutti Takt 72 - 84.

Schema II.

Robert Guiskard.

Das Concertino (das kleine Konzert) besteht aus Helena, Robert, Abälard, Guiskard, Herzogin und Greis in wechselnden Gruppen; das Concerto grosse (das große Konzert) aus dem "Volk".

- I. Tutti (das Volk).  
Exposition des thematischen Materials A.  
Vers 1 - 36
- II. a) Konzertierende Verarbeitung zwischen Orchester (Einzelstimmen des Volks) und Solo (Greis).  
Vers 37 - 61. (Motive Aa, Ac, Ad, Am).
- b) Concertino zwischen zwei Solis (Helena und Greis).  
Das Orchester stark gedämpft. Vers 62 - 123.  
(Motive Aa, Ac, Ad, Ai, Ar, As).
- c) Konzertierende Verarbeitung zwischen Orchester  
Durchführungen (Einzelstimmen des Volks) und Solo (Greis).  
Vers 124 - 170). (Hauptmotive Ai und Ar).

- d) Concertino zwischen drei Solis (Robert und Greis; Abälard und Robert; Robert, Greis und Abälard). Vers 171 - 330. (Motive Aa Am, As, Erbfolgethema B. Ai, Ar).
- e) Konzertierende Verarbeitung zwischen Orchester (Einzelstimmen des Volks) und drei Solis (Greis, Abälard Robert). Das Orchester setzt mit voller Wucht ein. Vers 331 - 40(6). (Motive Ah, Af, Ai, Ak, Ar, Ai).

II.<sup>1</sup> Verkürzte Wiederholung von II.  
 Konzertierende Verarbeitung zwischen Orchester (Tutti) und fünf Solis (Greis und Guiskard, dann Herzogin, Robert, Abälard, Guiskard). Am Schluß reprise leises Einsetzen des Orchesters (Hauptmotive Ba, Ac, Af, Ag, AiiX Ar, At). Vers 407 - 492.

I.<sup>1</sup> Umkehrung von I.  
 Das Fragment gipfelt in einer wuchtigen Wiederholung des Hauptthemas A. Das Tutti des Orchesters (Einleitungsrede des Volks) als Solo (Schlußrede des Greises). Vers 493 - 524). Hauptmotive der Exposition: An, Ak, Ai, Ag, Af, Ae.

Schema III.  
 Robert Guiskard.

Dynamischer Aufbau.  
 Orchester = Volk

- I. Das Orchester eröffnet das Drama mit einem Tutti in ff. Exposition, Vers 1 - 36.
- II. a) Orchester immer ff, gegen Schluß rasches Diminuendo zu mit. Vers 37 - 61.
- b) mf. Leiser Beginn der Spannung durch Erwachen

des Argwohns. Vers 62 - 123. Orchester stark gedämpft.

Durchfüh-

rungen c) Piano. Das Orchester spielt gedämpft weiter. Der Argwohn wird in unbestimmter Form ausgesprochen. Des Normanns Erzählung in pianissimo treibt den Argwohn weiter bis zur ersten Befürchtung der Führer, Guiskard könne von der Pest angesteckt sein (Vers 124 -170), übertönt und unterbrochen durch...

d) Immer forte. Das Orchester verstummt. Zum Schluß jähe Steigerung zum ff durch Abälards Enthüllung, der Leibarzt befürchte, daß Guiskard pestkrank sei. Vers 171 - 330.

e) ff. Das Orchester setzt wieder in voller Stärke ein. Erster dynamischer Höhepunkt: Entsetzen des Volkes. Später f nach leichtem, beschwichtigendem Diminuendo durch Roberts Ankündigung, Guiskard werde sofort erscheinen. Am Schluß rasches Crescendo zum ff des von Angst befreiten und jubelnden Volkes. Vers 331 - 406.

II. <sup>1</sup> Orchester Tutti fff. Furioso der Begeisterung: Höchster dynamischer Gipfel. Plötzliches Piano im "allgemeinen Stillschweigen", wenn Guiskard zu sprechen beginnt. Das Orchester ist verstummt. Reprise Dann mf, kurzes Pianissimo, wieder mf und leises Einsetzen des Orchesters. Vers 407 - 492.

I. <sup>1</sup> Crescendo zum wuchtigen Forte-Schluß der Wiederholung des Hauptthemas in dem Solo des Greises. Vers 493 - 524.

---

\*Quelle: Hans Klein, "Musikalische Komposition in deutscher Dichtkunst," *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, VIII (1930), S. 714 - 715.

## ANMERKUNGEN

### EINFÜHRUNG

<sup>1</sup>Calvin S. Brown, "The Relations between Music and Literature As a Field of Study," *Comparative Literature*, XXII (Spring 1970), S. 101.

<sup>2</sup>Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, Yale Germanic Studies, No 2 (New Haven and London: Yale University Press, 1968), S. 7.

<sup>3</sup>Scher, *a.a.O.*, S. 6.

<sup>4</sup>Brown, *a.a.O.*, S. 101.

<sup>5</sup>Siehe hierzu besonders die Ausführungen bei Brown, *a.a.O.*, S. 102 - 104.

<sup>6</sup>Brown, *a.a.O.*, S. 106.

### ERSTER TEIL

#### 1) DIE MUSIKAUFFASSUNG ZUR ZEIT KLEISTS

<sup>1</sup>Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe*, Band II, *Charakteristiken und Kritiken I* (1796 - 1801), hrsg. Hans Eichner (München - Paderborn - Vienna: Ferdinand Schöningh & Thomas Verlag, 1966), S. 182 f.

<sup>2</sup>Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von Ludwig Schubart (Wien: J. V. Degen, 1806), S. 1.

<sup>3</sup>*Ebd.*

<sup>4</sup>Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres completes*. 12. Band (Paris: Bazouge-Pigoreau, Editeur, 1832), S. 219.

<sup>5</sup>Rousseau, *ebd.*, 8. Band, S. 221 - 222.

<sup>6</sup>Herders *Werke*, Hrsg. von Heinrich Dünzter, 20. Teil (4. Kritisches Wäldchen) (Berlin, 1865/1879), S. 524 - 525.

<sup>7</sup>Herder, *ebd.*, 20. Teil, S. 486.

<sup>8</sup>Herder, *ebd.*, 3. Teil, S. 189.

<sup>9</sup>Siehe hierzu: Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik*, 5. Auflage (Bern und München: Francke Verlag, 1962), S. 299. Den Unterschied zwischen der Musikauffassung der Klassiker und Romantiker hat auch Richard Benz herauszuarbeiten versucht. Siehe: *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*, 5. Auflage (Stuttgart: ReclamVerlag), 1956.

<sup>10</sup>Herder, *a.a.O.*, 20. Teil, S. 521.

<sup>11</sup>Herder *ebd.* 18. Teil, S. 506.

<sup>12</sup>Herder, *ebd.*, S. 599

<sup>13</sup>Siehe zum Beispiel die deutsche Übersetzung des Buches Lü Bu We, *Frühling und Herbst* (Jena, 1928).

<sup>14</sup>*The Dialogues of Plato*, übersetzt von Benjamin Jowett, Band 1 (New York: Random House, 1937), S. 790.

<sup>15</sup>Herder, *a.a.O.*, 18. Teil, S. 605.

<sup>16</sup>"Über naive und sentimentalische Dichtung," in: Friedrich Schiller, *Werke in zwei Bänden*, 2. Band (München; Zürich: Droemersch Verlaganstalt Th. Knaur Nachf., 1962), S. 674.

<sup>17</sup>Johannes Mittenzwei, *Das Musikalische in der Literatur* (Halle: VEB Verlag Sprache und Literatur, 1962), S. 224.

<sup>18</sup>Mittenzwei, *ebd.*, S. 222.

<sup>19</sup>Zu Schillers Verhältnis zur Musik siehe: R. M. Longyear, *Schiller and Music*, University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, No. 54 (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966.)

<sup>20</sup>Johann Wolfgang von Goethe, *Werke und Briefe*, Hamburger Ausgabe, Band 7 (Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1954 ff), S. 128.

<sup>21</sup>Goethe, *ebd.*, Band 12, S. 473.

<sup>22</sup>Goethe, *ebd.*, Band 13, S. 491.

<sup>23</sup>Goethe, *ebd.*, Band 4 der Briefe, S. 84. Zu Goethe und die Musik siehe auch: Hermann Abert, *Goethe und die Musik* (Stuttgart, 1922).

<sup>24</sup>Jean Paul, *Nachflor und Spätlinge des Taschenbuchs. Sämtliche Werke* (Berlin, 1842), XXXII, S. 316.

<sup>25</sup>Diese Bedeutung der Musik findet sich später besonders bei Eichendorff.

<sup>26</sup>Jean Paul *Ausgewählte Werke*, 3. Band (Hesperus) (Berlin: Reimer, 1847), S. 99.

<sup>27</sup>Wolfdietrich Rasch, "Die Erzählweise Jean Pauls, Metaphernspiele und dissonante Strukturen," in: *Interpretationen 3, Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil* (Frankfurt/M.: Fischer Bücherei, 1966), S. 106.

<sup>28</sup>Dies nimmt Gerhard Fricke an. Siehe seinen Aufsatz: "Wackenroders Religion der Kunst," in: Fricke, *Studien und Interpretationen* (Frankfurt: Hans F. Menck Verlag, 1956) S. 192.

<sup>29</sup>Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe* (Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1967), S. 114.

<sup>30</sup>Wackenroder, *ebd.*, S. 130.

<sup>31</sup>Wackenroder, *ebd.*, S. 129.

<sup>32</sup>Wackenroder, *ebd.*, S. 126/127.

<sup>33</sup>Wackenroder, *ebd.*, S. 227.

<sup>34</sup>*Ebd.*

<sup>35</sup>Aus Tiecks Aufsatz "Symphonien", in: Wackenroder, *ebd.*, S. 251.

<sup>36</sup>Siehe hierzu: H. A. Korff, *Geist der Goethezeit*, II. Teil, 7. Auflage (Leipzig: Koehler & Amelang, 1966), S. 317 f.

<sup>37</sup>Tieck, *a. a. O.*, S. 254.

<sup>38</sup>Tieck, *ebd.*

<sup>39</sup>Aus Tiecks Aufsatz "Die Töne", in: Wackenroder, *ebd.*, S. 246.

<sup>40</sup>*Das Ungeheuer und der verzauberte Wald. Ein musikalisches Märchen in vier Aufzügen* wurde 1798 geschrieben. Das Bestreben, das Inhaltliche zugunsten musikalischer Wirkungen zurückzudrängen, kommt in Tiecks Einleitung zum Ausdruck: "Sie werden einsehen, warum ich keine schärferen Charaktere und keine anderen Leidenschaften wählte, indem sonst kein Schauspiel entstehen konnte, das sich unaufhörlich selbst widerspricht, ohne sich zu vernichten." Ludwig Tiecks *Schriften*, 11. Band (Berlin: G. Reimer, 1928), S. 149.

<sup>41</sup>Zu dieser "verbal music" siehe: Stephen Scher, *Verbal Music in German Literature*, a.a.O., S. 36 ff.

<sup>42</sup>Siehe z.B.: A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, Hrsg. von Edgar Lohner (Stuttgart: Kohlhammer, 1962), Band I., S. 145 ff, S. 181 ff und Band II, S. 205 ff.

<sup>43</sup>Eine Ausnahme ist der Satz "Dann soll er die Fanfaren blasen lassen!" in *Prinz Friedrich von Homburg*, dessen klanglicher Effekt weiter unten erläutert wird.

<sup>44</sup>Wackenroder, *a. a. O.*, S. 228.

<sup>45</sup>Novalis, *Schriften*, Hrsg. von Richard Samuel, 3. Band (Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1960), S. 360.

<sup>46</sup>Novalis, *ebd.*, S. 691.

<sup>47</sup>Novalis, *ebd.*

<sup>48</sup>Siehe z.B. Novalis *ebd.*, 3. Band, S. 319 sowie die Studie: Martin Dyck: *Novalis and Mathematics*, University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, No. 27 (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1960), S. 89 ff.

<sup>49</sup>Novalis, *Schriften*, Hrsg. von J. Minor, 3. Band (Jena, 1923), S. 15.

<sup>50</sup>Novalis, Hrsg. v. Minor, *ebd.*, Band 4, S. 25.

<sup>51</sup>Novalis, Hrsg. v. Minor, *ebd.*, Band 4, S. 161.

<sup>52</sup>Mittenzwei, *a.a.O.*, S. 143.

<sup>53</sup>Siehe hierzu besonders: John Francis Fetzer, "Music in the Life and Works of Clemens Brentano," unveröffentlichte Dissertation, University of California, Berkeley, 1965.

<sup>54</sup>Als Beispiel sei ein Auszug aus Brentanos Schwalben Gedicht des Märchens "Gockel, Hinkel und Gackeleia" angeführt

Als ich, wie's schicklich, erquicklich ist,  
Mit witziger, spitziger List  
Die Hirngespinnste meiner Gesichte,  
Die figürliche, manierlichen Traumgedichte  
Den Kindern ein bißchen rimperlich, spärlich,  
Doch ziemlich klimperklärlich  
Im glitzernden Frühlichts-Schimmer  
Spintisierlich rezitierte, ist, ...

.....

Die verzweifelte, verzweifelte Misse - Misse-  
Missethat binnen kürzester Frist geschehen, ...

<sup>55</sup>Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (Zürich: Atlantis Verlag 1953) (Zürich: Atlantis Verlag, 1953), S. 75.

<sup>56</sup>Staiger, *ebd.*, S. 76.

<sup>57</sup>Fetzer, *a.a.O.*, S. 137 - 138.

<sup>58</sup>Korff, *a.a.O.*, S. 547

<sup>59</sup>Korff, *ebd.*, S. 549.

<sup>60</sup>in *Cäcilia: Eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, II, S. 169 - 199.

<sup>61</sup>Alfred R. Neumann, "La Motte Fouqué, the Unmusical Musician," *Modern Language Quarterly*, XV (1954), S. 259 ff.

## 2) KLEIST UND DIE MUSIK

<sup>1</sup> Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleists Lebensspuren, Dokumente und Berichte der Zeitgenossen* (Bremen: Schünemann, 1957), S. 10.

<sup>2</sup> Sembdner, *ebd.*, S. 11.

<sup>3</sup> Sembdner, *ebd.*, S. 10.

<sup>4</sup> Sembdner, *ebd.*, S. 11.

<sup>5</sup> Sembdner, *ebd.*, S. 8.

<sup>6</sup> Siehe zum Beispiel Kleists Brief an Martini vom März 1799, in dem er schreibt: "...meine Vernunft bekräftigt, was mein Herz sagt..." (R II, S. 485). Im gleichen Brief spricht Kleist von der goldenen Unabhängigkeit bzw. der goldenen Abhängigkeit von der Herrschaft der Vernunft (S. 484).

<sup>7</sup> Klammern und Hervorhebungen im Text.

<sup>8</sup> Heinz Ide, *Der junge Kleist* (Würzburg: Holzner Verlag, 1961), S. 36.

<sup>9</sup> Helmut Sembdner, Hrsg., *Heinrich von Kleist, Geschichte meiner Seele, Ideenmagazin - Das Lebenszeugnis der Briefe, Sammlungen Dieterich* (Bremen: Dieterich, 1959).

<sup>10</sup> Siehe: Brief an A. v. Werdeck vom 29. Juli 1801.

<sup>11</sup> Siehe hierzu: Christoph Petzsch, "Musik: Verführung und Gesetz: Aus Briefen und Dichtungen Rilkes," *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NF, X (1960), S. 65-85.

## 3) KLEIST MUSIKALISCH INTERPRETIERT - STAND UND BESPRECHUNG DER FORSCHUNG

<sup>1</sup> Richard Benz, *Die Welt der Dichter und die Musik*; Neuauflage von Band II der *Stunde der deutschen Musik* (Düsseldorf: Diederichs, 1949), S. 219.

<sup>2</sup>Otto Ludwig, *Nachlaßschriften*, hrsg. von M. Heydrich (Leipzig, 1874), Brief vom 3. Juli 1857.

<sup>3</sup>Die Brüder Schlegel und Tieck lernte er 1808 in Dresden kennen, die übrigen Romantiker traf er im Jahre 1810 in Berlin.

<sup>4</sup>Weigand hat zum Beispiel nachgewiesen, daß Kleist die Werke von Novalis schon früh (1802) gelesen hat. Siehe: Hermann J. Weigand, "Zu Kleists 'Käthchen von Heilbronn'," *Studia Philologica et Litteraria in Honorem L. Spitzer* (Bern: Francke Berlag, 1858), S. 429.

<sup>5</sup>Sicherlich kannte Kleist auch A. W. Schlegels *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, die sich eingehend damit befassen und schon im Jahre 1802 erschienen.

<sup>6</sup>Der Generalbaß ist die fortlaufende Instrumentalstimme als harmonische Grundlage eines Tonstücks der Renaissance- und Barockmusik. Später – besonders zur Zeit Kleists – wurde der Generalbaß mit der Harmonielehre selbst gleichgesetzt. Siehe hierzu: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Band 5 (Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1956 f.) S. 1707 ff. und besonders S. 1722.

<sup>7</sup>Julius Petersen, "Heinrich von Kleist und Torquato Tasso. Eine Studie über literarischen Einfluß," *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, XXXI (1917), S. 355.

<sup>8</sup>Günter Blöcker, *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich* (Berlin: Argon Verlag, 1960), S. 266.

<sup>9</sup>Hans Klein, "Musikalische Komposition in deutscher Dichtkunst," *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, VIII (1930), S. 714/715.

<sup>10</sup>Franz Servaes, *Heinrich von Kleist* (Leipzig, Berlin und Wien, 1902), S. 49.

<sup>11</sup>Blöcker, *a. a. O.*, S. 266.

<sup>12</sup>Karl Heim, "Heinrich von Kleist," in: Friedrich Blume, *a. a. O.*, 7. Band, S. 1212.

<sup>13</sup>Servaes, *a. a. O.*, S. 49.

<sup>14</sup>Petersen, *a. a. O.*, S. 355.

<sup>15</sup>Berthold Schulze, "Das Bild als Leitmotiv in den Dramen Kleists und anderer Dichter," *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, 24 (1910), S. 308 ff.

<sup>16</sup>Petersen, *a. a. O.*, S. 355.

<sup>17</sup>Petersen, *ebd.*, S. 356.

<sup>18</sup>*Ebd.*

<sup>19</sup>Petersen, *ebd.*, S. 352.

<sup>20</sup>Friedrich Gundolf, *Heinrich von Kleist* (Berlin; Georg Bondi, 1922), S. 35.

<sup>21</sup>Gundolf, *ebd.*, S. 40.

<sup>22</sup>Gundolf, *ebd.*, S. 43.

<sup>23</sup>Albert Mittringer, "Heinrich von Kleist: Ein Beitrag zum Problem der musikalischen Dichtung," unveröffentlichte Dissertation, Wien, 1932, S. 5.

<sup>24</sup>Donald P. Morgan, "Heinrich von Kleists Verhältnis zur Musik," unveröffentlichte Dissertation, Köln, 1940.

<sup>25</sup>Morgans, *ebd.*, S. 37

<sup>26</sup>Morgen, *ebd.*, S. 98

<sup>27</sup>Blöcker, *a. a. O.*, S. 265.

<sup>28</sup>Blöcker, *ebd.*, S. 274.

<sup>29</sup>Hinton Thomas, "Kleist and the Thorough Bass," *Publications of the English Goethe Society*, XXXII (1962),

<sup>30</sup>Thomas, *ebd.*, S. 89

<sup>31</sup>Siehe hierzu die Anmerkung von Beißner in Kleist II, S. 1012, sowie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *a. a. O.*

<sup>32</sup>Thomas, *a. a. O.*, S. 81.

<sup>33</sup>Thomas, *ebd.*

<sup>34</sup>Rubin A. Clouser, "Counterpoint in the works of Heinrich von Kleist," unveröffentlichte Dissertation, Kansas, 1971.

## ZWEITER TEIL – HARMONIE UND MISBLANG IN KLEISTS WERKEN

### DIE FORMULIERUNG DES PROBLEMS: DIE GEFAHR DES GEHÖRTEN

<sup>1</sup>Siehe: Brief vom 19. September 1800.

<sup>2</sup>Dieses Potential zum Bösen, das der Musik innewohnt, wird später besonders von Hermann Hesse und Thomas Mann dargestellt. Siehe zum Beispiel Thomas Manns *Doktor Faustus* und Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel*. Richard Wiseman hat eine aufschlußreiche Studie des Bösen und der Musik im Werk dieser beiden Schriftsteller durchgeführt. Siehe: Richard Wiseman, "Music and the Problem of Evil: Condemnation and Affirmation in the Works of Thomas Mann and Hermann Hesse," unveröffentlichte Dissertation, University of California, Berkeley, 1960.

<sup>3</sup>Siehe S. 39 und 79 dieses Buches.

<sup>4</sup>Herder, *a.a.O.*, hrsg. von Dünzter, S. 486.

<sup>5</sup>In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß Nietzsche besondere Achtung für Kleist hegte. *Also sprach Zarathustra* entstand wahrscheinlich, ohne daß Nietzsche das "Gebet des Zoroaster" kannte. Seine Interpretation der dionysischen Musik führt jedoch Kleists Gedanken fort: "Im dionysischen Dithyrambus ... [drängt sich] etwas Nieempfundenes zur Äußerung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, das Einssein als Genius der Gattung ja der Natur ... die Klüfte zwischen Mensch und Mensch [weichen] einem übermächtigen Einheitsgeföhle, ... welches an das Herz der Natur zurückführt." Zitat aus Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat* (Stuttgart: Alfred Körner, 1942), S. 56.

<sup>6</sup>Siehe hierzu *The Dialogues of Plato, a.a.O.*, S. 641, 647 f. & S. 662.

<sup>7</sup>Die Hervorhebungen bei den beiden Epigrammen sind von mir.

<sup>8</sup>Friedrich Beißner, *Klopstocks vaterländische Dramen* (Weimar, 1942).

<sup>9</sup>Vergleiche hierzu den Gott Jupiter in Kleists *Amphitruon*.

<sup>10</sup>Brief an Collin vom 22. 2. 1809.

<sup>11</sup>Der Morgen graut jedoch, als die Barden ihr Lied beginnen und weist auf einen besseren Zustand voraus. Siehe auch Kleist I, S. 613.

<sup>12</sup>Der Text dieser Vorlage erscheint in einer Anmerkung von Sembdner.

<sup>13</sup>Siehe hierzu besonders den Aufsatz von J.M.Ellis, "Kleist's 'Das Erdbeben in Chili', *Publication of the English Goethe Society*, New Series, Vo. XXXIII (1963)

<sup>14</sup>Siehe hierzu: Hans Peter Hermann, "Zufall und Ich: Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists," *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NF, Bd. XI Heft 1 (1961).

<sup>15</sup>Siehe zum Beispiel das Gespräch zwischen Bürgel und K. in Franz Kafkas *Das Schloß*, wo es heißt: "... es gibt Dinge, die an nichts anderem als an sich selbst scheitern." *Das Schloß* (Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1964), S. 356.

<sup>16</sup>Auch Werlich hat schon auf die Zusammengehörigkeit von dem Schloß und seinen Besitzer hingewiesen. Egon Werlich "Kleists 'Bettelweib von Locarno', Versuch einer Aufwertung des Gehalts," *Wirkendes Wort*, XV (1965), S. 242.

<sup>17</sup>Zur Struktur des dramatischen Stils siehe: Emil Staiger, "Heinrich von Kleist, 'Das Bettelweib von Locarno'," in: *Meisterwerke deutscher Sprache* (Zürich: Atlantis Verlag, 1961), S. 100 ff.

<sup>18</sup>Andere Interpretationen der Erzählung sind die von Staiger, a.a.O., Werlich, a.a.O. und Jürgen Schröder, "Das Bettelweib von Locarno,' Zum Gespenstischen in den Novellen Heinrich von Kleists *Germanisch-Romanische Monatsschrift* NF, XVII (1967), S. 193-207. Während Staiger der Ansicht ist, daß die erzählte Begebenheit als notwendiges Übel der Form untergeordnet werden muß und dem Gehalt kaum Beachtung schenkt, befassen sich Werlich und Schröder mit übergroßem Nachdruck mit einer Bedeutung von Schuld und Sühne. Es geht Kleist kaum um das Motto "erfülle Deine Pflicht", wie es Werlich annimmt, oder um die Darstellung blinder, übermenschlicher Rache, wie Schröder glaubt. Vielmehr handelt es sich hier um einen Machtkampf, der zwischen zwei Kräften der menschlichen Existenz ausgetragen wird: Macht und Schwäche.

<sup>19</sup>Siehe hierzu: Blöcker, *a.a.O.*, S. 267.

## IM INNERN DES PROBLEMS: ERHÖRTES UND UNERHÖRTES

<sup>1</sup>Dieser Brief vom Sommer 1811 wurde auf Seiten 46 und 46 dieses Buches besprochen.

<sup>2</sup>Im Mai 1800 schreibt Kleist an Wilhelmine in ähnlichem Sinne: "Wenn der Mann sein brutales Recht des Stärkeren mit den Waffen der Gewalt gegen die Frau ausübt, hat nicht auch die Frau ein Recht gegen den Mann, das man das Recht des Schwächern nennen könnte, und das sie mit den Waffen der Sanftmut geltend machen kann?" Kleist II, S. 511. Hervorhebungen von Kleist.

<sup>3</sup>Ein anderes Beispiel ist der Marchese in "Das Bettelweib von Locarno", der sich vergeblich auf Schwert, Gewehr und nutzloses Fragen verließ.

<sup>4</sup>Novalis, *a.a.O.*, 3. Band, S. 507.

<sup>5</sup>Die Interpretationen von Robert Mühlher, "Heinrich von Kleist und seine Legende 'Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik,'" *Jahrbuch des Wiener Goethevereins*, Vol. 66 (1962), S. 154 - 155, und Edmund Edel, "Heinrich von Kleist 'Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Eine Legende,'" *Wirkendes Wort*, XIX, Heft 2 (März - April 1969) kommen zu dem Schluß, daß die Brüder ihren Geist vollkommen aufgegeben haben und aus ihnen die fremde Gewalt spricht. Sie läßt sich nicht aufrecht erhalten.

<sup>6</sup>Robert Mühlher ist der Ansicht, daß Musik und Architektur bei Kleist "unzertrennbare Verbündete" seien (Mühlher *a.a.O.*, S. 152). Mühlher zieht Kleists berühmtes Zitat über das Gewölbe, das nur hält, weil alle Steine auf einmal stürzen wollen (Brief aus Würzburg vom 16. November 1800, Kleist II, S. 593) heran. Die Metapher wird jedoch über alle Gebühr strapaziert, indem die "liebende Gemeinde" der Aachener Kirche mit diesem Gewölbe und die Brüder mit einzelnen Steinen verglichen werden.

<sup>7</sup>Es erscheinen hier Bilder, die nur einen Schritt von Kafkas

künstlerischem Ausdruck entfernt liegen. Die eisige Kälte findet sich in Kafkas Werk oft bei asketischer Vereinzelung und Entfernung vom Menschlichen oder vom erwünschten Ziel. Eine Winterlandschaft mit tiefem Schnee umgibt zum Beispiel das Schloß, dem sich K. umsonst nähert. In eisige Regionen verliert sich auch der Kübelreiter, und der Landarzt irrt "durch die Schneewüste" in dem Bewußtsein: "Niemals komme ich so nach Hause." Franz Kafka, *Erzählungen* (Frankfurt/M.: S. Fischer, 1965), S. 153.

<sup>8</sup>Siehe in: *Monatshefte*, LVI (März 1964).

<sup>9</sup>Siehe hierzu: Gerhard Fricke, *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963. Unveränderter Nachdruck der 1. Auflage 1929), S. 16 ff. - Clemens Lugowski, "Die Überwindung des Objektiven Surch das Unmittelbare," in: *Wirklichkeit und Dichtung* (Frankfurt am Main 1936). Günter Blöcker, *a.a.O.*, S. 222 f. - Benno von Wiese, "Heinrich von Kleist: 'Michael Kohlhaas'," in: Wiese, *Die deutsche Novelle I* (Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1962), S. 47.

<sup>10</sup>Hans Peter Herrmann, *a.a.O.*, S. 78.

<sup>11</sup>Hans Peter Herrmann, *ebd.*, S. 86.

<sup>12</sup>Siehe: *Grimms Wörterbuch*.

<sup>13</sup>Donnergeräusch hat auch sonst bei Kleist eine besondere symbolische Bedeutung. In "Michael Kohlhaas" fällt ein "ungeheurer Wetterschlag" (K II, 35) dicht neben den Roßhändler nieder, als er gerade im Begriff ist, das Kloster, das die Schwester der Tronkas beherbergt, anzünden zu lassen. Kohlhaas' unmenschliches Gebaren wird durch den kosmischen Mißklang verstärkt, bringt ihn aber auf einen Augenblick aus der Fassung, so daß sein Befehl unausgesprochen bleibt. So werden die Nonnen auch hier – wie in "Die heilige Cäcilie" – verschont. Die absolute Dissonanz, die Penthesilea heraufbeschwört, wird ebenfalls mit Donner besiegelt. Ehe sie sich mit ihren Hunden auf Achill stürzt, ruft sie Zeus mit all seinen Donnern auf sich herab und besiegelt dadurch ihren unhaltbaren Anspruch. Das unharmonische, zerstörerische Element ist auch in *Käthchen von Heilbronn* mit Donner und Unwetter verbunden (K I,

457). In einer von Donner durchdröhnten Nacht tritt Kunigunde zum ersten Mal auf. In ihrer quasi mechanischen Zusammengesetztheit verkörpert sie das Unmenschliche, bzw. Nicht-Menschliche.

Donner und Blitz begleiten auch das Römerheer in den Sumpf der Cherusker. Die Dissonanz kommt hier den Cheruskern zugute. Dem Donner wohnt die gleiche Ambivalenz inne, wie sie die Musik charakterisiert. Er ist verderblich und heilsam zugleich. Der große Donnerer ist schließlich Zeus, und das kosmische Geräusch ist Zeichen seiner Macht. Auch in *Prinz Friedrich von Homburg* wird diese Idee gestaltet. Wie schon weiter oben gezeigt, werden die Ambitionen des Prinzen mit 'Kanonendonner' auf ein menschliches Maß zurückgewiesen.

<sup>14</sup>Siehe: *Grimms Wörterbuch*, Drache - "Im Heidentum verderblich sowol als wohlthätig."

<sup>15</sup>Brief vom 15. August, 1801.

<sup>16</sup>Edmund Edels Ansicht, daß der Tod der Brüder als "heiter" bezeichnet wird, weil er das Ende einer Höllenqual bedeutet, ist nicht überzeugend. Auch die Heiterkeit mit der der Vorsteher der Irrenanstalt die Brüder noch viele Jahre vor ihrem Tod vorfand, ist für Edel nur Zeichen rein körperlicher Gesundheit. Doch ist Heiterkeit eine innere Qualität, die auf einen bestimmten geistigen Zustand hindeutet. Siehe hierzu: Edmund Edel, *a.a.O.*, S. 114.

<sup>17</sup>Wilhelm Emrich, "Kleist und die moderne Literatur," in: Emrich, *Heinrich von Kleist, Vier Reden zu seinem Gedächtnis*, Jahressgabe der Heinrich von Kleist-Gesellschaft (Berlin: Erich Schmid Verlag, 1962), S. 23.

<sup>18</sup>Kleist weist mit diesem Ideal besonders auf Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel* voraus. Josef Knecht ist am Schluß des Romans ebenfalls willens, sein Leben im Dienste der Menschheit einzusetzen.

## AUSGEWÄHLTE BIBLIOGRAPHIE

### I. KLEISTS WERKE

Kleist, Heinrich von. *Sämtliche Werke und Briefe*, herausgegeben von Helmut Sembdner. 2 Bände. München: HansaVerlag, 1961.

### II. BÜCHER UND MONOGRAPHIEN ÜBER KLEIST

Ayrault, Roger. *Heinrich von Kleist*. Paris: Aubier Montaigne, 1966.

Bianchi, Lorenzo. *Studien über Heinrich von Kleist*. Bologna ohne Datum (1921?)

Blöcker, Günter. *Heinrich von Kleist oder Das absolute Ich*. Berlin: Argon Verlag, 1960.

Davidts, Hermann. *Die novellistische Kunst Heinrich von Kleists*. Bonner Forschungen, hrs. von Berthold Litzmann, Neue Folge V. Schriften der Literaturwissenschaftlichen Gesellschaft) Bonn und Berlin, 1913.

Demisch, Heinz. *Heinrich von Kleist: Schicksal im Zeichen der Bewußtseinsseele*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1964.

Dürst, Rolf. *Heinrich von Kleist. Dichter zwischen Ursprung und Endzeit. Kleists Werk im Licht idealistischer Eschatologie*. Bern: Francke Verlag, 1965.

Ellis, J. M. *Kleist's Prinz Friedrich von Homburg: A Critical Study* (University of California Publications in Modern Philology,

- 97) Berkeley: University of California Press, 1970.
- Fricke, Gerhard. *Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist*. (Unveränderter Nachdruck der ersten Auflage von 1929) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.
- Geary, John. *Heinrich von Kleist: A Study in Tragedy and Anxiety*. University of Pennsylvania Studies in Germanic Languages and Literatures (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1968.
- Gundolf, Friedrich. *Heinrich von Kleist*. Berlin: Georg Bondi, 1922.
- Ide, Heinz. *Der junge Kleist*. Würzburg: Holzner Verlag, 1961.
- Koch, Friedrich. *Heinrich von Kleist: Bewußtsein und Wirklichkeit*. Stuttgart: Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1958.
- Maass, Joachim. *Kleist, Die Fackel Preußens: Eine Lebensgeschichte*. Wien, München und Basel, 1957.
- Mayer, Hans. *Heinrich von Kleist: Der geschichtliche Augenblick*. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1962.
- Minde-Pouet, Georg, *Heinrich von Kleist. Seine Sprache und Stil*, Weimar, 1897.
- Müller-Seidel, Walter. *Vorsehen und Erkennen: Eine Studie über Heinrich von Kleist*. Köln, Graz: Böhlau, 1961.
- Reusner, Ernst v. *Satz, Gestalt, Schicksal: Untersuchungen über die Struktur in der Dichtung Kleists*, 1961.
- Schlagdenhauffen, Alfred. *L'univers existentiel de Kleist dans le Prince de Homburg*. Paris, 1953.
- Sembdner, Helmut. *Heinrich von Kleist, Geschichte meiner Seele, Ideenmagazin: Das Lebenszeugnis der Briefe*. (Sammlungen Dieterich) Bremen: Verlag Dieterich, 1959.
- Sembdner, Helmut. *Heinrich von Kleists Lebensspuren: Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*. Bremen: Schünemann, 1957.
- Servaes, Franz. *Heinrich von Kleist*. Leipzig, Berlin und Wien,

1902.

Stahl, E. L. *Heinrich von Kleist's Dramas*. (Modern Language Studies, 4) Oxford: Blackwell, 1948.

Streller Siegfried. *Das dramatische Werk Heinrich von Kleists*. Berlin: Rütten & Loening, 1966.

### III. ARTIKEL UND AUFSÄTZE ÜBER KLEIST

Bokelmann, Siegfried. "Betrachtungen zur Satzgestaltung in Kleists Novelle 'Die Marquise von O...'," *Wirkendes Wort* VIII (1958).

Conrady, Karl Otto. "Das Moralische in Kleists Erzählungen: Ein Kapitel vom Dichter ohne Gesellschaft," in: *Literatur und Gesellschaft*. Hrs. von Hans Joachim Schrimpf. (Festgabe für Benno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag) Bonn: Bouvier Verlag, 1963.

Dyck, J. W. "Kleist und Nietzsche. Lebensplan und Lust-Motiv," *German Life and Letters*, XXI (April 1968).

Edel, Edmund. "Heinrich von Kleist 'Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik'. Eine Legende," *Wirkendes Wort*, XIX Heft 2 (März/April 1969).

Ellis, J. M. "Kleist's 'Das Erdbeben in Chili'," *Publications of the English Goethe Society*, New Series, XXXIII (1963).

Emrich, Wilhelm. "Kleist und die moderne Literatur," in: *Heinrich von Kleist: Vier Reden zu seinem Gedächtnis*. Jahrgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft) Berlin: Erich Schmid Verlag, 1967.

Geary, John. "Character and Idea in 'Prinz Friedrich von Homburg'," *The Germanic Review* (November 1967).

Graf, Günter. "Zum Vergleich der zwei Fassungen von Heinrich von Kleists Legende 'Die heilige Cäcilie'," *Études Germaniques*, 25 (1970).

- Herrmann, Hans Peter. "Zufall und Ich: Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists," *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NF, XI, Heft 1 (1961).
- Himmel, Hellmuth. "Musikalische Fugentechnik in Kleists 'Bettelweib von Locarno'," *Sprachkunst*, 2 (1971).
- Hohoff, Curt. "Traum und Wirklichkeit bei Heinrich von Kleist," *Merkur*, XV (1961).
- Kayser, Wolfgang. "Kleist als Erzähler," in: *Die Vortragsreise: Studien zur Literatur*. Bern: Francke Verlag, 1958.
- Kloopmann, Helmut. "Das 'rätselhafte Faktum' und seine Vorgeschichte," *Zeitschrift für deutsche Philologie*, LXXXIV (1965).
- Lucas, R. S. "Studies in Kleist. 'Das Erdbeben in Chili'," *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgeschichte*, 4 (1970).
- Lugowski, Clemens. "Die Überwindung des Objektiven durch Unmittelbare," in: *Wirklichkeit und Dichtung*. Frankfurt/M, 1936.
- Mann, Thomas. "Heinrich von Kleist und seine Erzählungen," in: *Werke*, Band IX. Frankfurt, 1960.
- Mühlher, Robert. "Heinrich von Kleist und seine Legende 'Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik'," *Jahrbuch des Wiener Goethevereins*, 66 (1962).
- Müller-Seidel, Walter. "Die Struktur des Widerspruchs in Kleists 'Marquise von O...'," *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXVIII (1954).
- Passage, Charles E. "'Michael Kohlhaas': A Form Analysis," *Germanic Review*, XXX (1955).
- Petersen, Julius. "Heinrich von Kleist und Torquato Tasso. Eine Studie über literarischen Einfluß," *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, XXXI (1917).
- Scherer, Michael. "Die beiden Fassungen von Kleists Erzählung 'Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik'," *Monatshefte*, LVI (March 1964).

- Schlagdenhauffen, Alfred. "Die Form des Tragischen bei Heinrich von Kleist," in: *Heinrich von Kleist, Aufsätze und Essays*. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. (Wege der Forschung, Band CXLVII) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- Schröder, Jürgen. "Das Bettelweib von Locarno': Zum Gespenstischen in den Novellen Heinrich von Kleists," *Germanisch-Romanische Monatsschrift* NF, XVII (1967).
- Schulze, Berthold. "Das Bild als Leitmotiv in den Dramen Kleists und anderer Dichter," *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, 24 (1910).
- Silz, Walter. "Das Erdbeben in Chili," *Monatshefte*, LIII (1962).
- Sokel, Walter H. "Kleist's Marquise von O., Kierkegaard's Abraham, and Musil's Tonka: Three Stages of the Absurd as the Touchstone of Faith," *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 8, 1967).
- Staiger, Emil. "Heinrich von Kleist: 'Das Bettelweib von Locarno'," in: Staiger. *Meisterwerke deutscher Sprache*. 4. Auflage, Zürich: Atlantis Verlag, 1961, S. 100 ff.
- Teller, Frieda. "Neue Studien zu Heinrich von Kleist," *Euphorion*, II (1913).
- Thomas, Hinton. "Kleist and the Thorough Bass," *Publications of the English Goethe Society*, XXXII (1962).
- Thomas, Lionel. "Heinrich von Kleist and his Stories," *Proceedings of the Leeds Philosophical, Literary and Historical Section*, X (1962)
- Van Ingen, F. J. "Heinrich von Kleist en de Muziek," *Mens en Melodie*, XVI (1961).
- Weigand, Hermann J. "Zu Kleists 'Käthchen von Heilbronn,'" in: *Studia Philologica et Litteraria in Honorem L. Spitzer*. Bern: Francke Verlag, 1959.
- Werlich, Egon, "Kleists 'Bettelweib von Locarno', Versuch einer Aufwertung des Gehalts." *Wirkendes Wort*, VX (1965).
- v. Wiese, Benno. "Heinrich von Kleist: 'Michael Kohlhaas,'" in: Wiese. *Die deutsche Novelle*. I. Düsseldorf: August Bagel Verl. 1962.

#### IV. DISSERTATIONEN ÜBER KLEIST

- Baumann, Ruth. "Studien zur Erzählkunst Heinrich von Kleists." (Unveröffentlichte Dissertation) Hamburg 1928.
- Clouser, Rubin A. "Counterpoint in the Works of Heinrich von Kleist." (Unveröffentlichte Dissertation) Kansas, 1971.
- Lugowski, Clemens. "Wirklichkeit und Dichtung: Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists." (Dissertation) Frankfurt/Main, 1936.
- Wittringer, Albert. "Heinrich von Kleist. Ein Beitrag zum Problem der musikalischen Dichtung." (Unveröffentlichte Dissertation) Wien, 1932.
- Morgan, Donald P. "Heinrich von Kleists Verhältnis zur Musik." (Unveröffentlichte Dissertation) Köln, 1940.

#### V. SONSTIGE BÜCHER UND MONOGRAPHIEN ZUM THEMA

- Beissner, Friedrich. *Klopstocks vaterländische Dramen*. Weimar, 1942.
- Benz, Richard. *Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen Bewegung*. 5. Auflage, Stuttgart: Reclam-Verlag, 1956.
- Benz, Richard. *Die Welt der Dichter und die Musik*. Neuauflage von Band II der *Stunde der deutschen Musik*. Düsseldorf: Diederich 1949.
- Blume, Friedrich. (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 7. Band. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter, 1958.
- Bock A. *Deutsche Dichter und ihre Beziehungen zur Musik*. Leipzig, 1893.

- Brinkmann, Richard. *Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffes Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. Tübingen, 1957.
- Dyck, Martin. *Novalis and Mathematics*. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, No. 27) Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1960.
- Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hamburg: Christian WegnerVerlag, 1962.
- Herder Werke. Hrsg. von Heinrich Dünzter. Berlin, 1865/1879
- Hoffmann, E. T. A. Werke. Leipzig: Bibliograph. Institut, o.D.
- Jean Paul. *Ausgewählte Werke*. Band 3. Berlin: G. Reimer, 1847.
- Jean Paul. *Nachflor und Spätlinge des Taschenbuchs*. Sämtliche Werke. Band XXXII. Berlin, 1842.
- Kafka, Franz. *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Max Brod: *Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (Lizenzausgabe von Schocken Books, New York), 1965.
- Kafka, Franz. *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Max Brod: *Das Schloß*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (Lizenzausgabe von Schocken Books, New York), 1964.
- Kafka, Franz. *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Max Brod: *Tagebücher*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (Lizenzausgabe von Schocken Books, New York), 1948 und 1949.
- Kluckhohn, Paul. *Die deutsche Romantik*. Bielefeld & Leipzig, 1924.
- Korff, H. A. *Geist der Goethezeit*. 7. Auflage. Leipzig: Koehler & Amelang, 1966.
- Longyear, R. B. *Schiller and Music*. (North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, No. 54.) Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966.
- Ludwig, Otto. *Nachlasschriften*. Hrsg. von M. Heydrich. 1874.
- Mittenzwei, Johannes. *Das Musikalische in der Literatur*. Halle: VEB Verlag Sprache und Literatur, 1962.

- Müller, Andreas. *Kunstanschauung der Frühromantik*. Band drei von: *Deutsche Literatur: Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen*. Leipzig: Reclam, 1931.
- Nietzsche, Friedrich. *Werke in drei Bänden*. München: Carl Hanser Verlag, 1954.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie. Der griechische Staat*. Stuttgart: Alfred Körner, 1942. Novalis. *Schriften*. Hrsg. von J. Minor. Jena, 1923.
- Novalis. *Schriften*. 3. Band. Hrsg. von Richard Samuel Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1960.
- Petri, Horst. *Literatur und Musik. Form und Strukturparallelen*. (Schriften zur Literatur, No. 5) Göttingen, Sachse und Pohl Verlag, 1964.
- Plato. *The Dialogues*. Übersetzt von Benjamin Jowett. Band 1. New York: Random House, 1937.
- Riedel, Herbert. *Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung*. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik und Literaturwissenschaft, 12) Bonn, 1959.
- Rousseau, Jean Jacques. *Julie oder Die neue Heloise. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen*. 1. Band, übersetzt von Th. Hell. Berlin, ohne Jahr.
- Rousseau, Jean Jacques. *Oeuvres complètes*. Paris: Bazouge-Pigoreau, 1832.
- Scher, Steven Paul. *Verbal Music in German Literature* (Yale Germanic Studies No. 2) Haven and London: Yale University Press, 1968.
- Schiller, Friedrich. *Werke in zwei Bänden*. München, Zürich. Droemersch Verlaganstalt Th. Knauer Nachf., 1962.
- Schlegel, A. W. *Kritische Schriften und Briefe*. Band I.: *Sprache und Poetik*. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart Kohlhammer, 1962.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Band II*,

- Charakteristiken und Kritiken I (1796 - 1801).*  
 Hrsg. Hans Eichner. München - Paderborn - Vienna: Ferdinand  
 Schöningh & Thomas Verlag, 1966.
- Schoolfield, George C. *The figure of the Musician in German  
 Literature.* (University of North Carolina Studies in Germanic  
 Languages and Literatures, No. XIX) Chapel Hill:  
 University of North Carolina Press, 1956.
- Schopenhauer, Arthur. *Sämtliche Werke.* Hrsg. von Arthur  
 Hübscher. 2. Auflage. Wiesbaden: Brockhaus Verlag, 1949.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der  
 Tonkunst,* Hrs. von Ludwig Schubart. Wien: J. V. Degen. 1806.
- Staiger, Emil. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters.*  
 Zürich: Atlantis Verlag, 1953.
- Staiger, Emil. *Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhun-  
 dert.* 4. Auflage. Zürich: Atlantis Verlag 1961.
- Strich, Fritz. *Deutsche Klassik und Romantik.* 5. Auflage. Bern und  
 München: Francke Verlag, 1962.
- Tecchi, Bonaventura. *Wilhelm Heinrich Wackenroder.* Übersetzt von  
 Claus Rießner. Bad Homburg: Hermann Gentner Verlag, 1962.
- Tieck, Ludwig. *Schriften.* 11. Band. Berlin: G. Reimer, 1828.  
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich. *Werke und Briefe.*  
 Heidelberg Verlag Lambert Schneider, 1967.
- Walzel, Oskar. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters.*  
 Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1923.
- Wellek, Albert. *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der  
 systematischen Musikwissenschaft.* Frankfurt/M.: Akademische  
 Verlagsgesellschaft, 1963.
- Wiese, Benno von. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka:  
 Interpretationen.* Band I. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1962.

## VI. SONSTIGE ARTIKEL UND AUFSÄTZE ZUM THEMA

- Atkinson, Margret E. "Musical Form in Some Romantic Writings," *Modern Language Quarterly*, XLIV (1949).
- Beißner, Friedrich. "Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus," in: *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider zu ihrem 60. Geburtstag*. Tübingen 1948.
- Brown, Calvin S. "The Relations between Music and Literature as a Field of Study," *Comparative Literature*, xxii, (Spring 1970).
- Fetzer, John. "Clemens Brentano's *Godwi*. Variations of the Melos - Eros Theme," *Germanic Review*, XLXII (1967).
- Fouqué, La Motte. "Der unmusikalische Musiker," *Cäcilie: Eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, II (1925).
- Fricke, Gerhard. "Wackenroders Religion der Kunst," in: *Studien und Interpretationen*. Frankfurt/M.: Hans F. Menck Verlag, 1956.
- Gregor, J. "Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung," in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, Band H 4°, 1908.
- Hamburger, Käte. "Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung," *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXV (1951).
- Klein, Hans. "Musikalische Komposition in deutscher Dichtung," *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, VIII (1930).
- Lamprecht, Helmut. "Mühe und Kunst des Anfangs," *Neue Deutsche Hefte*, Heft 66 (Januar 1960).
- Just, K. G. "Musik und Dichtung," in: *Deutsche Philologie im Aufriß*. Berlin, 1962.
- Neumann, Alfred R. "La Motte Fouqué, the Unmusical Musician," *Modern Language Quarterly*, xv (1954).

- Peters, F. G. "Kafka and Kleist: A Literary Relationship," *Oxford German Studies*, I (1966).
- Petzsch, Christoph. "Musik: Verführung und Gesetz. Aus Briefen und Dichtungen Rilkes," *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, NF, X (Januar 1960).
- Rasch, Wolfdietrich. "Die Erzählweise Jean Pauls: Metaphernspiele und dissonante Strukturen," in: *Interpretationen 3. (Deutsche Romane von Grimmelshausen bis Musil)*, Frankfurt/M.: Fischer 1966.
- Scher, Steven Paul. "Notes Toward a Theory of Verbal Music," *Comparative Literature*, xxii (Spring 1970).
- Taylor, Ronald. "Formal Parallels in Literature and Music," *German Life and Letters*, XIX (1965).
- Wellek, Albert. "The Relationship Between Music and Poetry," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXII (1962)

## VII. SONSTIGE DISSERTATIONEN ZUM THEMA

- Fetzer, John Francis. "Music in the Life and Works of Clemens Brentano." (Dissertation, University of Calif.) Berkeley, 1965.
- Tiegel, Eva. *Das Musikalische in der romantischen Prosa.* (Dissertation) Erlangen, 1934.
- Walter Siegfried. "Die Rolle der führenden und schwellenden Elemente in Erzählungen des 19. und 20. Jahrhunderts." (Unveröffentlichte Dissertation, Rheinische Friedrich Wilhelm Universität) Bonn, 1951.
- Wiseman, Richard Wallace. "Music and the Problem of Evil: Condemnation and Affirmation in the Works of Thomas Mann and Hermann Hesse." (Dissertation, Univ. of California) Berkeley, 1960.

## INHALT

Einführung.....	6
ERSTER TEIL	
1) Die Musikauffassung zur Zeit Kleists .....	11
2) Kleist und die Musik .....	34
3) Kleist musikalisch interpretiert: Stand und Besprechung der Forschung .....	48
ZWEITER TEIL	
Harmonie und Mißklang in Kleists Werken .....	59
Die Formulierung des Problems: Die Gefahr des Gehörten	
1) Die Familie Schroffenstein - Musik und Manipulation.....	61
2) "Das Erdbeben in Chili" - Musik als Verführung.....	64
3) <i>Das Käthohen von Heilbronn</i> - Ein konkretes Haus für Musik.....	68
4) <i>Penthesilea</i> - Die Dissonanz des absoluten .....	74
5) Epigramme, Gedichte, <i>Die Hermannsschlacht</i> Das Lied als Befreiung .....	79
6) "Der Branntweinsäufer und die Berliner Glocken," und "Das Bettelweib von Locarno" - Akustische Missinterpretationen .....	94

7) <u>Prinz Friedrich von Homburg</u> - Musik als Täuschung .....	109
Im Innern des Problems: Erhörtes und Unerhörtes "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik" - Musik und Macht .....	114
Zusammenfassung: Harmonie und Mißklang.....	133
Anhang .....	145
Anmerkungen.....	151
Literaturverzeichnis .....	164

