

PROF. DR. ULRIKE LIEDTKE

Mitglied des Landtages Brandenburg

- Es gilt das gesprochene Wort -

Kleist und die Musik

Einführung zur Vernissage mit Konzert „Zerbrochene Harmonien“

Kleist Museum, 08.10.2025

Prof. Dr. Ulrike Liedtke

Liebe Frau Direktorin Anke Pätsch,
lieber Kurator Dr. Adrian Schliebe,
liebe Musikerinnen und Musiker,
liebe Gäste!

Kleist und die Musik ist ein lohnenswertes Thema, weil seine Dichtung selbst schon Rhythmus ist, weil ein Drama in Jamben für den Musiker bereits ohne Textverständlichkeit klingt. Darüber hinaus bieten die Beschreibungen Kleists zu Charakteren, ihren Handlungen und Situationen vielfältige musikalische Ausdrucksmöglichkeiten, emotionale Irrungen, mehrdeutige seelische Befindlichkeiten. Das bemerken Musiker sofort und finden sich. Es entspricht ihrer Profession, für eine Idee die richtige Art und Weise der Gestaltung auszuwählen, Verzögerungen und Beschleunigungen, Volumen und Farbe, Helligkeit, Klangmaterial und letztlich das Kompositionsverfahren.

Kleist gehört zu den am meisten vertonten Dichtern wie Goethe, Shakespeare, Puschkin, Johannes Bobrowski, Ricarda Huch, Karoline von Günderode, Ingeborg Bachmann, um nur einige zu nennen. Die Liste der Kompositionen zu Kleist ist lang. Die Ausstellung muss auswählen, um den Besucher nicht zu überfordern. Wie lässt sich das strukturieren? Kleist als Musiker, Musik im Werk von Kleist und Kleist-Vertonungen, alles das findet sich in der Ausstellung. Der Bezug bleibt Kleists Brief aus dem Sommer seines Todesjahres 1811 an Marie von Kleist, er plane, sich ein ganzes Jahr lang vor allem mit Musik zu beschäftigen. Kleist hält Musik „für die Wurzel oder ...algebraische Formel aller übrigen ...Künste.“¹ Dabei sieht er einen Schlüssel aller Dichtung im Generalbass. Sehr seltsam. Mit dem Generalbass meint er bestimmt kein Cembalo, das längst aus der Mode gekommen ist, sondern eher das Bild einer Grundlage für Kunst. Die reine Harmonie – und wo gibt es sie in großer Musik? - kann kein Gegenteil zu Leben und Gesellschaft sein.

Zur einjährigen Beschäftigung mit Musik kommt es nicht mehr. In diesem Jahr 1811 liegen von Beethoven sechs seiner Sinfonien vor, drei Leonoren-Ouvertüren nehmen den Fidelio voraus, das Violinkonzert ist da, die fünf Klavierkonzerte auch und selbst die Chorfantasie ist schon komponiert. Harmonie – ja schon, aber auch zerbrechlich, Beethoven nimmt überraschende Abwege, in der Musik verabschiedet sich Klassik zugunsten einer frühen Romantik. Die Dichtung war schon längst in der Romantik angekommen. Kleist spürte bestimmt diese Veränderungen seiner Zeit. Er gehörte dazu, mittendrin zwischen klassischen und romantischen Vorstellungen.

1 Brief 1811-07-00/06.

Der Klarinettist Kleist, der 1774 im Militärquartett in Potsdam musizierte, fragte Johann Joseph Beer nach einem geeigneten Rohrblatt. Von dessen Schwingung hängt der erzeugte Ton ab, Klarinettisten sind immer auf der Suche nach den besten Rohrblättern.² Der Militärmusiker Kleist orientierte sich am Preußischen Hofmusiker Beer, möglicherweise ließ er sich auch unterweisen. Das hat nichts mit Schwärmerei über musikalische Träume zu tun. Das heißt einfach: üben, musikalische Zusammenhänge erfassen, Klang gestalten. Biografen bestätigen Kleist außergewöhnliche Musikalität weit vor den ersten dichterischen Erfolgen³. Mit der Flöte soll er angefangen haben. Vielleicht war er als Kind einer der vielen Blockflötisten, die aufgrund der gleichen Fingerhaltung zur Klarinette umsteigen. Sicher hörte er irgendwann einmal nicht nur Klarinettenkonzerte von Stamitz, die der Hofmusiker Beer in Paris zum Besten gab, vielleicht war das berühmte Klarinettenkonzert von Mozart auch dabei. Jedenfalls musizierte der aus Böhmen stammende Beer 1791 – im Entstehungsjahr dieses Konzertes - auf einer Wien-Reise mit Mozart. Das Symposium im November wird dazu näheres ausführen können.

Als Kleist 1777 in Frankfurt (Oder) geboren wurde, war Beethoven in Bonn 6 Jahre alt. Die spätere Begegnung Beethovens mit Goethe ist bekannt, Kleist hat er nicht getroffen. 1810 schreibt Kleist seine Erzählung „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik“. Gewalt der Musik, ein Widerspruch in sich. Vier Brüder wollen gewaltsam ein Kloster zerstören, der Gesang der Nonnen hält sie davon ab, Musik siegt über die Gewalt oder wandelt Gewalt ab.

Kleist kannte Gewalt, war beim Rheinfeldzug dabei, studierte Experimentalphysik, hing der Aufklärung an, reiste quer durch Europa, setzte sich mit Kant's „Kritik der Urteilskraft“ auseinander, ging in den diplomatischen Dienst und schrieb, schrieb, schrieb. Wann hat er denn Klarinette geübt?

Es wird viele Tage dauern, das Thema „Kleist und die Musik“ erschöpfend behandeln zu können. Gestatten Sie mir bitte, einige Scheinwerfer-Spots auf Musik nach Kleist zu werfen, um das enorme Ausmaß der Kompositionen und musikalisches Denken über Kleists Dichtung in unterschiedlicher Zeit anzureißen.

Auf der Suche nach einem vertonbaren Stoff werden die meisten Komponisten im 19. Jahrhundert fündig beim „Käthchen von Heilbronn“, gut geeignet für „Ritter- und Reckenoper“, bühnenwirksam durch „Gottesurteile, Zweikämpfe, Femegerichte, Traumszenen und Hochzeitszüge“⁴, wie Lothar Heinle in seiner Rezeptionsgeschichte zum „Käthchen“ feststellt. Waldemar Bloch, Berthold Damcke, Johann Hoven, Moritz Jaffé, Wilhelm Kühner, Friedrich Lux, Siegfried Morbach und Carl Martin

2 Vgl. Brief 4.-5.9.1800.

3 Richard Benz: „Die wenigen Verse, die vom Fünfzehnjährigen überliefert sind, lassen noch auf keine Dichterlaufbahn schließen. Die einzige Kunst, für deren ungewöhnlich Ausübung schon der junge Offizier bekannt ist, ist die Musik.“; In: Wiederklang: Vom Geiste großer Dichtung und Musik, München 1967, S. 145.

4 Vgl. Lothar Heinle, Heinrich von Kleists Käthchen von Heilbronn auf der Opernbühne. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte, Heilbronn 1994, S. 7.

PROF. DR. ULRIKE LIEDTKE

Mitglied des Landtages Brandenburg

Seite 3; Kleist und die Musik, Einführung zur Vernissage mit Konzert, 8. Oktober 2025

Reinthaler komponierten „Das Käthchen von Heilbronn“, keine dieser Opern konnte sich im Spielplan der Opernhäuser halten. Ouvertüren und unzählige Schauspielmusiken kommen – wie bei allen für das Theater geschriebenen Kleist-Stücken - hinzu.⁵ Hingegen erlangten Musikalisierungen von der Oper bis zur Sinfonischen Dichtung, Ballett und Bühnenmusik von Hugo Wolf, Hans Pfitzner, Otmar Schoeck, Werner Egk, Rudolf Wagner-Régeny (Ballett) und Fritz Geißler einen höheren Bekanntheitsgrad. Mit wenigen Anmerkungen nehme ich Sie in die Musikgeschichte mit, muss stark auswählen und gehe chronologisch vor.

Hugo Wolf schrieb sein einziges vollständiges Orchesterwerk „*Penthesilea*“ **1883-1885**. Die Wiener Philharmoniker verlachten das Stück bei den Proben zur Uraufführung. Jeweils 4 Hörner und Trompeten, 3 Posaunen und Tuba stellen die Klangbalance auf die Probe, Wolf steht stilistisch zwischen Brahms und Richard Strauss. Drei Teile: „Aufbruch der Amazonen nach Troja“, „Der Traum Penthesileas vom Rosenfest“ („sehr gehalten“ steht über den Noten) und der 3. Satz mit Kämpfen, Leidenschaft, Wahnsinn und Vernichtung. Max Reger erkannte das Besondere an diesem Werk des Liederkomponisten Hugo Wolf und erarbeitete dem Kollegen den Klavierauszug. Ulrich Schreiber, der Autor des „Opernführer für Fortgeschrittene“⁶ lobt die „Intensität der Wortumsetzung“ in der symphonischen Dichtung, die Beschreibung der Orchestermusik findet sich im Opernführer.

1908 feierte die 1906 vollendete *Kleist Ouvertüre für großes Orchester* op. 16 von **Richard Wetz** Erfolge quer durch Deutschland. Aufführungen in Erfurt, Bielefeld, Meiningen, Gotha sind nachweisbar, Gewandhauskapellmeister Arthur Nikisch instrumentierte das Stück neu und dirigierte es in Leipzig und Berlin. Wetz stellte seiner Ouvertüre ein Hölderlin-Epigramm aus Hyperion voran. An Beethovens Stilistik angelehnt wechselt die Komposition zwischen einem energievollen Hauptthema und Melancholie im Nebenthema, Ekstase im Finale. Wetz war Mitglied der Akademie der Künste, Thüringer Musikbeauftragter für die Reichsmusikkammer, er starb 1935. Infolge seines spätromantischen Kompositionsideals stand er in der Gunst des Nationalsozialismus. 2012 widmete ihm das Stadtarchiv Erfurt ein Buch.

Stefan Wolpe, Jude und Kommunist, schrieb nach Fünf Hölderlin-Liedern „*Drei Lieder von Heinrich von Kleist*“. Im August und September **1925** beschäftigte er sich mit dem gregorianischen Choral und wendete sich spirituellen Themen zu, zerrissen zwischen Expressionismus und neuer Sachlichkeit. Das 1. Lied „Der Engel am Grabe des Herrn“ wechselt zwischen Beschreibung der Situation und lebendiger Spielhandlung: „Da kamen bei des Morgenstrahl, des ewgen Glaubens voll, die drei Marien her, zu sehen, ob Jesus noch darinnen sei“ - eine große Szene und doch nur Sopran und Klavier. „Gleich und ungleich“ nach der Legende vom Meistersinger Hans Sachs ist ein langes Gedicht, sehr textlastig für ein Lied. Der Herr, auf dem Weg nach Jericho, begegnet einem faulen Schelm und einer flinken Magd, ungleicher geht es nicht. Der flinken Magd hängt er ein Gewichtlein an, „auf das

⁵ Vgl. Klaus Kanzog und Hans Joachim Kreutzer (Hrsg.), Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater. Berlin 1977.

⁶ Ulrich Schreiber, Opernführer für Fortgeschrittene, Kassel 2006, S. 51.

sie's beide im Maße treffen und fröhlich, wenn es ruft, hinkommen, er wie sie, wo ich sie alle gern versammeln möchte.“ Der Stoff für eine Operszene! Gleichmaß beim Schelm, Lebendigkeit und Arbeitsrhythmen bei der Weizen-Ernterin, das ganze umrahmt vom Herrn als Erzähler und ein verhältnismäßig langes Nachspiel des Klaviers zum Nachdenken.

Das 3. Lied im Zyklus „Die beiden Tauben“ nach einer Fabel von Jean de La Fontaine lässt den Tauber ein atonales kontrapunktisches Thema singen, das im Verlauf seiner Flugreisebeschreibung in drei Variationen aufgedrösel wird. Am Schluss kommt die Arie wieder und es erscheint altklug, wenn der 23-jährige Wolpe die innige Liebe ohne Ausflüge anmahnt. Wolpe verließ Deutschland während des Nationalsozialismus und blieb in Amerika. Über seine Frauen (Malerin, Pianistin, in 3. Ehe Dichterin) und seinen Freundeskreis mit Hannah Ahrendt und Albert Einstein bieten sich Facetten der Betrachtung an.

Am 8. Januar **1927** fällt der Vorhang einer „**Penthesilea**“ an der Staatsoper Dresden und Beifall bricht aus. Richard Strauss hatte die Dichtung für unkomponierbar erklärt, **Othmar Schoeck** sorgt bis heute für ihren Erfolg. Das Genre „Literaturoper“ war geboren. Für seinen 1½ stündigen Einakter reduziert er Kleists Tragödie aus dem Jahr 1807 von 3.000 Versen auf 800 und beginnt erst mit der 8. Szene. Penthesilea ist ein Mezzosopran, Achill ein Bariton, den Heldenenor gibt es nicht, 7 Soli. Im Orchester fehlen die Tutti-Geigen, es musizieren 4 Sologeigen, 10 verschiedene Klarinetten, 2 Klaviere, Schlagzeug, jeweils 4 Hörner, Trompeten und Posaunen.

Nur auf den ersten Blick spätromantische Musik für das Schlachtfeld bei Troja mit der Liebe zum Feind, dem Betrug aus Liebe (Achill gibt sich der Amazone absichtsvoll geschlagen, weil Amazonen nur Besiegte heiraten dürfen), der Betrug fliegt auf, die Liebe wird zu Hass. Am Ende der Oper kann die Amazonenkönigin vor Erschütterung nichts mehr sagen. Der Schweizer Germanist Emil Staiger war begeistert von der wortimmanenten Interpretation des Textes. Staiger schrieb: „*Doch was sie nicht auszusprechen wagt, das Ungeheure, dem selbst die mythischen Lippen nicht gewachsen sind, ertönt aus dem Orchester und wächst über sie hinaus wie ihre Verzweiflung*“⁷ Dissonante Handlungsmusik mit Tonartenwechseln, daneben Lyrisches tonartbezogen, Textverständnis ist wichtig.

Die Luzerner Festwochen spielten Schoecks „Penthesilea“ 1974, das Deutsche Nationaltheater Weimar viel beachtet 2025 zusammen mit Viktor Ullmanns „Zerbrochenem Krug“ im 2. Teil der Abende.

„**Michael Kohlhaas**“ komponierte der Däne **Paul von Klenau** (1883-1946) mit 12tönigen Passagen, Volksliedgut und Lutherchorälen, aufgeführt in Stuttgart **1933** und in der Staatsoper Berlin 1934. Kleist-Vertonungen in der Zeit des Nationalsozialismus sind ein interessantes Thema, weil sich mancher Komponist verbog, um mit Liedern und Chorälen die Gunst der Nazis zu gewinnen. Das hat dem Erbe an Volksliedern und Chorälen geschadet.

7 Nach Ulrich Schreiber, S. 529.

Den „*Prinz von Homburg*“ gibt es von **Paul Graener**, Goebbels hatte Graener 1933 zu einem der Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer unter Richard Strauss ernannt. Die **1935** von der Staatsoper Berlin in Auftrag gegebene Oper als Beispiel für einen autoritären Staat und seinen Erfolg durch Befehlsgehorsam wurde nicht weitergespielt.

Wie oft „*Der zerbrochene Krug*“ komponiert wurde muss täglich neu gezählt werden. Die drei Opern von **Viktor Ullmann 1941**, Zbynek Vostrak 1960⁸ und von Fritz Geisler 1971, die auch Gegenstand der aktuellen Ausstellung hier im Kleist Museum sind, überdauern die Zeit. Der jüdische Komponist Viktor Ullmann dichtete Kleist weiter mit Bezug auf den NS-Volksrichter Freisler, der eigenmächtig Todesurteile fällte, genannt „der Blutrichter“. In der Schlussapothese auf die Erbsünde heißt es hier: „*Adam und Eve, es ist ein alter Trug, immer doch neu:*

Sie brach den Apfel, er brach den Krug.

Hätte einst Eve den Apfel nicht gebrochen,

Hätt' heut' der Adam nicht Unrecht gesprochen.

Doch wer mag schuldig sein, ist er nicht gern allein,

Alle sind lieber zu zwein!

Adam und Eve, fiat justitia damals wie ebenda:

Richter soll keiner sein, ist nicht sein Herze rein,

Fiat justitia!“

„Gerechtigkeit soll geschehen, und selbst wenn der Himmel einstürzt“ lautet die Rechtsmaxime der Lateiner. Ullmann vollendete seine Partitur wenige Wochen vor seinem Abtransport nach Theresienstadt, ermordet wurde er 46jährig in Auschwitz-Birkenau, erst später fanden sich die Noten. Das ironische und doch spätromantisch anmutende Stück des Schönberg-Schülers nimmt gefangen, so fein und prägnant in seiner instrumentalen Figurencharakteristik in der ständigen Konversation auf der Bühne, im Orchester mit Cembaloklängen und zwischen den musikalischen Ebenen bis zum Jazz. Kleist-Dichtung als hochpolitisches Theater im Widerstand.

„Der zerbrochene Krug“ wurde erst am 17. Mai 1996 bei den Dresdner Musikfestspielen vom Ensemble des Deutschen Nationaltheaters Weimar uraufgeführt. Israel Yinon war der Dirigent, der die gefundenen Noten einrichtete. Das Stück dauert nur 45 Minuten und wird häufig gemeinsam gespielt mit Alexander Zemlinskys „Der Zwerg“ oder Franz Schrekers „Geburtstag der Infantin“ nach Oscar Wilde, oder auch gemeinsam mit dem „Diktator“ von Ernst Krenek oder Ullmanns Kammeroper „Der Kaiser von Atlantis“, die er in Theresienstadt schrieb.

„*Die Verlobung in San Domingo*“ ist aus heutiger Sicht kein einfaches Stück. **Winfried Zilligs** charakterisierte **1957** die weißen Menschen im Stück durch eine Zwölftonreihe und die Schwarzen durch eine rhythmische Reihe. Am Schluss kommt es zur Verbindung der Liebenden und der Reihen. Das muss man nicht spielen.

8 Deutsche Erstaufführung am Frankfurter Theater 1960.

Hingegen findet sich **Hans-Werner Henzes** seriell komponierter „**Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin**“ von **1960** nach wie vor auf den Spielplänen. Ingeborg Bachmann kürzt, ändert und ergänzt den Kleist-Text und schafft damit selbst Literatur Aus „*was Kriegszucht und Gehorsam sei*“ wird im Libretto von Ingeborg Bachmann „*was Freiheit und was Würde sei*“. Henze schreibt: „...*wer hätte mir ein besseres Libretto schreiben können als mein Freund Heinrich von Kleist, wo gibt es Glänzenderes in der deutschen Sprache, wo mehr Freiheit, Wildheit, Pathos, diese hohen Gefühle, die heute niemand mehr aufbringen will, die meine Musik aber suchte.*“⁹ Die Neufassung Henzes 1991 dirigierte Wolfgang Sawallisch in München und Zürich, später Peter Zagrosek in Köln und 1997 an der Deutschen Oper Berlin Christian Thielemann in der Regie von Götz Friedrich. Die Oper gehört auf die Bühne.

1963 wagt sich **Werner Egk** in der Bayerischen Staatsoper recht spätromantisch an „**Die Verlobung in San Domingo**“ und stellt die Frage nach der persönlichen Schuld am tragischen Tod der Liebenden, nach Rassendenken und Kolonialisierung.

Fritz Geißler studierte für seine Kammeroper „**Der Zerbrochene Krug**“ **1971** Sprachmelodie und -rhythmus bei Kleist. Es sollte kein „*szenisch effektvolles Nacht- und Perückenspektakel*“¹⁰ wie in der deutschen Spieloper werden, stattdessen als Parodie voller Doppelbödigkeit der Dichtung gerecht werden. Sechs Männer und fünf Frauenstimmen, dazu Streichquintett, Bläser und Cembalo, ein Gleichgewicht von 11 Stimmen der Sänger und 11 Stimmen der Musiker, ermöglichen quasi auf Augenhöhe zwei Ebenen der Figurencharakteristik, Situationsbeschreibung und Sprechgesang neben Melodiebildung. Alles wird dialektisch darstellbar und verständlich, auf doppeltem Boden. Geißlers „Zerbrochener Krug“ gehört zu den in der DDR am meisten gespielten und beim Publikum beliebten zeitgenössischen Opern.

Spannend ist die „Kleisthymne“ für Tenor und Bläserquintett mit den drei Satzbezeichnungen „Deutschland“, „Wie das Meer“ und „Opferung“ von **Tilo Medek**. Die Uraufführung fand am 23. Oktober **1971** im Rahmen der Konzertreihe „Kammermusik im Gespräch“ in der Komischen Oper Berlin statt. Die Erstaufführung in der BRD erfolgte nach Medeks erzwungener Ausreise aus der DDR am 23. November 1986 in Ludwigshafen. Die Aufführung im vereinten Deutschland fand am 9. Mai 2006 im Arp Museum Rolandseck statt, das Konzert wurde vom WDR mitgeschnitten. Die Kammermusik nimmt Bezug auf die Becher-Dichtung „Der Ringende“, geschrieben nach seiner Nachahmung des Doppelsuizid von Kleist, bei dem Bechers Jugendliebe Franziska Fuß starb und Becher über drei Monate lebensbedrohlich im Krankenhaus lag. Diese eines DDR-Kulturministers unwürdige Tragödie und das Gedicht dazu wurden erst nach dem Tod Bechers 1969 in der DDR veröffentlicht. Der Tenor singt den Text, auch doppelbödig, im letzten Teil „*sterbend – dann*“

9 Hans Werner Henze, Programmheft der Hamburgischen Staatsoper zur Uraufführung „Der Prinz von Homburg“, 22.05.1960.

10 Frank Schneider, Fritz Geißler. Der Zerbrochene Krug, In: Kanzog und Kreutzer, S. 164.

PROF. DR. ULRIKE LIEDTKE

Mitglied des Landtages Brandenburg

Seite 7; Kleist und die Musik, Einführung zur Vernissage mit Konzert, 8. Oktober 2025

wenigstens nackt sterben, wenigstens in Lust und Berührung sterben“ begleitet ein Marsch. Der Komponist der „Gebrochenen Flügel“ verbindet sein Schicksal mit DDR-kritischer Auseinandersetzung.

„*Die Marquise von O...*“¹¹ heißt ein Trio für Oboe, Violoncello und Schlagwerk, das **Ruth Zechlin 1974** in Berlin komponierte. Schwangerschaft oder Selbstbestimmung der Frau als Thema. Die Marquise heißt Julietta, ihr widmet sich auch die Oper von **Heimo Erbse**, die **1959** bei den Salzburger Festspielen aus der Taufe gehoben wurde. Julietta heiratet hier ihren Vergewaltiger. Wieder Gewalt.

Udo Zimmermann schrieb **1977** seine „*Hymne an die Sonne*“, tonmalerisch für Altflöte, Sopran und Cembalo, die Freiheit nach dem Militärdienst Kleists als Nacht-zum-Licht-Dramaturgie mit großem Finale wie bei Beethoven.

„*Musik und Bilder zu Kleist*“ nennt **Dieter Schnebel 2005** seine Instrumentation zur Novelle „*St. Jago*“. Das grausame Erdbeben ermöglicht die verbotene Liebe des Paares. Sprechgesang berichtet von der höheren Tochter, die auf den Stufen des Doms in Santiago ein Kind ihres Hauslehrers gebärt, sie kommt als Nonne ins Kloster, er ins Gefängnis. Beim Beben eines Granatapfelbaumes begegnen sich beide wieder. In der Inszenierung von Achim Freyer in Hamburg verwoben sich Gesang und Komposition mit einer Kleist-Lesung. Der Theologe und Komponist Schnebel sagt: „*Bei Kleist geht es immer auch so an den Rand des Drastischen.*“¹²

2008 legte **Rainer Ruppert** im Brandenburger Theater seine *Kleist-Oper* vor, ein Psychogramm des Dichters mit Kleist als Charakterbariton, spätromantischem Orchester (vier Hörner, je drei Trompeten und Posaunen, Schlagwerk), Elektronik und Klavier.

Heute hören wir Friederike Schumann (Klarinette) und Frank Israel (Cello) mit einer neuen Komposition von Kilian Verburs zu Kleist, Musik und Aktion.

Meine Damen und Herren,
die Liste musikalischer Kompositionen zu Kleist ist lang und endet nicht. Awet Terterjan und Ján Cikkers Opern zum Erdbeben von Chili, Michéle Jungs und Hauke Berheides Verarbeitung von „Penthesilea“, Charlotte Seithers Kleist-Vertonung „Schaffen und Klarsein“, mit dem Synthesizer bei Klaus Schulze in „X“ Heinrich von Kleist sowie die ganz aktuellen Theaterinszenierungen verdienen Beachtung. Der Kurator im Kleist Museum Dr. Adrian Schliebe musste auswählen, ich halte seine Themenfelder der Ausstellung für sehr gelungen.

11 Auftragswerk für die 27. „Hausmusik bei Kleist“, UA im Kleist-Museum am 11.05.1975. Aufzeichnung des Konzertes mit Hans-Joachim Rodig (Rezitation), Eckard Thiele (Oboe), Wolfgang Seibt (Violoncello), Egon Hübner (Schlagzeug), Joachim Röhner (Violine), Dietrich Sprenger (Klavier), Gerda Heuer (Textauswahl).

12 Deutschlandfunk 18.01.2005.

PROF. DR. ULRIKE LIEDTKE

Mitglied des Landtages Brandenburg

Seite 8; Kleist und die Musik, Einführung zur Vernissage mit Konzert, 8. Oktober 2025

Nach dem Durchblättern vieler Partituren und erfreulichen Entdeckungen scheint mir aktuell Kleists Leben mehr im Vordergrund zu stehen als seine Dichtungen. Das mag mit der allgemeinen Situation der Klassik-Rezeption zusammenhängen, auch mit schnellen Verbreitungswegen, die einer tiefgründigen Kleist-Lesung entgegenstehen. Um so erfreulicher ist es, dass Kleist in der Musik weiterhin präsent ist.

Peter Höyng widmet Kleist und Beethoven einen Aufsatz, nicht nur wegen der zeitgeschichtlichen Einordnung als „Generation Napoleon“, wie er sagt. Er fragt nach der „Ästhetische Darstellung von Gewalt“¹³ Wieder so ein Widerspruch. Harmonien sind zerbrochen.

Ich wünsche der Ausstellung viel Erfolg und allen Besuchern und Besucherinnen Anregungen zum Nach- und Weiterdenken.

Vielen Dank!

13 Peter Höyng, „Kleist und Beethoven als ‘Generation Napoleon’ oder ästhetische Darstellungen von Gewalt.“ In: Heinrich von Kleist – Style and Concept: Explorations in Literary Dissonance. Eds. Dieter Sevin and Christoph Zeller. Berlin: de Gruyter, 2013. 287-300.