

Heinrich von Kleist

Autor(en): **Staiger, Emil**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **42 (1962-1963)**

Heft 5

PDF erstellt am: **04.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161358>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Heinrich von Kleist

EMIL STAIGER

Der Sinn für das Wesen und für den Rang des dichterischen Vermächtnisses Heinrich von Kleists ist erst in unserm Jahrhundert erwacht. Die Zeitgenossen haben den Schöpfer der «Hermannsschlacht» und des «Käthchens» bestensfalls neben Theodor Körner gestellt und seine Novellen durch einen Vergleich mit denen Arnims zu ehren geglaubt. Kleist selber hatte für sich kein Maß. Am Anfang seines Schaffens traute er sich die Kraft zu, der erste Dichter des deutschen Volkes zu werden und sogar «Goethe den Kranz von der Stirne zu reißen»; am Ende gestand er, auf dem «ein wenig dürrer, aber eben deshalb fast, möcht' ich sagen, reizenden Felde» des «vaterländischen Schauspiels» mit Fouqué «in die Schranken treten» zu wollen. So wenig kannte er sich; so wenig wußte seine Umgebung Bescheid. Aufgeschreckt wurde sie erst durch die bestürzende Kunde von seinem Tod. Der Selbstmord — ähnlich wie Hölderlins Wahnsinn — zwang die Öffentlichkeit, das Verhältnis des Dichters zu seiner Zeit und die Schuld an seinem Untergang zu bedenken. Man hatte sein Leiden verkannt; nun war besonders von seinem Unglück die Rede. Als Urbild des einsamen Genius, als von Unverständnis und Unrecht Verfolgter, als stumm verzweifelnder Schmerzensmann lebte er fort im Geist der erschütterten Nachwelt. Es war wohl unerläßlich, ihn eine Zeitlang so beleuchtet zu sehen. Rätselhafte, unheimliche, ja verstörende Züge traten hervor, und nicht nur die eines einzelnen Menschen, sondern solche, in denen das Antlitz künftiger Dichter — Grabbes, Büchners, Kafkas — vorgezeichnet schien. Manches aber verzerrte sich auch in dieser Sicht oder blieb verborgen. Zu selbstverständlich galten die Werke als Ausdruck von Kleists Persönlichkeit, als Zeugnisse seiner tragischen Not: die Novelle «Michael Kohlhaas» etwa, an der schon Goethe die «nordische Schärfe des Hypochonders» beteiligt fand, oder dann die «Familie Schroffenstein» mit dem schrillen, irren Gelächter am Schluß, oder gar die «Penthesilea», von der Kleist selber zugab: «Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin... der ganze Schmutz zugleich und Glanz meiner Seele.» Wie durfte man aber darüber vergessen, daß alle übrigen Dramen, nicht nur die Komödien, glücklich ausgehen und daß zumal die letzte vollendete Dichtung, der «Prinz Friedrich von Homburg», «silberleicht, ein Fisch», in das dämmernde Meer der Ewigkeit hinausschwimmt? Da war doch offensichtlich ein Künstler am Werk, der über den Menschen hinauswuchs und sein Elend hinter sich ließ. Und wie stand es mit seiner Einsamkeit? Wir sind geneigt, eine außerordentliche Begabung dieser Art gleichsam als erratischen Block zu betrachten, der fremd und ungeheuer in einer sonst milden,

friedlichen Landschaft liegt. Kleist selber war versucht, sein Schicksal mehr und mehr so aufzufassen. Doch in der Geschichte des menschlichen Geistes gibt es keine erratischen Blöcke. Auch wer sich noch so hoch in eisige, seinen Freunden und Feinden unzugängliche Regionen erhebt, bleibt tief verwurzelt im Raum und in der Zeit, in dem Erdreich, aus dem er stammt; seine Einzigkeit ist geschichtlich bedingt und hätte zu keiner anderen Stunde eine solche Bedeutung gewonnen.

1777 geboren, wendet sich Heinrich von Kleist mit vierundzwanzig Jahren der Dichtung zu, zu Beginn des neuen Jahrhunderts also, da Schiller bereits den «Wallenstein» und «Maria Stuart», Goethe die Elegien, den «Wilhelm Meister» und «Hermann und Dorothea» vollendet hat, der klassische Geist demnach bereits in unüberbietbaren Werken bezeugt ist, der Geist, in dem das schwankende Menschenwesen nach langem Tasten und Suchen wieder einmal ins Gleichgewicht kommt und zwischen den scheinbar unversöhnlichen Gegensätzen von Pflicht und Neigung, von Gesetz und Freiheit, Kopf und Herz, den Frieden des Schönen besiegelt. Man weiß, mit welchen Opfern, mit welcher Behutsamkeit und Vorsicht dieser Friede gestiftet werden mußte. Voraussetzung war die Bereitschaft, Rätsel, an denen das zäheste Denken scheitert, getrost auf sich beruhen zu lassen; war die Weisheit, auf glühendste Wünsche zu verzichten, «Entsagung» also, wie Goethe sie zeitlebens geübt hat, und war der Entschluß, sich einzuschränken auf einen Kreis, in dem die Erneuerung der Antike, des einzig wahren und göltigen Seins, noch möglich schien.

Unter denselben Zeichen steht das Leben und Schaffen Heinrich von Kleists. Auch er — wie Goethe und Schiller ein Erbe der Aufklärung sowohl wie jenes Kults des leidenschaftlichen Herzens, den Rousseau eröffnet hatte — ist genötigt, die äußeren und die inneren Dinge nach den überlieferten Gegensatzpaaren zu ordnen und über das Ineinanderwirken von Schein und Wesen, Gefühl und Wissen, Gesetz und Freiheit nachzudenken. Keineswegs zeigt er sich aber gewillt, die Versöhnung durch einen Verzicht zu erkaufen. Im Gegenteil! Er ist erfüllt von der gefährlichen Überzeugung, daß alles, die Liebe, die Kunst, der Beruf, nur mit der unbeugsamsten Konsequenz bewältigt werden könne. Und also beginnt er, seine Verhältnisse folgerichtig zu konstruieren. Nachdem er begriffen hat, daß er nicht für die militärische Laufbahn taugt, erdenkt er sich einen Lebensplan und formuliert ihn in dem «Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden und ungestört — auch unter den größten Drangsalen des Lebens — ihn zu genießen». Das Unberechenbare soll, wie der Titel verkündet, ausgemerzt werden. Und ausgeschaltet scheint es, wenn es dem Menschen gelingt, das Glück allein im Selbstgenuß der Tugend zu schätzen. Das hätten vielleicht auch Mendelssohn, auch Lessing und Wieland sagen können. Sie hätten es aber nie mit diesem unerbittlichen Ton gesagt, mit dieser unruhigen Vehemenz, die uns nichts Gutes ahnen läßt und die uns gleich darauf wieder in Kleists vermessenen Bildungsplänen begegnet. Wie Tugend

und Glück, so will er, als ein Zögling seines Jahrhunderts, Wahrheit; und abermals will er sie unbedingt. Er widmet sich den Grundwissenschaften, der Mathematik und der Philosophie, und handhabt abstrakte Begriffe und Formeln, bis Kants «Kritik der reinen Vernunft» ihn irre werden läßt an jedem über den Tod hinaus gültigen Wissen. Da starrt er ins Leere und schreibt seiner Braut:

«Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr.»

Doch ist es wirklich das höchste, das einzige Ziel, das er verloren hat? Der Aufsatz über den «sicheren Weg des Glücks» ließ an ein anderes glauben. Und längst bevor ihn Kants Kritik verstört, hat er erfahren, daß im Bereich der wissenschaftlichen Arbeit zwar der Geist sich labt, ein ebenso wesentliches Organ des Menschen dagegen darbt und verkümmert: das Herz. Dem Herzen genügt auch der verherrlichte Selbstgenuß der Tugend nicht. Es möchte lieben und wieder geliebt sein. Was helfen alle Schätze der Welt, wenn es dem Menschen nicht vergönnt ist, am Busen der Geliebten, an der treuen Brust eines Freundes zu ruhen? Wir möchten meinen, wer dies erkannt hat, der sei für immer erlöst und geborgen; der Liebende werde auch Liebe finden. Doch nein, gerade hier strahlt Kleists Gestirn in dem unglücklichsten Licht. Wir sehen nicht überall klar. Die Würzburger Reise mit ihrem geheimnisvollen, noch heute nicht ganz verständlichen Ziel, die aufgelöste Verlobung, das schüchterne Knabengesicht, mit dem uns auf dem einzigen sicher verbürgten Bild der Vierundzwanzigjährige anblickt, sein Erröten vor Frauen, sein Entsetzen vor allen Annäherungsversuchen von seiten des schönen Geschlechts: das deutet auf eine schwere Störung, die wir doch wohl am schicklichsten in Worte fassen, wenn wir sagen: eine Geliebte blieb ihm unerreichbar — in jedem erdenklichen Sinn; Kleist war keiner Hingabe fähig. Körper und Seele stimmten darin verhängnisvoll überein; wir fragen nicht, was Folge, was Ursache war. Wir stellen nur mit Beklommenheit fest, wie sich der Kreis des Unheils schließt. Der so von der Natur zu unaussprechlicher Einsamkeit Verfluchte, der Jüngling, der trunken in den Anblick seines eigenen Seins vertieft ist und eine Zeitlang im Selbstgenuß der Tugend das Heil zu finden wähnt, der einmal sogar zu sagen wagt:

«Wer weiß, ob Christus am Kreuze getan haben würde, was er tat, wenn nicht aus dem Kreise wütender Verfolger seine Mutter und seine Jünger feuchte Blicke des Entzückens auf ihn geworfen hätten —», dieser ungeheuerliche Narziß, der dann doch wieder aus dem Bannkreis seines Ichs hinausdrängt, und um so leidenschaftlicher, um so heftiger, wilder, je besser er einsieht, daß ihm jede Erfüllung versagt bleibt: Wohin soll er sich wenden? Wie gliedert er sich in eine Gemeinschaft ein? Die Frage stellte sich ihm schon früh und von Jahr zu Jahr in beängstigenderem Ton. Er hatte sich aus dem reinen Denken und ebenso aus der Liebesglut, dem tiefsten Gefühl, ein Idol gemacht. Und dieses wie jenes versagte sich ihm, versagte sich, weil er es maßlos bis ins ganz

Unmenschliche übertrieb, weil er sich denkend gleichsam erst im Grunde der Gottheit beruhigen wollte, als Liebender erst, wenn er mit der Geliebten buchstäblich eins geworden wäre. So sprengte er den Rahmen der Welt, in der sich das ältere Geschlecht noch wohnlich einzurichten verstanden hatte, gemäß dem physikalischen Vorgang, den ein Brief an die Schwester beschreibt:

«Solange die Metallkugel noch kalt ist, so läßt sie sich wohl einschieben in das enge Gefäß, aber sie paßt nicht mehr dafür, wenn man sie glühet.»

Wenn er jedoch auf diese Weise schon jedes Vermögen an sich bis ins Absurde steigerte, war an eine Vereinigung der verschiedenen Kräfte des Menschen gar nicht mehr zu denken. Was haben Verstand und Liebe, was haben der feste Begriff und die Intuition des Gefühls überhaupt miteinander zu schaffen? Besinnen wir uns auf Goethe zurück, der unbefangen das Leben die Liebe und Geist des Lebens Leben genannt hat, der sinnlich dachte und denkend schaute, so wird uns klar, wie weit sich von ihm ein Mensch wie Kleist entfernt, der seiner Braut entweder Briefe voll ungestümster Geständnisse oder aber eiskalt-pädagogische schrieb, der, nie bereit, sich auch nur das Geringste von seinen Ansprüchen abmarkten zu lassen, jede Verkörperung einer Idee als Kränkung des Geistes und jede Vergeistigung wieder als Kränkung der Sinne empfand. Er mochte es anstellen, wie er nur wollte, überall fühlte er sich begrenzt. So schmiedete er mit Ungeduld einen umfassenden Lebensplan nach dem andern und wechselte unablässig das Ziel. Die Uniform hatte er abgelegt, weil ihm nie klar gewesen war, ob er als Offizier oder Mensch handeln solle. Die Wissenschaften hatten sich ihm in universaler Skepsis zersetzt. Das erträumte Idyll im Stil Rousseaus, für das ihm die Schweiz geeignet schien, erwies sich erst recht als eine Chimäre.

Doch war es nötig, sich überhaupt Ziele zu setzen und stets den Augenblick aufzugeben für das, was kommen soll? Kleist ist müde und sehnt sich nach Ruhe. Und Ruhe, ein Dasein, das nicht mehr über sich selber hinausdrängt, das vollendet, beschwichtigt ist, glaubt er zu finden dort, wo es die Besten seiner Zeit zu finden vermeinten: in der Kunst. Angesichts der Madonna Sistina denkt er zuerst daran, Maler zu werden — ohne irgendwelches Talent. Dann wendet er sich der Dichtung zu und schreibt — vorläufig nur als Experiment — die «Familie Schroffenstein». Wir spüren in diesem Erstling bereits die Klaue des Löwen. Sein Schöpfer freilich müßte nicht Kleist gewesen sein, wenn er sich schon zufrieden gegeben hätte. Er nennt das Werk eine «elende Scharteke» und möchte erst zu dem folgenden stehen, zum «Robert Guiskard» — doch dieser «Robert Guiskard» ist nie zustandegekommen, offensichtlich, weil Kleist in der Kunst genau so absolut und maßlos zugreift wie in den Fragen des Lebens, weil er sich auch als Dichter nicht mit einem gewöhnlichen Schicksal begnügt, weil er der erste, der einzige sein will. Mit rätselhaften Worten spricht er von einer «gewissen Entdeckung im Gebiete der Kunst», von einer «Erfindung», die er den größten je von Menschen gemachten gleichzustellen

scheint. Er deutet an, die wichtigsten Aufschlüsse über das Wesen der Poesie im Generalbaß gefunden zu haben. Wie das gemeint ist, wissen wir nicht. Wir glauben nur zu erkennen, daß er sich um ein rechnerisches Verfahren, um eine absolute, dem Zufall und dem Belieben entrückte Gesetzlichkeit des poetischen Schaffens bemüht. Und da sich bei ihm die höchste Glut der Empfindung immer von selbst versteht, so ging es vermutlich auch bei dieser eineinhalb Jahre währenden Arbeit — die meisten Nächte sind mitzuzählen — wiederum, diesmal aber auf höchster Stufe, um das alte Problem, den Forderungen der Leidenschaft und der Mathematik zugleich zu genügen. Im Thema der Tragödie spiegelt sich die Situation des Dichters: sie handelt von der von einem trügerischen Orakel verheißenen Eroberung der Stadt Byzanz, des höchsten Glanzes und Ruhms der Welt. Robert Guiskard scheitert, weil die Pest sein Heer und ihn selber befällt. Kleist scheitert — man kann es schwerlich anders sagen — an den Grenzen der Menschheit. Die Stunde, da er in Paris das Manuskript seines «Guiskard» verbrennt, ist wohl die dunkelste seines Lebens. Für längere Zeit entschwindet er seiner Schwester, seinen Bekannten und Freunden. Man sucht ihn unter den Leichen der Morgue. Und wie er einige Monate später wieder in seiner Heimat auftaucht, scheint er sich völlig verwandelt zu haben und endlich — im Sinne der Lebenstüchtigkeit — zur Vernunft gekommen zu sein. Er meldet sich für den Staatsdienst an und arbeitet an der Domänenkammer. Später, nach dem Zusammenbruch Preußens, tritt er Adam Müller, Wetzels, Tiecks, Varnhagens von Ense nahe und gibt die Zeitschrift «Phöbus» heraus. Und wunderbar! Jetzt, da er gar nichts mehr will, da er als Dichter und Mensch resigniert und allen Ehrgeiz verabschiedet hat, gelingen auf einmal Novellen und Dramen, zuerst die beiden Komödien «Der zerbrochene Krug» und «Amphitryon», dann die «Marquise von O.», das «Erdbeben in Chili»; die «Penthesilea», der «Michael Kohlhaas» werden in Angriff genommen und rasch und sicher zu Ende geführt. Doch der Dichter wird des Gelingens nicht froh. Wohl greift er auf einige große, für die poetische Darstellung seit Jahren in Aussicht genommene Pläne zurück; wohl schöpft er aus dem «Ideenmagazin», das er sich vorsorglich angelegt hat, um stets mit Bildern und Motiven versehen zu sein, wenn er ihrer bedarf. Insofern schreitet er weiter auf dem im «Robert Guiskard» und in der «Familie Schroffenstein» eingeschlagenen Weg. Er hofft nun aber nicht mehr, das Große, das Ungeheure zu leisten, wovor die Welt auf die Knie zu sinken hätte. Man hat den Eindruck, er treibe die Dichtung nur noch, um irgend etwas zu tun, aus Langeweile, weil doch der Mensch die Stunden des Tages ausfüllen muß und weil es ganz gleichgültig ist, was er treibt. Den meisten zeitgenössischen Dichtern mag er sich auch mit dieser beiläufigen Schriftstellerei überlegen fühlen. Wozu er sich aber in Tagen der Hoffnung berufen fühlte, das spricht sie nicht aus. Wir brauchen nur die Verse der Komödien und der späteren Dramen mit denen des nachträglich, aus dem Gedächtnis, wiederhergestellten ersten «Guiskard»-Akts zu verglei-

chen, um den Unterschied zu bemerken. Die «Guiskard»-Verse sind monumental-pathetisch und wetteifern mit dem «Ödipus Rex» des Sophokles. Den spätern Werken eignet eine seltsame Hast und Fahrigkeit, ein Tempo, das alle Besinnung niederschlägt, in dem der Autor gleichsam vor dem eigenen kritischen Urteil flieht — zu seinem Heil, so sagen wir heute; wir schätzen gerade darin einen eigentümlichen Reiz seiner Kunst; er wird, ein einzigartiger Fall der Literaturgeschichte, gewissermaßen aus barer Verzweiflung leicht. Zumal die «Penthesilea» wäre schlechthin unerträglich ohne dies atemberaubende Brio, diese aller metrischen Regeln spottenden, oft halsbrecherischen Jamben und diese Sätze, die nachtwandlerisch, über zackige Klippen und Grate, an ihr syntaktisches Ziel gelangen. Wir finden sie wieder in den Novellen, vor Staunen sprachlos, daß es gelingt, in abenteuerlichster Verflechtung von Konjunktionen und Inversionen, in Unterordnungen und Einschachtelungen, an denen jeder andere Erzähler ersticken würde, so viel scharf erfaßtes Leben heraufzubeschwören. Es ist, als komme es nur auf Logik, auf die Beziehung der Teile an, als gelte es, eine lange Geschichte in *ein* Satzgefüge zu zwingen. Doch der so vorgeht, wirft zwischenhinein einen unwirschen, bösen Blick auf die Welt. Und dieser Blick genügt. Er erkennt, was wesentlich ist, und hält es im Flug, im Weiterreiten zum nächsten Glied der Konstruktion genauestens fest. Ein Beispiel aus dem «Michael Kohlhaas»:

«Eben, unter dem Gemurmel eines entfernten Gewitters am Horizont, mit Fackeln, die er sich vor dem Ort angesteckt, zog er mit seiner Schar in den Klosterhof ein, und Waldmann, der Knecht, der ihm entgegentrat, meldete ihm, daß das Mandat richtig abgegeben sei, als er die Äbtissin und den Stiftsvogt in einem verstörten Wortwechsel unter das Portal des Klosters treten sah; und während jener, der Stiftsvogt, ein kleiner, alter, schneeweißer Mann, grimmige Blicke auf Kohlhaas schießend, sich den Harnisch anlegen ließ und den Knechten, die ihn umringten, mit dreister Stimme zurief, die Sturmglocke zu ziehn, trat jene, die Stiftsdame, das silberne Bildnis des Gekreuzigten in der Hand, bleich wie Linnenzeug, von der Rampe herab und warf sich mit allen ihren Jungfrauen vor Kohlhaasens Pferd nieder. Kohlhaas, während Herse und Sternbald den Stiftsvogt, der kein Schwert in der Hand hatte, überwältigten und als Gefangenen zwischen die Pferde führten, fragte sie: wo der Junker Wenzel von Tronka sei, und da sie, einen großen Ring mit Schlüsseln von ihrem Gurt loslösend: ‚In Wittenberg, Kohlhaas, würdiger Mann!‘ antwortete und mit bebender Stimme hinzusetzte: ‚Fürchte Gott und tue kein Unrecht!‘ — so wandte Kohlhaas, in die Hölle unbefriedigter Rache zurückgeschleudert, das Pferd und war im Begriff: ‚Steckt an!‘ zu rufen, als ein ungeheurer Wetterstrahl, dicht neben ihm, zur Erde niederfiel. Kohlhaas, indem er sein Pferd zu ihr zurückwandte, fragte sie: ob sie sein Mandat erhalten, und da die Dame mit schwacher, kaum hörbarer Stimme antwortete: ‚Eben jetzt!‘ — ‚Wann?‘ — ‚Zwei Stunden, so wahr mir Gott helfe, nach des Junkers, meines Veters, bereits vollzogener Abreise!‘ — und Waldmann, der Knecht, zu dem Kohlhaas sich unter finsternen Blicken umkehrte, stotternd diesen Umstand bestätigte, indem er sagte, daß die Gewässer der Mulde, vom Regen geschwellt, ihn verhindert hätten, früher als eben jetzt einzutreffen: so sammelte sich Kohlhaas; ein plötzlich furchtbarer Regenguß, der, die Fackeln verlöschend, auf das Pflaster des Platzes niederrauschte, löste den Schmerz in seiner unglücklichen Brust; er wandte, indem er kurz den Hut vor der Dame rückte, sein Pferd, drückte ihm mit den Worten: ‚Folgt mir, meine Brüder; der Junker ist in Wittenberg!‘ die Sporen ein und verließ das Stift.»

Was wird uns nun aber auf diese außerordentliche Weise mitgeteilt? Es ist zunächst in der Tat die Erfahrung, die Heinrich von Kleist mit sich selber gemacht hat, der Gram seines Geistes und seines Gemüts, das um das eine weiß, was not ist, und eingesehen zu haben glaubt, daß dieses eine sich ihm entzieht oder gar in dem Augenblick, da er es greifen möchte, in seinen Händen zerbricht. Die «Familie Schroffenstein» demonstriert in einer Folge verstörender Szenen die Unmöglichkeit, mit Begriffen und Schlüssen, Beweisen und Argumentationen, mit diskursiven Mitteln also, die Wahrheit ausfindig zu machen, und führt die Ohnmacht unserer Vernunft, ja schon die Notwendigkeit, sich ihrer, eines so ungeschickten Organs, zu bedienen, auf den Abfall des Menschen von dem Stand der reinen Natur zurück, der Unschuld, die das Liebespaar Ottokar und Agnes zwar noch bezeugt, doch in der allgemeinen Verderbnis nicht mehr durchzusetzen vermag. Umgekehrt ist «Robert Guiskard» ein Beispiel für den Trug des Gefühls. Er traut der Weissagung, in der sich die innere Stimme symbolisiert; und eben deshalb geht er zugrunde. Denn ein Staat kann auf so ungewissem Grunde nicht aufgebaut werden; er ist auf eine fixierte Ordnung und feste Gesetze angewiesen, auf das, was «Recht» heißt und was doch wieder, als wesentlich allgemeingültiges Recht, dem Herzen des Einzelnen und seiner Einzigartigkeit Unrecht tut. Michael Kohlhaas legt fürchterlich dar, daß unbedingte Gerechtigkeit jedwede Gemeinschaft der Menschen zerstört; und Penthesilea ist die unüberbietbar grausige Mahnung an die Un erreichbarkeit des Geliebten: Sie muß Achill mit Eisen umarmen — ein Gleichnis für die Unbehilflichkeit, mit welcher der Körper die seelische Eini gung zu vollziehen versucht. In der Umarmung tötet sie ihn und reißt sein Fleisch in sich hinein — ein Verhängnis, das unentrinnbar ist, wo «Seele sein, Leib haben» heißt und wo mit den alten Vokabeln der Liebe, der Rede von «Du in mir und ich in dir» konkretester Ernst gemacht wird. Wieder begegnet uns das Leiden an der plumpen Körperlichkeit in dem Doppelgängermotiv im «Findling»: Wenn jeder Mensch doch als unwiederholbares Wesen unmittelbar zu Gott ist, wenn keine Seele der andern gleicht, wie soll man es dulden, daß zwei Gesichter einander täuschend ähnlich sehen und daß der Edle nicht sicher von einem Schurken zu unterscheiden ist? Abgründiges Mißtrauen gegen das Sinnliche, gegen den Schein, der uns doch wieder den einzigen Zugang zum Wesen gewährt, drückt sich in dieser in Kleists Gesamtwerk schau dervollsten Novelle aus. Und ganz unheimlich gesellt sich dazu ein tiefes Mißtrauen gegen die Sprache. Von den Doppelgängern heißt einer Colino, der andere Nicolo. Aus den Buchstaben *dieses* Namens läßt sich *jener* zusammen setzen. Und einem so mangelhaften Instrument sind wir die heiligsten Emp findungen anzuvertrauen genötigt? Mit der Sprache, die nicht der Laut der überströmenden Liebe, sondern von unsern Gefühlen ablösbar ist und deren sich jeder, auch der kälteste Bösewicht, leicht bedienen kann, sind Lug und Trug in die Welt gekommen.

Lauter Stoffe, die wir «tragisch» nennen — im metaphysischen Sinn. Der Sinnzusammenhang, der Rahmen einer geistigen Welt, wird gesprengt. Die Welt, die in den tragischen Prozessen Kleists aus den Fugen gerät, ist die der Aufklärung und der selbstherrlichen weltlichen Innigkeit, die noch um 1800 so wunderbar zarte Blüten gezeitigt hat. Als Dichter des Tödlisch-Tragischen wird Heinrich von Kleist vor allem verehrt; und es läßt sich nicht leugnen, daß diese Verehrung bedeutende Züge an ihm wahrnimmt: die gorgohaften, den giftigen Basiliskenblick, der manchmal hervorschießt und unsern Lebenswillen bedroht. Aber der Mann, der für sich selbst kein Heil mehr zu erwarten wagte und seine Unseligkeit in wechsellvollen Gestalten und Fabeln malte, vergaß doch auch nie, daß anderen Menschen andere Pfade bereitet sind und daß die Unbegreiflichkeit des Ineinanderwirkens von Sein und Schein, von Seele und Körper, Geist und Herz, Gesetz und Freiheit sich auch zum Guten wenden kann und dann als unbegreifliche Gnade auswirkt. Überwältigend sind die Worte, mit denen sich Penthesilea — zu spät! — auf das menschenmögliche Maß besinnt — der zerfleischte Achill liegt tot vor ihr; nun läßt sie sich nieder vor ihm und spricht:

«Du Ärmster aller Menschen, du vergibst mir!
Ich hab mich, bei Diana, bloß versprochen,
Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;
Doch jetzt sag ich dir deutlich, wie ichs meinte:
Dies, du Geliebter, wars, und weiter nichts. (Sie küßt ihn.)»

Mit welchem Anstand erhebt die Marquise von O. sich aus der Schmach, gebären zu müssen, ohne den Gatten zu kennen und ohne von einer Ummarmung zu wissen. «Um der gebrechlichen Einrichtung der Welt willen», heißt es, verzeiht sie dem Mann, der, hingerissen von ihrer Schönheit, ihre tiefe Ohnmacht mißbraucht hat. Verzeihen — das bedeutet: auf die tödliche Konsequenz verzichten. Und da der wahrhaft gottergebenen Seele die Kraft des Verzeihens gewährt ist, darf ein tragisches Ende nie als unvermeidlich aufgefaßt werden. Kleist weiß darum und träumt davon in seinen wunderbarsten Gestalten, während er selber in dem dämonischen Zirkel des Fluchs befangen bleibt. Er gibt auch die Möglichkeit einer dem Menschen günstigen Fügung des Schicksals zu. Im «Zerbrochenen Krug», diesem heitersten und tief-sinnigsten Lustspiel deutscher Sprache, wird der — mit Luther reden — «in der Sünde ersoffene» Richter Adam, der ganz vom Trug der Sinnenwelt umstellt ist und sich dessen zu seinen höchst fragwürdigen Zwecken bedient, von dem Gerichtsrat Walter, der eintritt wie ein gütiger Gott, entlarvt. Der betrügerischen Vergeistigung des Wüstlings, der Gerechtigkeit und herzliche Anteilnahme vortäuscht, folgt im «Amphitryon» die betrügerische Verkörperung des Gottes, der die ahnungslose Alkmene in der Gestalt ihres Gatten besucht. Auch seine Künste scheitern aber, und zwar an dem richtigen, unbeirrbaren

Wesen der auserkorenen Frau. Goethe hat nach der Lektüre dieses ebenso sophistischen wie ergreifend innigen Doppelspiels das vielzitierte Wort von der «Verwirrung des Gefühls» geprägt. Jupiter will verwirren, gewiß: Alkmene's Gefühl jedoch bleibt klar. Sie lauscht in vollkommener Unschuld den verfänglichen Klügeleien über den zum Gatten erniedrigten Gott und den zum Gott erhöhten Gatten und erklärt sich außerstande, das Göttliche in Amphitryon von seiner Menschlichkeit zu trennen — so sicher, daß schließlich sogar der Gott, der auf dem *Wesen* im Gegensatz zum vergänglichen *Schein* bestehen und nur als ewiges Wesen geliebt sein will, zu ihr die entzückten Worte spricht:

«Mein süßes, angebetetes Geschöpf!
In dem so selig ich mich, selig preise!
So urgemäß dem göttlichen Gedanken,
In Form und Maß, und Sait und Klang,
Wie's meiner Hand Äonen nicht entschlüpfte!»

Alkmene gebührt dies Lob aus dem berufenen Munde des Schöpfers der Welt. Sie schwebt in dem klassischen Gleichgewicht, weil sich ihr Denken nie versteigt und ihre Sinne nie ausschweifen, weil ihr das menschliche Maß Natur ist. Goethe hätte Grund gehabt, ihr herzlich zugetan zu sein, als wäre sie ein Geschöpf seiner eigenen wohlgeratenen Phantasie. Doch ebendeshalb zerriß ihm vermutlich die unbarmherzige Prüfung, der sie Heinrich von Kleist aussetzt, das Herz.

Der vollkommene Mensch erscheint in Alkmene; und eine vollkommene Welt entsteht, wenngleich in einer mit Absicht unwahrscheinlichen, märchenhaften Beleuchtung, als Lohn der selbstvergessenen, rührendsten Güte im «Käthchen von Heilbronn»; und wieder, nach einer Naturkatastrophe, die der verirrtten Menschheit eine Chance bietet, neu zu beginnen, im Mittelstück des «Erdbebens in Chili». Kleist atmet auf, wenn er die Nacht beschreibt, in der sich die Bewohner der vernichteten Stadt, in ihrer Mitte das von den Hütern des Rechts und der Sitte verfolgte Liebespaar, im Freien niederlassen, als lebten sie noch oder wieder im Paradies:

«Indessen war die schönste Nacht herabgestiegen, voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, wie nur ein Dichter davon träumen mag. Überall längs der Talquelle hatten sich im Schimmer des Mondscheins Menschen niedergelassen und bereiteten sich sanfte Lager von Moos und Laub, um von einem so qualvollen Tage auszuruhen. Und weil die Armen immer noch jammerten: dieser, daß er sein Haus, jener, daß er Weib und Kind, und der dritte, daß er alles verloren habe, so schlichen Jeronimo und Josephe in ein dichter Gebüsch, um durch das heimliche Gejauchz ihrer Seelen niemand zu betrüben. Sie fanden einen prachtvollen Granatapfelbaum, der seine Zweige voll duftender Früchte weit ausbreitete; und die Nachtigall flötete im Wipfel ihr wollüstiges Lied. Hier ließ sich Jeronimo am Stamme nieder, und Josephe in seinem, Philipp in Josephens Schoß, saßen sie, von seinem Mantel bedeckt, und ruhten. Der Baumschatten zog, mit seinen verstreuten Lichtern, über sie hinweg, und der Mond erblaßte schon wieder vor der Morgenröte, ehe sie einschliefen.»

Doch schon nach wenigen Stunden behauptet wieder der im Buchstaben des Gesetzes und in ungefühlten Bräuchen erstarrte Geist seine Macht, und der arkadische Traum zerrinnt.

Auch Kleist, für seine Person, vermag ihn nicht festzuhalten. Alles verschwört sich, ihn keinen Frieden finden zu lassen. Im Jahre 1806 entscheidet sich, in der Schlacht von Jena und Auerstädt, das Schicksal Preußens. Und nun, da seinem schmerzgewohnten und nachgerade schmerzbegierigen Herzen dabei zu leiden vergönnt ist, entdeckt er plötzlich, daß er ein Vaterland hat und daß er die ganze Kraft der deutschen Sache widmen sollte. Keine Silbe in seinen früheren dichterischen und privaten Äußerungen deutet auf diese Wendung. Er hat seinem König unfroh gedient. Er hat sich des öftern bitter über die preußische Bürokratie beklagt und nach dem Zusammenbruch in Paris sogar mit dem Gedanken gespielt, in die französische Armee, die für England bestimmt war, einzutreten. Nun kennt er auf Erden nichts mehr, was abscheulicher wäre als die Franzosen. Er will Napoleon ermorden. Er schreibt den «Katechismus der Deutschen», das «Lehrbuch der französischen Journalistik» und die «Hermannsschlacht», lauter Dokumente eines geradezu bestialischen Hasses, dessen Rasanz erst unser Jahrhundert noch zu überbieten gewußt hat. Es ist naiv, ihn deshalb zu den biedereren Patrioten zu zählen, die damals in den Romantikerkreisen erwachten und denen er nahtet. Er war nicht ihresgleichen; sie schauten ihm mit Unbehagen zu. Was aber bewog ihn, diese Rolle zu übernehmen und unter Qualen mit einer solchen Wut zu agieren? War es seine unglückliche Liebe, die neue Nahrung suchte, nachdem sie die Ideale einer nun vergangenen Epoche aufgezehrt hatte? War es nur wieder irgendein Ziel, das auf die früheren, mit der Willkür der Verzweiflung gewählten, folgte? Ein letzter Versuch, sich willentlich auf ein festes Hier und Jetzt zu beschränken? Wir wissen es nicht, wir spüren nur, daß es schwer hält, Mitgefühl aufzubringen. Zu groß ist das Mißverhältnis zwischen der Sorge um das Los der Menschheit, den Verlust des Paradieses, das Schicksal der Liebe in unserer Zeit, die seine milderen Werke beseelt, und dem verzerrten Gesicht, das uns aus dem entsetzlichen Rechner Hermann, der teuflischen Grausamkeit Thusneldas und dem eisigen Lehrer des «Katechismus der Deutschen» entgegenstarrt.

Kaum aber haben wir dies bedacht, da nehmen wir wieder ergriffen wahr, wie Kleist nach dem Gesetz, nach dem er angetreten ist, weiterschreitet. Solang er noch auf sein Vaterland hoffte, verkrampfte und verrenkte er sich wie bei der Niederschrift des «Guiskard». Als er, nach der Niederlage bei Wagram, jede Hoffnung aufgab, wurde die Heimatliebe schlicht und warm und gewann auf einmal einen reinen, fast überirdischen Glanz. Er schrieb das Schauspiel «Prinz Friedrich von Homburg», ein märkisches Stück in jedem Vers und dennoch zugleich ein Mysterium von dem Rätselwesen des Menschen und dem Segen einer echten Gemeinschaft, ein Werk zudem, das unauffällig wie

nach dem goldenen Schnitt gebaut ist, in dem sich nun also alles vereinigt, was wir an diesem Dichter bewundern, das Lichte und das Geheimnisvolle, das Zarte und Große, das Spiel und der Ernst, und so vereinigt, daß wir in der gesamten Geschichte der neueren Bühnenkunst Vollendeteres nicht kennen.

Aus dem geschichtlichen Umstand, daß sich ein Prinz von Homburg in der Schlacht von Fehrbellin, dem klaren Befehl entgegen, zu früh auf die Schweden gestürzt hat, erfindet Kleist die dichtgefügte, in jedem Moment bedeutende Handlung. Am Abend vor der Schlacht nachtwandelt der Prinz im Park von Fehrbellin — «mit bloßem Haupt und offener Brust» — dem Seelenhauch der Nacht zugänglich, der ihm für den folgenden Tag den Sieg und die Hand Nataliens weissagt. Ein Scherz, den sich der Kurfürst mit dem Schläfer erlaubt, spielt ihm den Handschuh der Geliebten zu; er erwacht und hält den Handschuh in der Hand. Nun reicht die Welt der überschwenglichen Ahnung und Gefühlsgewißheit in die Welt der begrifflichen, nüchternen, diskursiven Erkenntnis herein. Der Prinz hält es nicht mehr für nötig, dem Sieg besonnen entgegenzuschreiten; bei der Befehlsausgabe ist er zerstreut; er findet die Zukunft bereits verbürgt in seiner verzauberten Phantasie.

«Nun denn, auf deiner Kugel, Ungeheures,
Du, der der Windeshauch den Schleier heut,
Gleich einem Segel lüftet, roll heran!
Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift:
Ein Pfand schon warfst du, im Vorüberschweben,
Aus deinem Füllhorn lächelnd mir herab:
Heut, Kind der Götter, such ich, flüchtiges,
Ich hasche dich im Feld der Schlacht und stürze
Ganz deinen Segen mir zu Füßen um:
Wärest du auch siebenfach, mit Eisenketten,
Am schwedschen Siegeswagen festgebunden!»

Der zweite Akt spielt auf dem Schlachtfeld. Das märkische Heer erringt den Sieg. Warum erringt es ihn aber: trotz der Insubordination oder dank der Tapferkeit des Prinzen, der zwar zu früh losschlägt, aber doch mit seinen Reitern die meisten Fahnen erbeutet? Es ist für das Verständnis des Dramas und des Gesamtwerks seines Schöpfers von Wichtigkeit, einzusehen, daß man darüber nichts Sicheres sagen kann. Eine Schlacht wird geplant. Der Plan aber geht in den unübersehbaren Zufälligkeiten des wirklichen Schlachtgetümmels unter, wie auch der Plan eines Kunstwerks in der Verwirklichung untergeht oder doch sich bis zur Unkenntlichkeit verändert. Die Frucht ist unberechenbar. Darüber weiß Heinrich von Kleist Bescheid, den übermenschliche Anstrengung manchmal zu Katastrophen und Gleichgültigkeit oder Fahrlässigkeit zu Triumphen geführt hat. Folgt daraus aber, daß der Mensch auf Plan und Ordnung verzichten und sich dem vagen Gefühl überlassen darf? Der Kurfürst ist nicht dieser Meinung. Er krönt den Sieger und verurteilt den eigen-

mächtigen Offizier zum Tod. Doch der Eigenmächtige und der Sieger sind eine Person: der Prinz.

Der Betroffene weiß nicht, wie ihm geschieht. Er schnallt den Degen ab und spricht am Schluß des zweiten Akts die Worte:

«Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen,
Und sieht, mit Kreid auf Leinwand verzeichnet,
Sich schon auf dem kurul'schen Stuhle sitzen:
Die schwedschen Fahnen in dem Vordergrund,
Und auf dem Tisch die märkschen Kriegsartikel.
Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn,
Der, unterm Beil des Henkers, ihn bewundre.
Ein deutsches Herz, von altem Schrot und Korn,
Bin ich gewohnt an Edelmut und Liebe;
Und wenn er mir, in diesem Augenblick,
Wie die Antike starr entgegenkömmt,
Tut er mir leid, und ich muß ihn bedauern! »

Wir hören den bereits bekannten Protest des einzelnen gegen ein Recht, das eine Gemeinschaft ohne Ansehen der Person zu regeln versucht. Vor einer solchen mit Grund als römisch empfundenen Sinnesart pocht der Prinz von Homburg auf sein «deutsches Herz», das ihm zuraunt, er sei der Bewunderung wert, und alle, sogar der Kurfürst, seien davon im tiefsten überzeugt.

Wie trügerisch aber die Sprache des Herzens ist, erfährt er nur allzu bald. Indizien, Gründe bestimmen ihn, anzunehmen, der Kurfürst wolle ihm übel. Wie früher dem Sieg und der Braut, so blickt er nun seinem sicheren Tod entgegen und bricht vor dem offenen Grab zusammen. Die meisten Deuter des Dramas nehmen an, dies sei die Peripetie. Doch im Gemüt des Prinzen ereignet sich hier noch kein grundsätzlicher Wandel. Wie einst den Triumph, so antizipiert er jetzt das unglückselige Ende, außerstande, zurückzutreten, von sich selber Distanz zu gewinnen und seine Person ins Ganze der Gemeinschaft des Staates einzuordnen. Erst wie er von seinem unwürdigen Bittgang zu der Prinzessin Natalie zurückkehrt, kündigt sich eine Veränderung an. Er ringt sich durch zu der Erkenntnis, daß sterben zu müssen nicht nur sein, sondern allgemein menschliches Schicksal ist:

«Das Leben nennt der Derwisch eine Reise,
Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen
Diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter.
Ich will auf halbem Weg mich niederlassen!
Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt,
Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib,
Und übermorgen liegt bei seiner Ferse.
Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch,
Und über buntre Felder noch als hier:
Ich glaubs; nur schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll. »

Den so zum ersten Male zum Sinn für das Allgemeine erwachten Jüngling erreicht die überraschende Botschaft, der Kurfürst spreche ihn frei, wenn er, Prinz Friedrich von Homburg selbst, das Todesurteil als ungerecht bezeichne. Und jetzt erfolgt die entscheidende Wendung. Der Prinz will schreiben, kann aber nicht. Er macht die Erfahrung, daß das geschriebene Wort sich seinem Gefühl widersetzt. Die Schrift, die gültig festgelegte und von der Person gelöste Sprache, auf die man sich später in ähnlichen Fällen immer wieder berufen wird, die so das Gewicht einer Satzung erhält, gestattet es nicht, daß einer, der nur den Traum einer Nacht und die Ordre des Herzens als Entschuldigung anführen kann, ein Sonderrecht in Anspruch nimmt. So schreibt er, er stimme dem Urteil zu, und macht sich bereit, den Tod zu erdulden. Wieder flutet die mondbeglänzte Nacht im Garten zu Fehrbellin. Der Prinz von Homburg wird mit verbundenen Augen zur Hinrichtung geführt. Das noch vor kurzem nur in sich selbst und seinen Hoffnungen selige Ich ist schon gestorben und auf-erstanden zu einem überpersönlichen Dasein. Wir hören seinen letzten, der Welt bereits entrückten Monolog:

«Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!
Du strahlst mir, durch die Binde meiner Augen,
Mit Glanz der tausendfachen Sonne zu!
Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Ätherräume schwingt mein Geist;
Und wie ein Schiff, vom Hauch des Winds entführt,
Die muntre Hafenstadt versinken sieht,
So geht mir dämmernd alles Leben unter:
Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen,
Und jetzt liegt Nebel alles unter mir.»

Ein einziger Auftritt schließt sich an, der in den Anfang des Spiels zurückbiegt: Der Kurfürst vernichtet das Urteil; der Prinz empfängt den Kranz aus Nataliens Hand. Er steht im Licht, das aus den Fenstern des Schlosses strahlt; der Traum wird Wahrheit. So endet sein durch die vier Monologe mit leichter Hand bezeichneter Weg.

Was sollen wir aber vom Kurfürsten denken, der so seltsam, so widerspruchsvoll mit einem Kind des Hauses umgeht? Er scheint zuerst durchaus als Gegenspieler des Prinzen aufzutreten. Er will sich auf keine innere Stimme verlassen und ruft dem nach dem Lorbeer greifenden Schläfer zu:

«Im Traum erringt man solche Dinge nicht!»

Wir finden ihn stets mit Papieren beschäftigt, mit gültiger, zuverlässiger Schrift. Er plant und bedenkt die Dinge mit Umsicht. Wie sehr er ohne jegliches Ansehen der Person zu schalten gewillt ist, beweist er, wenn er, nicht geblendet vom Glanz des Siegs, das Urteil fällt:

«Wer immer auch die Reiterei geführt,
Am Tag der Schlacht, und, eh der Obrist Hennings
Des Feindes Brücken hat zerstören können,
Damit ist aufgebrochen, eigenmächtig,
Zur Flucht, bevor ich Ordre gab, ihn zwingend,
Der ist des Todes schuldig, das erklär ich,
Und vor ein Kriegsgericht bestell ich ihn.»

Und unmittelbar darauf abermals:

«Wers immer war, der sie zur Schlacht geführt,
Ich wiederhols, hat seinen Kopf verwirkt,
Und vor ein Kriegsrecht hiermit lad ich ihn.»

Wieder anders beweist er seine unpersönliche Legalität, wenn er Natalien, die ihn anfleht, Milde walten zu lassen, erwidert:

«Mein süßes Kind! Sieh! wär ich ein Tyrann,
Dein Wort, das fühl ich lebhaft, hätte mir
Das Herz schon in der erzen Brust geschmelzt.
Dich aber frag ich selbst: darf ich den Spruch,
Den das Gericht gefällt, wohl unterdrücken? —
Was würde wohl davon die Folge sein?

Natalie Für wen? Für dich?

Kurfürst Für mich; nein! — Was? Für mich!
Kennst du nichts Höheres, Jungfrau, als nur mich?
Ist dir ein Heiligtum ganz unbekannt,
Das, in dem Lager, Vaterland sich nennt?»

Derselbe Herrscher aber hat die höchste Achtung vor Homburgs Gefühl und ist bereit, den Spruch zu kassieren, wenn der Prinz ihn ungerecht findet. Wir dürfen nicht zweifeln, daß er das ernst meint. Und abermals handelt er ganz im Ernst, wenn er den Schuldigen schließlich begnadigt, gerade *weil* er das Urteil annimmt. Wie legen wir uns dies alles zurecht? Der Kurfürst ist der reifste, der weiseste Mensch im Rahmen der Kleistischen Welt. Er weiß, wie unerfindlich sich Denken und Gefühl zueinander verhalten, wie unerläßlich in unsrer abgefallenen Welt die Stimme des Herzens und wie unmenschlich das kahle Gesetz ist und daß allein ein im Gefühl bejahtes Gesetz und ein vom allgemeinen Geist erhelltes Gefühl den Bestand eines Staates zu sichern vermag. Nun fügen die Dinge sich so, daß eine glückliche Schlacht den Staat gefährdet. Wenn er den Prinzen begnadigt, verführt er das Heer zur Anarchie des Gefühls. Wenn er ihn schuldig spricht, triumphiert das ungefühlte Gesetz und entfremdet er sich die Herzen der Offiziere. Daß weder dies noch jenes geschieht, der Schuldige seine Schuld erkennt und in dem entscheidenden Augenblick das Herz sich mit dem Gesetz versöhnt, daß er ihn deshalb begnadigen und als leuchtendes Beispiel feiern darf, ist ein Verdienst seiner Autorität,

darüber hinaus aber noch — es könnte auch anders enden — Geschenk der Gnade. Er hat den Prinzen durch das Tal des Todes auf seine Höhe geführt. Nun nimmt er ihn auf als seinesgleichen. Nun heißt es von beiden: «Du bist es wert!»

In dieser Hinsicht ist der «Prinz von Homburg» zunächst ein politisches Stück. Aus schwerer Krise geht befestigt der wohlbeschaffene Staat hervor. Der Staat wird aber auch zum Gleichnis einer geglückten Welt überhaupt, einer Welt, die für Kleist auf dem Wunder der Einigung unvereinbarer Mächte beruht. Der Weg des Prinzen von Homburg gleicht dem langen Weg der Geschichte der Menschheit, die mit dem unverdienten, nur dumpf geträumten Glück der Natur beginnt und über den Sündenfall, über den Zwiespalt, den das reflektierte Bewußtsein zwischen Fühlen und Denken erzeugt, auf eine Stufe gelangt, auf der die Nacht zum erleuchteten Tag wird und der Tag zur in Ahnungen schwelgenden Nacht.

In einem solchen Ausgang ist alles, was Kleist bewegt, ins reine gebracht. Und mehr noch: die größten Tendenzen der Zeit, der Romantik, der Klassik, des Idealismus, gerechnet von Kants Eschatologie bis zu dem Frieden mit dem Schicksal, den Hegel 1806 in der «Phänomenologie des Geistes» schließt, und dem vaterländischen Aufbruch, der dann in Heidelberg und Berlin beginnt, sind aufgehoben in der Entwicklung von der ersten zur zweiten Mondnacht, die, symbolisch verkürzt, die ganze Entwicklung des endlichen Geistes meint. Kleist selber freilich deutet mit keiner Silbe unmittelbar auf diesen hintergründigen Sinn des Werks. Unerschütterlich bleibt er in der Sphäre des deutschen Soldatenstücks, höchstens daß er uns hie und da mit einem kühnen Vergleich — des Kurfürsten etwa mit Zeus, der Rampe des Schlosses mit dem Himmel — zu denken gibt. Nur wer mit seinem gesamten Schaffen, auch mit den kritischen Schriften, insbesondere mit dem Aufsatz «Über das Marionettentheater», vertraut ist, wird imstande sein, den Schleier der zarten dichterischen Symbolik zu lüften und sich wundern, wie unbegreiflich kunstvoll, wie dicht und fein er gewebt ist. Es gibt wohl kein Motiv, kein Bild, von der schwarzen Binde um Homburgs Arm bis zu dem Lorbeer im märkischen Sand, das nicht durchsichtig, und keine Gestalt, vom Herrscher bis hinab zu Kottwitz, die nicht genau auf eine metaphysische Ordnung bezogen wäre. Und dennoch ist nicht die leiseste Spur von Mühe und Absichtlichkeit zu bemerken. Kleist hat einen unüberbietbaren, in der Geschichte des deutschen Dramas zweifellos den höchsten Grad poetischer Meisterschaft erreicht.

Er selbst aber wurde dessen nicht froh. Wie sehr er als Dichter über seine menschliche Situation hinauswuchs, bezeugt sein Tod nach diesem Werk. Seliger schwingt kein Geist in seinen unbegrenzten Möglichkeiten als der Prinz von Homburg, der die Welt überwunden hat und spricht:

«Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!»

Einem solchen Menschen kann auf Erden nichts Böses mehr widerfahren. Er ist über alle Leiden hinaus und mit sich selbst und Gott versöhnt. In einem der letzten Briefe Kleists jedoch begegnen wir den Worten:

«Meine Seele ist so wund, daß mir, ich möchte fast sagen, wenn ich die Nase aus dem Fenster stecke, das Tageslicht wehe tut, das mir darauf schimmert.»

Mit dieser wunden Seele ging er am 21. November 1811 freiwillig in den Tod. Es war ihm aber unmöglich zu sterben, ohne, auch jetzt noch, wie er von Christus behauptet, feuchte Blicke des Entzückens auf sich gerichtet zu fühlen. Als Gefährtin seines Sterbens wählte er eine Frau, die ein unheilbares Leiden befallen und die ihm in Worten gehuldigt hatte, wie sie so überschwenglich früher und später im wirklichen Leben von Mensch zu Mensch kaum je gesprochen worden sind. Doch wir verzichten besser darauf, uns über das, was in ihm vorging, völlige Klarheit verschaffen zu wollen, obwohl sich noch manche Finsternis aus den Dokumenten erraten ließe. Kleist hatte alles versucht und hatte sich selber nie genug getan. Gab es auf dieser unerklärlichen Erde überhaupt ein Heil — und dies zu glauben schien er nach der Botschaft der spätesten Werke bereit —, so war er durchdrungen davon, daß es gewiß nicht *ihm* beschieden sei. Die letzten Tage beglänzte eine geisterhafte Heiterkeit. Er grüßte den Tod als Panazee, um seine Werke, um ihr Schicksal, um den Nachruhm unbekümmert, einer der tiefsten und zauberhaftesten Dichter und einer der rätselhaftesten Menschen des europäischen Schrifttums.