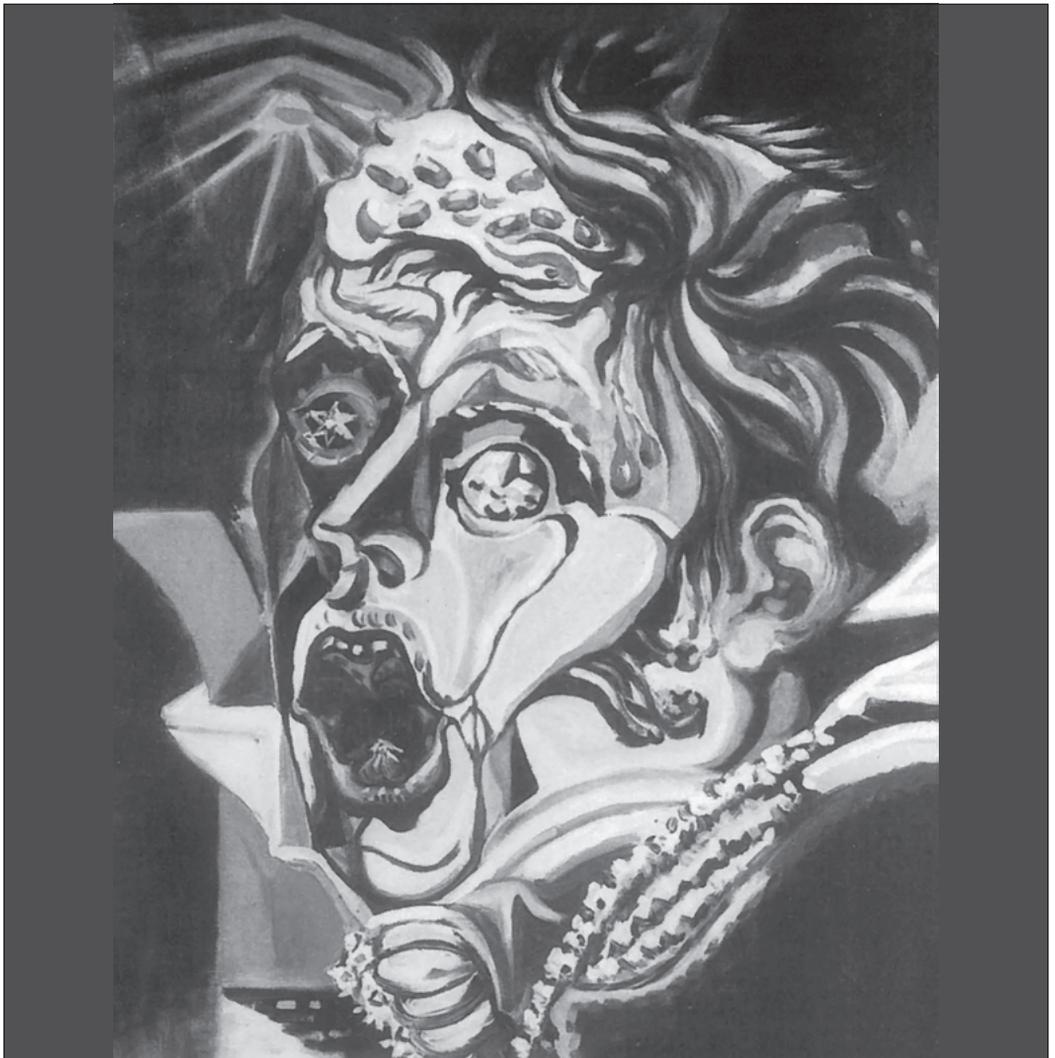


TEXT+KRITIK

Zeitschrift für Literatur · Begründet von Heinz Ludwig Arnold · XII/21

Heinrich von Kleist

Sonderband, 2., aktualisierte Auflage



Heinrich von Kleist

Herausgegeben von
Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit
Roland Reuß und Peter Staengle

et+k

edition text + kritik

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. SONDERBAND

Begründet von Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:

Meike Feßmann, Axel Ruckaberle, Michael Scheffel und Michael Töteberg

Leitung der Redaktion: Claudia Stockinger und Steffen Martus

Tuckermannweg 10, 37085 Göttingen,

Telefon: (0551) 5 61 53, Telefax: (0551) 5 71 96

ISSN 00040-5329

ISBN 978-3-96707-552-6

E-ISBN 978-3-96707-553-3

2., aktualisierte Auflage 2021

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: © »Kleist« von André Masson (px. 1939), VG Bild-Kunst,

Bonn 2021

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1993/2021 edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: offizin p+p ebermannstadt / Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8,
99947 Bad Langensalza

INHALT

Hugo Dittberner

- Der Sensationsdichter.
Zu Kleist 5

Hans Peter Herrmann

- Sprache und Liebe.
Beobachtungen zu Kleists »Penthesilea« 26

Gerhard Bauer

- Die Kunst und die Künstlichkeit des Hasses 49

Gerhard Scheit

- Das verhörte Geschlecht.
Zur Krise der Macht im Dialog Heinrich von Kleists 60

Norbert Oellers

- »Kann auch so tief ein Mensch erniedrigt werden?«
Warum »Amphitryon«? Warum »ein Lustspiel«? 72

Walter Hettche

- »Ein eignes Blatt«,
Der Schreiber Licht und der Prozeß um den zerbrochnen Krug 84

Ralf Konersmann

- Das Versprechen der Wörter.
Kleists erste und letzte Dichtung 100

Martin Krumbholz

- Gedanken-Striche.
Versuch über »Die Marquise von O. . . .« 125

Wolf Kittler

- Der ewige Friede und die Staatsverfassung 134

Michael Rohrwasser

- Eine Bombenpost.
Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben 151

Hans Dieter Zimmermann

Kleists »Der neuere (glücklichere) Werther« 163

Andrea Gnam

Die Rede über den Körper.
Zum Körperdiskurs in Kleists Texten »Die Marquise von O. ...«
und »Über das Marionettentheater« 170

Hermann Korte

Eichendorffs Kleist 177

Jens Dirksen

Kleist lesen heißt nicht Kleist verstehen.
Die allmählich gefertigten Kleist-Ausgaben 192

Peter Staengle

Heinrich von Kleist – eine kurze Chronik von Leben und Werk 206

Anett Lütteken

Auswahlbibliografie 1993–2021 225

Notizen 248

Hugo Dittberner

Der Sensationsdichter

Zu Kleist

Nachklänge

Der Hall und Widerhall in diesem Werk ist enorm. Worte werden ergriffen, um geprägt zu werden. »Ich hatte noch das Morgenlied / Im Mund.« Wie ein alles verheißender Duft zieht das durch unser Gemüt; aber der geile Dorfrichter Adam spricht – so tönt es zugleich frivol, und wir wissen nicht, ob wir lieben dürfen oder lachen sollen. »Kann man auch Unwillkürliches verschulden?« fragt Alkmene, und das rührende Zittern ihrer Existenz will uns nicht mehr aus dem Sinn, so groß ihr Privileg auch war, ein Ideal, und noch des Gatten, als Wirklichkeit erfahren zu haben. »Wer bist du, wunderbares Weib?« fragt hingegen Achilles Penthesilea. Sofort möchte man es nachsprechen, mit einem Auflachen und einem ›in der Tat‹, denn das ist hier die furchtbare und alberne Frage. Freiburg mahnt den Grafen vom Strahl: »Der Mensch wirft alles, was er sein nennt, in eine Pfütze, aber kein Gefühl.« Wann je hat man Pfütze und Gefühl so dicht beieinander und so ermutigend gefunden. Die Pfütze sehe ich und fast auch, in ihrem Spiegel, wenn er nicht gerade trüb wäre, das Gefühl. Wundersam stiftet der Ü-Laut zum Nachhorchten an. Und nun erst jenes Berühmte des Prinzen Friedrich von Homburg – wie ein deutscher Ur-Klang tönt es heran: »Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben, / Und frage nichts mehr, ob es rühmlich sei.« Man möchte darüber zum Philosophen, aber dann doch lieber zum Mahner, durchaus zum gütigen Mahner werden: Kann es so schlimm sein, lieber Junge, soll es je so schlimm heißen dürfen?

Oder die Stimme des Autors und briefeschreibenden Menschen: »Ich nenne nämlich Glück nur die vollen und überschwenglichen Genüsse (...).« – »Denn Tugend und Liebe begründen zwar das Familienglück, aber nur Talente machen es wirklich anziehend.« – »Keine Tugend ist weiblicher, als Duldsamkeit bei den Fehlern andrer.« – »Ach, nur ein Tropfen Vergessenheit, und mit Wollust würde ich katholisch werden.«

Argument, Kraft und Lust an der Gebärde finden zu Prägungen, die sich zum bewegenden wie irritierenden Geschenk eignen und hineinlocken in jene Welt aus Syntax und Klang ohne Ende, zu einem Zweck, der unbestreitbar ist. »Du wirst mir«, schreibt der Dichter an seine Lieblingsschwester, »gern zu dem einzigen Vergnügen helfen, das, sei es noch so spät, gewiß in der

Zukunft meiner wartet, ich meine, mir den Kranz der Unsterblichkeit zusammen zu pflücken.«

Und horcht man erst diesem Dichter nach und widersteht dem Sog des Rauschs und Berauschens, dann verläßt er wie von selbst die Legende vom Solitär und originären Genie. Man hört die Gesellschaft, aus der er sich zur tönenden Sprache emporschwingt, mit. Schiller zunächst, seine vollmundigen, an der Grenze zum Komischen spielenden Zitatverse. Seinen Verbrecher aus verlorener Ehre, dem sich ohne Zwang Kleists Wüteriche aus enttäuschter Reinherzigkeit zugesellen, die Lust am historischen Exempel und an ästhetischer Erziehung. Und so überrascht es nicht, in Kleists Briefen »Don Carlos« und »Wallenstein« heilig gesprochen zu finden.

Oder man erinnert sich neben den immer wieder aufklingenden süßen Tönen an Wielands zartfeste Stimme und seine klugen Gaukeleien in der betörenden Mädchenwelt, als gäbe es auf dieser Erde keine schönere Rolle als die des weisen Jünglings. Als solcher, nach dem Tod der Mutter und so früh Vollwaise und Soldat, hat Kleist während seiner Zeit im Feldlager vor dem republikanischen Mainz Wielands Schrift über die »Sympathien« gelesen, jene Schrift, welche die »Grazien, die allzu lange Sklavinnen der wollüstigen Göttin gewesen sind, wieder in ihr Amt, als Aufwärterinnen der Weisheit, einsetzen« wollte. Die selbstverständliche Nachbarschaft zu Mythenwelt und Göttern wie zur Geschichte und zum Christentum, zum Kosmos der Bildung, und Wielands Definitions-Lust, seine metaphysische Zuversicht haben sich Kleist unvergeßlich und unverkennbar mitgeteilt. Man höre nur Wielandsätze wie diese: »Tugend ist nichts anderes als ein tapferer, unermüdeter, großmütiger Streit mit dem unedlern und sterblichen Teil unsrer selbst.« – »Die Seele ist da, wo sie denkt.« – »Die Erde ist die Pflanzschule des Himmels.« – »Alles, was uns vergönnt ist, sind Blicke des Glaubens in die Ewigkeit, welche uns tüchtiger machen, in dieser vergänglichen Welt unsrer Erwählung gemäß zu leben.« Tapferkeit und Trost, die Weisheit des Maßes hat Kleist in Briefen für eine spätere, reifere Zeit ins Auge gefaßt; aber vor diesem Horizont hat er sich allem Maßlosen seiner jungen Erfahrung und seines wilden Temperaments überlassen. Immerhin konnte er dem alten Wieland noch schmeicheln, daß dessen Anerkennung, nach Kleists Deklamation des »Robert Guiskard«, jenen Tag zum größten gemacht habe.

Doch nicht nur Schiller und Wieland tönen und wirken in dieser Dichtung mit. Auch Friedrich Schlegels hochgespannte, bündig-lakonische Begriffs-Rede, seine progressive Universalpoesie, die den Autor (wie Leser und Kritiker) als Teil eines unendlichen Reflexionsprozesses und also: knapp faßt, seine statt des Schönen das Interessante (das, was man begierig ist, mit sich in Verbindung zu bringen) ins Zentrum rückende Ästhetik haben ihre Spuren hinterlassen. Ebenso das Werk des Novalis, die »Hymnen an die Nacht«. Das Motto der »Blütenstaub«-Fragmente könnte, wenn auch vielleicht eher

umgekehrt, für Kleists Werk mitgelten: »Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.« So ist es kein Zufall, daß Kleist in seiner Dresdener Zeit Novalis' Werke herausgeben und Friedrich Schlegel, nach Goethe, zuerst für die Mitarbeit an seinen Projekten gewinnen will. Duktus und jene Mischung aus Skandal und bürgerlicher Lebensart, die, wie unvollendet auch immer, in der »Lucinde« herrschen, findet man in Kleists Novellen wieder: den Sturz auf Superlativ und Eklat zu.

Das ehrgeizige Steigerungsbegehren, das man dahinter erkennen kann und das Goethe als so krankhaft anwandelte, sucht sich nun gerade Goethe als Fixstern, um den eigenen Rang abzumessen. Kleists Briefformulierung, er nähere sich ihm, Goethe, auf den Knien seines Herzens, ist nicht nur eine Ehrerbietung biblischen Ausmaßes, sondern, eben aufgrund der Auserwähltheit der Formulierung, eine Rangbehauptung, Huldigung des andern und Selbsterhebung, Selbst-Ankündigung in einem. Gewiß mag in diesem stets mitklingenden, an Goethe erinnernden, Ranganspruch auch ein gewisses Standesbewußtsein mitsprechen (sich als von Kleist in der persönlichen Obhutspflicht des preußischen Königs und seiner Luise zu wissen, mit den Mächtigen ehrenvoll verkehren zu können), aber hauptsächlich ertönt hier die Autorität selbstbewußter Sprach- und Formmacht des Mit-Olympiers. Solange Kleist noch auf eine gelingende Lebensbahn hoffte, sah er wohl Goethe vor sich (zumal nachdem Schiller tot war und Adam Müllers Urteil seine Bewunderung für Schiller gedämpft haben mag).

Kurz, Kleist hört man nicht nur als mächtige Einzelstimme, wie die Ideologie es so gerne will, sondern als Mitglied und Gesandten der klassisch-romantischen Bildungswelt, als Nutznießer der schönen idealen Macht, auch und gerade wenn ihm darüber die Stimme übermächtig schwillt und bricht. Nur wenn jene anderen mit ihm anwesend sind, lohnt es sich für ihn, anwesend zu sein – und zu triumphieren.

Spätere Dichter, zuletzt die den superlativischen und konjunktivischen Wonnen des Protokolls nachjagenden Österreicher, die ihrer Gesellschaft in einem großen Absatz den Prozeß machen möchten, und der Außenseiterwunsch in der Literatur der DDR, haben diesen gemeinschaftsstiftenden Appell vernommen und bestätigt, indem sie Kleist, Thomas Bernhard so selbstbewußt wie Christa Wolf, hinaus zu den Helden des Unbedingten gefolgt sind.

Kollege Kleist

Es lohnt sich, ein wenig zu der Frage abzuschweifen, warum eigentlich Kleist so sehr, und in dieser Wirkung bei uns nur Hölderlin und Kafka vergleichbar (Goethe und Brecht, auch Thomas Mann haben anders, gleichsam traditio-

neller, nämlich Gefolgschaft inspirierend, gewirkt), zum Autor für Autoren geworden ist. Denn auf eine eher abschreckende und heutigem Kulturempfinden (wie immer man Geschmack, der nicht nur beliebiger Geschmack sein will, nennen mag) wenig sympathische Weise ist die geistige Physiognomie dieses Mannes treudeutsch in einer ungemütlichen Steigerung: voll tönender Lehrsätze, immer zu strammem Tempo aufmunternd, zugleich hochfahrend kompakt und schüchtern, vor allem aber bei Übertretung der unsichtbaren Grenzen mit radikalen Sanktionen, scheußlichen, abschreckenden Taten bei der Hand, dabei unbeirrbar in jenem Narzißmus, der jede eigene Regung bestaunt und gar geliebt wissen will. Der Albumvers für die Schwester: »Ich will hinein und muß hinein, / und sollts auch in der Quere sein« ist als scherzhaftes Psychogramm gemeint; aber mühelos erkennt man darin den hartnäckigen, drängenden, zur Not rücksichtslosen Charakterkern Kleists wieder – wie jenen des Michael Kohlhaas, des Grafen in der »Marquise«, Dorfrichter Adams, des Findlings und gar Jupiters bei Alkmene, Penthesileas und all der anderen Motoren des Unheils in seinem Werk. Hier spricht, anders als bei Hölderlin und Kafka, ein Charakter zu uns, mit dem nicht gut und am besten gar nicht Kirschen essen ist. Der ja auch, wie die letzte Ausformung des Schauervollen im doppelten Selbstmord besiegelt, keine Lebensgemeinschaft will, sondern nur eine ideale.

An diesem Idealen, an Kulturwelt und Metaphysik, dem Pfad zur Unsterblichkeit hat Kleist schließlich doch, wenn auch ein wenig gleichgültig und wie selbstverständlich, festgehalten. Trotz der sogenannten Kant-Krise, die eigentlich eine Bildungskrise war. Denn bis dahin hatte er sich als einen Artigen begriffen, der die Wahrheit in seinen unverlierbaren Besitz bringen und darüber die Egoisten der materiellen Welt guten Gewissens vernachlässigen könne. Nun mußte er lernen, daß es über die ewigen, allgemeingültigen Wahrheiten keine Sicherheit geben, daß man die Wahrheit nicht, und schon gar nicht über den Tod hinaus, besitzen kann. Alle Bildung, alle Staffeln zum Ruhm schienen nun sinnlos zu sein. Er konnte nicht mehr lesen, er mußte reisen, fort von der Verlobten, die er mit seinem Bildungsprogramm hatte veredeln und seinem Ziel näherbringen wollen, in Fremde und Unruhe, nach Zwischenspielen auf Inseln und Kulturinseln: immer wieder, so daß der Tod schließlich die Beendigung der Unruhe und endlich die Setzung der letzten Insel, des anderen, idealen Lebens war.

Man hat, zu Recht, Kleists technische Virtuosität gerühmt; Fontane hebt die Ökonomie des »Zerbrochnen Krugs« und seine Charakterisierungskunst hervor. Aber ich glaube nicht, daß dies Können Kollegen in emphatische Bewunderung stürzt und die Suggestion des Kollegen Kleist für sie ausmacht. Das gesteht man eher hochachtungsvoll zu. Darüber freut man sich mit dem Publikum, als Publikum. Die eigentliche Attraktion Kleists ist woanders zu suchen; in größerer Nähe zu Pathos und Energie des Schriftstellers.

Ganz gewiß pocht in der Karriere zum »Unsterblichen« ein Verführerisches, das in den Bann schlägt und, zumal junge, Schriftsteller in die Identifikation lockt. Die Lust, sich mit solch einem selbstbewußten Außenseiter, der in den großen Kanon hineinkommt, zu vereinen, den Kranz für den Namen zu pflücken, mag sicher ein Motiv für die Nachfolger sein, aber letztlich doch ein sekundäres, eine freilich pathetische, die Öffentlichkeit entzückende, Beigabe.

Untergründig eher als eingestanden (oder gar nur quantitativ zu belegen) üben aus Kleists Werk heraus die großen Untaten ihre frappierende, herausfordernde Wirkung aus. Penthesilea, die Achilles verzehrt; der rasende Kohlhaas; der gierige Mob im »Erdbeben in Chili«: Darauf steuert der Leser, vage zunächst und ohne daß er alle Signale gleich erkennt, zu, das wirkt in ihm nach. Baudelaire hat es gewußt und gewollt, mit dem Surrealismus ist in diesem Jahrhundert für diese rätselhafte Anziehung der Begriff durchgesetzt worden: Schock. Im Zentrum alles Unheimlichen wirkt bei Kleist der Schock. Und der Leser kann nicht anders als: wie auch immer beklommen, angewidert, fasziniert – erst einmal zu verharren und Zeuge zu sein, unwillkürlich einen Schritt näherzutreten, um die Sensation zu erleben. Wer schreibend Macht, und gar ein wenig: dämonische Macht, ausleben will, der kann hier lernen.

Unmittelbar und nachdrücklich aber, ich sagte es schon, wirkt Kleist jedoch kraft seiner Sprachmächtigkeit. Lakonität, originelle, übrigens lustvoll (und zwar schon zu seiner Zeit) archaisierende und doch treffende Wortwahl, die Kunst der Bei- und Einordnung (indem, dergestalt daß), überhaupt der Ordnung im Satz, ihrer suggestiven Spannung, ein eherner Klang des Gültigen (gleichsam der Verlautbarung) – all das übt eine zwingende Autorität aus wie in der deutschen Literatur vielleicht nur noch die Gedichte Hölderlins. Als sei hier etwas mustergültig geworden. So daß man ironisch pointieren könnte, Kleist sei zwar durch all seine Bildungsanstrengungen nicht in den Besitz der Wahrheit, aber wohl in den Besitz des Transportmittels, der Sprache gelangt – und habe sie autonom gefunden.

Das Mundstück

Kleists Sprache hat sich entpuppt und gebildet, indem sie der Braut Wilhelmine vorgeführt und als Instrument des gemeinsamen Bildungsprojekts beigebracht wurde, wie die glücklich aufbewahrten Briefe des Bräutigams überwältigend bezeugen. Nicht nur wurden Lektüre-Aufgaben und Aufsatzthemen gegeben, die Aufsätze, die übrigens nicht selten das Erlernen der seinen Zwecken dienlichen Frauenrolle zum Gegenstand haben, kommentiert und korrigiert – das Handwerk des Schreibens wurde bei der Sprach-

Wurzel gepackt: bei den Definitionen. Was rührend, was lieblich; was schrecklich, was furchtbar sei, wurde gefragt und mit ersten, aufmunternden Antworten versehen. In den Briefen kann man das Wachsen der Definitionsmacht gleichsam mit Händen greifen, die Fähigkeit zur persönlichen Wendung und damit das immer dringlichere, peniblere Formulieren des Generalthemas: Was wird aus mir? Wie erreiche ich mein Glück?

Gewiß über die Erfüllung der Pflicht! Der sozusagen heilige Ernst, wie gesteigert später in der Einleitung zur »Germania«, signalisiert das allzu deutlich und deutsch: »Persiflage und Ironie sollen uns, in dem Bestreben, das Heil des menschlichen Geschlechts, soviel als auf unserm Wege liegt, zu befördern, nicht irre machen.« Oder jene öfter, in Variationen auftauchende Frage: »Mithin – was ist die Pflicht eines jeden einzelnen?« Aber es gilt eben auch die Einschränkung: »soviel als auf unserm Wege liegt«, und ausgeschlossen, darauf komme ich noch, sind Ironie und Persiflage und der Humor keinesfalls, wie schon ein genaueres Hinsehen auf die Nuancen der Formulierungen zeigt. Freilich, die strenge Prüfung, ob jemand seine Pflicht erfülle, ist zur Bestimmung seines Glücks unerlässlich; der forschende, ja inquisitorische und selbstinquisitorische Gestus in Kleists Schriften läßt darüber keinen Zweifel. Es gibt wohl wenig Schriftsteller, deren Leitform des Schreibens so deutlich das Verhör ist, wie das bei Kleist der Fall ist. Fast alles muß erst herausgebracht werden, um so mehr als Kleist, und darunter leidet er, »spitzfündig« ist und desto leidenschaftlicher die Axt schwingt, je feiner das Haar schien. Und so ist er im Laufe seiner Lehr-Korrespondenz mit der Braut zu einem Titan der ausholenden, darlegenden, die gewünschte Pflicht erschließenden Argumentation geworden. Man meint das tapfere Atmen der Generals-Tochter Wilhelmine von Zenge beim Anlegen der Pflicht-Rüstung des von Kleist zu hören.

Immerhin, schon früh (1799) hat er es der Schwester Ulrike zugegeben (und hier wohl auch: aufgegeben), braucht das Glück mehr als die Passage durch die Pflicht: »Daher ist es wohl gut, es (das Glück, H.D.) zuweilen durch den Genuß sinnlicher Freuden zu beleben; und man müßte wenigstens täglich *ein* gutes Gedicht lesen, *ein* schönes Gemälde sehen, *ein* sanftes Lied hören – und ein herzliches Wort mit einem Freunde reden, um auch den schönen, ich möchte sagen den menschlicheren (!) Teil unseres Wesens zu bilden.«

Ja! möchte man rufen, so ist es! Weiter so! ... und die Wonnen der Differenzierung wie wohl bei keinem anderen deutschen Dichter vor Thomas Mann unbeschwert auskosten, wenn nicht schon in den Worten des Genauen ein anderes, Dräuendes mitschwingen würde. Er konnte nicht anders, er mußte die Einschränkung mitteilen und sich wie ein um den Einklang betrogener Halber fühlen. »Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keins.«

Kleist hat durch die Briefe, über die Jahre, viel Akribie aufgebracht, um seine künftige Rolle im Leben zu ertüfeln und seiner Braut anzubieten. Vom Schriftsteller ist da keine Rede. Höchstens indirekt, für uns, *post festum*, da eine auffällige Sehnsucht nach Wunder, Rührung, Zündung, Spannung, toller Laune, Spiel, Exzentrizität, Grauen, Skandal überall in den Sätzen lauert und unter dem Banner des Leitworts »Gefühl« nach vorne, gleichsam vor die Front der Pflicht, drängt. Den definitivischen Sprechakten, der Definitionsmacht begegnen dionysische Ausdrucks-Emphasen.

Plötzlich werden die Pausen des Brief-Erziehers größer. Er nennt sich Dichter; er findet Menschen, auch Schreibende, denen er vorlesen kann. Er lernt ordentlich bei einem Lehrer das Deklamieren des Eigenen, um es wirkungsvoller vortragen zu können. Eben noch hat er von seiner Reise nach Paris der Braut, ohne die er sich keine Zukunft, so hat er oft geschworen, für sich vorstellen könne, geschrieben: »Aber ich werde das Wort, welches das Rätsel löset, schon finden, sei davon überzeugt –« und die bekannten Hindernisse beseitigen wollen: »Ich will mich bemühen, die ganze unselige Spitzfindigkeit zu vergessen, die schuld an dieser inneren Verwirrung (= die sogenannte Kant-Krise, H.D.) ist.« Er hat jedermanns »Ehrenschild«, etwas Gutes zu tun, hervorgehoben und vor der Braut erwogen, daß er diese Ehrenschild, nach dem Scheitern seiner Pläne, seinen Ort als Naturwissenschaftler, im Amt, als Bauer, als Philosoph zu besetzen, vielleicht als »Bücherschreiber« abtragen könne. Da formuliert er schon sein Ziel: »Eine Empfindung, aber mit ihrer ganzen Kraft darzustellen, das ist die höchste Aufgabe für die Kunst, und darum ist Raphael auch mir ein Liebling.« Und er spricht von sich wie ein altgedienter Schriftsteller: »So habe ich zum Beispiel (!) jetzt (!) eine seltsame Furcht, ich möchte sterben, ehe ich meine Arbeit vollendet habe.« In einem Atemzug, gleichsam den privaten Tod immerhin schon akzeptierend, rückt er die Braut, die sich in einem früheren Brief nicht bedingungslos der neuen Wendung seiner Unruhe anschließen mochte und in einem rührenden, ungeöffnet zurückgeschickten (und deshalb erhaltenen), Brief nach abrupter fünfmonatiger Schweigepause ihrer Zukunft nachfragt, von sich ab: »Liebes Mädchen, schreibe mir nicht mehr. Ich habe keinen andern Wunsch als bald zu sterben.«

Man schreibt den Mai 1802, und zwischen diesem und jenem Sterben, nach dem Werk, im November 1811, liegt noch ein knappes Jahrzehnt. Der Bildungsroman zum Dichter in Briefen freilich ist hier zuende. Das Mädchen, das er sich so gern in der Laube vorstellte, für das er wohl (so sagt H.D. Zimmermann) in einer geheimnisumwitterten Operation eine Phimose beheben ließ, war das Medium dieses Romans, oder mit Kleist zu sprechen: sein »Mundstück«: »Denn das ist nun einmal mein Bedürfnis; und wäre ein Mädchen auch noch so vollkommen, ist sie *fertig*, so ist sie nichts für mich. Ich selbst muß es mir formen und ausbilden, sonst fürchte ich, geht es mir, wie

mit dem Mundstück an meiner Klarinette. Die kann man zu Dutzenden auf der Messe kaufen, aber wenn man sie braucht, so ist kein Ton rein. Da gab mir einst der Musikus Bahr in Potsdam ein Stück, mit der Versicherung, das sei gut, *er* könne gut darauf spielen. Ja, *er*, das glaube ich. Aber *mir* gab es lauter falsche quiekende Töne an. Da schnitt ich mir von einem gesunden Rohre ein Stück ab, formte es nach meinen Lippen, schabte und kratzte mit dem Messer bis es in jeden Einschnitt (!) meines Mundes paßte – – und das ging herrlich. Ich spielte nach Herzenslust. –«

Das ist die Anekdote, die uns verrät, daß Kleist Klarinette gespielt hat – und wie sehr Tonführung (ich erinnere an das Ü), musikalischer Spannungsbogen, Improvisation (s. »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«), reiner Ton bei der Formulierung seiner Verse und Sätze beteiligt wurden.

Die Waffen des Gefühls

Kleist, der in Gesprächen merkwürdig gehemmt und eruptiv gewirkt haben soll, aufrauschend, um dann plötzlich zu verstummen und nur geistesabwesend dabeizusein, hat seine Stücke gern vorgetragen und ihre Emphasen, den Schwung und die deklamatorische Wucht, bis hin zu Heiterkeitsstürmen, genossen. Die alles prägende Sprachgebärde Kleists, ihre Ursituation gleichsam, ist demgemäß die eindrückliche Deklamation im geselligen Kreise, seine »Darstellung mit ganzer Kraft«. Und jeder Leser, ob er mag oder nicht, wird von diesem Dichter zur Vorstellung des Lauten, ehern Verlautbarten gedrängt und nimmt ihn schließlich als gewaltigen Vortragskünstler wahr. Und dabei scheint es um ein Durchsetzen zu gehen, als müsse ein Tatbestand in allen Einzelheiten eingebleut und sakrosankt gemacht werden. Ein gleichmäßiger Steigerungston belegt dies, der sich nicht nur durch adverbiale Häufungen und Superlative, gleichsam das Steigern an jeder möglichen Stelle, kundtut, sondern durch die Kleist eigene atemberaubende Syntax, die grammatisch wohl Hypotaxe ist, aber meist aus eine Fülle von Bei-, Gleich-, Zuordnungen besteht, denen, wenn man nur Zeit hätte, ein schlichter chronikaler, addierender Ablauf viel angemessener schiene. Schiene, *nota bene*, denn gerade diese forcierende Ballung, das Hineindrängen der Satzglieder in abgelegene Positionen und schwebende Funktionen macht die überwältigende Spannung dieses Stils aus und erzeugt jenen Eindruck einer fast bedrohlichen Energie. Alles ist so geballt und fugenlos vorgebracht, daß man gegenüber diesem mächtigen Deklamator nicht leicht zu Wort kommt, sondern erst einmal gebannt, entflammt, hingerissen, überwältigt, einfach platt: Zuhörer ist. Man soll, um eine neuere Findung zu verfremden, Abnehmer von Starkdeutsch sein.

Sonderbar nur, daß im Zentrum der einander jagenden Übertrumpfungsgebärden, nach dem Muster: »Diese Reise war aber von allen erfolglosen Schritten, die er in seiner Sache (!) gethan hatte, der allerunglücklichste«, fast vergraben unter Spitzfindigkeiten und Überhäufungen es um ein Zartestes geht, einen süßen Ton, ein Gefühl wie eine Goldwaage, kurz: etwas, das sich nicht einmal durch ein leises Wort, geschweige denn durch ein lautes übersetzen ließe – aber paradoxerweise eher durch diese rhetorischen Bewaffnungen. Kein deutscher Dichter, außer Luther, kann wohl so leicht als Inbegriff der machtgeschützten Innerlichkeit hergenommen werden wie der Verfasser des rasenden Hermann und des säuselnden Käthchen. Als habe er es darauf angelegt, zum Prototyp des tausendfach mißbrauchten deutschen Genies zu werden. Wie kalkuliert Kleist bei dieser Stark-Dichtung voring, zeigen nicht nur die Namen von A bis O (Agnes und Ottokar, Evchen, Graf Wetter vom Strahl etc.), ihre mitgeschriebene, unablegbare Aura; zeigen nicht nur die Hyperprägungen, die ins Mark treffen (zumal uns Nachfahren) wie »ungeduldiger Blutmensch«, »Mordraufer«, die »rasende Erbitterung« und der »Tumel der Rache«, oder die beschwörenden Formeln der Sprachlosigkeit, wenn in Gewitternähe sich das Plötzliche ereignet und Wahrheit, jedenfalls Aufschluß und Wendung verspricht; sondern das zeigen auch, ganz handwerklich, die bevorzugten rhetorischen Mittel im Vers wie Litotes und besonders Antilabe – Antilabe, die Aufteilung des Verses unter mehrere Sprecher, ist eigentlich ein klassisches Mittel der Wechsel- und Streitrede, der gesteigerten antithetischen Erregung also. Kleist aber gebraucht dies Äußerste gern, um mit Wiederholungen und Variationen die gefühlsmäßige Einheit, die Einmütigkeit an der Grenze zur Sprachlosigkeit, gleichsam das Zentrum seiner Gefühlswelt, anzudeuten.

Prothoe.	Sie rast –	
Die Oberpriesterin.	Unglückliche!	
Prothoe.		Sie ist von Sinnen!

Die einmütige Übersteigerung ruft die unaussprechliche Zartheit, ja Pietät, die im Kern der Raserei ihre Unschuld, ihre Reinheit fassen möchte, auf. Und damit entspricht der sprachliche Gestus dem Gehalt des Stücks, das unterbreitet, wie kannibalisch frißt, wer liebt – Küsse, Bisse, das verwechselt sich leicht, heißt es, wenn es, wie regelmäßig bei Kleist, zum äußersten kommt, und besonders wenn man, wie Penthesilea, wie von der Nachtigall geboren ist. Zugleich archaisch und modern mutet das an, abgründig und aktuell, faszinierend und schwer zu ertragen. Penthesilea ist die Verkörperung des bewaffneten Gefühls, der gefährlichen Wirklichkeit der Seligkeit.

Wie kann das zarte, das reine Gefühl in harter Wirklichkeit bestehen? Diese Leitfrage seines Werks beantwortet Kleist, indem er sein Werk Dichtung in

die Gefahr hinein sein läßt, das äußerste bestehen lassen will, sei's tragisch oder komisch, in Anekdote oder in Novelle. Mit Nesseln bekränzt, der Entsetzliche, fragt er nach dem Gefühl – und nach der Frau, die zu diesem Gefühl gehört. Penthesilea sagt es:

Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten,
Hab ich getan – Unmögliches versucht –
Mein alles hab ich an den Wurf gesetzt;
Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt:
Begreifen muß ich – – und daß ich verlor.

Und Achilles sagt es zu Penthesilea:

Ich fühle mich im Innersten getroffen,
Und ein Entwaffneter, in jedem Sinne,
Leg ich zu euren kleinen (!) Füßen mich.

Schon lange vorher hatte Kleist Wilhelmine sein Gesetz mitgeteilt: »Vielleicht hat die Natur Dir jene Klarheit, zu Deinem Glücke versagt, jene traurige Klarheit, die mir zu jeder Miene den Gedanken, zu jedem Wort den Sinn, zu jeder Handlung den Grund nennt. Sie zeigt mir alles, was mich umgibt, und mich selbst, in seiner ganzen armseligen Blöße, und jeder farbige Nebel verschwindet, und alle die gefällig geworfnen Schleier sinken und dem Herzen ekelt zuletzt vor dieser Nacktheit – O glücklich bist Du, wenn Du das nicht verstehst.« Und an Ulrike hat er geschrieben: »Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht malen, und was sie uns gibt sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfindung wie ein Grauen, wenn ich jemandem mein Innerstes aufdecken soll, nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht alles zeigen kann.«

Das Opfer

Das Innere muß gleich das Innerste sein; und alles sollte gezeigt werden können, so entlegen es auch im Innersten oder Äußersten zu vermuten sein mag. Zentrum und Grenze werden mit gleicher Intensität angegangen, mit hochgespannter, das heißt ins Mythologische und Unbewußte zielender Versuchsanordnung. Kleist ist Exzentriker und Zentrist in einem. Nur den Mittelweg haßt er; und das, obwohl er ahnt, daß er ihn später einmal, als reifer Mensch, brauchen wird. Er möchte wissen, was im Äußersten passiert, um sich im Innersten sicher sein zu können; er möchte das Beben, die Kata-

strophe im Innersten wahrnehmen, um im Äußersten seinen Ehrgeiz befriedigen zu können. Alles ist letztlich eine Nagelprobe, ein Gotteskampf, um das Vertrauen zu prüfen. Ob man auf einen Menschen bauen könne, das ist die Frage. Und allermeist ist dieser Mensch bei Kleist eine Frau. Frauen sind das Medium, ja die Seele der Prozesse, die angestrengt werden, teils verdeckter wie in der Geschichte von Adam und Eva, wenn der Dorfrichter die Zeugin, die zugleich sein Opfer ist, befragt und herausbekommt, daß sie, die von ihrem Geliebten Vertrauen erwartet, nicht vertrauen kann; teils offensichtlich, wenn sich das Käthchen vor dem »Veme«-Gericht, der schrecklichen Instanz, als klar und rein erweist (aber eben doch als ein -chen, das vor dem sexuellen Appetit des Geliebten erbebt) – oder wenn die Marquise von O. vor Familie und Öffentlichkeit ihre Reinheit und ihr künftiges Kind in Einklang bringt, und zwar durch den richtigen (d.h. gewissenhaften, reuevollen, rettenden) Fortgang der Geschichte. Ob Alkmene oder Natalie, ob Thusnelda oder Penthesilea, ob die unglückliche Stiefmutter des Findlings: ohne ihre Erkundung, ihr Austesten (um es heutig zu sagen) gäbe es Drama oder Novelle nicht, nicht in dieser atemberaubenden, aufs Ganze gehenden Zuspitzung, die Kleist die Welt als Welt erweisen muß.

Fragt man nun nach Kleists Testergebnis, seinem Testziel (denn offensichtlich handelt es sich um eine Vorgabe, die in der Dichtung nicht entdeckt, sondern erreicht werden soll), so ist man ein wenig unsicher und eingeschüchtert, so klassisch und zugleich banal ist die Antwort – wie übrigens meist, wenn man nach Kleists Gehalten fragt. Kleist prüft die Frauen in der Rolle der Opfer. Sie sollen sich in der Aufopferung für den Mann, in der unbedingten Treue zu ihm bewähren. So formuliert, klingt es trivial; aber als Frage nach der weiblichen Christusrolle unter Giganten neu gestellt, ist es doch eine interessante Frage. Die Frau als rettender intimer Pol der Weltgeschichte, der, je nachdem, ob er sich (komisch) behauptet oder (tragisch) untergeht, den Irrsinn der Welt als komplett besiegelt oder nicht. Sieht man genauer hin, so läßt sich schon eine Vorausdeutung auf Nietzsches Übermensch herauswittern, freilich: die Frau als Übermensch, als übermenschlicher Pol des Vertrauens, auf den wir unsern Kompaß ausrichten können.

Nennen wir zuerst die wunderbare Alkmene, die dem göttlich-männlichen Identifikations-Spiel standhält, so sehr, daß sogar der Gott wünscht, nur Ehe-Mann zu sein. Mag sein, daß die Vorlage des Molière-Stückes der Kleistischen Untersuchung den glücklichen Widerstand geboten hat und ihn davor bewahrte, die Frau allzu exzentrisch als Lamm oder Furie anzulegen. So ist das Stück eine Ausforschung der treuen, liebenden Frau und also des reinen Gewissens mit göttlicher Kasuistik, deren Wonnen zu feiern der Spezialist Thomas Mann ergötzlich unternommen hat. Thema: Das Ideal des Mannes als des Mannes ärgster Konkurrent – oder ins Heutige gewendet: Alkmene ist nur durch den Rekord des Üblichen zu verführen.

Penthesilea auf der anderen Seite, die zunächst gar nicht Opfer zu sein scheint, ist das vollkommenste und zugleich sinnloseste Opfer. Sie wird zum Inbegriff der furchtbaren Maschine, der Bestie Welt, weil sie sich ganz auf das männliche Spiel eingelassen hat. Sie hat »in einem Kampf / Wetteifernder Geschwindigkeit« bestanden und ist dabei zur Rasenden geworden, außer sich geraten, kein Pol mehr, gefräßig wie die Meute, mit der Meute. Nie mehr wird ihr Name, ihr kleiner Fuß, ihre Nachtigallen-Lieblichkeit vom Grauen dieser Welt zu trennen sein.

Aber auch Natalie bringt ein Opfer. Sie muß darauf verzichten, einem Helden vornehme Gefährtin zu sein. Sie muß für den würdelos Ängstlichen, der vom Helden zum Würstchen wurde, bitten und betteln gehen – und ihn dadurch zu seiner heroischen Besinnung leiten, die ihn das stolze Wort im Munde führen läßt: »Nun O Unsterblichkeit bist du ganz mein (...).« Wohl-gemerkt, er sagt nicht: Unser, wie es neuere Dankbare vielleicht getan hätten, oder geläutert: Nun O Sterblichkeit bist du ganz mein. Er nimmt das gebührende Opfer gebührend an. Und das Ganze wäre also ein effektvolles, das Publikum jeglichen Geschlechts erschauerndes Opfer-Spiel (dessen Fehlen wohl den »Robert Guiskard« zum Fragment verurteilt haben mag) – wenn Kleist nicht auch im Leben ganz fest dieser Meinung gewesen wäre und von den näherkommenden Frauen, von Tante, Schwester, Braut, Cousine: deren unbedingtes Opfer erwartet hätte. Brockes, den Freund, der ihn zur geheimnisvollen Operations-Reise begleitete, rühmt er wegen seiner vorbildlichen Uneigennützigkeit. Das schreibt er Wilhelmine. Ulrike, die ihn dutzende Male aus kleineren und größeren Verlegenheiten gerettet hat, mag er vor seinem festlichen Tod nicht als wirkliche Vertraute zählen, weil sie sich ihm nicht ganz aufgeopfert hat: »Sie hat, dünkt mich, die Kunst (!) nicht verstanden (!) sich aufzuopfern, ganz für das, was man liebt, in Grund und Boden zu gehn: das Seligste, was sich auf Erden erdenken läßt, ja worin der Himmel bestehen muß, wenn es wahr ist, daß man darin vergnügt und glücklich ist.« Man liest, es geht immer weiter bei Kleist, vom ersten KlarEindeutigen zum nächsten, wiederum so betörenden, KlarEindeutigen, und es klingt und klingt. Frauen sind Pole der Ruhe und Harmonie, jedenfalls sollten sie es sein; sie ermöglichen mit ihrem Opfer die große Geschichte des Mannes, aber freilich nur unter gewissen himmlischen Voraussetzungen.

Die furchtbaren Väter

Die Frau als Opfer, ja als übermenschliches Opfer, sei es Engel, sei es Racheengel, erweitert den Spielraum des Mannes, welche Form der Vergewaltigung, sei es die Jupiters oder die des Dorfrichters Adam, er auch wählen mag, ins Unermeßliche oder, um endlich Kleists Lieblingsbegriff zu bringen,

ins: Ungeheure. Damit beerbt und vollendet Kleist auch die ästhetische Diskussion des 18. Jahrhunderts, die in den siebziger, achtziger Jahren, gleichsam als Vorlauf der Französischen Revolution – später der großen historischen Taten Napoleons und der Inbesitznahme, jedenfalls Inbetriebnahme der Welt – die Rolle des Schrecklichen in Leben und Kunst für Höfe und Salons geradezu inflationär betreibt. (Wobei vom Schrecklichen das Furchtbare und Grauenhafte nicht deutlich zu trennen ist.) In fast jeder Ästhetik der Zeit erhält das Schreckliche eine, wenn auch mitunter diskrete, Schlüsselrolle, bei Diderot wie bei Burke, bei Kant und bei Schiller. Es werden dabei verschiedene Aspekte des Schrecklichen betont, etwa die unfassliche Ausschreitung (man denke an de Sade), das sittlich Inkommensurable also; das Blitzhafte, Plötzliche des Naturereignisses; das übermenschlich Große. Das Schreckliche macht den Menschen, auch den privilegierten Menschen, klein genug, so daß er das Große gut erkennen kann. Kant und Schiller haben diesen Aspekt besonders zur Definition des Erhabenen herangezogen. Und auch bei Kleist spielt die gewaltige Amplitude, das Unfaßbare des Geschehens eine zentrale Rolle. Aber er ist, neben Schiller, vielleicht der einzige, der auch die beiden anderen Aspekte gleichrangig bewahrt, *aushält*: das Plötzliche und das Ruchlose, und zwar als Eröffner der Wahrheit und als Stifter eines Neuen, als kulturelle Setzung gleichsam, darin übrigens homerisch (so daß es kein Zufall ist, daß, gerade in »Penthesilea«, an entscheidender: schrecklicher Stelle über Mauerschau und Botenbericht aus dem Drama ein Epos zu werden scheint). Von nun an, nach diesem schrecklichen Opfer, wird es eine neue Welt geben – oder alles in der Katastrophe untergehen. (Durch die Katastrophe zum Neubeginn, das heroisch-klassische Geschichtsmodell.) Die Frauen sind Opfer (aber eben damit auch Überwinder) dieser Initiation; die fürchterlichen Väter aber die Beförderer der neuen Welt. Man denke an Michael Kohlhaasens Frau und ihre inbrünstige letzte Bitte um Verzeihen – und an Kohlhaasens Raserei, die für seine Nachkommen und damit für sein Prinzip so überaus günstig ausgeht, so daß am Ende so etwas wie eine kleine Genealogie geboten werden kann. Noch deutlicher, naturgemäß (sage ich und denke an Thomas Bernhard), ist diese schreckliche Initiation der Zukunft mit dem Opfer der Frau und der furchtbaren Tat des Vaters in Kleists Propaganda-Stück »Die Hermannsschlacht«. Dort »bohrt« Teuthold (dieser Name spricht weißgott) mit einem metzelnden Dolchstoß, und nebenbei Lessings Galottit-Tat locker übertrumpfend, die vermeintlich geschändete Tochter »nieder«: »Stirb! Werde Staub! und über deiner Gruft / Schlage ewige Vergessenheit zusammen!« Der erste Cherusker »fällt ihm in den Arm« und ruft: »Ungeheuer! Was beginnst du?« Und obwohl dies alles ein »schrecklicher Irrtum«, nämlich eine infame Inszenierung Hermanns ist, heiligt der Zweck, die Befreiung Germaniens (wie in Kleists Mord-Aufruf »Germania« jene Deutschlands) jedes Mittel, vor allem aber, naturgemäß, daß Hermann seine

Frau Thusnelda als »Thuschen« zu einem ruchlosen Rache-Tier macht, das den liebenden Ventidus zu einem Schäferstündchen mit einer Bärin lockt und von ihr zerfleischen läßt. Hermann aber ist nicht nur der Vater der Geisel-Söhne, sondern der Deutschen Geschichte.

Es ist keine große Übertreibung zu behaupten, daß es in jedem Text Kleists diese »ungeheure Wendung der Dinge«, wie es verschiedentlich heißt, gibt, und zwar nicht an beliebiger Stelle, sondern im Zentrum, mit Conrad auf Kleist blickend: im »Herz der Finsternis«. Wer den Briefeschreiber Kleist liest, wer die vielen human nachklingenden Prägungen im Ohr hat, der staunt vor diesem Schrecklichen und fragt, wie dieser Brave, der es doch lange nicht einmal darauf angelegt hatte, Dichter zu werden, so martialisch in die Register des Schrecklichen greifen konnte. Er wollte eben, könnte man lapidar und abgeklärt kundtun, die schockhafte Konfrontation des Artigen mit dem Schrecklichen dieser Welt. Er wünscht zwar zunächst noch, daß sich die Menschen durch ihre rettenden »schönen Anstrengungen mit sich selbst bekanntmachen«, wie die Marquise von O. Aber er möchte später seine Erfahrungen aus dem Text schreien lassen oder als Gründungs-Geschichte, wie im »Homburg«, vermachen.

Gewiß ist es ein Signal, daß in seinen ästhetischen Reflexionen von der technischen Perfektion her gedacht wird, die Gegenstände aber als zweitrangig, als Stoff dieser Perfektibilität gesehen werden. Das erscheint uns heute gleichsam als Einbruch des Modernen. In seinem »Brief eines Dichters an einen andern«, den man gut als Selbstgespräch verstehen kann, schreibt Kleist: »Und wenn es doch nur gerade das Große und Ungeheure ist, nach dessen Eindrücken Sie sich am meisten sehnen, nun, mein Freund, auch für diese Genüsse läßt sich sorgen, auch dazu findet sich Stoff in dem Umkreis der Dinge. Ich rate Ihnen nochmals die Geschichte an, nicht als Studium (!), sondern als Lektüre. Und da, mein Freund, können wir wahrhaft sehn, auf welche Höhe der Mensch sich stellen, wie nah er an die Gottheit treten kann!«

Ein bedenkenloser, höhrender Hölderlin spricht da. Und auch der Durchgang durch das Unendliche, den er uns im »Marionettentheater« anrät, um die Grazie (Wielands Grazie!) wiederzufinden: als Gliedermann oder Gott, eine zweite Natur zu erreichen, klingt stark nach Rattenfängermusik, die Kinder im Publikum braucht. Was als Material und Waffe des Vortrags, als prägnante, schlagende Formulierung, Charakterzeichnung und Textbau so überwältigt, erzeugt doch, ist man erst einmal gegen den Rausch gefeit, als Dichtung eine spürbare Distanz. In den Helden nämlich ist letztlich ein jede Identifizierung oder auch nur Sympathie abweisender Maschinenkern, eine Spielmaschine, eine Marionette, eine zwar begabte, aber dennoch eine: Deformation, ein spielverderberischer Miß- und Metagriff, der die menschliche Geschichte abweist. Denn der Zuschauer, aber auch der Leser, will ja gerade die, wie auch immer windige, Illusion (wie bei Kleist einzig im adaptierten

»Amphitryon«), daß der Spieler kein Spieler, sondern sein Gegenüber sei und zu ihm spricht – und kein (gar überlegenes) Prinzip: kein Ungeheuer – ein Geheuer vielmehr, ein Geheurer. Anspruch und Unglück in Kleists Stücken aber sind immer gleichermaßen absolut, so daß nur die ganze Welt als Gegenüber taugt. Darin ist gewiß viel romantischer Zeitgeist, der Aufbruch in die progressive Universalpoesie im historischen Gewande gleichsam, der Meisterwahn vor der Welt. Das klingt uns Heutigen aus so mancher Dichtung der Zeit verführerisch und befremdlich. Aber bei Kleist kommt doch noch etwas dazu, das ich fast, in Erinnerung an Goethes »Faust«, als den wahren mephistophelischen Pakt jener Zeit (und von da an der Moderne) bezeichnen möchte: die Entfesselung des inneren Ungeheuers. Nicht die Bösen rasen bei Kleist, sondern die Reinen, die Furien des guten Prinzips. Und der Teufelspakt, den er, und zwar mit dem Publikum, mit den Leuten (die, wie er bemerkt, das noch Ungeheurere wünschen) geschlossen hat, bietet die technische Perfektion, das literarische Gelingen, und er fordert dafür, wie immer, die Seele, das Menschliche und seine, im gleichgültigen Auge so kümmerlichen Werte. Eichendorff sah es im Rückblick 1857 auf den Bekannten so: »Hüte jeder das wilde Tier in seiner Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und ihn selbst zerreißt! Denn das war Kleists Unglück und schwergebüßte Schuld, daß er diese keinem Dichter fremde, dämonische Gewalt nicht bändigen konnte oder wollte, die bald unverhohlen, bald heimlichleise, und dann nur um so grauenvoller, fast durch alle seine Dichtungen geht.«

Mag sein, dies wilde Tier und Ungeheuer bricht leichter ein, wo der Maschinengeist, die instrumentelle Vernunft schon leergeräumt hat und rein herrscht.

Die idealistischen Deutungen, mit denen der Geniekult Kleist hofiert, ignorieren leicht den unsentimentalen Berufsdichter und seinen Ehrgeiz (wie die Braut und Frauen überhaupt, so las man im Abschiedsbrief an die Braut). Er mußte sich durchbringen, das zählt. Er lernte deklamieren, er machte das »Käthchen« theatralischer, er paßte sich bei der Herausgabe der »Berliner Abendblätter« an die Zensur aus Kanzler Hardenbergs Kanzlei an, notgedrungen. Er sah gar keine Wahl, wie man auch der Geschichte seiner herausgeforderten Duelle – und ihrer Vermeidung ablesen kann. Das von den Entwurzelungen und Unruhen der Revolutionszeit aufgewühlte, von den napoleonischen Feldzügen und ihrem Gigantismus aufgereizte, zugleich seiner bürgerlichen und nationalen Positionen ungewisse Publikum sehnte sich nach dem Niedergewesenen, nach dem Sensationellen. Und Kleist war davon überzeugt, das, gerade das bieten zu können. Und die Ironie ist, daß jenes in seine Gewohnheiten gesperrte Publikum ihn nicht recht wahrgenommen hat, so kühl seine Kalkulationen waren: »Der Stoff (»Robert Guiskard«) ist, mit den Leuten zu reden, noch ungeheurer, doch in der Kunst kommt es überall auf die Formen an, und alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache.« Und, schon müde, im Sommer 1811, an Marie von Kleist schreibt er: »So

geschäftig (!) dem weißen Papier gegenüber meine Einbildung ist, und so bestimmt in Umriß und Farbe die Gestalten sind, die sie alsdann hervorbringt, so schwer, ja ordentlich schmerzhaft ist es mir, mir das, was wirklich ist, vorzustellen. Es ist, als ob diese in allen Bedingungen angeordnete Bestimmtheit meiner Phantasie, im Augenblick der Tätigkeit selbst, Fesseln anlegte. Ich kann, von zu viel Formen verwirrt, zu keiner Klarheit der innerlichen Anschauung kommen (...).« Das ist ein herbes Manko für die deutsche Literatur.

Die reinen Rasenden betreiben eine ehrgeizige Revolte gegen die Welt. Ihre Revolution ist eine Eskalation in die Katastrophe, die vom Trotz, von lustvoller Entzweiung angestoßen wird. »Ist Haß mein Amt und meine Tugend Rache«, können sie im Brustton der Wert-Ungeheuer sagen. Das Siegel dieser sittlichen Verwahrlosung ist der Tod; die höchste Instanz seiner schriftlichen Bekundung das Todesdokument. Nicht nur Kleists eigener Tod ist durch sein kunstvolles Arrangement und Zelebrieren, durch Briefe und Dokumente so gut wie nichts anderes aus seinem Leben bezeugt. Auch in den Dichtungen nimmt der Tod den ersten Rang ein. Und selbst die Liebe wird erst durch ihn, durch seine Macht gültig, als gewesene, nun Dokument. Als ginge es Kleist letztlich um das Löschen der lebendigen Person, um ein Dichten in die tödliche Gefahr des Nichtmehr-Persönlichen, eben des Ungeheuren, wie es Meute und Pogrom (so modern klingt uns das), aber auch das Schlachtfeld darstellen. Wenn die Personen gelöscht, geopfert sind, bleiben die Ungeheuer zurück, mit ihren Kindern. Das muß einem erst mal gesagt werden – und wurde den Deutschen, später einmal, in all seiner ruchlosen Dreistigkeit gesagt, zu ihrem Verhängnis.

Herzhaft und frei

Kalten Blutes kann dieser Autor, der sich in seinen Briefen einst so sehr um Religion und Bildung kümmerte, in Tabuzonen dringen. Aufgetürmt steht plötzlich der Skandal da, und zwar der Skandal des Heils wie der des Unheils, und sprengt die Ketten der Konvention und mit ihnen den gewöhnlichen, ja den natürlichen Gang der Dinge. Fortgestürzt ist der Mensch, von allem abgeschnitten, allem verbunden, ohne Maß und Absicht, ein Geworfener, ein schier Empfangender. Jeder Kleist-Leser kennt diese zentralen Szenen, die unvergeßlichen, um die man, wie um eine persönliche Erfahrung, nicht herumkommt, obwohl man doch weiß, daß man damit nicht fertigwerden und beruhigt weiterlesen, weiterleben kann. Ich will zum Beleg einmal keine grausame, sondern eine liebliche Szene zitieren, aus der »Marquise von O....«:

»Drauf endlich öffnete sie die Tür, und sah nun – und das Herz quoll ihr vor Freuden empor: die Tochter still, mit zurückgebeugtem Nacken, die Augen fest geschlossen, in des Vaters Armen liegen; indessen dieser, auf dem

Lehnstuhl sitzend, lange, heiße und lechzende Küsse, das große Auge voll glänzender Tränen, auf ihren Mund drückte: gerade wie ein Geliebter. Die Tochter sprach nicht, er sprach nicht; mit über sie gebeugtem Antlitz saß er, wie über das Mädchen seiner ersten Liebe, und legte ihr den Mund zurecht, und küßte sie. Die Mutter fühlte sich, wie eine Selige; ungesehen, wie sie hinter seinem Stuhle stand, säumte sie, die Lust der himmelfrohen Versöhnung, die ihrem Hause wieder gewonnen war, zu stören. Sie nahte sich dem Vater endlich, und sah ihn, da er eben wieder mit Fingern und Lippen in unsäglicher Lust über den Mund seiner Tochter beschäftigt war, sich um den Stuhl herumbeugend, von der Seite an.«

Das ist stark – und immer noch gesteigert. Nicht nur aufgrund der Vergleiche hin zur Geliebten, andererseits zu den Seligen. Auch die Unsagbarkeits-topoi und die Perspektive des heimlichen Beobachters der Intimität, gar noch der gutherzig-voyeuristischen Mutter, konzentrieren die Aufmerksamkeit auf etwas Atemverschlagentes und absolut Sensationelles, auf das der Leser ebensowenig wie die Mutter reagieren kann – es sei denn: so unbefangen wie möglich, als sei es eigentlich gar nicht geschehen oder überhaupt nichts Besonderes, das Himmlische (wie das Schreckliche) einfach entgegennahm. Die Sensation (das Wort wandelt übrigens zu Kleists Zeit seinen Sinn von: sinnliche Empfindung und Gefühl, wie noch Goethe das Wort gebraucht, zu Sensationsnachricht) soll nun einfach dazugehören.

Fast alle Kuß-Szenen, auch wenn sie nicht immer so ausgeführt sind, haben diesen schauervollen Beigeschmack des Eklats, als sei nun alles möglich und man könnte mit Penthesilea sagen: »Küsse, Bisse, / Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, / Kann schon das eine für das andre greifen.«

In diesem Sinne sind Kleists Dichtungen gewiß herzhaft. Aber es bedarf kühner Unbedenklichkeit, das ohne Wenn und Aber hinzunehmen, nicht nur damals, zur Zeit der napoleonischen Wirren, auch heute, nachdem man etwa von der qualvoll irritierenden Bindung der Opfer an ihre Nazitäter gehört hat. Darüber rettet auch der grimmige Humor des Sensationsdichters, der aus den zitierten Versen spricht, nicht hinweg.

Das Ungeheure bleibt inkommensurabel. Kleist nimmt es hin, wie Gott und die Götter, ohne sich bemüßigt zu fühlen, dazu Stellung zu beziehen. Das zeigt eine gewisse Monotonie des sprachlichen Ausdrucks an diesen Stellen (von den Unsagbarkeitstopoi einmal abgesehen): Immer wieder heißt es nur »ungeheuer«, »schrecklich«, »furchtbar«. Es ist wohl kein Zufall, daß diese Wörter in ihrem Bedeutungsspektrum stark oszillieren und vom Superlativ des Negativen umschlagen können in die Steigerung des Positiven. Als Kraftwörter sind sie der Inbegriff von Kleists Programm: Empfindungen, aber mit ihrer ganzen Kraft. Und es ist auch kein Zufall, daß sie den Status als Kraftwörter im Verlauf des Sprachgebrauchs des 18. Jahrhunderts erlangt haben und somit Kleists Dichtung, wenn sie sich als Bote des Schrecklichen,

des Ungeheuren begreift, gleichsam die Antwort auf die Erwartung darstellt, die mit dieser Entwicklung verbunden ist. Kleist ist der klassische Sensationsdichter; nur hat man es nicht recht bemerkt, weil die so brillant beherrschten äußeren Formen – Trauerspiel, Lustspiel, moralische Erzählung (wie Kleist seine Novellen nennt), Anekdote – und die Rede der Figuren den klassisch-romantisch gebildeten Zuschauer und Leser dazu verleiten mögen, die inneren Formen des Verhört, des Prozesses, der Versuchsanordnung zu ignorieren und die Eigendynamik der Texte einfach als evident und nicht damit zusammenhängend zu begreifen. Wir heute können leichter erkennen, daß die innere Form, gleichsam das Herausbringen der Welt, durch die äußere nur gesteigert wird (und nicht umgekehrt), und so die Revolte in der Fabel, jene Sensation, von wo her das Stück, die Novelle bebt und lebt, bedient: »O Himmell! Die Welt wankt aus ihren Fugen!« Das, dies Gefühl des Bodenlosen, erfuhren die meisten Gebildeten Deutschlands (und Europas) damals in der Zeit vor den Befreiungskriegen (und Kleist ist, trotz seiner historischen Gegenstände, der Dichter dieser historischen Stunde), aber die wenigsten wollten sich noch mehr aufregen lassen.

Kleist freilich gab ihnen nicht nur mit der Erfüllung äußerer Formen, sondern in der tiefsten Schicht seines Werks die Möglichkeit, das Sensationelle zu genießen – und zu vergessen: mit seiner entfesselten Sprachkunst nämlich. Wie wenige fordert und wechselt Kleist Aspekt und Perspektive im Satz – und immer wählt er die wirkungsvollste Option, so daß er die Aufmerksamkeit bannt, aber zugleich (er, dem Vertrauen der höchste Wert, das Dokument das Text-Ideal zu sein scheint) dem Strom der Signale, jener lustvoll übermäßigen Korrektheit beim Schreiben, aussetzt. Wo soll das hinführen, argwöhnen die Vorsichtigeren; im Zweifelsfalle dorthin, wo die Tollkühnen zuhause sind; und so werden sie Goethe tief, Kleist aber abgründig finden. Bietet der doch nicht das Unerhörte, sondern das Spiel mit der Neu-Gier.

»Man vermietete in den Straßen, durch welche der Hinrichtungszug gehen sollte, die Fenster, man trug die Dächer der Häuser ab (!), und die frommen (!) Töchter der Stadt luden ihre Freundinnen ein, um dem Schauspiel (!), das der göttlichen (!) Rache (!) gegeben (!) wurde, an ihrer schwesterlichen (!) Seite beizuwohnen (!). Jeronimo, der inzwischen auch in ein Gefängnis gesetzt worden war, wollte (!) die Besinnung verlieren, als er diese ungeheure Wendung der Dinge erfuhr.«

Das ist eine wilde, höhnisch gestikulierende Stimme, die da mit dem Bündigen und Korrekten tönt, die Stimme eines Schriftstellers in der Allmacht seiner Möglichkeiten. Einer Zeit aber, der noch nicht, wie unserem Jahrhundert, in der Kunst Intensität der höchste qualitative Aspekt (und der Katalog der Inbegriff des Quantitativen) war, konnte das nicht recht goutieren. Zumal es ganz unbestreitbar ist, daß Kleist zwar kompakt und delikat, kräftig und rasant schreibt, aber den (philosophisch aufgereizten) Blick in die Tiefe

letztlich enttäuscht und abweist und mit sogenannten letzten Erkenntnissen geizt. Er spielt mit ihnen, verdichtet sie allenfalls mit dem Ungeheuren zur Sensation. Sein Wüten aber im Text, die zart-höhnische Stimme des Subtextes bleiben dem Liebhaber wie dem Kollegen im Ohr, die Souveränität, mit der fast jedes Wort ein spielerischer Einbruch in den scheinbar so ordentlichen Satz ist und damit als höchsten Wert dieser Dichtung die schriftstellerische Freiheit dokumentiert.

»Indessen war die schönste (!) Nacht herabgestiegen (!)« – wir denken an Mörikes: »Gelassen stieg die Nacht (...)« –, »voll wundermilden (!) Duftes, so silberglänzend (!) und still, wie nur (!) ein Dichter« – (! aber er ist ja einer!) – »davon träumen (!) mag (!).«

Das genießt man – und genau das soll man genießen. Der Rest ist Nachklang; Trivialklassik, Trivialromantik; Sensation. Kleist will als Kollege siegen, unter dem Banner: Macht und Freiheit der Dichtung!

Liebe Wilhelmine,

Sie fragen, ob man mit der Zeit Kleists rätselhaftem Kern, jenem Unfaßbaren, nähergekommen sei – und ob ich Sie darüber in irgendeiner Weise beruhigen könne. Noch immer sind Sie nicht darüber hinweggekommen, wie jemand sich in den süßesten Tönen, mit aller fürsorglichen Ausführlichkeit, ja mit allergrößtem pädagogischen Eifer zum Zwecke Ihrer Veredelung um Sie kümmern konnte, von jenen konventionellen, aber doch auch intensiven Zuwendungen in der Gartenlaube zu schweigen – um dann mit einer langen Pause abzurechnen und schon nur noch auf Nachfrage sich weitere Briefe verbitten kann. Enden so, fragen Sie, Verlöbnisse, und ich würde Ihnen mit der Gegenfrage antworten: Können sie letztlich, wenn sie nicht in Ehen übergehen, anders enden, wenn Sie nicht hinzugefügt hätten, daß diese furchtbare, gleichsam der Sprache entrissene Abruptheit Ihnen auch aus Kleists Werken und sogar als ihr Zentrales hervorzublitzten schein, so daß man erstarren möchte und ganz betäubt zurückbleibt. Und Sie meinen damit nicht jene ausdrücklichen Tatbestände, daß an entscheidender Stelle Gewitter, möglichst mit Zusammenfall von Blitz und Schlag, Unwetter, Erdbeben ausgerufen oder von handelnden Personen durch ihre Namen bedeutet werden. Sondern Sie meinen jene in jedem Satz, mit fast jedem Blick anschwellende Energie, Sie nennen es an anderer Stelle: Wucht, die aus den so sorgsam und im atemberaubenden Übermaß herbeigebrachten Umständen von Handlungen und Befindlichkeiten vorbricht, um mit einem kalten Komma, einem herrischen Gedankenstrich aus dem Satz, aus der Rolle, ja aus Haut und Welt zu fahren und nichts mehr gelten zu lassen, nichts von all dem, was zuvor mit solch übertriebener protokollarischer Biederkeit zusammenge-

sucht und aufgetürmt wurde. Wie kann ein Mensch, fragen Sie, und zumal ein Dichter, der andere etwas glauben machen möchte, so etwas tun. Sie erinnern mich an eine Bemerkung Kleists in seinem Brief an Fouqué vom 25.4.1811: »Denn die Erscheinung, die am meisten, bei der Betrachtung eines Kunstwerks, rührt, ist, dünkt mich, nicht das Werk selbst, sondern die Eigentümlichkeit des Geistes, der es hervorbrachte, und der sich, in unbewußter Freiheit und Lieblichkeit, darin entfaltet.« Und Sie fragen: Wo ist sie geblieben, diese Lieblichkeit, die er mir so oft in der Laube bewiesen? Oder hat es sie am Ende gar nicht gegeben? Und Sie sind nahe daran, wie ich und die anderen Braven unter unseren Landsleuten auch, ihn dafür zur Verantwortung ziehen zu wollen, auch wenn er sich noch so sehr als Bote und nicht als Täter gebärde ... Man möchte es ihm, Kleist, gestehe ich Ihnen zu, anlasten: dies Verlöschen der Person vor dem Ungeheuren, aber er, er hat das Verlöschen, kaum daß man die Person richtig zu feiern begonnen hatte, wahrgenommen – und sich dann, freilich, in die alte Unsterblichkeit geflüchtet; während wir Modernen mit unserm Zweifel allein zurande kommen sollen. Doch das wird Sie weniger interessieren. Immerhin, wenn Sie es ganz genau nehmen, so sind Sie, liebe Wilhelmine, eigentlich nicht mehr da, obwohl sie doch mit Kleist in der Laube gesessen und ihn sogar später in Königsberg als Professorengattin wiedergesehen und gnädig empfangen haben. Das verstehe einer.

Es ist ein Skandal für Sie, daß er so viel Vertrauen mit all seinen Beglaubigungen und Beschwörungen anfordert, im Namen aller heiligen Grundsätze und humanen Einsichten des Zusammenlebens – und dann dies Vertrauen mit einer Wendung im Stich läßt oder, schlimmer noch, einfach vergißt, um sich irgendeinem Unfaßbaren zu ergeben und von nun an verloren zu sein. Es trösten Sie nicht und befriedigen Sie nicht einmal jene in bald zweihundert Jahren aufgehäuften Erklärungen, die krankhafte Schwermut oder auch nur Schwermut, die das Ausbrechen des Genies oder den genuinen deutschen Dramatiker am Werk sahen. Das sind nur mehr oder minder resignierende Benennungen, die dem Rätselnden den Begriff schenken, mit dem er weiter-rätseln kann. Aber müßte es nicht, gerade bei einem so betont vernünftigen, ja vernunftbesessenen Manne wie Kleist, eine Erklärung, eine Formel, eine Lösung, eine Erleichterung wenigstens durch Erkennen und Verstehen geben, die ihre aufgewühlte Seele besänftigen und ihr endlich Ruhe schenken könnten: diese Ruhe, nach der sich auch Kleist ein Leben lang gesehnt und die er sich offenbar mit jener fragwürdigen Tat am Ende, doch so etwas wie einem Doppelmord, verschafft hat (wenn man den Äußerungen vor der Tat glauben darf). Als sei es eine Lust, wenn ein Gott eingreift und alles mit einem Schlag verändert, gleichsam das Jüngste Gericht probt. Sie glauben, noch immer, Ihrem treuen Heinrich und erlauben sich, danach zu fragen und um Aufklärung zu bitten ...

Ich muß bekennen, daß mich der Brief von Kleists Braut verlegen gemacht hat. Man kann auf Kleist weniger noch als auf andere Autoren antworten, ohne sich schon bald eingestehen zu müssen: daß dies nur *eine* Antwort, *ein* Versuch ist. Und zwar nicht, wie viele meinen, weil man über Kleist zu wenig weiß; sondern weil das Wesentliche so offensichtlich ist: die irritierte, gestörte Sexualität – wobei es nicht entschieden werden muß, ob Kleist, wie Hans Dieter Zimmermann schließt, durch homoerotische Erfahrungen geprägt und lange durch eine Phimose behindert war; oder ein habitueller Geheimniskrämer und Spion-Spieler, wie Christa Wolf erörtert. Das persönliche Vermögen reicht nicht für ein Leben, wohl aber für ein Lebensexperiment. Die Begabung erlaubt nicht eine Doppelexistenz, etwa als Soldat *und* Poet, sie erlaubt überhaupt kein *Und*, sie drängt ihn vielmehr zum Dichter, der das Publikum mit der sensationellen Klarschrift der Welt versorgen und in gebührendem Ruf stehen will. Nicht zuletzt, und aus diesem Komplex wird Wilhelmine vielleicht eines Tages ihren Trost empfangen, die Frauen braucht er, um aus der Dichtung ihres Opfers die Musik erklingen zu lassen, die er hören will: den reinen Ton (wie Kleist es nennt: aus dem »grünen Herzen«; so daß man durchaus von einem idyllischen Ton sprechen könnte), der dem männlichen Andrang des Ungeheuerlichen, des Schicksals – entgegentönt. Der weibliche, sein (ihm zukommender) Ton ist das Rettende. Das weiß Kleist mit seinem Werk aus dieser Welt herauszuprüfen. Diesen Ton wird man hören, wenn das Ungeheure, Frauenopfer und Vateruntat, vergessen sein wird.

In einer Zeit, nach der Französischen Revolution, als Emigrantent- und Heeresströme über Europa kommen, die Legitimitäten erschüttert, die Ordnung der Dinge aus den Angeln gehoben, Lebensstellungen fragwürdig und Karrieren notwendig werden, für das Individuum Platz, aber immer nur bedrohter, gefristeter Platz geschaffen wird, scheint allein die Natur das gesicherte Ganze, die Naturwissenschaft die Sicherung eines Anteils zu gewährleisten: in der Natur die Geschlechter, davon wieder das gebildete Herz der Frau, das lieben und die künftigen Geschlechter aufziehen wird, oder? Auf Rousseau ist der ferne Bräutigam am wenigsten eifersüchtig; ja, könnte man pointieren, ihm, dem Schriftsteller, überläßt er die Braut, während er sich auf der Aare-Insel (in der Schweiz nun wie das Idol) an seine Lebensarbeit begibt (wobei der freundschaftliche Wettbewerb über den »Zerbrochnen Krug« ihn auf die lebenslange Eva-Prüfung gebracht haben, Wilhelmine in Evchen verwandelt haben mag). Es wird kein Projekt des gelingenden Lebens, wohl aber eines des gelingenden Werks, könnte man lapidar zusammenfassen; aber es wird Wilhelmine vielleicht doch guttun, von ihrem Anteil daran erzählen zu können.

Zitiert wird nach der Ausgabe von Helmut Sembdner: Heinrich von Kleist: »Sämtliche Werke und Briefe«, 2 Bände, München ⁶1977.