

## 1. Einleitung

### *Abgrenzung*

Die hier vorgelegte Studie über das Werk Heinrich von Kleists hat keine literaturgeschichtliche Absicht. Daß sie sich dennoch mit einem Gegenstand der Literatur befaßt, bedarf darum einer vorgängigen Erläuterung, die mögliche Mißverständnisse abweisen und den Vorwurf der Grenzüberschreitung entkräften soll. Wir sind nämlich durchaus nicht der Meinung, daß es im Namen einer höchst verschwommenen Auffassung von Geistesgeschichte jedem gestattet sei, über alles und jedes mitzureden. Jede Disziplin hat ihre spezifischen Methoden, die nur der im Umgang mit ihnen Geübte ohne Gefahr des Dilettantismus anzuwenden vermag. Das besagt nicht, daß es nicht einen fruchtbaren Brückenschlag zwischen den Disziplinen geben kann, ja geben muß, wenn anders die mannigfaltige lebendige Wirklichkeit nicht in den starren Rubriken der Wissenschaftseinteilung mumifiziert werden soll. Ehe man einen solchen Brückenschlag unternimmt, das heißt sich auf fremdes Gebiet wagt, ist es jedoch geboten, sich methodisch abzusichern.<sup>1</sup>

Unsere Untersuchung geht auf die Erhellung sprachphilosophisch relevanter Sachverhalte aus. Die grundlegende Leistung der Sprache ist Verständigung. Ihr wichtigster (wenn auch nicht ihr einziger) Wesenszug ist es, Mitteilung zu sein. Bei näherem Zusehen gewahrt man indessen, daß die Negation dieses ihres eigenen Wesens zum Wesen der Sprache hinzugehört. Ebenso wie zur Aufklärung von Sachverhalten, dient sie auch zu deren Verschleierung. Und zwar eignet der Sprache ihre verschleiernde Rolle gerade, weil und insofern sie aufklärend ist. So finden wir im Herzen der menschlichsten aller menschlichen Funktionen eine immanente Dialektik, derzufolge sie das Gegenteil ihrer selbst aus sich hervorbringt. Aufklärend und verschleiern zu sein, ist das Formmerkmal jedes möglichen Sprechens.

---

1 Über das besonders innige Verhältnis der Philosophie zur Dichtungsdeutung vgl. die Bemerkungen von Otto Friedrich Bollnow in dem Aufsatz „Die Philosophie und die Dichter“, in: *Einfache Sittlichkeit*, Göttingen 1947, S. 191 ff.

Anläßlich einer Untersuchung dieser dialektischen Struktur der Sprache<sup>2</sup> erhob sich die Frage, ob sich ein so ausgezeichnetes Formmerkmal nicht in der Dichtung als dem gestaltenden Umgang mit der Sprache auf die eine oder andere Weise konstitutiv durchsetzen müßte. In dem damals gegebenen Zusammenhang konnte diese Frage füglich ausgeklammert werden. Sie beschäftigte den Verfasser jedoch weiterhin und stellte sich mehrfach auch von anderem Ansatzpunkt aus, etwa bei der Behandlung der sprachlichen (und poetischen) Figuren als paradigmatischer Denkschemata. Kurz, das Problem meldete sich immer wieder. Warum aber gerade die Rückbesinnung auf die Dichtung? Hätte nicht jede beliebige sprachliche Äußerung das Material dargeboten, an Hand dessen die dialektische Doppelfunktion der Sprache zu belegen gewesen wäre? Zum Beispiel die Praxis politischer oder forensischer Reden oder der Formulierung von Bulletins, Kommuniqués und sonstige Proben diplomatischer Redeweise? Gewiß. Jene Zeugnisse hätten sogar den Vorzug gehabt, der alltäglichen Sprachübung näher zu sein als die „gehobene“ Form der Dichtung. Und durch nichts wird die sprachphilosophische Relevanz dieser alltäglichen Lebensäußerungen der Sprache ausgeschlossen. Auch sie sollen und müssen auf ihren symptomatischen Charakter für die Verfassung des menschlichen Bewußtseins hin durchleuchtet werden.

Was also läßt in besonderem Maße die Dichtung in das Zentrum sprachphilosophischer Erwägungen rücken? Zunächst einmal das Faktum, daß sie in ausgezeichneter Weise *bewußte* Sprachgestaltung ist; „in ausgezeichneter Weise“ sagen wir deshalb, weil in der Dichtung Sprache nicht nur benutzt, sondern immer auch und zugleich mit aller Mitteilungs- und Ausdrucksfunktion um ihrer selbst willen gestaltet wird. Der Dichter wird also Wesenseigentümlichkeiten der Sprache thematisch behandeln, die sonst nur beiläufig im Gebrauch der Sprache eingeschlossen sind. Die Dichtung ist in diesem Sinne der reflexive Zustand der Sprache. Kleist hat nun, wie die Darstellung zeigen wird, die dialektische Verschränkung von Entbergen und Verschleiern in der Sprache geradezu zum formalen Prinzip seines Schaffens gemacht, er hat darin das Urproblem des Dichters überhaupt erlebt. Darum haben wir uns für die Explikation dieses Sachverhalts seiner Führung anvertraut. Noch einen zweiten Grund gibt es, warum die sprachphilosophische Besinnung sich dem in der Dichtung vorliegenden Sprachbefund zuwenden sollte. Gegenüber dem alltäglichen Sprachgebrauch *verfremdet* das sprachliche

---

2 Hans Heinz Holz, „Sprache als Aufklärung und Verschleierung“, in: *Der Gesichtskreis*, Josef Drexel zum 60. Geburtstag, München 1956, S. 186ff.

Kunstwerk die Sprache.<sup>3</sup> Indem es die Worte und ihre syntaktische Fügung aus dem vertrauten Umgang heraushebt und sie ungewöhnlich verwendet, macht es neue Möglichkeiten der Sprache bewußt oder verleiht verschlissenen, abgegriffenen Wendungen neues Leben. Indem wir das Bekannte plötzlich als Fremdes sehen, entdecken wir seine vergessenen Bedeutungen. Im Durchgang durch die Interpretation von Dichtung werden der Sprachphilosophie so Erkenntnisse zugänglich, die ihr sonst verschlossen blieben oder doch nur viel schwerer offenbar würden.<sup>4</sup> Die Distanz der „gehobenen“ Sprache der Dichtung zum gewöhnlichen Gebrauch in Schrift und Wort bietet also den Vorteil, die Sprache gleichsam in experimenteller Reinheit vor sich zu haben.

Selbstverständlich ergeben sich aus der Natur des sprachlichen Kunstwerks auch gewisse Einschränkungen. Die Gattungsgesetzlichkeiten der Dichtung<sup>5</sup> bringen spezifische sprachliche Notwendigkeiten hervor, die unbesehen zu verallgemeinern unzulässig wäre. Hier müßte im Einzelfall vorweg eine methodologische Klärung der Tragweite des literarischen Phänomens erfolgen. Für unsere Frage an Kleist kommt eine solche Einschränkung nicht in Betracht. Kleists Problematik setzt im Zentrum der Sprache überhaupt an, und seine Aporien sind allgemein sprachlicher Natur. Weil dies als Ergebnis der oben zitierten Abhandlung bereits feststand, konnte Kleists Werk als Musterbeispiel untersucht werden, um die Spezifizierung und Exemplifizierung einiger der gewonnenen Einsichten vorzunehmen. Das heißt: nicht von Kleists Werk her wurde der Sachverhalt zuerst erschlossen, sondern Kleists Werk erwies sich für den erkannten Sachverhalt als ergiebig. Dieser Weg im vorliegenden Fall schließt nicht aus, daß auch umgekehrt verfahren und vom Kunstwerk her ein sprachphilosophischer Zusammenhang allererst gesichtet werden kann. Unsere Fragestellung ist eng begrenzt. Sie beansprucht nicht, die mannigfachen Aspekte Kleistscher Dichtung aufzuzeigen oder gar zu erschöpfen. Ja, sie geht nicht einmal allen philosophischen Deutungsmöglichkeiten nach. So könnte man etwa mit der gleichen Berechtigung der

---

3 Siehe hierzu Hans Heinz Holz, *Sprache und Welt, Probleme der Sprachphilosophie*, Frankfurt a.M. 1953, S. 48 f.

4 So würde zum Beispiel eine konsequente Anwendung der von Wolfgang Kayser entwickelten Interpretationsmethoden auf konkrete literarische Gegenstände auch sprachphilosophisch bedeutsame Ergebnisse zeitigen; Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern <sup>3</sup>1954. Daß Paul Böckmanns *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, Hamburg 1949, solche sprachphilosophischen Schlußfolgerungen nahelegt und das Ausgangsmaterial dazu bereitstellt, habe ich schon seinerzeit in meiner Rezension des Werkes (*Philosophischer Literaturanzeiger* IV, 3, S. 127 ff.) dargelegt.

5 Vgl. zum Beispiel Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957.

Ausarbeitung dialektischer Denkschemata bei Kleist nachforschen und ihn damit in den großen geistesgeschichtlichen Zusammenhang des deutschen Idealismus stellen; wir glauben sogar, daß diese Betrachtung nicht nur geistesgeschichtlich fruchtbar wäre, sondern auch gewisse Formprinzipien Kleistscher Dichtung einsichtig werden ließe. Die spezielle Fragestellung, die uns leitet, muß auf solche Ausblicke verzichten. Darum sei eingangs der perspektivische Charakter unserer Studie hervorgehoben. Dennoch glauben wir (und werden das am Schluß begründen), daß ungeachtet der einseitigen Fragestellung ein ganz zentraler Wesenszug Kleistscher Dichtung in den Blick kommt, so daß unsere sprachphilosophische Interpretation zugleich ein literaturgeschichtliches Nebenprodukt hervorbringt. Daß dies kein Zufall ist, werden wir gleich sehen.

Die Eigenart unseres Ausgangspunktes und der Richtung unserer Analysen bringt es mit sich, daß uns die bisherige, literaturhistorisch orientierte Kleist-Literatur kaum Anhalt zu geben vermochte. Am nächsten kommt unserer Problemstellung Max Kommerell;<sup>6</sup> einige Einsichten verdanken wir Paul Böckmann, dessen Analyse des Aufsatzes über das Marionettentheater uns für die dramaturgische Konstruktion der Kleistschen Bühnenstücke aufschlußreich zu sein scheint.<sup>7</sup> Indessen können literaturgeschichtliche Erörterungen nur am Rande auf den sprachphilosophischen Gesichtspunkt einwirken, der die vorliegende Studie beherrscht. Darum verzichten wir auf Literaturverweise, die nur der Konvention Genüge tun würden, Gelehrsamkeit zu belegen. Vielmehr muß und soll sich die Arbeit selbst ausweisen, und zwar vor allem hinsichtlich ihrer philosophischen Ergiebigkeit.

Nicht verzichten konnten wir auf reiche Belege aus dem Werk Kleists selbst. Obwohl wir jedoch oft längere Sequenzen zitieren, dienen diese nicht dazu, mit dem Inhalt des jeweils behandelten Werkes bekannt zu machen. Beim Leser wird bis zu einem gewissen Grade die Grundkenntnis der Werke Kleists vorausgesetzt. Der Interpret ist kein Nacherzähler, selbst wo er Vorgänge, um sie zu beleuchten, noch einmal berichtet.

---

6 Max Kommerell, „Die Sprache und das Unausprechliche“, in *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt a.M. 1940.

7 Paul Böckmann in *Euphorion*, Bd. 28, S. 218 ff.

*Zur formgeschichtlichen Methode*

Daß die Sprache die Wurzel der Dichtung ist, scheint eine Selbstverständlichkeit zu sein, die man nicht weiter zu betonen braucht. Ist doch die Sprache das Material, aus dem der Dichter das Kunstwerk baut, in jenem Sinne des Bauens, den Heidegger als „die Verwirklichung des Menschlichen durch das Errichten der Dinge“ gekennzeichnet hat. Dichtung hat so ihrer Struktur nach gewisse Verwandtschaft mit Architektur, die sich auch darin äußert, daß das literarische Kunstwerk ebenso wie das architektonische die Echtheit seines Stils in der Angemessenheit des sprachlichen Materials an den Ausdruck bewähren muß.

Wer also der Sprache und dem Sprachverhältnis eines Dichters nachgeht, und sei es auch nicht in literarhistorischer Absicht, wird auf Formmerkmale und Formprobleme seiner Dichtung stoßen, die mit seinem Sprachgebrauch und mit seinem Verhältnis zur Sprache zusammenhängen. Literaturwissenschaftliche Aspekte kommen also notwendigerweise in den Blick. Die Grenzüberschreitung zur Nachbardisziplin findet unversehens statt,<sup>8</sup> und der oben bejahte Brückenschlag zwischen den Disziplinen ergibt sich gleichsam „von selbst“. Wir werden also bei der Untersuchung, wie Kleists Verhältnis zur Sprache sich bei der Bemeisterung der sprachlichen Probleme seiner Dichtung in bestimmten Formen niederschlägt, zu einem Einblick in Strukturen kommen müssen, der als Beitrag zu einer formgeschichtlichen Betrachtung des Kleistschen Werkes wird gelten dürfen. Die Bestimmung von Formmerkmalen, die sich aus Kleists Sprachverständnis ergeben und die dieses Sprachverständnis allererst offenbar machen (da wir vom Dichter ja nur ausnahmsweise theoretische Selbstbesinnungen über diesen Gegenstand vorliegen haben) hat *eo ipso* auch für die Literaturgeschichte Konsequenzen.

Es soll darum vorweg noch auf die literaturwissenschaftliche Position hingewiesen werden, die wir von unserem Ausgangspunkt her erreichen und allein erreichen können. Es ist dies die formgeschichtliche, die davon ausgeht, daß die vorwiegende Akzentuierung gewisser in der Sprache liegender

---

8 Ein schönes Beispiel dafür aus neuerer Zeit ist Otto Friedrich Bollnow, *Rilke*, Stuttgart 1951. Bollnow geht von einer Fragestellung aus, die nach Zeugnissen für die von der Existenzphilosophie (wie er sie in seiner Darstellung der Existenzphilosophie gesehen und gedeutet hat) beschriebene und herausgearbeitete Lebenshaltung im Selbstverständnis der Zeitgenossen sucht und dafür aus naheliegenden Gründen auch wieder auf die Dichter verwiesen ist. Seine so ausgerichtete Untersuchung Rilkes wird nun aber auch zu einer literaturwissenschaftlich relevanten Erfassung von dessen Werk.

Stilmöglichkeiten (vor anderen, die demgegenüber zurücktreten) die Form einer Dichtung grundsätzlich bestimmt.<sup>9</sup> Die aus dem umfassenden Fundus der Sprache sich zu bestimmten Zeiten herauskristallisierenden bevorzugten Weisen des Sprechens (und das damit in engstem Zusammenhang stehende Sprachverständnis) geben mithin die Schemata ab, innerhalb deren sich das einzelne literarische Werk ausbilden und individuelle Gestalt annehmen kann. Die Voraussetzung, die zu einer formgeschichtlichen Betrachtung führt, wird dabei folgendermaßen beschrieben:

„Um die Gehalte der Kunst und so auch der Dichtung zu verstehen, muß man ihre Sprache verstehen. Ihr eigentümliches geistiges Leben ist zunächst gar nicht anders zugänglich, als in jener geprägten Form, die den Dichter zum Dichter macht. Er verwirklicht sich nur gestaltend und formend und gibt seinen Gehalten erst dadurch Bedeutung, daß er sie in Darstellung zu verwandeln weiß. Indem wir der Art seines Darstellens nachfragen, vergewissern wir uns also seiner eigenen Leistung. Der lyrische Vers, die dramatische Szene oder der epische Vorgang wollen als solche aufgefaßt sein; es genügt nicht, ihnen bestimmte Gedanken oder Mitteilungen zu entnehmen, da immer das Gebilde als Ganzes sprechen will und nicht nur die einzelne Aussage gilt. Wir haben es mit vielfältig gegliederten Struktureinheiten zu tun, die ihren Sinn nur in der Einheit der Gestaltung mitteilen und ihn deshalb immer zugleich verbergen, indem sie ihn enthüllen.“<sup>10</sup>

Die Art des Darstellens, von der hier die Rede ist, läßt sich für den Dichter nun aber gerade durch die Art, wie er die Sprache gestaltet, definieren. Denn die dichterische Darstellung von Lebensgehalten, von Wirklichkeiten besteht darin, daß er sie sprachlich zu fassen versucht. Der Rückgang auf die Sprache eines Dichters oder einer Generation von Dichtern führt also immer wieder zu den Formprinzipien seiner oder ihrer Dichtung.<sup>11</sup> Nun war es die fruchtbare Idee, die Böckmann in seiner *Formgeschichte der deutschen Dichtung* verwirklichte, den Sprachstil als historisch bedingt aufzufassen und somit zu übergreifenden Epochenstilen zu gelangen, die als geschichtliche Einheiten in der Abfolge der literarischen Formen heraustreten.

---

9 Paul Böckmann, *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, Band I, a.a.O.

10 Böckmann, a.a.O., S. 11 f.

11 Das zeigt etwa Walter Benjamins Abhandlung *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *Werke*, Frankfurt am Main 1955, S. 1416.

„Die Formgeschichte wird sich also auf die Epochenstile richten müssen, die einem bestimmten Formgedanken und Stilwillen zur Entfaltung verhelfen und gewissen Vorentscheidungen des Lebensverständnisses zugeordnet bleiben. Damit ist gesagt, daß es uns in der Formbestimmung nicht so sehr auf die Beschreibung isolierter Formelemente ankommen kann, als vielmehr auf die Einsicht in Formstrukturen und Formabsichten. Nicht die besonderen Redeformen und Bildprägungen als solche bestimmen den Stil und ebensowenig die einzelnen Bauformen der Gattung, sondern immer erst das den Formwillen begründende Stilprinzip, das in alle Einzelgestaltung hineinwirkt und die Vielfalt der Formelemente zu sprechender Einheit verknüpft.“

Und vorher hieß es schon:

„Dabei dürfen wir freilich nicht nur an die Individualstile denken, so wie wir davon sprechen, daß jeder Maler seine eigene Handschrift schreibt. Denn die Formgeschichte besteht nicht allein in der Aufeinanderfolge immer neuer Individualitäten, die jeweils auf eigene Weise sich des Daseins bemächtigen und von ihm auf besondere Art zeugen; vielmehr verbinden sie sich zu Schulen und übergreifenden Gruppen, die bei aller individuellen Abwandlung doch durch einen gemeinsamen Stilwillen verbunden sind, sich in einer bestimmten Tradition vereinigen und insofern die Ausbildung eines Epochenstils ermöglichen.“<sup>12</sup>

Die Ergiebigkeit dieser Methode ist offenkundig. Sie zeigt die Formen sprachlichen Ausdrucks in einer geschichtlichen Entwicklung, in der die Dichtungsepochen nicht nach einem äußerlichen Schema aneinandergereiht sind, sondern aus sich selbst heraus, von ihrem Material, der Sprache her, durchsichtig gemacht werden. Jede historische Epoche hat eine ihr eigene Weise des alltäglichen und gehobenen Sprechens. Darin wird jeweils eine besondere geistige Situation offenkundig. Die Analyse dieser Sprachformen macht das Verstehen eines überlieferten Textes, etwa einer historischen Quelle, allererst möglich. Literaturgeschichte, die am Leitfaden der Formentwicklung der Sprache vorgeht, wird also nicht nur Wegbereiterin für das Verständnis von Dichtung, sondern auch von Geschichte.

So werden im Hinblick auf die Sprache auch allgemeinste Formen und Gesetze der Geschichte entdeckt. Die Geschichtlichkeit aber betrifft das Wesen des Menschen in seinem Kern, so daß die Sprache hier schon an den Bereich der Philosophie stößt. Sie führt weiter tief in diesen Bereich hinein, wenn

---

12 Böckmann, a.a.O., S. 29f. und S. 28.

wir sehen, daß in der Sprache sich die Selbstverständigung des Menschen und seine Weltauslegung vollzieht. Wenn der Mensch etwas ausspricht, stellt er eine Beziehung her zwischen sich selbst, als dem Sprechenden, der Sache, als dem Besprochenen, und dem anderen, als dem Angesprochenen. In dieser „dreistrahligem semantischen Relation“ (Bühler) baut er die Bedeutungen auf; denn die besprochene Sache wird von ihm besprochen im Hinblick auf die Bedeutung, die sie für ihn hat. Er versteht sie, wenn er über sie Aussagen machen kann. Er schafft in dieser Aussage zugleich die Gemeinsamkeit mit dem anderen, dem er sie mitteilt. So liegt in der Sprache das Grundproblem der Philosophie, das Verhältnis von Welt und Mensch, verborgen. Die dichterische Sprache vermag dieses Verhältnis in besonderer Weise zu offenbaren. Denn was in der Alltäglichkeit des Geredes zerredet wird, das wird in der Dichtung beispielhaft geformt und als fertiggebautes Werk hingestellt. Jede einmal geschaffene Form des literarischen sprachlichen Ausdrucks offenbart eine Möglichkeit, eine Seite der Selbstverwirklichung des Menschen. Eine Formgeschichte der Dichtung bringt diese dann klar zutage.

Nun setzt sich die Formgeschichte in dem hier dargestellten Sinne gerade gegen die ausschließliche Betrachtung von Individualstilen ab. So wichtig diese für das Verständnis eines Einzelwerkes oder einer Dichterpersönlichkeit ist, so wenig kann sie doch dem hier geltend gemachten historischen Gesichtspunkt genügen. Böckmanns Unternehmen in der *Formgeschichte der deutschen Dichtung* lief folglich darauf hinaus, die individuellen Stilmerkmale in den Epochenstil einzubetten, sie aus ihm heraus zu entwickeln, bzw. sie als dessen Indizien zu nehmen. Mit Erfolg hat er diesen Ansatz bis zur Entwicklung der literarischen Ausdruckshaltung durch Klopstock und den Sturm und Drang durchgeführt.

Sollte diese Unterbrechung nicht nur auf äußeren, sondern erst recht auf inneren Gründen beruhen? Das heißt: ist die Konzeption des Epochenstils für die Zeit seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vielleicht nicht mehr tragfähig – sei es, weil es keinen einheitlichen „Zeitgeist“ der Epoche mehr gäbe,<sup>13</sup> sei es, weil es im Wesen des „Ausdrucksstils“ hegt, sich in eine Fülle von individuellen Ausdrucksformen zu entfalten und somit mehr als eine allgemeine Charakteristik des epochal Gemeinsamen nicht mehr möglich wäre, sei es, weil unser Abstand zur Epoche zu gering ist, um deren überindividuelle Kennzeichen bereits erfassen zu können? Angesichts der literaturgeschichtlichen Situation im 19. Jahrhundert sind diese Fragen nicht aus der Luft gegriffen, zumal man historische Bedenken anmelden müßte, wenn die

---

13 Zum Problem des „Zeitgeistes“ vgl. Hans Joachim Schöps, *Was ist und was will die Geistesgeschichte*, Göttingen 1959.



zeitliche Erstreckung der Epochen zu kurz gefaßt würde, nur um dem Dilemma der Zersplitterung zu entgehen.

Wenn also der vorliegenden sprachphilosophischen Betrachtung vielleicht eine Einsicht in das zentrale Formproblem Heinrich von Kleists entspringen würde, so wäre damit zunächst nur ein Beitrag zur Kennzeichnung seines Individualstils geleistet. Das könnte, als literaturgeschichtliches Nebenprodukt seiner Bemühung, dem Verfasser durchaus genügen. Darüber hinaus drängen sich aber einige weiterweisende Gedanken auf, die in diesem Zusammenhang nur angemerkt und als bloße Hinweise aufgefaßt werden können. Wir werden nämlich sehen, daß Kleists Sprachverständnis dialektisch ist und seinen Dichtungen eine immanente Dialektik verleiht, die für ihn selbst sich wahrscheinlich aus der Begegnung mit Kant ergab, die jedoch in viel stärkerem Maße weiter zu Hegel hintreibt. Wir können, wenn wir den engen Bereich der Sprachbetrachtung überschreiten, die Struktur des Kleistschen Werkes insgesamt als eine dialektische beschreiben,<sup>14</sup> deren innere Logik von ihm allerdings unter dem Einfluß der kantischen Philosophie nicht bewußt und deutlich erfaßt wurde.

Damit rückt Kleist nun wiederum in einen Zusammenhang mit den Dichtern und Denkern seiner Epoche. Daß die Philosophie dieser Zeit, von Rousseau angefangen über Fichte und Schelling bis zu Hegel dialektisch ist, heißt nur eine Binsenweisheit aussprechen; auch die Frühromantik, als Theoretiker also in besonderem Maße Friedrich Schlegel, ist durch die Erkenntnis der Dialektik als der höheren Logik des objektiven Geistes bestimmt. Bezüglich der Dichtung ist auf die dialektische Struktur der großen Werke Goethes schon hingewiesen worden.<sup>15</sup> Gleiches ließe sich bei Schiller zeigen. Eine systematische Interpretation der Dichtung der Goethezeit unter diesem Gesichtspunkt könnte vielleicht zu dem Ergebnis kommen, daß (parallel zur Philosophiegeschichte) sich hier eine übergreifende literarische Form entwickelt, die als dialektisch gekennzeichnet werden muß; wobei dann zu klären wäre, was „dialektische Form“ eines literarischen Kunstwerks überhaupt heißt, welche spezifischen Formmerkmale ihr zukommen und wie groß ihre individuelle Variationsbreite ist. Auch historisch ergäbe sich ein

---

14 Der Verfasser bereitet darüber eine gesonderte Studie vor.

15 Georg Lukacs, *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947, insbesondere für *Wilhelm Meister* und *Faust*: Ernst Bloch, „Das Faustmotiv in der Phänomenologie des Geistes“, in: *Neue Welt* IV, Heft 16 (1949), für den Zusammenhang Goethes und Hegels: das Verhältnis Goethes zu Hegel behandelte auch Hans Mayer in seiner Leipziger Antrittsvorlesung „Goethe und Hegel“, abgedruckt in *Unendliche Kette, Goethestudien*, Dresden o. J., S. 44ff.

plausibler Epochenzusammenhang, insofern man diesen Stil in die Zeit zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der von 1830 bzw. 1848 einordnen könnte – Heine jedenfalls gehört dazu und wohl auch Georg Büchner.<sup>16</sup> Die Probleme sind also offen und die Indizien scheinen in eine bestimmte Richtung zu weisen. In diesem Sinne glauben wir, daß unsere Untersuchung für die formgeschichtliche Betrachtung nützlich werden könnte, insofern sie für Kleist bestimmte Formprinzipien aufdeckt, die ihn in den Zusammenhang der „Tendenzen des Jahrhunderts“ (Schlegel), besser gesagt: der Jahrhundertwende, stellen. Zugleich wird erkennbar, wieso eine an der Sprache orientierte Analyse nur zu einer formgeschichtlichen Position führen kann. Die Sprache ist eben der Formleib, in den die Bedeutungen eingehen, in dem sie allererst als Bedeutungen entstehen. Daß es darüber hinaus andere literaturwissenschaftliche Gesichtspunkte gibt, die mit der gleichen Berechtigung und Notwendigkeit auftreten können, wird damit nicht in Frage gestellt. Man kann Ideengeschichte, Problemgeschichte, Ideologiekritik betreiben, man kann Gattungsanalysen durchführen – und wird sich jedesmal dem Kunstwerk von einer wesentlichen Seite nähern. Sobald man jedoch von der Sprache ausgeht, gerät unausweichlich die Stilform in den Mittelpunkt der Betrachtung – denn die Sprache gibt von sich aus keinen anderen Aspekt her. Die Sprache ist jedoch Rohstoff und Prägestock der Dichtung zugleich; sie ist die Grundlage, auf der das geistige Sein des Menschen ruht und aus der es seine Nahrung zieht. Wie sollte also die von der Sprache ausgehende Formbetrachtung nicht ins Herz der Dichtung zielen? Mannigfache Querverbindungen lassen sich dann von der Formgeschichte zu anderen Methoden herstellen, und alle Betrachtungsweisen konvergieren letztlich im Kunstwerk selbst, das eine unendliche oder doch sehr große Zahl von Perspektiven bietet.

*Thomas Manns Essay über Kleist*

Man sollte darauf hören, wenn Dichter über Dichter sprechen. Denn sie verstehen etwas vom Handwerk. Nicht gerade, daß Goethes Urteil über Kleist uns so sehr verständnisvoll schiene – doch ganz und gar unverständlich ist es

---

16 Der Verfasser vermag dies hier nur als Anregung in die Diskussion der formgeschichtlichen Problematik zu werfen, da er die zur Verifikation des Gedankens notwendigen Interpretationen nur in bestimmten Einzelfällen durchgeführt hat und folglich für die gesamte Breite der literarischen Bewegung dieses Zeitabschnitts nur Vermutungen, wenn auch begründete Vermutungen, aussprechen kann.

wiederum auch nicht, und es möchte bei allem Vorurteil (oder gerade deswegen) damit schon in der einen oder anderen Hinsicht seine Bewandnis haben. Immerhin sollte noch einiger Abstand hinzukommen, der die subjektive Befangenheit mindert und die sachkundige Kennerschaft des comment faire reiner hervortreten läßt.

Betroffeneres kann wohl kaum über Kleist gesagt werden als in Thomas Manns Essay, mit dem er die Ausgabe der Erzählungen einleitete. Betroffen von diesem so andersartigen Dichter, von dem Thomas Mann, der Goethe so viel ähnlichere, zugleich erschreckt, gebannt, hingerissen ist.

„Ein Impetus, in eiserne, völlig unlyrische Sachlichkeit gezwungen, treibt verwickelte, verknotete, überlastete Sätze hervor, in denen immer wieder mit verschachtelten ‚dergestalt, daß‘-Konstruktionen gewirtschaftet wird, und die geduldig geschmiedet zugleich und von atemlosem Tempo gejagt wirken. Er bringt es fertig, eine indirekte Rede von 25 Druckzeilen ohne Punkt-Pause hinzulegen, worin nicht weniger als 13 ‚daß‘ hintereinander herhetzen, mit einem ‚kurz, daß‘ am Ende, welches aber das Ende nicht ist, denn es folgt noch ein ‚und daß‘.“

Da bewundert der Meister edelgebildeter Sätze die gewalttätige und doch so genaue Syntax eines Dichters, der der Sprache das Äußerste zugleich an Nüchternheit und Raserei abfordert. Wer sollte besser als Thomas Mann die Kunst eines Satzes begreifen, der sich in indirekter Rede „über 25 Druckzeilen erstreckt“, und wer sollte mehr als Thomas Mann die monotone Steigerung des dreizehnmal wiederholten „daß“ verabscheuen und zugleich bewundern, jenen liturgischen Marschtritt der Sprache, der ihn durchaus widerwärtig, aber nicht minder großartig anmuten muß? Immer wieder notiert Thomas Mann das Außerordentliche dieser dichterischen Phantasie: „Das Buch wird aufgeregte Leser in Menge finden, denn alles, was es bringt, ist aufregend, kurios im Extrem, sensationell durchaus, – unter dem ganz Ausgefallenen, ja Krassen, tut dieser Dichter es nicht“, heißt es da, und wenig später: „Das Äußerste – Kleist will es immer, vielmehr, er will das Über-Äußerste.“ Kleists Erzählweise hat etwas „Überschüssiges, Ausartendes“, „ist grauenhaft im Exzeß“, von einem „Geschmack für das Fürchterliche“, hat „eine verstörende psychologische Tiefe“; „tumultuös“, „lebensgefährlich“, „schauerlich“, „grauenvoll“, „unheimlich“, „gräßlich“, „krass“ sind die Attribute, mit denen Thomas Mann diese Erzählungen auszeichnet, und man staunt, wie er das Erschreckende durch solche Vokabeln immer neu zu nennen, zu differenzieren, modifizieren und charakterisieren weiß. Er notiert den „Extremismus seiner Sprache“ und faßt seine Betroffenheit in dem Satz zusammen:

„Man kommt beim Lesen dieser Geschichten aus dem Schrecken, der Aufregung, der Bangigkeit vor dem Ungeheuerlichen, aus dem Banne geteilten Gefühls nicht heraus.“ Und zum Schluß: „Was er mit unbeweglicher Miene vorbringt, sind Neuigkeiten, unerhört; und die Spannung, in der sie den Leser halten, hat etwas unheimlich Spezifisches. Sie ist Besorgnis, Schrecken, Grauen vor dem Rätselhaften, Zwiespalt der Vernunft, der ängstlichste Eindruck, daß Gott sich irrt – ‚Verwirrung des Gefühls‘.“

In der Bewunderung „geteilten Gefühls“, die Kleist dem Thomas Mann abzwängt, liegt etwas Bezeichnendes, das uns die Besonderheit von Kleists Dichtung nahebringen mag. Sie fordert ihren Leser in die Schranken. Der auf die Spitze getriebene Ausnahmefall soll die Wirklichkeit als das sichtbar machen, was sie auch sonst immer (wenn auch verdeckt) ist: als eine schreckliche, bedrohliche, entartende Perversion menschlichen Maßes, die unter dem Schein mittlerer Normalität jederzeit ausbrechen kann (Kleist muß sich Thomas Mann erschlossen haben, als dieser mit dem *Dr. Faustus* umging). Die meisten dieser Erzählungen haben es, in der Ausgangslage, mit einem höchst normalen Dasein zu tun: mit dem wenig aufregenden des Roßhändlers Michael Kohlhaas, mit dem gleichmäßigen, von schöner Menschenliebe erfüllten des Kaufmanns Piachi, mit dem gesitteten, wohlstandigen der Marquise von O. Über sie bricht das Unberechenbare, das Unvorhergesehene als Schicksalsmacht von antik-mythischer Gewalt herein. So scharf ihr Handeln psychologisch motiviert ist – die Wirklichkeit, mit der sie sich handelnd auseinandersetzen müssen, ist ein fremdes, kaum zu bewältigendes Schicksal (am wenigsten gilt dies für den *Kohlhaas*, der dieses Schicksal historisch-gesellschaftlich präzisiert und greifbar macht). So hat Kleists Lebenswelt etwas unnatürlich Gesteigertes, das ihr einerseits den Charakter hoher Kunst, aber andererseits auch den Beigeschmack des Psychopathischen, des krankhaft Outrierten verleiht. Wenn die Kunst ein Spiegel ist, so hier ein Zerrspiegel, in dem man seine Leidenschaften ins Unmäßige disproportioniert wiedererkennt. In dieser Zuspitzung hat Kleist Formmöglichkeiten der Sprache erschlossen, die noch kaum ausgeschöpft sind. Wo seine Novellen zum großen historischen Stoff kommen – im *Kohlhaas*, im *Erdbeben in Chili* – gewinnt er eine Dichte des Erzählstils, die das Höchste der Sprachgestaltung darstellt, was novellistisch denkbar ist. Jeder Erzähler sollte hier in die Schule gehen, der lernen will, was realistische Literatur der Novelle sei. Diese Präzision der Formulierung ist es, die einen Meister des umständlichen Romanstils wie Thomas Mann faszinieren mußte, gerade weil solche Knappheit ihm, dem Romandichter, nicht gegeben war.

*Kleists gebrochenes Verhältnis zur Sprache*

Wir hören also, gleichsam aus kompetentem Munde, wie hoch Kleists Rang als Sprachgestalter eingeschätzt wird. In der Tat ist seine Erzählsprache ein Äußerstes an Präzision, an durchdachter syntaktischer Konstruktion sowohl wie auch an semantischer Eindeutigkeit. Zugleich ist diese Präzision verbunden mit einer Sparsamkeit der Mittel, die fast hart wirkt und doch auf die differenzierten Nuancen des Ausdrucks nicht zu verzichten braucht. Wir werden auf die Charakterisierung dieses Prosastils unten (Teil II) näher eingehen. Hier einleitend genügt die Feststellung, daß er zum Besten gehört, was je in deutscher Sprache geschrieben worden.

Man möchte meinen: wem die Sprache so zu Gebote steht, der sollte ihrer mit Unbefangenheit sicher sein. Dann aber begegnet man seinen Dramen. Man liest oder hört, wie die Menschen mit der Sprache ringen, wie sich ihrem Innersten die Worte versagen, wie sie den Weg nicht finden zum Verstehen ihrer Mitmenschen, wie Mißdeutung den Sinn der Worte entstellt. Man erlebt, wie Menschen an der Sprache scheitern. Die Notwendigkeit und Selbstverständlichkeit, mit der in den Novellen die Wirklichkeit zur Sprache kommt, ist verflogen. Wirklichkeit und Wort decken sich nicht mehr. Die Dramen werden bestimmt durch das Versagen der Sprache. Der Dichter, der dies schreibt, verzweifelt an dem Medium seiner Existenz. Ihm ist die Leistung der Sprache das Fragwürdigste.

So erfahren wir aus dem Werk das gebrochene Verhältnis Kleists zur Sprache. Aus dieser Brechung folgt die Rückwendung auf die Sprache als Thema. Kleist hat, wie jeder Dichter, zutiefst erlebt, daß der Mensch in der Sprache und durch die Sprache existiert. Mehr aber als jeder andere Dichter hat er erlitten, daß gerade dies die Existenzunsicherheit des Menschen ausmacht. Er hat die allumfassende Macht der Sprache empfunden, aber auch ihre Ohnmacht, glaubwürdig für den Menschen zu zeugen und sein Innerstes verstehbar zu machen. Die Negativität der Sprache, derzufolge sie ihren eigenen Sinn an sich selbst aufhebt, ist ihm zum konstitutiven Merkmal alles Sprechens geworden.

Diesem Verhältnis zur Sprache liegt ein Vorentscheid hinsichtlich der Auffassung vom Wesen des Menschen zugrunde. Solange der Mensch als das *animal rationale* gilt, ist auch die Sprache, bei aller Einsicht in die ihr innewohnende Dialektik, unantastbar. Denn die Rationalität des Menschen besteht eben gerade in seiner Sprachfähigkeit, daß heißt in der Möglichkeit, sich mit seinesgleichen auf den gleichen Boden einer gemeinsamen Begrifflichkeit zu stellen. Die Sprache ist die Wirklichkeit der Vernunft und das Medium der Gemeinschaft. Besser als in der lateinischen Definition des Men-

schen als *animal rationale* kommt das in der ihr vorhergehenden Bestimmung des Aristoteles heraus, derzufolge der Mensch das *zoon logon echon* ist, das Wesen, das *logos* hat, wobei *logos* wiederum den Doppelsinn von Sprache und Vernunft einschließt. Mit Konsequenz konnte Aristoteles dementsprechend den Menschen auch als das *zoon politikon* bezeichnen, das in Gemeinschaft lebende Wesen – denn der *logos* ist eben selbst wieder Bedingung und Ausdruck des gemeinschaftlichen Seins der Menschen. Denn „gemeinsam ist allen das Denken“ (Heraklit B 113). Indem für Kleist die Sprache ihre bindende und Gemeinschaft stiftende Kraft verliert und vermöge der in ihr angelegten Negativität den Menschen vereinzelt (weil sein Bemühen, das Ich auszusagen, scheitert und im Mißverständnis endet), wird auch das Wesen des Menschen in veränderter Perspektive erscheinen. Nicht mehr der mitteilbare, aussagbare *logos* ist das Entscheidende, sondern die unmittelbare Subjektivität des Gefühls, gar des unbewußten Gefühls. Aus einer ihm unbewußten Lebens- und Persönlichkeitsmitte heraus handelt der Mensch – der Ordre des Herzens folgend (*Prinz von Homburg*), von einer inneren Stimme geführt, die nicht in die Sprache der Menschen übersetzt werden kann (*Kätchen von Heilbronn*), von einem unbeherrschten, unkontrollierbaren Streben besessen, über das er keine Rechenschaft ablegen kann (*Penthesilea*). Wo die Gemeinsamkeit der Menschen tragisch zerbricht, entspringt unter der geborstenen Hülle der Vernunft das Entsetzliche, dessen extreme Furchtbarkeit Thomas Mann so schockiert-fasziniert notierte; der Mordrausch in der *Familie Schroffenstein*, die Raserei Penthesileas, die kalte Grausamkeit Hermanns und die heiße Rachsucht Thusneldas, das Wüten des Pöbels im *Erdbeben in Chili* und der schreckliche Todesschuß in der *Verlobung in St. Domingo* – all dies zeigt den Umschlag von dem Versagen der Sprache in den Exzess der Zerstörung: die Ohnmacht der Sprache ist auch die Ohnmacht des Menschen gegen die finsternen Gewalten des Unmenschlichen. Aber, wo die Sprache versagt, setzt auch, die Tragik überwindend, das Wunder ein: im *Kätchen von Heilbronn* und im *Amphitryon* und im *Zweikampf*. Nur an zwei Stellen siegt die Liebe durch ihr eigenes Gewicht und durch die gewonnene Einsicht: in der *Marquise von O.* und im *Prinzen von Homburg*. Ist dies Kleists letztes Wort? Der Einklang von Gefühl und Einsicht? Aber um welchen Preis? Ist die Funktion der Sprache wiederhergestellt? Nein! Die Restitution des Menschen vollzieht sich durchaus im Rahmen der sprachunfähigen Subjektivität. Kleists Anthropologie bleibt auf die irrationalen Tiefenschichten des Menschen bezogen und greift damit weit in die Romantik aus.

Der Verlust der Sprache ist auch der Verlust der Gemeinschaft. Kleist selbst hat das deutlich gespürt, und so ging sein verzweifelt Streben danach, eine andere, außersprachliche Ebene der Gemeinsamkeit zu finden, die des verständigen Wortes nicht bedurfte. Er pries das Gefühl, weil er selbst danach

darbte. Nietzsche, der eine feine Empfindung für dergleichen besaß, bemerkte: „Gerade solche Einsame bedürfen Liebe, brauchen Genossen, vor denen sie wie vor sich selbst offen und einfach sein dürfen, in deren Gegenwart der Krampf des Verschweigens und der Verstellung aufhört. Nehmt diese Genossen hinweg und ihr erzeugt eine wachsende Gefahr; Heinrich von Kleist ging an dieser Ungeliebtheit zugrunde, und es ist das schrecklichste Gegenmittel gegen ungewöhnliche Menschen, sie dergestalt tief in sich hineinzutreiben, daß ihr Wiederherauskommen jedesmal ein vulkanischer Ausbruch wird.“<sup>17</sup> Die Einsamkeit war Kleists Schicksal, und er hatte sich dahin verbannt, als er die Sprache in Zweifel zog und dem Wort keine verbindende Kraft mehr zugestand.

Dabei hat kaum jemand klarer als er den Zusammenhang und die Adäquation von Sprache und Denken erfaßt. Wie aus der Bewegung des Sprechens, aus der *energeia* der Sprache der Gedanke hervorgeht – das hat er musterhaft dargestellt und damit zugleich das Schema für seinen eigenen Prosastil entworfen. Diesem einzigen Zeugnis für Kleists theoretische Beschäftigung mit der Sprache müssen wir uns nun zuwenden.

### *Theorie der Sprache*

In seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* stellt Kleist zwei Möglichkeiten des Sprechens einander gegenüber: die Rede als ein Mittel, den Gedanken auszubilden, und als die Aussage eines bereits fertigen Gedankens. Der erste Aspekt ist der ungewohnte und wird darum breiter ausgeführt. Denn daß man reden könne, ohne bereits etwas gedacht zu haben, scheint in der Tat unerhört. Die Sprache hat indessen ihren eigenen Duktus, und ein Wort, nichtssagend an sich, zieht andere nach sich, durch die es zu dem wird, was es an dieser Stelle ist, und produziert so aus einem noch unbestimmten Horizont von Verweisungen einen bestimmten Sinn, indem der Satz von Wort zu Wort, von Bedeutung zu Bedeutung fortschreitet. Kleists Beispiel, die „Donnerkeil-Rede“ Mirabeaus in der Nationalversammlung vom 23. Juni 1789, zeigt, wie der Gedanke sich von Wort zu Wort assoziativ bedeutungsvoll aufschwingt: „Ja, wir haben des Königs Befehl vernommen“, ist eine Feststellung, die die Frage affirmativ zu wiederholen scheint. Doch welcher neuer Sinn beginnt sich auszubilden! Der Ton, vom fragenden Zeremonienmeister auf das Verbum gelegt, rückt merklich auf das Substan-

---

17 Friedrich Nietzsche, „Schopenhauer als Erzieher“, *Werke*, ed. Schlechta, S. 302.

tivum. Noch einmal, um Zeit zu gewinnen, wiederholt Mirabeau die Bestätigung: „Ja, mein Herr, wir haben ihn vernommen“ – und nun stellt sich die Spannung zwischen „wir“ und „Befehl“ her, die den folgenden Satz erst provoziert: „Doch was berechtigt Sie, *uns* hier *Befehle* zu erteilen?“ Das „uns“ führt weiter, es ruft die Besinnung auf sich selbst, auf die Funktion der Angesprochenen wach. Wer sind wir denn, denen hier befohlen werden soll? „Wir sind die Repräsentanten der Nation.“ Und damit ist das nächste Stichwort gefallen, das die Ausweitung des Gedankens erlaubt: „Die Nation gibt Befehle und empfängt keine.“ Noch einmal retardiert Mirabeau, um die Konsequenz, die sich aus dieser Folge von Bedeutungen – vom Subjekt zur Nation zu deren Souveränität fortschreitend – situationsgerecht ergibt, reifen lassen zu können: „Und damit ich mich Ihnen ganz deutlich erkläre ...“ Und nun kommt die Antwort, die die Folgerung aus der Entwicklung und eindeutigen Bestimmung der Bedeutungen ist, die in der Ausgangslage noch unentfaltet liegen: „so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsere Plätze anders nicht als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden“.

Eine solche Satzfolge, sich zunehmend präzisierend und auf einen Höhepunkt zustrebend, mußte den Dramatiker Kleist natürlich entzücken. Exposition, Verwicklung und Krisis eines dramatischen Geschehens sind in diese wenigen Sätze gebannt. Aus sich selbst heraus folgt die Sprache dem Gesetz des Dramas, die Bedeutungen bringen den Handlungsablauf aus sich hervor. Sie sind es, die das Bewußtsein zu dem Augenblick führen, in dem es sich, schlußfolgernd, bewähren muß.

Jedoch nicht nur der theatralische Anlaß der hochpolitischen Haupt- und Staatsaktion läßt die Rede in dramaturgischer Bewegung aufgipfeln. Jedes Sprechen, in dem die Gedanken erst zu sich selbst kommen, hat eine ähnliche Struktur. Denn es muß, von einem vorausgesetzten Tatbestand, einem gegebenen Stichwort ausgehend, den sich explizierenden, auseinanderlegenden Bedeutungen folgen und diese in einer Richtung vorantreiben, so daß der Gedanke sich in einer zugespitzten Formulierung finden kann. Die Syntax selbst des werdenden Gedankens hat einen dramatischen Gestus. Wie ein solches Werden abläuft, hat Kleist uns vorexerziert:

„Aber weil ich doch irgendeine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fernhin in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch – ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.“



Den Einsatz gibt der Kausalsatz, der den Sachgrund, die *causa materialis*, hinstellt. Die Form, unter der die *causa materialis* wirkt, wird im abhängigen Relativsatz erläutert. Der erste Teil der Periode legt so die Voraussetzung für die „Verfertigung eines Gedankens“, nämlich das unbestimmte Bekanntsein des Gesuchten, dar und gibt deren ontologische Verfassung als die einer *perceptio confusa* an. Nun folgt das Verb des Hauptsatzes. Die Denktätigkeit setzt auf Grund der gegebenen Voraussetzungen ein. Ein doppelsinniger Nebensatz, den man ebensosehr konditional wie temporal verstehen kann, zeigt diesen Einsatz, nochmals retardierend, an und trennt das Verbum vom Subjekt – und diese trennende Funktion gehört zu seinem Wesen, denn stückweise soll sich der Hauptsatz in den Nebensatz verschränken, um den Stufengang der Gedankenbildung Schritt für Schritt zu markieren. Auf das Subjekt des Hauptsatzes folgt ein iterativer Temporalsatz, der bestimmt ist, das Abrollen des Gedankens als unaufhaltsam sichtbar zu machen – wer wollte auch einen begonnenen, aber noch nicht zu Ende gebrachten Satz aufhalten? – und der Zwang dieser Unaufhaltsamkeit wird nun auch ausdrücklich als ein syntaktischer konstatiert: zum Anfang gehört auch das Ende. Mit dem Objekt kommt nun der Satz zu seinem Sinn und Ziel, das durch den wiederum doppelsinnigen modal-konsekutiven Schlußsatz bestätigt und zusammengefaßt wird. Der Gang des Satzes ist der Gang des werdenden Gedankens selbst. An seinem Ende ist die *perceptio confusa* in eine *perceptio distincta* überführt. Mit dem Satz steht auch der Gedanke da. Kleist hat den Beweis seiner These geliefert, indem er sie formuliert. Von ihm gilt, was er charakterisierend bemerkt:

„Ein solches Reden ist ein wahrhaftes lautes Denken. Die Reihen der Vorstellungen und ihrer Bezeichnungen gehen nebeneinander fort, und die Gemütsakten für eins und das andere kongruieren. Die Sprache ist alsdann keine Fessel, etwa wie ein Hemmschuh an dem Rade des Geistes, sondern wie ein zweites, mit ihm parallel fortlaufendes Rad an seiner Achse.“

Das syntaktische Schwergewicht eines solchen Satzes liegt bei den Konjunktionen, die die logischen Angelpunkte sind. Die vier Stufen der Entwicklung sind charakterisiert durch die vier einleitenden Konjunktionen: aber weil ..., wenn nur ..., während ..., dergestalt daß ... (man beachte, daß zwei dieser logischen Partikel in sich noch einmal modifiziert sind durch „aber“ und „nur“, wodurch ein weiterer innerer Reichtum des Satzes erzeugt wird. Das „aber“ schlägt die Brücke zum Vorhergehenden in einer einschränkend-entgegengesetzten Weise, das „nur“ verleiht dem Satz aufmunternd den Schwung, den er zum Ablauf braucht). Durch die Zuordnung und Unterordnung der Satzteile

gemäß verschiedenen Abhängigkeits- und Verknüpfungsbeziehungen wird eine Differenzierung des Gedankenmaterials erreicht, durch die allererst der Gedanke sich entwickelt: man könnte ihn nicht durch eine Reihe von Hauptsätzen in Iuxtaposition hervorbringen. Kleist dachte vor allem an die freie Rede in Vortrag und Diskussion, worauf er ausdrücklich zu sprechen kommt,<sup>18</sup> und an den Zwang zu plötzlicher entschiedener Aussage in dramatisch zugespitzter Situation, wie das Beispiel Mirabeaus zeigt. In der Tat gab er jedoch wesentlich mehr: nämlich das Prinzip jeglicher konstruktiver Philosophie, die ihren Gedanken nicht dekretiert, sondern entwickelt, ja derzufolge jeder Gedanke recht eigentlich nur in der Entwicklung ein wirklicher Gedanke ist. Feuerbach hat dieses Prinzip in einer methodologischen Reflexion einmal deutlich ausgesprochen:

„Das Mittel der Entwicklung ist ebensowohl eine analytische als synthetische Tätigkeit – eine analytische, indem sie nicht nur von den bestimmten, einzelnen Gedanken den allgemeinen Begriff abstrahiert, sondern auch aus dem Gesagten das herauswickelt, was im Gesagten *nicht gesagt* ist, aber doch *implicite* in ihm liegt, daher nur ein Objekt der Meditation, nicht der empirischen Wahrnehmung ist – eine synthetische, indem sie nur durch die Zusammenfassung des Mannigfaltigen zu einem Ganzen, durch die Verknüpfung der verschiedenen, isolierten, scheinbar nicht in einer Beziehung zueinander stehenden oder wenigstens nicht in einer solchen ausgesprochenen, dem Wesen nach aber zusammengehörenden Gedanken die Idee eruiert. Die Entwicklung ist daher eine *genetische* Tätigkeit ...“<sup>19</sup>

Die Anwendung auf das Prinzip des sich entwickelnden Gedankens in der Rede fällt nicht schwer.

Es ist ersichtlich, daß hier, das heißt bei Feuerbach, im Grunde der Hegelsche Gedanke der *Phänomenologie des Geistes*, der dort allgemeines metaphysisches Prinzip ist, methodologisch abgewandelt und aufgefaßt wird. Bei Hegel heißt es:

„Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen ... Dieses *Ansich* hat sich zu äußern und *für sich* selbst zu werden, dies heißt nichts anderes als: dasselbe hat das Selbstbewußt-

---

18 Das mag ihm angesichts seiner eigenen Sprachstörung besonders am Herzen gelegen haben.

19 Ludwig Feuerbach, *Geschichte der neueren Philosophie – Darstellung, Entwicklung und Kritik der Leibnizschen Philosophie*, Ansbach 1837, S. 2.

sein als eins mit sich zu setzen. Dies Werden der Wissenschaft überhaupt oder des Wissens ist es, was diese Phänomenologie des Geistes darstellt ... Um zum eigentlichen Wissen zu werden, oder das Element der Wissenschaft, das ihr reiner Begriff selbst ist, zu erzeugen, hat es durch einen langen Weg sich hindurchzuarbeiten.<sup>20</sup>

Welch anderer Weg ist dies als der von der *perceptio confusa* zur *perceptio distincta*?

Wenn Kleist, wie mit Grund vermutet werden darf, den Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* etwa im Jahre 1806 verfaßt hat, so fällt er zeitlich genau mit Hegels *Phänomenologie des Geistes* zusammen. Kleist hat, was Hegel als allgemeine ontologische Bestimmung der Welt darstellte, als innerstes Wesen der Sprache, der lebendigen Syntax erfaßt. *Seine Syntax ist die der philosophischen Gedankenbildung*. Der Gedanke wird nicht deshalb *in statu nascendi* vorgeführt, weil der Vortragende nichts Fertiges vorzuweisen hätte, sondern weil die Wahrheit nur in dem Ganzen der Entwicklung liegt, so wie in Kleists Satz sich kein Ergebnis von dem Denkvorgang abtrennen ließe, sondern sein Sinn gerade in seiner Durchführung liegt. Bedenken wird der zweite Teil des Kleistschen Aufsatzes erregen, der zwar komplementär zum ersten konzipiert ist, aber die dort zugrundeliegende These von der inneren Übereinstimmung von Sprache und Denken verläßt. Indem er zu den bereits fertigen Gedanken übergeht, sagt er: „Etwas ganz anderes ist es, wenn der Geist schon, vor aller Rede, mit dem Gedanken fertig ist. Denn dann muß er bei seiner bloßen Ausdrückung zurückbleiben, und dies Geschäft, weit entfernt, ihn zu erregen, hat vielmehr keine andere Wirkung, als ihn von seiner Erregung abzuspannen.“ Das allerdings ist eher die Definition einer psychopathologischen Ausdrucksstörung als eines normalen Redeablaufs. Immerhin bliebe dieser Satz noch bedingt richtig, wenn er nicht im folgenden auf die Trennung von Sprache und Denken bezogen würde: „Wenn daher eine Vorstellung verworren ausgedrückt wird, so folgt der Schluß noch gar nicht, daß sie auch verworren gedacht worden sei; vielmehr könnte es leicht sein, daß die verworrenst ausgedrückten gerade am deutlichsten gedacht werden.“

Auch der Gedanke, der der Rede davonläuft, ist als sprachlicher gedacht. Er bedient sich der Begriffe, also des Wortschatzes, der Sprache; er bedient sich auch ihrer logischen Beziehungen, also ihres Formenschatzes.<sup>21</sup> Er ist

20 G. W. F. Hegel, *Sämtliche Werke*, ed. Hoffmeister, Bd. II, S. 21 und 26.

21 Gegen die Fiktion eines sprachfreien Denkens, das sich etwa in der Formelsprache einer *mathesis universalis* ausdrücken würde, hat C. F. von Weizsäcker

also prinzipiell ausdrucksfähig. *Was nicht klar ausgedrückt werden kann, ist auch nicht klar gedacht worden.* Gerade Kleists Fehleinschätzung des Verhältnisses von Verworrenheit und Deutlichkeit bei Gedachtem und Ausgesagtem gibt uns jedoch den Blick frei für das besondere Verhältnis, das Kleist zur Sprache hatte. Ist ihm auf der einen Seite die Sprache das Medium, in dem der Gedanke sich verwirklicht und zutage tritt, so setzt er auf der anderen Seite jedoch auch einen Schatz von rein innerlichen „Gedanken“, die sich dem momentanen, spontanen sprachlichen Ausdruck entziehen. Es ist dies, sozusagen, die „unbewußte“ Schicht des Denkens, von der die Sprechenden gestehen, „daß sie selbst nicht mehr recht wissen, was sie haben sagen wollen“. Unverständliches, Abgerissenes, Verworrenes sprudelt dann aus ihnen heraus. Des deutlich Gefühlten (das für Kleist als ein deutlich „Gedachtes“ erscheint) wird die Sprache nicht Herr, was sie sagen kann, trifft das Gemeinte nicht.

Das Beispiel des Studenten, der im Examen auf abstrakte Fragestellung die Antwort nicht zu geben weiß, deutet nun allerdings doch wieder eher auf eine psychische Hemmung, auf eine situationsbedingte Ausfallserscheinung hin, die begünstigt wird durch die Tatsache, daß abstrakte Bedeutungen an sich nicht Gegenstand des Sprachdenkens sind, das sich im Satz jeweils auf einen konkreten Bedeutungszusammenhang konzentriert. Indessen wird das Beispiel der vorher entwickelten Theorie der Inkongruenz von Sprache und Gedanken auch gar nicht gerecht und führt vom Thema ab, es sei denn, daß der verlorengegangene folgende Teil des nur als Fragment erhaltenen Aufsatzes noch zum Problem des sprachlos deutlichen Denkens gekommen wäre. Jedenfalls fügt sich der zweite Teil des Aufsatzes in das Bild des Dichters ein, dessen Dramenpersonen unter dem Mangel an Kundgabemöglichkeiten für ihre wahren Gefühle leiden. Dem Gedanken, der sich in der Sprache ausbildet und folglich exakt ausgedrückt werden kann, steht bei Kleist jener Gedanke gegenüber, der im Innern „in zuckender Bewegung aufflammt“ und nicht aussagefähig ist. Die entscheidenden Stellen in der *Marquise von O.* sprechen von der überwältigenden Kraft dieser wortlosen Empfindungen und sprengen folglich in der ohnehin nur sparsam gebrauchten wörtlichen Rede den flüssigen Satzbau. Vollends in der Begegnung zwischen der Marquise und dem Grafen F., in der diese ihn als „Teufel“ zurückstößt, wird die Unzulänglichkeit der Aussagemöglichkeiten gegenüber dem deutlichen Empfin-

---

jüngst geltend gemacht, daß auch diese bedeutungsfreien Formalisierungen sich nur auf dem bestehenden Grund eines sprachgebundenen Denkens erheben können. Diese Feststellung aus dem Munde eines am Logikkalkül geschulten Naturwissenschaftlers ist besonders bemerkenswert. Cf. *Die Sprache*, herausgegeben von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Darmstadt 1959, S. 33 ff.

den der Marquise spürbar. Und wenn am Schluß der Novelle die Reaktion der Marquise durch sie selbst eine Erklärung findet – „er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht bei seiner ersten Erscheinung wie ein Engel vorgekommen wäre“ –, so ist dieses nachträgliche In-Worte-Fassen nur ein blasser Widerschein einer Verstörung, die einem absolut unaussprechlichen, aber aufs klarste gefühlten „Gedanken“ entsprang.<sup>22</sup> Im Grunde führt also diese zweite Auffassung von Sprache auf den Vorrang gefühlsbedingter Regungen und Entscheidungen im Kleistschen Daseinsverständnis.

---

22 Wir müssen „Gedanken“ hier stets in Anführung setzen, weil es sich natürlich nicht um Gedanken, sondern um tiefenpsychologische Vorgänge handelt, die gerade nicht zu der begrifflichen Form des Gedankens durchdringen. Daß Kleist diese beiden psychologischen Bereiche auch in der Theorie zusammenfallen läßt, gibt einen Schlüssel zum Verständnis seiner „inneren Form“.