

Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart, Jg. 9, Heft 4 (2008)

Buch des Monats Juli 2008

Gerhard Schulz: Kleist. Eine Biographie, Verlag C.H. Beck München, 2007, 607 S., 57 Abb., ISBN 978-3-406-56487-1, 26,90 €

Gerhard Schulz, renommierter Kleist-Forscher und Emeritus für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Melbourne, hat eine so umfangreiche wie umfassende Biographie über Kleist geschrieben.

I.

"Biographien sind Lebensgeschichten und keine Werkmonographien", unterstreicht Schulz seine Absicht, um hinzuzusetzen, "aber erst die Werke und Leistungen einer Persönlichkeit legitimieren das biographische Interesse an ihr". Sein Ziel ist weder die Interpretation der Werke durch die Biographie noch eine direkte Herleitung der Kunst aus dem Leben. In der Zusammenschau von Werk und Leben, die "Brücke" zwischen beiden "offen und begehbar lassend", gelingt es Schulz der Individualität und Modernität Kleists überzeugend gerecht zu werden.

Kleists Leben, obwohl mit Zeugnissen spärlich belegt, fordert zwischen dem Diktum *alles ist gesagt oder was bleibt ist ein Rätsel* immer wieder extreme biographische Neugier und Spekulation heraus. Schulz will dagegen den "verbürgten Tatsachen nachgehen" und "eher Fragen als Vermutungen äußern", um so das bloß "Verrätselnde beflissener Forschungsliteratur" von dem wirklich "Räselhaften" in Kleists Leben zu unterscheiden und damit die künstlerische Entwicklung und die Schaffensprozesse des Dichters zu verfolgen.

In dem Eingangskapitel "Annäherungen" lässt er die Person Kleists in Beobachtungen von Zeitgenossen sowie Selbsteinschätzungen lebendig werden: Ein "schwieriger Mensch" sei er gewesen, darin waren sich wohl alle einig, ernst und düster, scheu und ungestüm, gesprächig, gesellig mit "schwerer Zunge", exaltiert, maßlos und aggressiv, zugleich anspruchslos, bescheiden, wahr, heiter und ein guter Freund.

Genie und *Genialität* sind Begriffe, die versuchen, die Palette divergierender Eigenschaften auf einen Punkt zu bringen, Unfassbares zu markieren und jene Widersprüchlichkeit ins Wort zu heben, die in den Begegnungen mit Kleist offensichtlich war. Schulz zufolge ist es Christoph Martin Wieland, der Kleists Außerordentlichkeit am deutlichsten beschrieb: er prägte nicht nur das Wort vom "Räselhaften und Geheimnisvollen", das Kleist umgab, sondern er erkannte den Zusammenhang zwischen Kleists Obsessionen, seinem Leiden an der Wirklichkeit und der Einzigartigkeit seiner Kunst. "Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen", schrieb Wieland.

Kleist selbst hatte ein scharfes Bewußtsein *von den Widersprüchen seines Wesens und deren Unbeherrschtheit durch die Kontrolle nüchternen Verstandes*. Einen *unausprechlichen* Menschen nannte er sich in einem Brief an die Schwester Ulrike, eine Erkenntnis, die wie der Ausruf *Ja, wenn man mit Tränen schreiben könnte* auch programmatisch zu verstehen ist. Sein Bedürfnis, Grenzen zu sprengen, Unvereinbares zu vereinen, Verstand und Gefühl, Gesetz und Leidenschaft in eins zu schreiben, stößt sich an der Begrenztheit sprachlicher

Ausdrucksmöglichkeiten. Und in seiner Klage *Ich passe nicht unter die Menschen* offenbart sich ein grundlegendes existentielles Krisenbewusstsein, da in Kleists Leben große Hoffnungen und weitreichende Zukunftsvorstellungen häufig mit der Realität kollidieren.

Aber, so resumiert Schulz, "ein weiser, lebenskluger Kleist" wäre "auch schon nicht mehr Kleist gewesen". Schulz sieht diese Diskrepanz zwischen Wollen und Sollen, Neigung und Pflicht, Wunschdenken und Wirklichkeit als das prägende Muster verschiedener Lebensphasen und beschreibt faktenreich, auf welche Weise Kleist jeweils unterschiedliche Strategien und Lösungsversuche im Sinne eines Selbstentwurfs entwickelte.

II.

Kein Zweifel scheint daran zu bestehen, dass Kleist in seiner Jugend nichts anderes als die Offizierslaufbahn einzuschlagen beabsichtigte und als Repräsentant eines adligen, ruhmreichen Geschlechts zunächst in militärischen Bahnen Großes zu leisten gedachte. *Ruhm* ist ein Schlüsselwort dieses an die Autorität der Familie gebundenen Denkens. Allerdings zeigte die soldatische Praxis ihm bald eine Realität, die mit den Vorstellungen seiner sich zunehmend eigenständig entwickelnden Persönlichkeit nicht mehr zu vereinen war und in dem Bekenntnis an seinen einstigen Lehrer Christian Ernst Martini gipfelte, dass ihm der *Soldatenstand* verhasst sei, *in welchem ich von zwei durchaus entgegengesetzten Prinzipien unaufhörlich gemartet wurde, immer zweifelhaft war, ob ich als Mensch oder als Offizier handeln mußte*. Als preußischer Offizier wagte Kleist den riskanten Bruch mit der Tradition, nahm am 4. April 1799 seinen Abschied und entschied sich für ein individuell bestimmtes Leben im Geist der Wissenschaften und Bildung - noch keineswegs für die Freiheit der Dichtung. Bei diesem Sprung in die "goldne Unabhängigkeit" wird Kleists planendes Denken sichtbar: nichts will er dem Zufall überlassen, sondern dieses neue Leben auf *feste Grundsätze* gründen. Ein Plan, ein *Lebensplan*, wie er dem Freund Rühle von Lilienstern schreibt, soll die Herausbildung seiner Kräfte und die Entwicklung seiner Möglichkeiten sichern. Ganz im Sinne aufklärerischer Ideen soll die *Herrschaft der Vernunft* ihn zu höherer Einsicht, Vervollkommnung und zum Glück führen. Schulz sieht Kleist selbst in dieser Phase vernunftgeleiteter Lebenskonstruktion nicht einseitig auf Vernunft hin orientiert. Auf Wielands *Sympathien* verweisend, die Kleist stark beeinflusst haben, betont er, dass diese nicht nur "ein Kompendium aufgeklärten Denkens" enthalten, sondern auch "des sensiblen Empfindens" und sieht in Kleists Affinität zu Wielands Schrift den Zwiespalt zwischen "einem Bedürfnis nach Wärme und Liebe" und "dem Leiden des Alleinseins" - jenen Kleist "ganz eigenen existentiellen Konflikt, der ihn ebenso zum Dichter machte, wie er ihn zerstörte". Kleists Komplexität lässt sich ebenfalls in seinen Briefen erkennen, deren "Sprache des Verbergens" nahelegt, dass die von ihm gezogene Linie zwischen Wissenschaft, Glück und Tugend "nicht vollends befriedigend" ist und das eigene "Lebensplanen" nicht so fest und sicher war, wie er es anderen gegenüber vorgab.

III.

Ein anderes Modell konflikthafter Selbstbehauptung zeigt sich während Kleists "Brautstand" mit Wilhelmine von Zenge.

In der "kleinen Welt" Frankfurts an der Oder lernt er sie 1799 kennen und wird in kurzer Zeit "Tutor" eines überschaubaren Kollegs für *Illiteratis*, vor allem für Frauen. Für Wilhelmine wird er ein nur zögernd akzeptierter Verlobter, denn seine Werbung kam überraschend brüsk. Das Verlöbniß änderte nichts an den aufklärerischen *Lehrbriefen* und *Denkübungen*,

die er ihr nach Pygmalion-Vorstellungen verordnete. Hinzu kam, dass er in seinen Briefen ein Bild für sich und seine Braut entwarf, um *die große Idee*, die er von sich und *von dem Glück einer zukünftigen Ehe* erhoffte, zu verwirklichen. Auch die geheimnisvolle Würzburger Reise im August 1800 unternimmt er anscheinend, um den zukünftigen Ehestand zu gewährleisten. Aber Schulz macht deutlich, dass dieses Ziel für Kleist nicht vordringlich ist, denn er kehrt nach der Reise, *um unausstehliche Fragen* zu vermeiden nicht zur Verlobten nach Frankfurt zurück. Er ist sich längst darüber im Klaren, dass die gesellschaftlich unabdingbare Ehe-Voraussetzung - ein Amt zu bekleiden - für ihn nicht in Frage kommt. *Ich will kein Amt nehmen*, schreibt er Wilhelmine von Zenge und schiebt damit die Aussicht auf einen etablierten Ehestand in ferne Zukunft. Kleist hält an seiner Absicht fest, ja intensiviert seine Glücksversprechen, aber die Braut möge warten, heißt es in einem Brief aus Berlin (13.11.1800), *Wilhelmine warte zehen Jahre und Du wirst mich nicht ohne Stolz umarmen*.

Noch einmal, 1801, unterbreitet Kleist ihr eine modifizierte, geradezu ins Phantastische gesteigerte Zukunftsvision: seine aus dem Geist Rousseaus geborene Vorstellung mit ihr in der Schweiz ein bürgerliches Leben in Liebe und Freiheit führen zu wollen, muss der Braut unannehmbar erscheinen und führt im Mai 1802 zu Kleists Aufkündigung des Verlöbnisses. Im schönen Bild vom "Fernschreiber der Liebe" fasst Schulz das Verhältnis Kleists zu Wilhelmine, in dem Briefe den eigentlichen Inhalt des Brautstandes bilden, zusammen. Schulz liest diese Briefe nicht nur einseitig als "unsägliche Liebesbriefe" (Hans-Jürgen Schrader), sondern weist auf deren Dialektik von Nähe und Ferne hin und sieht neben schulmeisterlicher Belehrung auch "Töne der Liebe", der Zärtlichkeit und Sinnlichkeit, was Thomas Manns Wort von den "seltsamsten Liebesbriefen der Welt" eher entspricht. Aufschlussreiche Exkurse über Sexualität, Kinderreichtum und die philosophischen Prämissen von Geschlechterrollen ergänzen seine Ausführungen über einen schwierigen Brautstand.

IV.

Und Wilhelmine von Zenge? Wie sah und empfand sie diese Briefe? Ihre, die andere Stimme fehlt. 36 Briefen Kleists steht nur ein von ihr erhaltener Brief gegenüber. Schulz verbietet sich auch in diesem Fall Mutmaßungen, aber seine kunstvolle Einbettung der Liebesgeschichte in den zeitgenössischen Ehediskurs liefert den Subtext für die gesellschaftlich geprägte Situation, in der sie sich als Frau befand. Wenn Schulz Kants und Fichtes Deduktion der Ehe knapp und präzise beschreibt, so wird ersichtlich, dass die "natürliche Bestimmung des Weibes" mit Unmündigkeit gleichzusetzen ist, deutlich wird aber auch, wie weit Kleist mit seinen Forderungen nach Bildung, Freiheit und Selbstverantwortung der Braut die konventionellen Vorstellungen von Weiblichkeit hinter sich lässt, ganz im Gegensatz zu Wilhelmines späterem Ehemann. Professor Krug, Nachfolger Kants in Königsberg, hielt nicht viel von den Ansprüchen der Frau auf "Wissenschaft und Gelehrsamkeit". Auch in Kleists Briefen an seine Schwester Ulrike zeigt sich, dass er die Grenzen der Eindeutigkeit und Einseitigkeit der Geschlechterrollen, wie sie von Kant und Fichte proklamiert wurden, überschreitet.

Zeugnis geben diese Briefe allemal von Kleists Suche nach Individualität wie seinen Strategien, Widersprüchliches zu vereinen. Je krisenhafter und unsicherer Kleists Bewusstsein hinsichtlich seiner Realisierung der Liebes- und Ehwünsche wird, umso heftiger scheint er sie herbeizwingen zu wollen, bis sich schließlich zeigt, dass "literarisches Wunschbild", denn Kleist begab sich bereits auf den Weg in die Dichtung, und ein

konventionell geordnetes Leben in Ehe und Familie nicht mehr aufeinander zu beziehen waren. Für Schulz liegt die Ursache dieser Lebenskrise darin, dass Kleist "die aus seiner Phantasie geborene Wirklichkeit nicht mit der realen zu versöhnen" vermochte.

In der *Penthesilea* wird Kleist den Konflikt zwischen nicht zu vereinbarenden Wirklichkeitsvorstellungen, den phantasmatischen Charakter der Liebesbeziehung und die Problematisierung des Geschlechterverhältnisses mit aller Radikalität dramatisch umsetzen.

V.

Neben den Krisensituationen, die Kleists Briefe offenbaren, liegt deren Bedeutung ebenso in der Widerspiegelung seiner sich entfaltenden Kreativität.

Bereits der erste Brief des Vierzehnjährigen lässt Erzählerqualitäten erkennen, bildliche Anschauung und phantastische Erfindungsgabe gehen einher mit sprachlich perfekt strukturierendem Erzählvermögen und einer "Ökonomie der sprachlichen Mittel". In den späteren Briefen entfaltet Kleist eine regelrechte "Schreibseligkeit": in dem für ihn charakteristischen Ineinander von Faktischem und Fiktivem, von Information und Poesie dient der Brief nicht nur zum Ausloten seiner Gefühle, sondern Kleist entwickelt ihn quasi zu einem Publikationsorgan. So enthält der an Martini gerichtete Brief Passagen aus seinem, dem Freund Rühle gewidmeten *Aufsatz den sichern Weg des Glücks zu finden*. Seine Bemerkung, er habe sich ein *kleines Ideenmagazin* zugelegt, sowie die gänzlich unprivate Forderung an Wilhelmine von Zenge, seine Briefe zurückzugeben, zeigen Verfahren und Schritte hin zur literarischen Produktion.

Einen Höhepunkt des Kleistschen Briefkonvoluts stellt die Reise nach Würzburg dar, die Kleist Ende August 1800 mit Ludwig von Brockes antrat, - zugleich ein Höhepunkt der Schulzschen Biographie, denn mit leichter Hand skizziert der Autor unter dem musikalischen Titel "Enigma-Variationen" (vgl. Edgar Elgar) die Diskussion um Motive und Absichten dieser Reise, die Kleist selbst mit dem Schleier des Geheimnisses umgab, und führt den Leser gelassen durch das Dickicht literaturwissenschaftlicher Hypothesen über Sinn und Zweck dieser Reise. Der Vermutung, es handele sich um die Behebung eines körperlichen Mangels (Phimose-Operation oder Impotenz) stellt er in kulturhistorischen Exkursen über Onanie oder Sexualität ein wahres Sittengemälde seiner Zeit zur Seite. Entsprechend verfährt er auch mit Theorien, die Mesmerismus (gegen Sprachhemmungen), Freimaurertum (als Unterstützung beruflicher Karriere) oder gar Glücksspiel als Anlass der Reise anführen. Nicht ganz von der Hand zu weisen sei allerdings nach einer überlieferten Äußerung der Schwester Ulrike ein politischer Auftrag, den Kleist, im Bemühen ein Amt anzustreben, als Kundschafter der preußischen Industrie erhalten habe - also eine Form von Industriespionage. Kleist selbst stellt fest, dass er zu derlei *Schmeichelei, Heuchelei, kurz Betrug* keine Veranlagung habe. Nicht in der Beantwortung dieser Frage sieht Schulz den Ertrag der Reise, sondern er legt überzeugend dar, wie das Ineinander von "Rätselhaftigkeit" und der "Sprache des Verbergens" die Würzburger Reise gleichsam zu Kleists "erster Erzählung" werden lässt und das Geheimnis als ein allen guten Erzählungen innewohnendes Element der Spannung fungiert - eine kompositorische Technik, die Kleist in Dramen wie Erzählungen aufs beste einzusetzen versteht.

VI.

Jene Spuren, die den Weg zu Kleists Werk weisen, entdeckt Schulz auch in der sogenannten Kant-Krise, die von der Forschung oft als plötzlich hereinbrechend, als Wendepunkt in Kleists Leben oder als "Geburtsstunde des Dichters" beschrieben wird.

Zweifellos führte die Kantische Subjektivierung des Wahrheitsbegriffs zu Kleists *Überzeugung, daß hienieden keine Wahrheit zu finden ist* (Brief vom 22. März 1801 an Wilhelmine von Zenge) und zur Abkehr von seinen jugendlich-aufklärerischen Bildungsidealen: *mich ekelt vor Allem, was Wissen heißt*. Aber, so legt Schulz im Kontext weiterer Briefe und der Berliner Lebensumstände plausibel dar, es war keine plötzliche Krise, eher die Zuspitzung eines zutiefst krisenhaften Bewusstseins, das die Aussichtslosigkeit seiner bürgerlichen Existenzsicherung ebenso betraf wie seine Sprachskepsis, sein Ungenügen, *nicht die ganze Seele ausdrücken zu können*. Schulz sieht darin eher eine Metapher für einen kritischen Zustand und dessen literarischer Inszenierung, indem die Unzulänglichkeit aller menschlichen Erkenntnis mit der Gewissheit eigener Erkenntnis - durch Reisen den inneren Kampf zu überwinden - kontrastiert: *Liebe Wilhelmine, laß mich reisen*. In dem Widerspiel von Versprechungen und Verdunkelungen erschafft Kleist in seiner dichterischen Existenz jene Konstruktion des "Dennoch", des Paradoxons, die ihm das Würzburger Pleichertor suggerierte: *Es steht, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen*.

Literarisches Gewicht, so Schulz, kommt auch den Reiseberichten an die Braut zu. Kleist erweist sich in den Beschreibungen deutscher Landschaften als ebenso scharfer Beobachter wie kraftvoll gestaltender Künstler. Seine Landschaftsbilder enthalten in der Gespanntheit zwischen konkreter Schilderung und phantasievoller Ausformung einen neuen eigenen Tenor, da sie in Gefühlsintensität und Sprachvermögen weit über zeitgenössische romantische Szenerien hinausgehen. In dem enthusiastisch beschriebenen Panorama Würzburgs und der Main-Landschaft als Kulisse *im großen Schauspielhaus Gottes* entfaltet er ein dramatisches "Nachtstück" wie ein großes Gemälde. Und seine teils spöttischen, teils distanzierten Beobachtungen des städtischen Würzburger Alltags zeigen ihn als zeitkritischen Schriftsteller und Journalisten, dessen Episoden "kritisch-satirischer Weltbeschreibungen" durchaus eine eigene Bedeutung in der Geschichte bürgerlich-realistischer Reiseliteratur haben.

VII.

Wie ein Widerschein innerer Erschütterungen erscheinen die folgenden Jahre Kleists, die geprägt sind durch häufige Reisen und Ortswechsel. Versucht man eine kurze Chronologie zu erstellen, so ergibt sich, dass Kleist von April 1801 bis Juni 1804 mit Unterbrechungen fast ständig unterwegs war, nimmt man den Aufenthalt in Königsberg und die französische Kriegsgefangenschaft hinzu, sogar bis August 1807. Schon allein unter dem Gesichtspunkt der Reisezumutungen der damaligen Zeit ist dies eine beachtliche Leistung.

Anhand dieser "Stationen" macht Schulz deutlich, welche immense Spannung Kleist umhertreibt. Angewiesen auf eine staatliche Anstellung, wird die Parisreise zudem unternommen, um Wissens- und Bildungsmöglichkeiten zu erwerben. Doch bereits in der Schweiz, am Thuner See, wo Kleist Ruhe in sein unruhiges Leben zu bringen versucht, formuliert er gänzlich entgegengesetzt, aber ihm entsprechend, erhabene Lebensziele. Drei Dinge sollten ihm gelingen: *ein Kind, ein schön Gedicht und eine große Tat*. Auffällig daran ist, wie Schulz bemerkt, dass Kleist die ursprünglich von Montesquieu stammende Wunsch-

Triade - ein Feld, ein Baum, ein Kind - verändert und um *ein schön Gedicht* zentriert. Es ist ein Hinweis darauf, dass sich eine andere Welt zu öffnen beginnt, in der seine Kreativität Gestalt annimmt und die *allmähliche Verfertigung* von Literatur in den Briefen hervortritt. Die programmatischen Zielvorstellungen des Reisens treten damit zurück. Einen Höhepunkt in dieser Richtung - *stolzester Augenblick meines Lebens* - bedeutet für Kleist sicher der Vortrag aus dem *Robert Guiskard* vor Wieland in Oßmannstedt, da dieser Kleists schöpferische Fähigkeiten erkennt und benennt.

Dennoch blieb die Spannung zwischen pragmatischem Broterwerb und künstlerischem Schaffen für Kleist weiterhin bestimmend. Und so überrascht es nicht, dass er während seiner amtlichen Tätigkeit in Königsberg, einer Zeit, in der er bereits an Michael Kohlhaas, Amphitryon, Penthesilea und an der Marquise von O. arbeitet, häufig von körperlichen Beschwerden heimgesucht wird, da *Kopf und Eingeweide* durchaus nicht übereinstimmen wollen. Die drängende Frage, ob im Bereich der Staatswirtschaft sein Beruf sein könne, bezeichnet er als eine, *über die mein Herz keine Stimme mehr hat*.

Seine Reisen als Mittel zur Herausbildung beruflich erfolgreicher Tätigkeit zu nutzen, ist Kleist nicht gelungen, vielleicht auch deshalb umgab er sie mit dem Mythos des Geheimnisvollen. Reisen aber als Flucht vor sich selbst und zu sich selbst, als Daseinsform, wie er später im Prinzen von Homburg sagen wird, *das Leben nennt der Derwisch eine Reise*, trug dazu bei, seine künstlerische Eigenart zu entwickeln und die formvollendete Gestaltung des Werkes aus der inneren Zerrissenheit heraus zu kristallisieren.

Der Reiz dieser Kapitel liegt in der Stringenz, mit der Schulz diese Lebenslinien Kleists herausschält, aber ebenso in den bildhaften, lebendigen Beschreibungen der Berliner Gesellschaft und Kleists Ungenügen daran: *die Menschen gefallen mir nicht*. Eine Abrundung dieser Beobachtungen bildet die glänzende Skizzierung der Doppelbödigkeit und "der metaphysischen Unordnung" des *Amphitryon*.

VIII.

Mit Dresden, in das Kleist im August 1807 kam, verband er den Traum vom Dichterdasein mit der Aussicht auf eine ruhige, freie Zeit, in der er ungehemmt von Amtspflichten seiner Berufung folgen konnte. Die Monate der französischen Kriegsgefangenschaft hatten ihn aus einer produktiven Phase herausgerissen, in der es schien, dass er sich bald durch seine "dramatischen Arbeiten" ernähren könne. Denn er trug ein Reservoir dichterischer Entwürfe und hoffnungsvoller Zukunftspläne in sich. Der Schwester Ulrike schrieb er: *Mein Auskommen wird mir in der Folge, wenn alles gut geht, aus einer doppelten Quelle zufließen: einmal aus der Schriftstellerei und dann aus der Buchhandlung*. Mit der Buchhandlung wurde es nichts, aber immerhin gelang es Kleist zusammen mit Adam Müller - den Schulz in einem scharf umrissenen Porträt charakterisiert - das Unternehmen *Phöbus*, ein *Journal für die Kunst* in Gang zu setzen. War Müller federführend, so betrachtete es Kleist vor allem als *Börse seiner Werke*, denn als Dichter, dem ein Lorbeerkrantz gebührte, wurde Kleist nach dem Erscheinen des *Amphitryon* im geselligen Leben Dresdens durchaus anerkannt.

Verbunden mit dem Erscheinen des *Phöbus* ist die Dramaturgie einer gescheiterten Annäherung zwischen Kleist und Goethe. Mit dem biblischen Wort *auf den Knien meines Herzens* suchte Kleist dessen Anerkennung und übersandte ihm das erste Heft des *Phöbus* mit dem Abdruck des *organischen Fragments* der *Penthesilea*. Goethe hatte bereits zuvor wenig gnädig auf den *Amphitryon* reagiert. Er erkannte durchaus die Bedeutung Kleists, *ein*

bedeutendes, aber unerfreuliches Meteor eines neuen Literaturhimmels schrieb er am 17. Juli 1807 in sein Tagebuch, und die Verbindung von Antikem und Modernem erschien ihm wie eine *Contorsion*, aus der *keine neue Art von Organisation* entstehe, d.h. er konnte oder wollte das Neue, Moderne in Kleists Dramen nicht zulassen.

Schulz beschreibt Goethes "Diatriben gegen die neuen Dichterlinge" vor dem literaturgeschichtlichen Hintergrund als Konsequenz eines Epochenwandels durch politische wie soziale Kräfte und Mentalitätsveränderungen, als Kampf zwischen Klassik und Romantik, in dem Goethe die autoritative, mächtige Position im literarischen Leben besetzte, während die jungen Dichter sich an ihm zu messen und ihn zu übertreffen suchten.

Der baldige Niedergang des *Phöbus*, die politische Situation in Deutschland sowie der mangelnde Durchbruch Kleists als Künstler führten zum Verlassen Dresdens im April 1809. Er, der mit großen Erwartungen auf Dauer und Ruhm gekommen und der "Kunst des Möglichen" nahe gekommen war, schied, da er weder Geld noch Ruhm noch Liebe erlangen konnte.

Diese sich in Kleists Leben wiederholende Konstellation von idealistischen Aufschwüngen und realen Enttäuschungen wird beklemmend deutlich, wenn Schulz Kleists hoffnungsfrohe Worte an den Freund Rühle zitiert - er wolle mindestens 14 Jahre mit ihm zusammen in Dresden bleiben - und auf das "spöttische Spiel der Geschichte" hinweist, in dem 1821 zum Jahr wurde, in dem Ludwig Tieck die *Hinterlassenen Schriften* Heinrich von Kleists herausgab - die erste Kleist-Ausgabe.

IX.

Bot bereits Kleists letzte Zeit in Dresden, laut Schulz, ein schwer zu zeichnendes Bild, da es wenig biographische Zeugnisse gibt, so gilt das gleichermaßen für die Reise, die er im Frühjahr 1809 mit dem Historiker Friedrich Christoph Dahmann antritt. Als sicher gilt nur, Wien sollte das Ziel sein - gekommen sind sie aber nur bis Prag. So liegen auch die Gründe für diese Reise im Dunkeln, politische Interessen könnten sich mit privaten verbinden. Vermutlich unterhielt Kleist Verbindung mit den Kräften in Preußen und Österreich, die einen allgemeinen Aufstand gegen Napoleon in Gang setzen wollten. Wien war für ihn aber ebenso eine große Hoffnung auf literarischen Erfolg, hatte er doch im April 1808 dem österreichischen Dichter Heinrich Josef von Colin die *Penthesilea* und das *Käthchen von Heilbronn* in der Hoffnung auf deren Aufführung geschickt. Im Februar 1809 veröffentlichte er die *Hermannsschlacht*, die erschreckende Verherrlichung eines Rachekrieges, Kleists fragwürdigstes Werk, über das er sagte, *ich schenke es den Deutschen*. War Kleist ein deutscher Patriot, wie es der furor teutonicus der *Hermannsschlacht* nahe legen könnte? Wollte er aus nationaler Begeisterung und dem Hass auf die Franzosen zum deutschen *vaterländischen* Schriftsteller werden, wie es seine politischen Schriften und Projekte nahe legen? Mit seinem *vaterländischen Drama*, das *in die Mitte der Zeit* fallen sollte, suchte Kleist wohl der Notwendigkeit Gehör zu verschaffen, einen gesamtdeutschen Reichspatriotismus zu wecken. Er wollte übers Preußische hinaus ins Deutsche wirken. Ob das unerträgliche Übermaß des Hasses, jener furor, den Hermann um einer abstrakten Idee willen auf die Spitze treibt und den Kleist in wilder Metaphernflut verbildlicht, mit Kleists Eigenart insofern zusammenhängt, als er alles mit extremer Intensität betreibt und seine Raserei im Hass wie in der Liebe aus einer Zentrierung aller Kräfte auf einen Punkt entsteht, wie Rüdiger Safranski mutmaßt, muss offen bleiben.

Schulz hebt hervor, dass sich Kleists patriotische Schriften erheblich von der zeitgebundenen Tendenzdichtung unterscheiden. Seine Einstellung zu Napoleon lässt sich nicht auf einen festen, eindeutigen Standpunkt reduzieren, sondern schwankt: in der Schweiz begann Kleists Skepsis gegenüber dem *Allerwelts-Consul Napoleon*, aber an der Küste Nordfrankreichs suchte er in dessen Invasionsarmee zu dienen. Sicher war Frankreich seit 1806 der Erzfeind, der Preußen besetzte, ausbeutete und Kleist gefangen nahm, aber zugleich plante Kleist in seinem eigenen Verlag den "Code Napoleon" zu verlegen und verkehrte in Dresden mit der gleichen Selbstverständlichkeit in den Salons der französischen Gesandten wie denen der österreichischen, so dass insgesamt von "wechselnden Loyalitäten" auszugehen ist.

X.

Im Mai 1805 verlässt Kleist Berlin, um preußischer Staatsbeamter zu werden, knapp fünf Jahre später, im Januar 1810, kehrt er zurück, zwar als deutscher Schriftsteller, aber ohne die öffentliche Anerkennung, die ihm erlaubt hätte, sorglos zu leben. In bedrängende Geldnot geriet er durch den Wegfall einer kleinen Pension, die ihm offiziell aus der Privatschatulle der Königin Luise gezahlt worden war, deren eigentliche Geldgeberin wahrscheinlich Marie von Kleist war.

Die stakkatohaft nüchternen, jedoch wiederholt an seinen Verleger Reimer gerichteten Bitten um Geld lassen seine materielle Bedrängnis nur ahnen, das *Honorar überlasse ich Ihnen, wenn es nur gleich gezahlt wird*. Arm und einsam lebte er, da die ehemaligen Freunde mit Familiengründungen beschäftigt waren, "sehr wunderlich, ganze Tage im Bette, um ungestörter bei der Tabakspfeife zu arbeiten", schrieb Achim von Arnim - und um Heizkosten zu sparen, könnte man hinzusetzen.

Als sich "der arme Poet" im Oktober 1810 als Begründer und Redakteur der *Berliner Abendblätter* in die aktive Tätigkeit eines "Großstadtjournalisten" stürzte, gelang es ihm nicht nur zwei Seiten seiner künstlerischen Fähigkeiten zu realisieren, sondern er vermochte auch die verschiedensten Gesellschaftsschichten und vor allem die politische Zensur gegen sich aufzubringen. Und, so Schulz, als die in Misskredit geratene Zeitung vielleicht durch eine reale Einschätzung der Situation zu retten gewesen wäre, mangelte es Kleist an Taktik und Kompromissbereitschaft, so dass deren Ende bereits am 30. März 1811 besiegelt war. Kleist, dem die *Abendblätter* das Auskommen sichern sollten, befand sich erneut in einem *circulus vitiosus*, in einer geradezu verzweifelten Geldnot. Schulz interessiert vor allem das außerordentlich Neue an den *Abendblättern*, nämlich das, was Kleist aus dem schriftstellerischen Spagat zwischen Boulevardjournalismus und literarischen Texten zu machen verstand. Bereits in den auf einen breiten Publikumsgeschmack zugeschnittenen aktuellen Nachrichten über sonderbare oder kriminelle Ereignisse in Berlin zeigt sich die Lust Kleists am spielerischen Ausprobieren neuer Formen des Schreibens. In der Verdichtung des Zufälligen zum Moralischen betreibt er nicht nur eine Literarisierung des Journalismus, sondern bereits die Wendung hin zu den Anekdoten. Sie sind herausragende Beispiele eines spröden, lapidaren Erzählens, jener Kunstform, in der sich Realität und Phantasie vermischen, um durch eine unerwartete Wendung dem Leser quasi die Sprache zu verschlagen.

Nicht nur im *Marionettentheater*, Kleists meist interpretiertem Prosatext, zeigt sich der literarische Rang der Veröffentlichungen in den *Abendblättern*, die Schulz als "Mittelglied" in der Geschichte von Kleists Prosawerk einstuft, sondern auch in den unerschöpflichen *Moralischen Erzählungen*, von Schulz "Sündenfälle" genannt, da sich in ihnen die Welt in heilloser Unordnung spiegelt, zusammengehalten durch die spannungsgeladene Syntax und die Kraft Kleistscher Sprache. Der Zeitgeschmack aber war ein anderer und selbst das im

Sommer 1811 fertiggestellte Drama *Prinz Friedrich von Homburg*, dessen Stoff aus der brandenburgischen Geschichte genommen war, schien dem Verleger Reimer nicht passend. Die Anerkennung, die Kleist aus finanziellen wie ideellen Gründen so dringend benötigte, denn Ruhm ersehnte er *als das größte der Güter der Erde*, wurde ihm versagt. Ironischerweise löst sich auch seine letzte ihm zugesagte Hoffnung auf Anstellung im Staatsdienst in Nichts auf: der Krieg, der sie bringen sollte, fand nicht statt und Kleist wurde *ganz stumpf und dumpf vor der Seele*.

XI.

Kleist war gänzlich aus der Zeit gefallen: Das Durchbrechen jeglicher Konventionen, das offen liegende Beben der Gefühle und der unversöhnliche Aufeinanderprall von Leidenschaften und planendem Denken, die von der Nachwelt geschätzte Modernität Kleists, war für die Mitwelt nichts weniger als eine Provokation.

Für Schulz wird der Prinz von Homburg zum Sinnbild Kleistscher Existenz und letztlich auch seines Todes: ein sinnverwirrter Träumer, der, befangen in Widersprüchen zwischen Wunschwelt und Wirklichkeit, diese gegensätzlichen Sphären erst um den Preis der Todesbereitschaft und damit des Todes selbst versöhnen kann, verberge viel von Kleist. Schulz sieht daher im Schluss des Dramas, dem ambivalenten Spiel mit Ohnmacht und Scheintod, nur ein theaterwirksames Zugeständnis an das Publikum. Kleist selbst hat in Briefen an Marie von Kleist und seine Schwester Ulrike in hellsichtiger Klarheit diese Diskrepanz zwischen der Zeit und seiner Person beschrieben, die ihrer *eigenthümlichen Beschaffenheit wegen* keine Verortung fand und *der auf Erden nicht zu helfen war*.

Dieses Unverständnis der Zeitgenossen hebt Schulz deutlich hervor, indem er die Fakten des Selbstmordes mit den darauf folgenden Reaktionen konfrontiert.

Die "Mordgeschichte von Kleist" (Friedrich Schlegel) hatte in Berlin durchaus Sensationswert, rief Schmähungen (F. Schlegel) wie Mitgefühl (Rahel von Varnhagen) hervor und mit der die gerichtsmedizinische Untersuchung abschließenden Erklärung, man habe es mit einem Paranoiker zu tun, konnte die Mitwelt leben. Durch die Pathologisierung der Person Kleists wurde die Ungeheuerlichkeit des doppelten Selbstmordes zum Sonderfall, der der *Ordnung der Welt* nichts anhaben konnte.

Demgegenüber verweist Schulz auf die beunruhigende Schärfe, die den Brief Henriette Vogels bestimmt, in dem sie Peguilhen bittet, sich der Toten anzunehmen, *denn wir beide, nehmlich der bekannte Kleist und ich befinden uns hier ... in einem sehr unbeholfenen Zustand, indem wir erschossen daliegen - dergestalt, dass ...* möchte man ergänzen und Schulz vermutet in diesen Worten aus Sarkasmus und Präzision, in denen mit lachender Unerbittlichkeit jegliches Pathos vermieden wird, den Ko-Autor Kleist, dessen kräftiger, stattlicher Körper (das hatte die gerichtsmedizinische Vermessung ergeben) von einer noch stärkeren Psyche regiert wurde.

Schwierig und zutiefst unglücklich ist er oft gewesen, aber seiner "Meisterschaft im unglücklichen Organisiertsein" entsprang sein Werk, das der deutschen Literatur eine ganz neue Dimension eröffnete.

XII.

Es ist ein Vergnügen, diese mit eindringlichem Spürsinn geschriebene Biographie zu lesen. Kenntnisreich und methodisch souverän verschränkt Schulz die Lebensgeschichte dieses Schriftstellers mit dem historischen und kulturgeschichtlichen Kontext der Zeit und legt dem Leser ein regelrechtes Kompendium des Wissens vor. Anhand der biographischen Quellenlage arbeitet er heraus, wie sehr Kleist einerseits durch die Erfahrungen seiner Epoche des Umbruchs geprägt war und wie er, befangen in den Gegensätzen von adliger Herkunft und bürgerlichen Selbstverwirklichungsträumen, andererseits immer wieder durch Realitätserfahrungen desillusioniert und gesellschaftlich ortlos blieb.

Die Besonderheit und Außerordentlichkeit von Kleists Autorschaft liegt darin, dass seine radikalen Konstruktionen von Wirklichkeit zugleich deren Brüchigkeit sichtbar machen und in der Figur des Paradoxons den *Riß in der Welt* offen legen. Einen Dichter unter Zwang könnte man Kleist sicher nennen, dessen Energie nicht einem gelingenden Leben galt, aber einem gelungenen Werk. Mit dem Wort des Kleistspreisträgers Daniel Kehlmann, Kleist sei "der Dichter unseres Zwangs", macht dieser dessen erstaunliche Bedeutung für die Gegenwart deutlich.

Wer nicht, wie Schulz es tut, behutsam und vermittelnd, komplex und erkenntnisreich in Kleists Leben eingeführt werden möchte, sondern sich dem Schock dieses unbürgerlichen Lebens und der Wucht der Widersprüche unvermittelt aussetzen will, der findet das in der beinahe kargen, pointiert zuspitzenden und dennoch prägnanten Biographie von Herbert Kraft.

Siegrun Kraschewski-Stolz