

Figurationen des Schöpferischen bei Heinrich von Kleist

Günter Blamberger

(Köln)

Am 21. November 2011 gedenkt man in Deutschland des 200. Todestages Heinrich von Kleists. Für Thomas Mann war er „einer der größten, kühnsten, höchstgreifenden Dichter deutscher Sprache, ein Dramatiker sondergleichen – überhaupt sondergleichen, auch als Prosaist, als Erzähler, – völlig einmalig, aus aller Hergebrachtheit und Ordnung fallend,“¹ aus der sozialen Ordnung des Adelsstandes, aus der sittlichen Ordnung des Bürgertums, aus der ästhetischen Ordnung der idealistischen Kunst, insofern unverstanden von seinen Zeitgenossen und gefeiert erst von den Dichtern der Moderne um 1900, die in Kleist, dem Gegenklassiker, dem radikalen Traditionsbrecher, einen „Vorfechter für die Nachwelt“² erkannten. Erstaunlich bleibt, wie ein Ex-Militär und gescheiterter Student der Naturwissenschaften und Rechte, dessen literarische Bildung keineswegs außergewöhnlich war, zwischen 1802 und 1811, also binnen eines Jahrzehnts, in dem die Zeit in Europa dank der napoleonischen Kriege aus den Fugen war, acht Dramen und acht Erzählungen verfassen konnte, darunter Meisterwerke wie *Der zerbrochene Krug*, *Amphitryon*, *Penthesilea*, *Michael Kohlhaas* oder *Die Marquise von O...*, die heute selbstverständlich in den Kanon der Weltliteratur gehören. Kleists Schaffenskraft ist, so noch einmal Thomas Mann, von „beängstigender Vehemenz“³, was nicht heißt, daß sich mit und an Kleist umso leichter eine Theorie der Kreativität entwickeln läßt. Ich versuche es im Folgenden.

Am Anfang steht eine Enttäuschung. Anders als Goethe oder Schiller verzichtet Kleist in seinen Briefen weitgehend darauf, seine Werke zu kommentieren, und über die Ursprünge seines Schreibens gibt er schon gar nichts preis. Letzteres ist alles andere als ungewöhnlich. Laut Kant versagen nicht nur die Philosophen, sondern auch die Dichter selbst, wenn es um das Verständnis ihres eigentlichen Schaffensgrundes geht. Kant hat in der *Kritik der Urteilskraft* von 1790 darauf hingewiesen, daß der Ursprung der Kreativität dem Genie unbewußt sei, es folglich „wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht *beschreiben*, oder wissenschaftlich anzeigen könne“, „der

¹ Thomas Mann, Heinrich von Kleist und seine Erzählungen (Vortrag in Zürich 1954), in: Thomas Mann, *Leiden und Größe der Meister: Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1982, S. 495-515, hier S. 496.

² So nannte Adam Müller seinen Freund Kleist in einem Brief vom 6. Februar 1806 an Friedrich von Gentz. Nachzulesen in: Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen, hg. von Helmut Sembdner. Frankfurt am Main 1984, Nr. 226.

³ Siehe Anm. I, ebd.

Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in *solchen* Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen.“⁴ Kants Ansicht bestätigt sich, wenn man Kreativitätsdarstellungen von Schriftstellern und Künstlern analysiert.⁵ Szientifische Erklärungsversuche für den Ursprung der Kreativität scheitern aus der Innensicht von Autoren, erst recht jedoch aus der Außensicht wissenschaftlicher Beobachter, so wiederum Kant in der 1798 erschienenen *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in der er, wenn auch widerwillig, anerkennen muß, daß das Vermögen des Genies sich durch die „*Unsichtbarkeit* (der Ursache zu einer Wirkung)“⁶ auszeichne. Der eigentliche Schaffensgrund entzieht sich nach Kant jeder rationalen Analyse.

Weil der Ursprung der Kreativität eine Verlegenheitsstelle ist, liegt die Gefahr der Legendenbildung in Dichter- und Künstlerviten so nahe, gleichgültig, ob es Biographien oder Autobiographien sind: die Mystifizierung und Auratisierung des Genies durch die Zitierung anachronistischer Kreativitätstopoi aus der biblischen Schöpfungsgeschichte oder antiker Musenanrufe, die Rede von der ‚*creatio ex nihilo*‘ oder der Inspiration ebenso wie Pathologisierung von Genies durch Rückführung der Kreativität auf biographische Traumata. Reduktionsformeln allesamt, damit das Außerordentliche dem normalen Leser scheinbar begreiflich wird.

Worüber kann man wissenschaftlich überhaupt verlässlich reden, wenn es um dichterische Kreativität geht? Weil Kant das ‚*ingenium*‘, die Begabung, für ebenso ‚*ineffabile*‘, also unvergleichlich, hält, wie das Individuum, in dem es verborgen liegt, wendet er sich von der Frage des Ursprungs der Originalität des Originalgenies ab und wechselt die Perspektive. Kant schlägt vor, die Kreativitätsfrage nicht als eine des *Schaffensursprungs*, sondern des *geschaffenen Werkes* zu betrachten, über dessen Außerordentlichkeit sich die Lesergemeinschaft ja ein Urteil gebildet hat und die Bestimmungsgründe dieses Urteils könne man ja prüfen. Im berühmten §46 der *Kritik der Urteilskraft* heißt es: „*Genie* ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt“ und weiter §47: „die Regel muß von der Tat, d.i. vom Produkt abstrahiert werden“.⁷ Das Genie wird demnach erst an seinem Erzeugnis

⁴ Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983, Bd. VIII, S. 406f.

⁵ Vgl. Günter Blamberger, Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart 1991.

⁶ Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983, Bd. X, S. 545.

⁷ Im berühmten §46 der „*Kritik der Urteilskraft*“ heißt es: „*Genie* ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt“ und weiter §47: „die Regel muß von der Tat, d.i. vom Produkt abstrahiert werden“ – siehe Immanuel Kant, Werke in zehn Bänden, a.a.O., Bd. VIII, S. 405 und 409.

erkennbar. Kants Wechsel von der Produktions- zur Rezeptionsseite ist vernünftig, aber auch eine Flucht vor scheinbar nicht beantwortbaren zu scheinbar leichter beantwortbaren Fragen. In der Terminologie der modernen Kreativitätsforschung, die zwischen vier Fragehinsichten unterscheidet: zwischen person, product, process and press, verschiebt Kant den Focus der Analyse dergestalt von ‚person‘ zu ‚product‘. Kleist dagegen nimmt nicht den Schaffensursprung oder das geschaffene Werk in den Blick, sondern die psychischen, sozialen und medialen *Zwänge* des Schaffensprozesses, er interessiert sich also für ‚press‘ und ‚process‘ – allerdings nicht wie Schiller oder Goethe oder Kant in systematischen dichtungstheoretischen Überlegungen und mit Hilfe von Vernunftbegriffen, sondern gewissermaßen en passant in Essays, die nicht logische Darstellungen sind, sondern erzählerische Figurationen des Schöpferischen. Das gilt vor allem für einen die Kreativitätsforschung bis heute herausfordernden, ja geradezu wegweisenden Essay mit dem Titel *Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Kleist verfaßt ihn vermutlich in seiner Königsberger Zeit 1805/6 und adressiert ihn an Rühle von Lilienstern, den alten Freund aus dem Potsdamer Garde-Regiment.

Der Essay fängt recht harmlos an, mit der Behauptung einer „Klugheitsregel“, daß Gedanken beim Reden kommen wie der Appetit beim Essen. Eine Reihe durchaus heterogener Fallgeschichten soll diese These beweisen. Gemeinsam ist ihnen, daß sie die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden aus einem unsicheren Anfang oder dem Schweigen heraus als einen Kreativitätstest inszenieren, dessen besonderes Kennzeichen es ist, daß die Kommunikation zwischen Versuchsperson und Beobachter eine agonale Struktur hat. Offenbar gilt Kleist die Aggression als Katalysator schöpferischer Tätigkeit, gleichgültig, ob diese wissenschaftlicher, künstlerischer oder politischer Natur ist. Die Aggression richtet sich stets gegen einen Kontrahenten, der real oder symbolisch soziale Institutionen verkörpert, die die Selbstentfaltung des einzelnen begrenzen. In der ersten Fallgeschichte redet Kleist bei der Lösung einer mathematischen Aufgabe „erregt“, „wie ein großer General“, seine eigentlich friedlich-schweigende Schwester nieder, als ob es sich um einen dringlichen Akt der Selbstbehauptung gegen eine Repräsentantin familialer Determination handelte. In der zweiten Fallgeschichte setzt sich Molière zuhause gegen seine Magd durch, die – als imaginärer Gegner – das Urteil des literarischen Publikums über sein gerade entstehendes Werk vorwegnimmt. Die dritte Fallgeschichte handelt von politischen Befreiungsversuchen, vom Beginn der französischen Revolution, von Mirabeaus Rede vom Juni 1789, in der er sich dem Gebot Ludwigs XVI. widersetzt, die Ständeversammlung des Adels aufzulösen. Die vierte Fallgeschichte gibt Lafontaines Fabel *Les animaux malades de la peste* (*Die pestkranken Tiere*) wieder. Der König des Tierreichs sucht für den Ausbruch der Pest einen Schuldigen und verurteilt den Fuchs als größten Sünder zum Tode. Der Löwe repräsentiert die einschränkende Gewalt des von Natur aus

physisch Stärkeren, dem Fuchs gelingt es jedoch mit einer listigen Rede seinen Kopf zu retten. Kleists letzte Fallgeschichte beschreibt das Ritual des Universitätsexamens. Hier scheitert der Kreativitätstest, weil der Prüfer in der „Hebeammenkunst der Gedanken“ nicht bewandert ist und die Rivalität des Prüflings nicht zuläßt, weil er nur sein Echo, nur Reproduktionen, hören will und nicht den „eigentümlichen Laut“ des Kandidaten.⁸

Aus schlichter Nachahmung kann nichts Neues entstehen. Kleists Kreativitätskonzept beweist seine literatur- und mentalitätsgeschichtliche Bindung an die Kunstdebatten des 17. und 18. Jahrhunderts: an die *Querelle des Anciens et des Modernes* 1687 in der Académie Française, den berühmten Streit um den Stellenwert der zeitgenössischen Kultur im Vergleich zur antiken, und dessen Fortschreibung im Genediskurs der europäischen Aufklärung, in dem die bis heute virulente Denkfigur vom Wettbewerb der Generationen, vom notwendigen Aufstand des Neuen gegen das Alte, von der Nonkonformität als Bedingung des Originalen prominent wird. Edward Youngs Kompendium *Conjectures on Original Composition*, 1759 in London erschienen und ein Jahr später schon ins Deutsche übersetzt, liefert den Rebellen des Sturm und Drang die Vorlage, insofern es die drei Hauptstützen der alten Dichtungstheorie noch einmal erschüttert, die Überzeugung, daß Ursprung und Genese literarischer Werke sich vor allem der Trias von ingenium (als göttlicher Inspiration), ars (als handwerklicher Beherrschung der Kunstregeln) und doctrina (als gelehrtem Wissen) verdanken. Zu behaupten, daß Originalwerke wie die Shakespeares „von Engeln geschrieben“ wurden, hieße „leugnen, daß wir Menschen sind“, mit Talenten, die wir gebrauchen sollten, denn – so Young – die Natur „bringt uns alle als Originale auf die Welt. Nicht zwey Gesichter, nicht zwo Seelen sind einander vollkommen ähnlich; alle tragen vielmehr das sichtbare Unterscheidungs-Zeichen der Natur an sich. Da wir nun als Originale gebohren werden, wie kömmt es doch, daß wir als Copien sterben? Die Nachahmung, der Affe, der sich immer darein mischet [...] ergreift die Feder und streicht das Unterscheidungs-Zeichen der Natur aus, zerstöret ihr schönes Vorhaben und vernichtet die ganze Individualität der Seele.“⁹ Das Muster des Genies ist für Young folglich das Muster seiner Individualität, die es zu erkennen und im „eigentümlichen Laut“ – in Kleists Worten – auszudrücken gilt. ‚Individuum est ineffabile‘, folglich auch das ‚ingenium‘. Youngs wirkungsge-

⁸ Der Aufsatz und die Zitate finden sich in Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. 4 Bände, hg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba. Frankfurt am Main 1991ff., hier Bd. III, S. 534-540. Die Ausgabe wird in der Folge nach den Gepflogenheiten der Kleist-Forschung abgekürzt mit der Sigle DKV unter Angabe des Bandes (römische Ziffer) und der Seitenzahl (arabische Ziffer).

⁹ Zitiert wird nach dem Faksimiledruck der deutschen Ausgabe von 1760, den Gerhard Sauder in der Reihe der Deutschen Neudrucke besorgt hat – siehe Edward Young, *Gedanken über die Original-Werke*. Aus dem Englischen von H.E. von Teubern. Heidelberg 1977, S. 66 und S. 39f.

schichtlich so bedeutsame Geniebestimmung ist letztlich aporetisch, insofern ‚individuum‘ und ‚ingenium‘ unvergleichlich werden. Die Frage des *Schaffensursprungs*, der genealogischen Autorität des schöpferischen Subjekts, ist so nicht zu klären. Das eben problematisiert und erkennt Kant, im Gegensatz zu Young. Nach der Abkehr vom transpersonalen Kreativitätsmodell gibt es für das neue, personale keine allgemeine Ursachenlehre mehr. Was – bis heute – von den Debatten des 18. Jahrhunderts bleibt, ist die Negativbegründung des Genies: Youngs Vorschlag, das Genie solle „von der Heerstraße“ der vielen abgehen und dem eigenen „Pfad“ folgen, und ansonsten auf Zufälle vertrauen und auf Wettbewerb: Die Originalität „entdeckt oft der Zufall; entweder durch die glückliche Wahl einer Materie, oder durch einen großen Preiß, durch die unumgängliche Nothwendigkeit sich hervorzuthun, oder durch ein edles Gefühl der Nacheiferung bey dem Ruhme des andern.“¹⁰

Kleist scheint darin wenig originell zu sein, daß Kreativität ein kritischer Test auf die Durchsetzung der Eigentümlichkeit des Kreativen ist. Er ist nur radikaler als Young, radikaler vor allem als die Kunstphilosophien der Klassik. Im Idealismus – etwa in Friedrich Schillers Konzept einer ästhetischen Erziehung – ist die Voraussetzung für die Autonomie des Genies die Separierung seines Wirkungsbereichs, die Trennung der gegen die gesellschaftlichen Konventionen revoltierenden Erfindungs- und Selbstfindungskunst von der Lebenspraxis. In Kleists *Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler* redet der Dichter ganz im Sinne Schillers auch davon, daß man doch „unmenschlichen Lehrern zum Trotz“ wenigstens „heimlich zur Nachtzeit die Türen“ verschließen könne, um sich „in der Erfindung, diesem Spiel der Seligen, zu versuchen.“¹¹ Im Aufsatz *Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden* jedoch läßt Kleist diesen spielerischen Ausweg nicht zu. Die gesellschaftlichen Institutionen sind letztlich das Bewährungsfeld, auf dem bewiesen werden muß, ob einer sich als schöpferischer Geist zur Selbstmächtigkeit verhelfen kann, indem er die ihn determinierenden Mächte beherrscht oder zerstört. Ein zweites und für Kleists historische Einordnung entscheidendes Differenzkriterium zum Idealismus ist, daß in allen Exempeln seines Kreativitätsaufsatzes die Selbstkonstitution des Genies nicht mehr an eine moralische Legitimation gebunden ist. Selbst die Stürmer und Dränger rebellierten gegen die Autoritäten im Namen von Herz, Vernunft und Moral. In Kleists Kreativitätsaufsatz ist vom Sachgehalt der verfertigten Gedanken überhaupt nicht die Rede, und die Kreativität dient nicht notwendig, wie im Idealismus, der Erziehung des Menschengeschlechts. So ähnelt etwa in der Wiedergabe von Lafontaines Fabel die Situation des Fuchses vor dem Löwen der Kreativitätsprobe Scheherezades, die gegen den Tod erzählt. Scheherezade allerdings nimmt das Martyrium bewußt auf sich, stellvertretend für die Jungfrauen, die noch vom Tod bedroht sind. Ihre Ge-

¹⁰ Ebenda S. 25 und S. 42.

¹¹ DKV III, 552f.

schichten unterhalten und belehren den König, so daß er sich zuletzt zum mildtätigen und tugendhaften Herrscher wandelt. Dem Fuchs in Kleists Adaption der Lafontaine-Fabel fällt es nicht ein, dem Oberhaupt der Tiere die Opferidee auszutreiben. Seine Redekunst bezweckt nicht die ästhetische Erziehung des Löwen. Er rettet sich, indem er den vernichtenden Geistesblitz hat, unter den Zuhörern seiner Rede einen anderen Todeskandidaten auszumachen: den unschuldigen Esel.

Es mag an Kleists militärischer Herkunft liegen, daß er die Aggression als Motor der Kreativität entdeckt, aus der *Querelle des Anciens et des Modernes* nicht mehr allein eine ästhetisch-kognitive Auseinandersetzung macht, sondern ganz bewußt auf die psychischen und sozialen Antriebskräfte künstlerischer Schaffenskraft sich besinnt und den Zusammenhang von Destruktion und Konstruktion dabei freilegt. Das erklärt auch seinen Widerstreit als Dichter mit Shakespeare, Molière, Schiller oder Goethe, in dem sich die Weltliteratur selbst als ein Drama darstellt, ein Drama erfolgreicher oder bitterer Auseinandersetzungen der Späteren mit ihren Vorläufern und nur – wie Harold Bloom es formuliert – „die starken Dichter, getrieben von dem ungeheuren Drang des schöpferischen Menschen nach Priorität“, in diesem Konflikt überleben und eine Rolle in der grausamen Literaturgeschichte spielen.¹²

Statt idealistisch von genialen Individuen, die im Schaffensprozeß ihre Eigentümlichkeit begründen wollen, könnte man, Kleist noch radikaler ausdeutend, sogar von Individuen im Kreativitätsprozeß ausgehen, also von polaren Beziehungen in einem realen oder phantasmatischen Wettbewerb. Kleist verschärft die agonale Situation von Kreativem und Beobachter später noch, wenn er z.B. in dem 1810 in den *Berliner Abendblättern* publizierten Aufsatz *Allerneuester Erziehungsplan* das Polaritätsprinzip der Elektrizität allen menschlichen Handlungen zugrunde legt: „Ein Mensch, dessen Zustand indifferent ist“, wird „augenblicklich“ aufhören, es zu sein, „sobald er mit einem Anderen, dessen Eigenschaften, gleichviel auf welche Weise bestimmt sind, in Berührung tritt: sein Wesen sogar wird [...] gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt; er nimmt die Bedingung + an, wenn jener von der Bedingung -, und die Bedingung -, wenn jener von der Bedingung + ist.“¹³ Auch Kreativität resultiert dann aus einer Differenzbeziehung, in denen das Eigene und das Fremde verbunden sind, die Potentialität des Fremden mit der Potentialität des Eigenen korrespondiert, weil man einen Unterschied bildet, in dem die Unterschiedenen zugleich untrennbar verbunden sind: Kleist und seine Schwester, Molière und die Magd, Mirabeau und der Zeremonienmeister des Königs, Kleist und Shakespeare, Kleist und Goethe usw. Somit ist Kreativität auch situativ und partnerabhängig und eben keine Frage stabiler Identität und Eigentümlichkeit.

¹² Harold Bloom, *Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung*. Frankfurt am Main/Basel 1995 [engl. 1973], S. 13.

¹³ DKV III, 554.

Aus Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* erfährt man im Grunde nichts über das Talent des Kreativen, die Phasen schöpferischen Denkens und das Endprodukt, den mathematischen, politischen oder literarischen Einfall. Aus heutiger Sicht arbeitet er erstens wie ein Kreativitätspsychologe, der Ehrgeiz und Aggression als substanzunabhängige Katalysatoren des Schaffensprozesses bestimmt. Er arbeitet zweitens wie ein Medientheoretiker und Kognitionsforscher.¹⁴ Das ist nun das eigentlich Sensationelle und bis heute Wegweisende seiner Kreativitätslehre, deren Überraschung ja schon im Titel steckt: Die Gedanken werden allmählich beim Reden verfertigt, also in und durch das Medium. Kleist verkehrt damit die Grundannahme der traditionellen Rhetorik, der zufolge man erst denkt und dann redet, der Redner also einen vorab gefaßten Gedanken in seiner Rede kontrolliert und effektiv entwickelt. Kleist zufolge heißt es eher: gesagt gedacht. Die Gedanken, die im Reden allmählich verfertigt werden, verdanken sich dem „Eigensinn des Mediums Sprache“, sie sind für ihn nicht „sprachtranszendente“, sondern „ausschließlich sprachgenuine Inhalte“.¹⁵

Der schöpferische Prozeß ist folglich weder bloße Übersetzung aus dem Inneren, aus einer Gedankensprache, einem wie auch immer gearteten ‚Mentalesischen‘, noch bloße Übersetzung aus dem Äußeren, also Abbildung, Mimesis. Jeder Redende oder Schreibende weiß, wie schwierig erste Sätze, erste Manuskriptseiten fallen, bis eine Formulierung gefunden ist, die sich zum klaren Gedanken fügt. Kreativität erscheint bei Kleist nicht als Darstellung bereits gemachter oder vorgedachter Erfahrungen, sondern als Modus der Erfahrung im Medium selbst, in der sich durch Rede und potentiell störende, unterbrechende Widerrede eine ‚perceptio confusa‘ in eine ‚perceptio distincta‘ transformiert:

Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist 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. Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche auch wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Ver-

¹⁴ Zu dieser Lesart vgl. vor allem den von der Systemtheorie inspirierten Artikel von Dominik Paß, *Die Beobachtung der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden. Eine systemtheoretische Lektüre*, in: *Kleistjahrbuch 2003*, hg. von Günter Blamberger et al. Stuttgart 2003, S. 107-136.

¹⁵ Vgl. Ludwig Jäger, *Vom Eigensinn des Mediums Sprache*, in: Dietrich Busse, Thomas Niehr, Martin Wengeler (Hg.), *Brisante Semantik. Neuere Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Semantik*. Tübingen 2005, S. 45-64.

nunft, die gehörige Zeit zu gewinnen. Dabei ist mir nichts heilsamer, als eine Bewegung meiner Schwester, als ob sie mich unterbrechen wollte; denn mein ohnehin schon angestregtes Gemüt wird durch diesen Versuch von außen, ihm die Rede, in deren Besitz es sich befindet, zu entreißen, nur noch mehr erregt, und in seiner Fähigkeit, wie ein großer General, wenn die Umstände drängen, noch um einen Grad höher gespannt.¹⁶

‚Order from noise‘ ist das Kalkül. Die „Klugheitsregel“ heißt: Man überlasse sich den Steuerungsfiguren des Ausdrucksmediums, versuche dabei kontrolliert zu handeln, ohne zu wissen, worauf das eigene Handeln schlußendlich hinausläuft. Die Situation ist dergestalt paradox, das Sprachhandeln rekursiv: Der Redner gewinnt mit Hilfe der noch unstrukturierten Rede Zeit, um Gedanken zu differenzieren, die er im Zuhören seiner eigenen Rede erst gewinnt, indem er die Formierungsleistungen des Mediums nutzt. Das Medium, in diesem Fall die Rede, erweist sich in seiner Widerständigkeit, im Eigensinn seiner semantischen, syntaktischen und pragmatischen Anwendungsmöglichkeiten und Restriktionen, als kreativitätsfördernd. Widerständig ist zudem der von Kleist als agonal definierte Zuhörer der Rede, der die Rede des Redners diszipliniert oder stimuliert. Denn die Rede ist wie jedes Medium ein auf Interaktion angewiesenes Konsensschema, ein Zwitterwesen aus Subjektivität und Intersubjektivität.

Der Zündstoff der Ideen, die Reibfläche, ist bei Kleist das Medium des Ausdrucks der Ideen selbst. Es gibt kein Bewußtsein außerhalb der Sprache, in und mit der Sprache strukturiert und generiert sich das Bewußtsein erst. Das Medium hat die Priorität, das Bewußtsein ist immer nachträglich. Von daher versteht sich, wie fruchtbar und bis heute aktuell Kleists Verschiebung der Kreativitätsfrage vom Schaffensursprung zum Schaffensprozeß ist. Kreativität ist eben nicht, wie in der Genieperiode des 18. Jahrhunderts und manchmal heute noch gedacht, eine unabhängige, vor allen Handlungsaktivitäten bereitstehende kognitive Kompetenz eines genialen Subjekts, die sich zum Zwecke ihrer Verwirklichung an irgendein Medium andockt, sondern ein im medialen Handeln allererst generierbares Erfahrungswissen. Provokativ heißt es bei Kleist im Kontrast zur Genieästhetik: „Denn nicht *wir* wissen, es ist allererst ein gewisser *Zustand* unsrer, welcher weiß“.¹⁷ Insofern ist Kreativität, das zeigen Kleists Exempel, keineswegs ein kalkulierbarer Prozeß im Sinne einer Transformation von Wissen und Plänen in praktisches Handeln, sondern Modus der Erfahrung im Handeln selbst: im Reden und Weiterreden ebenso wie im Schreiben und Weiterschreiben, in den Arbeitsprozessen des Malers oder Bildhauers ebenso wie in dem des Komponisten. Kunst ist Erfahrung,¹⁸ die Erfahrung verteilter Handlungsmacht, zwischen

¹⁶ DKV III, 535f.

¹⁷ DKV III, 540.

¹⁸ So der schöne Titel der Kreativitätsstudie von John Dewey, *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main 1980 [engl. 1934].

Künstler und Medium oder Material, Künstler und imaginärem oder realem Beobachter.¹⁹ In der Medienkreativitätsforschung erprobt man hierfür gegenwärtig den Terminus ‚Agency‘. Als Kreativer ist man Teil der Versuchsanordnung, es gibt kein Außen in kreativen Experimenten, und lohnend für Innovationen sind nach Kleist vor allem die Experimente, in denen Unvorhersehbares passiert, Störungen den Kreativitätsprozeß unterbrechen. Kreativität erfordert stets auch Risikobereitschaft, vor allem das Bewußtsein, Störungen nicht in ihrer destruktiven, sondern in ihrer konstruktiven Potenz zu erkennen, sich sozusagen vom Medium und von Beobachtern ‚überschreiben‘ zu lassen. Not macht auch Kleist zufolge erfinderisch oder, so Niklas Luhmann: In der Kreativität geht es um die „Verwendung von Zufällen zum Aufbau von Strukturen“.²⁰ Das paßt zum Projektemacher, zum Krisen- und Katastrophenspezialisten Kleist.

Kleists praxeologische Konzeption von Kreativität, die so aktuell, so ganz uns gegenwärtig und zeitgemäß scheint, ist, daran sei zuletzt noch einmal erinnert, nur eine Reaktion auf Kleists eigene Zeit. Kleist, der anfangs seines Lebens von Figuren der Steuerung vollkommen überzeugt ist und einen Lebensplan zu fassen versucht, der so kontrolliert verläuft wie ein Reiseplan, wird in der Krisen- und Umbruchszeit um 1800, in der die ständische Gesellschaft vollkommen entschert wird und der Verlauf der historischen Entwicklung alle Präventivmaßnahmen zur Vermeidung von Risiken ständig über den Haufen wirft, zu einem Genie der Improvisation. Es ist für ihn die Zeit selbst, die die Enthaltung von jedem Halt, von jedem vorgefaßten Plan lehrt. „Wir hinken, seit dieser unselige Krieg dauert, beständig, mit unsern Maßregeln, hinter der Zeit daher“, schreibt Kleist 1809, und weiter: „Mit den Anstrengungen, die wir heute machen, würden wir vor drei Monaten, und mit denen, die wir nach drei Monaten machen werden [...] heute gesiegt haben.“²¹ Noch einmal: Die Zeit fordert selbst das Genie der Improvisation, oder mit einem historischen Terminus, der besser auf Kleist paßt: das antiparastatische Genie, wie es sich in Graciáns *Oraculo manual y arte de prudéncia* (*Handorakel oder Kunst der Weltklugheit*) in der Regel Nr. 56 definiert findet:

Geistesgegenwart haben. Sie entspringt aus einer glücklichen Schnelligkeit des Geistes. Für sie gibt es keine Gefahren noch Unfälle, kraft ihrer Lebendigkeit und Aufgewecktheit. Manche denken viel nach, um nachher alles zu verfehlen: andere treffen alles, ohne es vorher überlegt zu haben. Es gibt antiparastatische Genies, die erst in der Klemme

¹⁹ Vgl. zum Konzept von Kreativität als verteilter Handlungsmacht zwischen Menschen, Medien und Apparaten u.a. Bruno Latour, *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin 1996 sowie Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford 1998.

²⁰ Niklas Luhmann, *Über „Kreativität“*, in: Hans-Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Kreativität – ein verbrauchter Begriff?* München 1988, S. 13-19, hier S. 17.

²¹ DKV III, 497 in der Schrift *Über die Rettung von Österreich*.

am besten wirken: sie sind eine Art Ungeheuer, denen aus dem Stegreif alles, mit Überlegung nichts gelingt: was ihnen nicht gleich einfällt, finden sie nie: in ihrem Kopfe ist kein Appellationshof.²²

Durch die Begriffe ‚antiparastatisches Genie‘ und ‚Stegreif‘ koppelt Schopenhauers Übersetzung die geistige mit der körperlichen Bewegung. Stegreif ist ein altes Wort für Steigbügel. Wer in den Steigbügeln bleibt, aus dem Stegreif einen Entschluß faßt, spricht etc., der handelt sozusagen in der Bewegung, ohne den Stillstand der Reflexion zu suchen. Gracián skizziert in seiner Regel eine riskante Kommunikationsstrategie des Ausnahmezustands, die er eigentlich im Namen der Sicherheit, der Risikovermeidung, in der darauffolgenden Regel sofort wieder zurücknimmt: „Sicherer sind die Überlegten“, heißt es da.²³ Ganz anders bei Kleist. Die Antiparastasis, die Widerlegung des Gegners aus dem Stegreif, wird zum Katalysator der Kreativität, die tatsächlich erst in der „Klemme“ ihre ganze Effektivität entfaltet. Noch einmal: So monströs wie die Zeit ist bei Kleist auch das Genie, es folgt keinem Plan, die „Überlegung [...] findet ihren Zeitpunkt“, so Kleist, „ihren Zeitpunkt weit schicklicher *nach*, als *vor* der Tat“. Für Kleist offenbar in allen Bereichen des Lebens, im Krieg, in der Liebe, in der Dichtung oder im Sport. Dafür ein letztes Zitat aus der kleinen Paradoxe *Von der Überlegung* aus dem Jahre 1810:

Das Leben selbst ist ein Kampf mit dem Schicksal; und es verhält sich auch mit dem Handeln wie mit dem Ringen. Der Athlet kann, in dem Augenblick, da er seinen Gegner umfaßt hält, schlechthin nach keiner anderen Rücksicht, als nach bloß augenblicklichen Eingebungen verfahren; und derjenige, der berechnen wollte, welche Muskeln er anstrengen, welche Glieder er in Bewegung setzen soll, um zu überwinden, würde unfehlbar den Kürzeren ziehen, und unterliegen. Aber nachher, wenn er gesiegt hat oder am Boden liegt, mag es zweckmäßig sein und an seinem Ort sein, zu überlegen, durch welchen Druck er seinen Gegner niederwarf, oder welch ein Bein er ihm hätte stellen sollen, um sich aufrecht zu halten. Wer das Leben nicht, wie ein solcher Ringer, umfaßt hält, und tausendgliedrig, nach allen Windungen des Kampfes, nach allen Widerständen, Drücken, Ausweichungen und Reaktionen, empfindet und spürt: der wird, was er will, in keinem Gespräch, durchsetzen; vielweniger in einer Schlacht.²⁴

²² Baltasar Gracián, *Handorakel oder die Kunst der Weltklugheit*, aus dessen Werken gezogen von D. Vincencio Juan de Lastanosa und aus dem spanischen Original treu und sorgfältig übersetzt von Arthur Schopenhauer, mit einem Nachwort hg. von Arthur Hübscher. Stuttgart 1992, Nr. 56.

²³ Ebenda Nr. 57.

²⁴ DKV III, 554f.