

Heinrich von Kleist

Kleist entstammte einer altpommerischen Familie wendischer Herkunft. Die in mehrere Linien verzweigte Familie (Kleist gehörte dem Haus Alt-Schmenzin aus der Linie Damen-Muttrin an) war im 18. Jahrhundert in den meisten preußischen Provinzen ansässig und in erster Linie, aber nicht ausschließlich, im Militär vertreten. Nach Leistung wie Selbstverständnis rechnete sie gleichsam zur Substanz des preußischen Staates. Auch zu Kleists Lebenszeit hatten zahlreiche Namensträger hohe und höchste Positionen inne. Schon vor Kleist hatte die Familie zwei Dichter aufzuweisen: Ewald von Kleist, dessen Tod als Offizier (Schlacht von Kunersdorf) im Andenken der Nachlebenden den Zwiespalt zweier Existenzformen versöhnte, der für Kleist lebenslang bestehen blieb, und Franz Alexander von Kleist, dessen Lebensweg den Kleists in manchem vorzeichnet. - Kleists Traum, mit seiner Tragödie Robert Guiskard "zu so vielen Kränzen noch einen auf unsere Familie herabzuringen" (an Ulrike von Kleist, 5.10.1803), bringt sein Bewusstsein, einer großen Tradition, die niemals eine private war, mit seiner Existenz verpflichtet zu sein, zum Ausdruck. In den geschichtlichen Vorgaben seiner Familie hat Kleist sich, in Bindung wie Abstoßung, zeitlebens bewegt. - "Familie" als individuelle Konstellation hat er nur in fragmentarischer Form erlebt.

Kleist wurde als Sohn des (damaligen) Kapitäns beim Regiment Herzog Leopold von Braunschweig, Joachim Friedrich von Kleist, geboren, als drittes von fünf Kindern aus zweiter Ehe; aus erster Ehe stammten zwei Töchter, darunter Ulrike, Kleists wichtigste familiäre Bezugsperson. Kleist erhielt häuslichen Privatunterricht. Seit seinen Kindertagen bleiben Bemerkungen, er sei impulsiv bis unstedt gewesen, konstant. Der Vater starb 1788 als Major. Daraufhin wurde Kleist, zehnjährig, nach Berlin in hugenottische Erziehung gegeben, über deren Form und Gehalt so gut wie nichts bekannt ist. Nach vier Jahren, mit der Konfirmation (20.6.1792), kam der 15-jährige zum Militär, ins Regiment Garde. Nach dem Tod der Mutter (3.2.1793) machte er den Rheinfeldzug mit, auch in ernsthaften Gefechten. Im Sommer 1795 kehrte das Regiment nach Potsdam zurück. Nach knapp vier Jahren, die letzten beiden als Seconde-Leutnant, erbat Kleist seinen Abschied, um studieren zu können. Er erhielt ihn am 4.4.1799. Dieser Entschluss war noch kein Durchbruch zu einem bestimmten Lebensziel. - Spurenhafte Hinweise lassen darauf schließen, dass er als Soldat bereits geschrieben hat, wahrscheinlich Gedichte. Das früheste Datum (1792) nennt Kleist selbst, als er 1808 im "Phöbus" eines dieser Gedichte (Der höhere Frieden) veröffentlichte. Den Charakter dieser Dichtung könnte das handschriftlich erhaltene Gedicht Nicht aus des Herzens bloßem Wunsche veranschaulichen. An der lyrischen Sprache der Epoche hat Kleist im Übrigen keinen Anteil.

Kleist hat nacheinander gleichsam zwei verschiedene Lebensläufe, zunächst den eines Offiziers, dann, nach einer Phase der Orientierungssuche, ein Schriftstellerleben, das allein von Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Produktion bestimmt war. Er hat selten in amtlichen und geschäftlichen Beziehungen gestanden, so dass nur wenige dokumentarisch gesicherte Daten über ihn existieren. Über sich selbst hat Kleist sich selten und nicht im Zusammenhang geäußert. Die vielfach zufälligen Aussagen über ihn gewannen später, als sein Ruhm entstand, verzerrte Dimensionen. Hinzu kommt, dass Kleists Briefe für seine Charakteristik nur auf Umwegen deutbar sind. Sie bestehen überwiegend in schriftstellerischen Situations- und Rollenprojektionen für Schreiber und Adressaten und müssen zum guten Teil als literarische Texte gewürdigt werden.

Unter dem von ihm selbst formulierten Vorzeichen der exzentrischen Bahn des Kometen durchlebte Kleist ein zweieinhalbjähriges Wechselspiel von Selbststabilisierungen und Fluchtversuchen. Ausgangsbasis war seine Idee eines "Lebensplanes", im Grunde ein Verfahren immer wählender, zweckfreier Selbstbildung. Fachlich dachte er an Mathematik, Philosophie und Physik, zusammengefasst von ihm "höhere Theologie" genannt. Unter dem Druck familiärer Erwartungen nahm er widerwillig und wenig schulgerecht ein Rechtsstudium in Frankfurt/Oder auf. Daraus bewahrte er spezifische Denkformen und Schreibweisen, die sein dichterisches Verfahren entscheidend prägten. Im zweiten Semester verlobte sich Kleist mit Wilhelmine von Zenge, Tochter des Garnisonschefs, nachmals Ehefrau des Philosophen Wilhelm Traugott Krug, in Königsberg der Nachfolger Kants. Die warmherzige, aufrichtige junge Frau ist im - rein literarischen - Spiegel der Briefe Kleists, in denen ihr beständig abstrakte Rollen vorgezeichnet werden, nicht wiederzuerkennen. - Nach drei Semestern schuf sich Kleist ein Moratorium in Gestalt seiner geheimnisvollen Würzburger Reise, für deren Zweck er in Briefen so viele verschiedene Fährten gelegt hat, dass dieser auf Dauer verborgen blieb; eine Selbsterprobung auf Eignung zum Schriftsteller war zumindest mit im Spiel. - Die Beamtenlaufbahn empfand Kleist als Bedrohung und wich vor ihr zunächst durch eine Reise in Begleitung seiner Schwester Ulrike über Dresden nach Paris aus. Vor die Notwendigkeit gestellt, sich mit Gründen aus bestehenden Verhältnissen lösen zu können, hatte Kleist zuvor seine Lebenskrise als Erschütterung durch die kritische Philosophie Kants formuliert. Zwar haben Themen der Philosophie (Erkenntnis und ihre Bedingungen, Naturrecht und Vertrag, Eigentum und Bürgerrechte, Krieg und Frieden) Kleist fundamental bewegt, aber er war kein Philosoph im methodischen Sinne. Die Formulierung solcher Probleme war ihm nur in Form von Vorgängen oder Fällen, szenisch wie erzählerisch, möglich. Zweimal hat er in seiner ("vordichterischen") Frühzeit seine Suche an krisenhaften Lebensschwelen in großen Aufsätzen gleichsam festgeschrieben: 1799 in dem Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und 1801 in der Geschichte meiner Seele (verloren); hiervon zu unterscheiden ist ein so genanntes Ideenmagazin, das keinen Werkcharakter trug.

Kleists Briefe aus Paris bilden nicht nur einen Beitrag zur ausgedehnten deutschen Parisliteratur, sie sind vor allem für seine eigene Dichtung hochwichtig: In Paris erblickte Kleist einen katastrophischen, nahezu endzeitlichen Zustand gesellschaftlicher Entwicklung, allen philosophischen Entwürfen als reale Verneinung entgegengesetzt. Der Ursprung seiner Dichtung liegt in der Entdeckung seines ureigensten Talents, Grundprobleme von Zeit und Gesellschaft in konzentriertester dramatischer Konstellation darzustellen; sie muss Kleist in ihrer Plötzlichkeit selbst überrascht haben. Er hat das in dem Bild einer Wiedergeburt, im Sinne des pietistischen Erweckungserlebnisses, gefasst und das Datum als seinen zweiten, wahren Geburtstag verstanden: "Ja, mein Geburtstag ist heute [...]" (an die Braut, 10.10.1800). Auf der Rückreise trennten sich in Frankfurt/Main die Geschwister, und Kleist ging nach Basel, Bern und Thun.

Die zwölfenhalb Jahre nach der Lösung aus der militärischen Laufbahn hat Kleist überaus unruhig verbracht, nur zehn Jahre als Schriftsteller. Wie er unter solchen Lebensumständen seine literarischen Studien, die ausgebreitet und zugleich fachmännisch waren, getrieben hat, entzieht sich der Vorstellung. Es gibt keine Hinweise auf die Art, wie Kleist seine Kenntnisse fixiert und aufbewahrt haben könnte. Nachweise über Bibliotheksbesuche existieren, jedoch keine über Bücherbesitz; ein Nachlass ist nicht erhalten. Nur selten hatte Kleist einen festen Wohnsitz: April 1799 bis Juli 1800 als Student in Frankfurt/Oder, von November 1800 bis März 1801 in Berlin, wo er an Sitzungen im Manufaktur-Departement teilnahm. Januar 1805 wurde er regulär im Finanzministerium angestellt und wechselte im Mai nach Königsberg, wo er als Diätar bei der Kriegs- und Domänenkammer arbeitete. Zeitweilig war er jedoch beurlaubt, im August 1806 gab er die Stellung auf. Zweimal hielt sich Kleist als freier Schriftsteller für längere Zeit an festem Ort auf: in Dresden von August 1807 bis April 1809 und in Berlin ab Februar 1810. Zwischen diesen an sich schon

unzusammenhängenden Stationen immer wieder Reisen der allerverschiedensten Art (zusammengerechnet machen sie die Hälfte der gesamten Zeitspanne aus): Herbst 1800 die so genannte Würzburger Reise, Frühjahr bis Herbst 1801 die Parisreise, Dezember 1801 bis Oktober 1802 Basel, Bern, Thun. November und Dezember 1802 hielt sich Kleist in Weimar auf, Januar und Februar 1803 in Ossmannstedt, März bis Juli in Leipzig und Dresden. Es folgte eine zweite Schweizer Reise, bis über die Alpen. Im Oktober kam Kleist nach Genf, ging dann erneut nach Paris. Nach einem Versuch, sich der französischen Invasionsarmee anzuschließen, wurde Kleist im Dezember vom preußischen Gesandten zur Abreise gezwungen, blieb aber (unter dem Vorwand einer Erkrankung?) in Mainz und pendelte aus unbekanntem Gründen immer wieder nach Paris. Im Juni 1804 kam er in Berlin an. Im Januar 1807 wanderte er von Königsberg nach Berlin, wurde (vielleicht nicht ohne Grund) verhaftet und nach dem Fort de Joux bei Pontarlier verbracht. Seine Dresdner Schriftstellerexistenz 1807/08 vertauschte Kleist im Sommer 1809 für fast neun Monate mit einer in Einzelheiten nicht kenntlichen politischen (Kurier?-) Tätigkeit in Böhmen, Österreich, aber auch im Westen des Reichs (z.B. Frankfurt/Main). Dieses Leben von beispielloser Unrast hat Halt und Form in einem dichterischen Werk von einzigartiger Strenge gefunden.

Kleists erlernter Beruf, der des Soldaten, hat seine Dichtung bis tief in Bildlichkeit und szenisch-motivische Konstellationen entscheidend bestimmt: Kleist wurde rein thematisch der Kriegs- und Militärdichter par excellence der Deutschen. Philologische Archäologie der Zitat- und Lektürespuren in Kleists Texten lässt ausgebreitete Lektüre seit früher Jugend erschließen. Schlüsselerlebnisse in seiner Entwicklung bot Wieland-Lektüre, die ihm zentrale Elemente einer christlich getönten, aufklärerischen Vervollkommnungslehre vermittelte. Auch in seiner Dichtung verwandte Kleist immer wieder erlernte christliche Themen wie Formen. Intensives Interesse an bildender Kunst bewirkte, dass seine Dichtung auf weite Strecken vorgeformt ist von Gestalten und Situationen, die er in ausgedehnten Museumsstudien in großer Zahl gespeichert haben muss. Musikausübung ist nur für die Militärzeit wirklich belegt; Kleists Instrument war die Klarinette. Er erwähnt mit Joseph Beer einen Virtuosen von europäischem Rang als persönlichen Bekannten; auch eine Begegnung mit dem berühmten Flötisten Friedrich Ludwig Dülon ist belegt.

Kleist nahm gegenüber seinen nachmals zu Bedeutung gelangten Jugendfreunden (vornehmlich Otto August Rühle von Lilienstern und Ernst von Pfuel) in brieflichen Formulierung gerne eine Führungsrolle ein. Gesprächspartner von Autorität besaß er in Frauen, die deutlich älter waren als er selbst: Adolphine von Werdeck, Marie von Kleist, geborene von Gualtieri, vor allem aber seine Halbschwester Ulrike. Ihnen gegenüber offenbarte er sich am unverstältesten, das heißt gegenüber Frauen, zu denen eine sichere Distanz bestand, die erotische Beziehungen ausschloss. Kleist ist praktisch vaterlos aufgewachsen, hat weite Teile der Kindheit in der Fremde der Armee verbracht. Die übermäßige Macht der Vater- und Herrschergestalten in seiner Dichtung lässt starke Erlebnisdefizite vermuten. Über seine Mutter ist so gut wie nichts bekannt. In Kleists Dichtung gibt es einerseits zauberhafte Mädchengestalten, daneben alters- und geschlechtslose Herrscherinnen und Priesterinnen, zum Frauenbild der romantischen Generation leistete Kleist jedoch im Grunde keinen Beitrag.

Auf verschiedene Weise sind die Dramen Kleists zu je zweien entstanden und auch als Kunstwerke in solchen Konstellationen aufeinander bezogen. Die Erzählungen Kleists haben ihren geschichtlich-biografischen Ort an besonderen Entwicklungsstationen seiner Dramatik. - Auch wenn für die Mehrheit der Dramen Anregungen in Literatur, Kunst und Geschichte existieren, besteht doch prinzipiell ein Hiatus zwischen benennbarem Substrat und ausgeführtem Werk, so dass nicht an eine "Quelle" zu denken ist, aus der das Werk hervorgegangen wäre. Durchweg war eine Konstellation, ein Konflikt in Recht, Geschichte, Politik, Gesellschaft oder überhaupt die besondere künstlerische Aufgabe als solche die primäre Veranlassung, zu der Kleist den Stoff dann hinzugefunden hat, der bisweilen fast wie eine Einkleidung wirkt. Deutlicher noch

als in den Dramen hat Kleist in seinen Erzählungen Zeit und Handlung verfremdend in weite Ferne "verlegt" (eine bezeichnende Wendung im Untertitel der Marquise von O...) und ist mit hohem Aufwand und größter Sorgfalt jedem Anschein realistischer Darstellungsabsichten aus dem Weg gegangen. Die auf diese Weise thematisierten Probleme sind solche aus Kleists eigener Zeit und Welt.

Die Familie Schroffenstein und Robert Guiskard hat Kleist selbst nebeneinander gestellt und dabei die Problematik innergesellschaftlicher Entwicklung mit der einer Herrschaftsform, die in eine Krise gerät, konfrontiert: "[...] was ist der Staat? Oder: was ist das Eigentum?" lauten die exemplarischen Fragen eines gedachten Examens in Kleists Essay Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden (nicht datiert, um 1805?). Hier sind in Abbeviatur die Problemkerne dieser beiden frühesten Tragödien Kleists angegeben. Seine Dichtung erwächst aus einem tief greifenden Krisenbewusstsein in Bezug auf Gesellschaft und Staat, das er mit seiner Generation teilt. Die Familie ist schon in Kleists erster Tragödie eine gesellschaftliche Formation, geschichtlich gewachsen und durch Eigentum, Erbe und Vertrag definiert; die Gliederung des Familienverbands in Häuser entsprach Kleists Herkommen und Lebenserfahrung. "Familie" ist eines der Urthemen Kleists. Das zweite, der Herrschaftsvertrag, ist im Guiskard angesprochen. Aus der Reibung solcher Themen im geschichtlichen Ablauf, Verlust und Wiedergewinnung von Frieden und Harmonie, entsteht die aggressive Schärfe der dramatischen Konflikte Kleists, Kehrseite einer unstillbaren Sehnsucht nach Frieden. Wenn der Guiskard Kleist letztlich erfolglos beschäftigte, mag dabei mitgespielt haben, dass die Analogie zu dem zeitgeschichtlichen Paradigma Napoleon (der historische Guiskard war gleichfalls Usurpator und legaler Herrscher in einem) überdeutlich war und sich überdies im Lauf der Zeit wandelte: Kleist begann die Arbeit etwa Mai 1802 in Thun und brach sie November 1803 durch Zerstörung eines Manuskripts ("durchlesen, verworfen, und verbrannt") zunächst ab. Der Appellcharakter dieses hochdramatischen Gestus gegenüber dem familialen Über-Ich in Gestalt der Halbschwester Ulrike ist so bedeutsam wie das Faktum selbst. 1807/08 rekonstruierte oder überarbeitete Kleist das Drama und druckte den Anfang im "Phöbus"; wie weit es je ausgeführt war, bleibt ungewiss.

Der Bau der ersten Dramen Kleists verrät sorgfältiges Studium der attischen Tragödie, insbesondere des analytischen Prinzips. Im Beginn der Schroffensteiner sind sämtliche Voraussetzungen der Katastrophe bereits vorhanden. Alle aktiven Handlungsimpulse gehen von der Gestalt des "Rächers" Rupert aus, der (wie nach seinem Muster die Kleist'schen Gestalten Michael Kohlhaas und der Cheruskerfürst Hermann) eine durch ein ungeheuerliches Verbrechen gestörte natürliche, ursprüngliche Ordnung wiederherstellen will, indem er mit gleicher Radikalität den Verursacher vernichtet. Zerstört werden aber die Träger des Erbes, die nächste Generation. Die Kinder, Ottokar und Agnes, vereinen sich in einer gegenläufigen Handlung: Dem Paar gelingt in der "Natur" (Einsamkeit, Hochgebirgsszenerie als Ort der Idylle, der Utopie; die menschliche Behausung ist der Ort des Irrtums und Unrechts) die Aufklärung der Irrtümer, denen die Väter erlegen sind, jedoch zu spät. In dem (erotischen) Schutzraum einer Höhle bringt irrtümlich jeder der Väter sein eigenes Kind um. Die Schlusszene absoluter Hoffnungslosigkeit kommentiert der Wahnsinnige mit dem Bild des hinter dem Menschen liegenden Paradieses ("s'ist inwendig / Verriegelt" v.v. 630 f.), das zentral in dem Essay Über das Marionettentheater wiederkehrt. - Die Tragödie, ursprünglich mit spanischem Namen, hat Kleist für den Druck in ein deutsches Mittelalter verlegt, das wie alle Landschaften, Länder und Zeiten bei Kleist weder Atmosphäre noch Kolorit aufweist. - Allgemein lassen sich die Spielorte der Kleist'schen Dichtungen als Innenräume, zumeist unter künstlicher Beleuchtung, verstehen, ja oftmals nahezu in den Maßen und Begrenzungen von Bühnenräumen, mit Auf- und Abtritten, Gängen, nicht zuletzt mit entsprechender Gestik der redenden Personen.

Kleists *Guiskard* besitzt gleichsam eine Vorzeichnung in Gestalt einer Abhandlung von Karl Wilhelm Ferdinand von Funck in Schillers "Horen" (1797). Der Herrscher, dessen Legitimation auf seiner Persönlichkeit beruht, aber wegen der zugrunde liegenden Usurpation zugleich in Zweifel steht, ist bei Einsetzen der Handlung bereits an der Pest erkrankt, die - wie im sophokleischen König Ödipus - im Volk wütet. Den Weg nach vorn, ins belagerte Byzanz, weist eine trügerische Wahrsagung. Da in den 524 Anfangsversen das Gegenspiel noch nicht klar hervortritt (der kriegerische Gegner? Guiskards eigenes "Haus", das heißt die konkurrierenden Prinzen? etwas in Guiskard selbst?), ist nicht auszumachen, worin das Problem bestand, das Kleist mit diesem Drama zu lösen nicht gelang. Dass ein Herrscher durch die Art seines eigenen Untergangs Staat und Volk radikal in Frage stellen kann, zeigt die Penthesilea. Vermutlich hat deren noch kühnere "Erfindung" Kleists Interesse am *Guiskard* später zurücktreten lassen.

Die Möglichkeiten des komischen Dramas im klassisch-romantischen Zeitalter erprobte Kleist mit *Dem zerbrochenen Krug* und *dem Amphitryon*, indem er den vollen Gattungsspielraum auf auseinander strebenden Wegen ausmaß. Beide Werke sind als Gegenstücke unter dem Aspekt einer vorausgesetzten Totalität zu betrachten. - In einer für den Druck wieder gestrichenen Vorrede zum *Krug* beruft sich Kleist auf einen Kupferstich nach einem Gemälde von Philibert Debucoart, dessen Personal und Aufbau er mit Hilfe des sophokleischen Ödipus entscheidend umdeutet: Der Stich zeigt durchaus keinen schuldigen Richter, hingegen eine verführte Unschuld nebst dazugehörigem jugendlichen Täter; am Arm trägt das Mädchen einen schlichten Topf, der, da zerschlagen, erotische Symbolik besitzt. Kleist hat die Fabel somit weitgehend erfunden. Mit dem niederländischen Bauernmilieu zitiert er zugleich eine ältere Kunstwelt, die hinter der des französischen Bildes liegt: die niederländische Bauernmalerei des 17. Jahrhunderts. In Verbindung mit Verssprache und Handlungsstruktur der großen Tragödie bildet diese Motivwelt ein höchst spannungsreiches Gefüge, außerdem wird zeitgenössische Rechtsproblematik aufgerufen, und mit dem teilweise tatsächlich komischen Personal kontrastiert die ernsthafte Mädchengestalt Eves, die in mehreren Richtungen Krisen von Vertrauen und Erkenntnis durchlebt. In dieser Form, dazu ohne Szenengliederung, mit zweieinhalbtausend Versen entschieden zu lang, gelangte das (1805 bereits abgeschlossene) Werk am 2.3.1808 am Weimarer Hoftheater zur Uraufführung, zum Überfluss im Anschluss an eine Oper. Das Publikum nahm an der Länge des Abends Anstoß, offenbar auch am Sujet. Im Druck vereinfachte Kleist 1811 das Stück, indem er es zugunsten der Gattungsreinheit kürzte. Damit hat er selbst der Auffassung vorgearbeitet, es handle sich um ein Lustspiel. Die geopfert etwa 480 Verse, in einem Anhang als "Variant" abgedruckt, lassen erkennen, dass der *Krug* ursprünglich ein "gemischtes Stück" war, bei dem es auf Weite und Stärke der Spannung zwischen komisch und tragisch ankam. In beiden Fassungen nimmt der Prozess um den *Krug* für die schuldige Hauptgestalt - lustspielwidrig - kein gutes Ende: Adam wird nicht wieder integriert, er ist nicht einmal reuig.

Der *Amphitryon* rief in zeitgenössischer Aufnahme Befremden hervor. Kleist hat durch den Untertitel *Ein Lustspiel nach dem Molière* die Erwartung des Publikums ironisch desavouiert: Er hat Molières im genaueren Sinne höfischen Text schwere und dunkle Farben hinzugefügt, ihn stofflich privatisiert und individualisiert. Kleists Leistung beruht im Kern auf der Erfindung einer neuen Alkmene-Gestalt: jung, eben verheiratet, Mädchen und Frau in einem, vollkommen autonom in sich ruhend (am besten kenntlich in der von Kleist erfundenen Szene II, 5). Der Raum, den diese Gestalt bei Kleist beansprucht, geht insbesondere dem nunmehr ironisierten Jupiter verloren. Das Spiel auf der Götter- und Heroenebene verselbständigt sich derart, dass Leser und Zuschauer in krasser Weise zwischen dieser und der Dienersphäre hin- und hergeworfen werden. Kein Kleist'sches Stück weist eine so gewaltige Amplitude von hoch und niedrig, tragisch und komisch auf, mit seinem Schluss unentschieden zwischen solchen Orientierungsmarken verharrend. - Der *Amphitryon* begründete bereits im Sommer 1807 das für Kleist künstlerisch und, darauf beruhend, auch

menschlich zerstörerische Fehlverständnis Goethes gegenüber seiner Kunst. Goethe unterstellte Kleist hier, wie ein halbes Jahr später bei der Penthesilea, die Absicht zur Vereinigung von Antike und Moderne. Doch der ruhelos experimentierende Kleist hat nie eine Nachfolge, eine Wiederbelebung der Antike gesucht. Seine Alkmene ist eine Gestalt seines eigenen Zeitalters und dabei wiederum keine romantische Frauengestalt.

Eine Verbindung zwischen Penthesilea (entstanden 1806/07) und dem Käthchen von Heilbronn (entstanden 1807/08) hat Kleist selbst hergestellt, über die beiden Hauptpersonen ("das + und - der Algebra [...], [...] Ein und dasselbe Wesen, nur unter entgegengesetzten Beziehungen gedacht"; an Heinrich Joseph von Collin, 8.12.1808). Nimmt man beide Dramen als bildhafte Vergegenwärtigungen der beiden literarischen Hauptorientierungsmarken der Zeit, Antike und ritterliche Romantik, dann zeichnet sich der Gesamtgedanke einer "klassisch-romantischen Fantasmagorie" ab (wie Goethe den Helena-Akt seines Faust benannte), jedoch bewusst in zwei voneinander unabhängigen Kunstwerken - spannungshafte Zusammenhänge zwischen polaren Gegensätzen solcher Art mögen die wechselseitige Anziehung zwischen Adam Müller und Kleist bestimmt haben. - Die entlegene Variante der Überlieferung, dass die Amazone den Griechenhelden tötet, gewinnt Leben einzig unter Rahmenbedingungen der Erfindung, die von Kleist selbst stammen. Die ganz im Vordergrund stehende Welt von Heer, Krieg, Staat und Geschichte hat er entscheidend verfremdet und verrätselt durch Verlagerung auf Weiblichkeit. Die Irritation erfasst Bühnenhelden wie Publikum gleichermaßen und macht das Geschehen, in immer wieder neuer Aktualität auflebend, nur unter enormer Anstrengung lesbar. Penthesilea, in deren Betroffenheit über Achill Liebe und Ehrgeiz ununterscheidbar sind, hat Achill von Anbeginn verfehlt. Ihre Staatsgründungserzählung im 14./15. Auftritt läuft ab, als ihr Spiel schon verloren ist. Achill verliert das seine anschließend, indem er Penthesileas Suche nach ihm unter umgekehrtem Vorzeichen nachvollzieht: Während Penthesilea sich dem ihr von ihrer Mutter verheißenen Achill in Bildern der Jagd nähert, unternimmt Achill das Gleiche in der Form wehrloser Hingabe. Kleist vertauscht die im Abendland literarisch vorformulierten Geschlechterrollen. Penthesilea betreibt die Verfolgung Achills wörtlich, dabei Tiefenschichten des Eros freilegend, die künstlerischer Gestaltung auf der Bühne bis heute eher zugänglich sind als wissenschaftliche Erklärung. Penthesilea erlebt ihre Anagnorisis am Ende (24. Auftritt) wie ein Auftauchen aus dem Wahnsinn: Wie Ödipus vollzieht sie eine Selbstbestrafung in der Form des willentlichen Liebestodes. - Kompromissloser noch als in den Schroffensteinern tritt Kleists Grundauffassung zutage, dass die Gegenwart eine Umkehrung aller natürlichen Verhältnisse ist: Die lebende Generation wird erschlagen von Recht und Satzung einer Staatsform, die seit fernster Vorzeit auf Eroberung, Raub, Vergewaltigung und Rache beruht.

Der Dramatiker Kleist nähert sich der Ästhetik der Frühromantik nirgends stärker als in der Oberflächenstruktur des Käthchen von Heilbronn: Alle Regularitäten sind absichtlich gestört, Vers und Prosa wechseln ohne Rücksicht auf Aktgliederung in schöner Willkür, die äußere Gliederung übergreift den dramatischen Aufbau. Die absolute Hingabe einer - zudem halbkindlichen - Frauengestalt steht in krassem Gegensatz zu der Motivwelt der Ritterromantik. Hingegen hat Käthchen eine gewisse Affinität zur weiblichen Totalität des frühromantischen Frauenbildes des Schlegel-Kreises, zumal das Doppeltraum-Thema auf den Mythos vom ursprünglich vollständigen Menschen zurückweist, den Platon im Gastmahl entwickelt. - Kleist hat beklagt, der Kunstgestalt des Käthchen durch Konzessionen geschadet zu haben, die er vielleicht zu korrigieren beabsichtigte (an Marie von Kleist, Sommer 1811). Da diese nicht gut seine ureigensten, wiederkehrenden Themen betreffen können, bleibt dafür am ehesten die dem Zeitgeschmack entsprechende ritterliche Einkleidung.

Auch Die Hermannsschlacht und Prinz Friedrich von Homburg sind gegensätzlich-zusammenhängende Pendants. Entstanden zwischen Mitte 1808 und Frühjahr 1810, sind sie Kleists letztes Wort zum Drama, die Bühnenbearbeitung des Zerbrochenen

Krugs nicht gerechnet. - Die vielfältig missdeutete Hermannsschlacht weicht diametral von dem Suche- und Frageschema der früheren Dramen ab. Erstmals wird hier eine Konstellation schrittweise aufgebaut: ein militärischer Befreiungsschlag auf der Grundlage einer ad hoc gebildeten militärischen Koalition, zugleich mit der Andeutung ihrer anschließenden Umwandlung in ein politisches Bündnis. Kleist stellt sich mit diesem Werk auf Standpunkt und Ranghöhe der Autonomieästhetik. Aber paradoxerweise macht er von ihr praktischen Gebrauch: Das Drama ist für die Anwendung, wie eine Waffe, in einer erhofften, unter anderem mit einem solchen Werk herbeizuführenden politischen Situation geschrieben. Jede Übertragung auf scheinbar analoge, jüngere Situationen enthält Verfälschung: Kleist kannte den modernen Staatsbegriff nicht, sein Germanien beruhte auf kulturellen und geschichtlichen Faktoren, die Maßlosigkeit der Rachehandlung Hermanns ist ein Zurückschlagen, ein chiliastischer Kampf mit dem Bösen. Die Gefahr, dass die Rache den Rächer selbst zerstört, ist gleichwohl unübersehbar. - In das Jahr 1809 fallen sorgfältig gefeilte politische Agitationsgesänge (streng genommen keine Gedichte), die mit der Zweckbestimmung der Hermannsschlacht auf einer Linie liegen.

Der äußere Handlungsrahmen des Homburg ist ähnlich: erfolgreicher militärischer Abwehrkampf gegen Eroberer, das dramatische Interesse aber in der Hauptsache gerichtet auf den Geist eines Gemeinwesens, das von innen heraus und auch für die Zukunft Überlebenskraft aufbringt. Kleist variiert eine bekannte vaterländische Lesebuchgeschichte, deren Tenor Friedrich der Große in seinen *Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandebourg* (1751) in dem Sinne vorformuliert hatte, dass die Herrscherfigur/Vaterfigur des Großen Kurfürsten einen Fehler des jungen Feldherrn aus überlegener Weisheit verzeiht. Kleist deutet dies im Sinne der preußischen Reformzeit um: Den Fehler lässt er bestehen, doch ein lebendiges Gemeinwesen beruht auf Initiative des Einzelnen, dessen selbständiges Handeln erfordert Freiraum, auch für nicht absolut normgerechte Individuen. In diesem Sinne lernt bei Kleist insbesondere der Herrscher selbst. Der Text des Dramas steckt voller Anspielungen auf Denkschriften und Eingaben der jüngeren Prinzen und der Militärreformer nach der Niederlage von 1806. Es wird damit zu einem Plädoyer, das mit einer Widmung an die Prinzessin Marianne aus dem Hause Hessen-Homburg die politisch denkbar geeignetste Vermittlerin gefunden hätte. Ob die Dedikation je eingeleitet worden ist, ist unsicher. Die Botschaft des Homburg bleibt ästhetisch in der Schwebe: Von der Eingangsszene, in der eine Utopie - als Traum - Bestandteil eines Spiels ist, verläuft eine eigentümliche Kreisbewegung zu der Schlusszene, in der das Erträumte erneut (nur) in einer Pantomime Gestalt gewinnt.

Die *Marquise* und das *Erdbeben* (entstanden 1805/06) sind Kleists erste erzählerische Versuche. Die *Marquise* steht strukturell dem Drama nahe. Vom Sujet her ist sie selbst für Kleist'sche Unbefangenheit vom Theater ausgeschlossen: Eine junge Witwe fällt in die Hände marodierender Soldateska und wird während einer Bewusstlosigkeit von dem Offizier, der sie gerettet hat, vergewaltigt. Die Familie verstößt die Schwangere, die, von den Zusammenhängen nichts ahnend, den Vater ihres Kindes mittels Zeitungsanzeige sucht. Der Text setzt sich aus einer Vielzahl erzählter Szenen, mit Dialog und Begleitgestik und sorgfältig markierter Bewegungsregie, zusammen. Episch berichtende Übergänge verbinden diese Szenen. - Kleists räumlich-zeitliche Distanzierungstechnik lässt im *Erdbeben* mehrere gewichtige Themenkreise miteinander verschmelzen: die Vernichtung der Kinder durch die Instanz der Familie, ein Gesellschaftskonflikt (von der Art des Hofmeisters von Lenz), das Theodizeeproblem der Aufklärungsphilosophie, radikale Infragestellung eines religiös und kirchlich sanktionierten Staats und anderes mehr. Auf relativ begrenztem Raum überschreitet Kleist, der wahrscheinlich unfreiwillig die Metamorphose von der einen in die andere Gattung vollzogen hat, in seiner Erzählkunst bei weitem die Möglichkeiten der Bühnenkunst.

Seit der Uraufführung des *Käthchen* im März 1810 in Wien blieb der Dramatiker Kleist ohne öffentliches Echo. Zum zweiten Mal, jetzt ernstlich in einer Notlage, wandte er

sich der Erzählkunst zu. Im Sommer 1810 arbeitete er den Michael Kohlhaas, seine gewaltigste Prosadichtung, aus. Das 1808 im "Phöbus" erschienene Fragment, etwa ein Viertel des Ganzen, zeigte das Aufbegehren eines Menschen, dem der Zugang zu einem Rechtsverfahren verweigert wurde. 1810 traten hinzu: Kohlhaas' Schuldigwerden durch eigene Gewalttaten, sein Zermürbtwerden in der Länge und Vergeblichkeit des Prozessverlaufs, der zweite Staat und dazu die Reichsgewalt. Der Schluss, der in Gestalt einer ehrenhaften Hinrichtung gerechte Strafe und öffentliche Rechtfertigung ineinander verschränkt, fängt die gegenläufigen Motivierungsstränge in einem Paradox auf: Kohlhaas verfocht exemplarisch ein Bürgerrecht, das Recht, Eigentum zu erwerben, konkret im Rahmen seines Gewerbes, aber als die Obrigkeit sich seinem Appell entzog, sicherte er es sich selbst. Im Gewande der Lutherzeit kommen damit Fragen der zeitgenössischen Reformdiskussion zur Sprache. - Michael Kohlhaas wurde publiziert in einem Band Erzählungen (1810), der ferner Das Erdbeben in Chili, 1807 im "Morgenblatt", und Die Marquise von O..., 1808 im "Phöbus" erschienen, enthielt.

Die "Berliner Abendblätter", die Kleist am 1.10.1810 eröffnete, waren sein dritter Versuch auf dem Gebiet des Journalismus, eindeutig der profilierteste, professionellste. Vorangegangen war 1808/09, zusammen mit Adam Müller, die Kunstzeitschrift "Phöbus", die an der Last trug, dass die Herausgeber die Bedeutung, die ihre Funktion vorausgesetzt hätte, durch eigene Erstveröffentlichungen allererst gewinnen mussten. - 1809 in Prag stand Kleist knapp vor der Realisierung des Plans, eine Zeitschrift "Germania" im Sinne der ideologischen Vorbereitung antinapoleonischer Erhebung herauszugeben; die erhaltenen Texte zeigen eine virtuose Vielfalt von Genres des politischen Journalismus. - Die "Abendblätter", die dem modernen Begriff von Tageszeitung sehr nahe kommen, sind eine faszinierende, obschon geschichtlich unzeitige Erscheinung. Kleist als Redakteur kombinierte Information, Diskussion, Erziehung, Unterhaltung. Er bot öffentliche, unparteiische Diskussion von (Reform-) Maßnahmen der Regierung auch mit oppositionellen Stimmen, hier der konservativen, altständischen Adelpartei, konzentriert um die Deutsche Tischgesellschaft (Kleist gehörte ihr nicht an, auch ist der Zusatz "christlich-" eine nachträgliche Beschönigung).

Kleist belebte das Blatt durch Berichte über spektakuläre Tagesereignisse, nicht zuletzt Kriminalfälle. Zitate aus ausländischen, namentlich französischen Zeitungen, die der Leser als tendenziös entzifferte, informierten über die politische und militärische Lage in Europa. Als die Regierung Mitteilungen der Polizei unterband, traf sie die "Abendblätter" entscheidend, nämlich in ihrem Unterhaltungswert (in einem Zeitalter ohne einen Begriff von unabhängiger Presse war das nur in einem metaphorischen Sinne "Zensur"). Dem begrenzten Raum und zunehmend dem Zwang zur Eigenproduktion verdanken Kostbarkeiten des Kleist'schen Œuvre ihre Entstehung: virtuose Anekdoten als vaterländische Identifikationsentwürfe, einige hochstilisierte Essays zur Ästhetik - Kleist zeigt sonst nicht die mindeste Neigung zur schriftlichen Fixierung ästhetischer Reflexion. Allem voran steht Über das Marionettentheater (12. bis 15.12.1810), ein Essay, der eine prinzipiell unendliche Vielzahl von Deutungen zulässt. Gerade weil er kein aufzulösendes Rätsel enthält, ist er ein Paralleltext (kein anwendbarer Schlüssel) zu Kleists "späten" Werken mit ihrer das Gleichgewicht widersprüchlicher Wertungen auskostenden Lust an der Kompliziertheit und Unentwirrbarkeit der Welt wie der Texte.

Im Sommer 1811 war Kleist mit sich und seinen Manuskripten ganz allein. Erstmals ließ er sich auf die Gattung Roman ein. Das Manuskript, fertig oder nicht, hat er im November wahrscheinlich selbst vernichtet. Das zufällige Schlusswort seiner Dichtung ist damit der zweite Band seiner Erzählungen, begonnen Herbst 1810, gedruckt Mai 1811. Das Bettelweib von Locarno und Die Heilige Cäcilie waren für die "Abendblätter", Die Verlobung in St. Domingo für den "Freimüthigen", Der Findling und Der Zweikampf für diesen Band entstanden. Das detektivisch zu lösende Rätsel tritt in diesen Erzählungen zurück. Wahr und falsch, antagonistische Ursachen, gut

und böse, Schuld und Strafe bleiben in gleichgewichtiger Schwebelage; die Rätselhaftigkeit der Welt wird zur Unerklärbarkeit.

Im literarischen Leben seiner Zeit hat Kleist eine untergeordnete Rolle gespielt. Sein Werk war auf dem Buchmarkt, auf der Bühne und in der literarischen Kritik nur wenig präsent. Kleists Ruhmesgeschichte setzte erst ein mit der Nachlassausgabe Tiecks (Heinrich von Kleists hinterlassene Schriften. Berlin 1821; u.a. mit Hermannsschlacht und Homburg) und mit dessen erster Gesamtausgabe (Heinrich von Kleists gesammelte Schriften. 3 Bände, Berlin 1826). Kleists erste, zugleich konsequenteste Tragödie, Die Familie Schroffenstein (Bern/Zürich 1803), war anonym erschienen; ihre angemessene Würdigung steht auch heute noch aus. Kleists erstes mit Verfassernamen gedrucktes Drama, Amphitryon (Dresden 1807), und die Penthesilea (Tübingen 1808) stießen auf Ablehnung. Herbst 1810 kam noch das Käthchen von Heilbronn (Berlin) heraus, schließlich im Frühjahr 1811 Der zerbrochene Krug (Berlin). Mit den politischen Dramen fehlte für das Urteil der Zeitgenossen praktisch das Zentrum der Kleist'schen Dichtung.

Noch weit geringer war das Echo der Aufführungen: Die Schroffensteiner, 1804 im entlegenen Graz, blieben praktisch wirkungslos. Der zerbrochene Krug geriet in der Uraufführung nicht; der Text Kleists hätte einer bühnengerechten Einrichtung bedurft. Der Misserfolg traf Kleist tief. Für Zeitgenossen wie Nachwelt bot er Anlass zur Legendenbildung. - Das Käthchen machte Kleist zum Opfer des populären Romantizismus des 19. Jahrhunderts. Den Zeitgenossen, etwa gar Goethe, mangelndes Verständnis für die ungeheuerlichen Wagnisse der Penthesilea vorzuwerfen, wäre absurd. Hermannsschlacht und Homburg sind, aus unterschiedlichsten Gründen, bis heute auch für große Künstler extreme Herausforderungen geblieben.

Die beiden Sammelbände der Erzählungen sicherten Kleist ganz am Ende seines Lebens die Achtung einiger Kenner. Das literarische Gespräch der Zeit reagierte kaum darauf. Kein irgend erwähnenswerter deutscher Dichter hat in vergleichbarem Maß außerhalb des Tagesgesprächs seiner Zeit gelebt und geschrieben.

Kleists Tod ist mit dem Begriff "Selbstmord" nicht erfasst. Die Tötung Henriette Vogels, Frau des Rentanten Friedrich Ludwig Vogel (Kleists persönliche Beziehung zu ihr wird als schwärmerisch religiös geschildert), war nach den Begriffen der Zeit ein Mord, die Selbsttötung eine Konsequenz von unerhörter Sachlichkeit. Kleists Tod war auch eine Hinrichtung, Selbstbestrafung - alle Todesarten in Kleists Dichtungen sind Konsequenzen rechtlichen Charakters aus vorangegangenen Taten. Nicht ohne Bedeutung auch der Ort: auf einer leichten Anhöhe, nahe der Brücke, die den heutigen Kleinen und Großen Wannensee trennt, in Sichtweite der großen Heerstraße zwischen dem militärischen und dem politischen Zentrum des Staats, zum immer währenden Gedenken für alle, zum fortdauernden Vorwurf aber an das Königshaus. Das hat man dort gewusst und verstanden; die Prinzessin Marianne deutete es am 8.1.1833 in ihrem Tagebuch an. Der komplizierte, verstörende Vorgang warf tiefe Schatten auf Kleists ganze Wirkungsgeschichte. Der Vorwurf, eine der reichsten Begabungen der deutschen Dichtung sei an Gleichgültigkeit und Unverstand der Öffentlichkeit, der Kritik, der Obrigkeit zugrunde gegangen, ist Bestandteil des Kleist-Mythos geworden und hat unter anderem 1912 zur Gründung des [Kleist-Preises](#) geführt (1932 eingestellt, 1985 wiederbegründet).