

424 - 10110

*Balkan  
so wieder,  
Grotarum 1888*

# Euphorion

*XXII*

Zeitschrift für Literaturgeschichte

herausgegeben

von

Josef Nadler und August Fauer

Zweundzwanzigster Band

Erstes Heft



Jährlich erscheinen 4 Hefte im Umfange von je 13 Bogen, welche einen Band bilden  
Preis des Heftes M. 6. — = K 7.20, des Bandes M. 24. — = K 28.80

Leipzig und Wien

Buchdruckerei und Verlags-Buchhandlung Carl Fromme, Ges. m. b. H.

1918

werden, welche Ausgaben hier gemeint sind. Es sind jene von Konrad Hofmann (Berlin 1855 in Mahns „Werken des Troubadours“) und von Fr. Michel (Paris 1856).

Wien.

Wolfgang von Wurzbach.

#### Neuere Kleist-Literatur<sup>1)</sup>.

- I. Meyer-Benfey Heinrich, Das Drama Heinrich von Kleists. Zweiter Band: Kleist als vaterländischer Dichter. Göttingen, Otto Hapfe 1913.
- II. Herzog Wilhelm, Heinrich von Kleist. Sein Leben und sein Werk. Mit zwei Bildern. München, C. F. Beck 1911.
- III. Wagner Albert Malte, Goethe, Kleist, Hebbel und das religiöse Problem ihrer dramatischen Dichtung. Eine säkularbetrachtung. Leipzig und Hamburg. Leopold Voß, 1911.
- IV. Caro Heinrich Christian, Heinrich von Kleist und das Recht. Zum 100jährigen Todestage Kleists. Berlin, Puttkammer & Mühlbrecht 1911. 51 S.
- V. Schulze Berthold, Kleists „Penthesilea“ oder von der lebendigen Form der Dichtung. Leipzig-Berlin, W. G. Teubner 1912.
- VI. Roebbeling Friedrich, Kleists Räthchen von Heilbronn. Mit Anhang: Abdruck der Phöbusfassung. Halle a. S., Max Niemeyer 1913. Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literaturgeschichte. Herausgegeben von Franz Saran, Band XII.

I. Heinrich Meyer-Benfey gebührt das Verdienst, das umfangreichste und gelehrteste Werk der Kleistliteratur geschrieben zu haben, das wohl keinen Schlußstein der bisherigen Forschung und auch nicht den Anbruch einer neuen Ära und einer unbestreitbaren Auffassung bedeutet, aber als gebiegene Leistung harten und ehrlichsten wissenschaftlichen Strebens Respekt einflößt. Der Göttinger Gelehrte, der, von kleineren Beiträgen zu Herder, Heine u. a. aus, nunmehr bei der Hebbelforschung angelangt ist, hat Kleist, dem Dichter seines Herzens, eine selbständig erschienene Biographie und eine gründliche Kohlhaas-Studie gewidmet und stellt Ergänzungen über die Würzburger Reise und über Kleists politische Rolle in Aussicht. Das Hauptwerk, das durch vorliegenden zweiten Band fertig geworden ist, beschreibt auf 76 Bogen Großoktav mit peinlichster Genauigkeit das Werden und das Wesen des Dramatikers. Es ist Meyer-Benfey's Tugend, sich dem dichterischen Führer be-

<sup>1)</sup> Diese Übersicht stammt aus dem Jahre 1914.

scheiden und hingebend unterzuordnen; er geht in dem Gegenstand seiner Bewunderung auf und staunt die künstlerischen Gebilde als Organismen höheren Ranges an. Ausgangspunkt ist ihm stets die fertige Dichtung, die er durch ästhetische Beschreibung und Zergliederung dem vernunftgemäßen Urteil näherbringt. Die Frage nach Quellen und Einflüssen steht bei ihm in zweiter Reihe, auch vermeidet er ein Übermaß von Analogien und Parallelen, die genealogische Methode durch Description ersetzend. Dadurch entfernt er sich, oft zu seinem Vorteil, von den Grundrissen der Scherer-Schule — vielleicht wird die philosophische Richtung seiner Arbeitsweise durch seine hohe Wertschätzung E. Kühnemanns angegeben —, dadurch kommt aber etwas normativ-ästhetisierendes, selbst nüchtern schulmeisterndes in seine Auffassung, und auch hier sind die Namen seiner Vorbilder lehrreich: als wertvolle Vorarbeit nennt er in den gar stark polemischen Anmerkungen den gebiegenen Wegweiser Gaudig, sonst zollt er u. a. noch der Studie Kayfas und den Aufsätzen von Gertrud Prellwitz warmes Lob. Im ganzen scheint er die bisherige Kleist-Forschung nicht hoch einzuschätzen. Es ist im Sinne seiner redlichen Methode, daß er die meisten Vorarbeiten nochmals selbständig nachholt und auch mitteilt, was nicht wenig zur Ermüdung des Lesers beiträgt, der hier oft seitenlang auf erledigte und fast selbstverständlich scheinende Erörterungen stößt: der Grund hievon liegt nicht nur in der Absicht, ein grundlegendes Werk zu bieten, neben dem sich die übrige Literatur erledige, sondern auch in einer sympathischen Art erkenntnistheoretischer Skepsis, die Meyer-Benfey verhindert, einem Beweis zu glauben, bevor er ihn nicht überprüft hat, und die ihm eine Abneigung gegen die vielbeliebte Verwendung von Schlag- und Modewörtern einflößt. Wir wissen ja so ziemlich, was wir uns unter den Bezeichnungen „Tendenzpoesie“, „Idee eines Dramas“, „Klassizismus“, „stilisiert“ zu denken haben: Meyer-Benfey jedoch unterläßt niemals, eine längere Auseinandersetzung über solche vieldeutige Begriffe anzugliedern, und durch diese scheinbaren Digressionen gelangt er zuweilen zu ansprechenden und neuen Ergebnissen, besonders in den Partien, wo die Kleistschen Vaterlandsdramen denjenigen seiner Zeitgenossen gegenübergestellt werden. Ja, in dieser Scheu vor Mißverständnissen und Halbheiten, in diesem resoluten Durchdenken von Problemen liegt ein Zug von gut Kleistschem Willen zu Gedankenreinheit und zu radikalem Entschließen, wenn auch alles holde, süße, geheimnisvolle, blitzartige der Kleistschen Gedankenwelt hier durch eine breit und gerecht abwägende Weisheit ersetzt erscheint. Die Art und Weise, wie der Forscher den Dichter sieht, und der Stil, in dem er ihn beschreibt, gehören untrennbar zusammen: wir anderen, die wir in Kleist einen steilen, unwegsamen Gipfel erblicken, der sich ans Unmögliche hinanwagt, quälen uns ab, selber verwirrt und verirrt, die bunten Rätsel seiner Persönlichkeit auf mehrere Formeln zu bringen: diejenigen, die, mit Meyer-

Benfey, die Entwicklungsbahn Kleists als die klassische Heerstraße menschlichen Geistes anstauen, haben für sein Wesen und seine Kunst, für sein Suchen und seinen Patriotismus die Lösung bereits gefunden, und siehe: „So seltsam das zunächst erscheint, es erklärt sich doch natürlich und völlig befriedigend aus Kleists Charakter“ (S. 303). Die normativen Bekenner eines normalen Kleist stellen sein Leben und Streben als Exempel hin, uns anderen tönt als Motto seines sich selbst zerketzenden Wandels die Mahnung entgegen: sei ein Mann und folge mir nicht nach!

Meyer-Benfey's Schlußband will, noch eindringlicher als der frühere, das Streben des Dichters als klassisches Vorbild für den Einzelnen und für die Allgemeinheit erweisen. Der Untertitel — Kleist als vaterländischer Dichter — gibt den Haupt Gesichtspunkt an. Während im ersten Bande die ersten fünf Dramen gemustert und in ihrer Bedeutung für die „neue Form“ geprüft wurden, handeln hier 516 Seiten (den Rest nehmen die Anmerkungen ein) über Rätchen von Heilbronn, die Hermannschlacht und den Prinzen von Homburg. Das Rätchenkapitel soll in dieser Übersicht der neueren Kleistliteratur noch erörtert werden. Die Partien über die Hermannschlacht bilden wohl den Höhepunkt des Buchs. Mit großer Einsicht gesteht und beweist der glühende Kleistverehrer, worin die nicht zu leugnende Schwäche des Stückes liegt, das sich so merkwürdig von den übrigen Dramen abhebt: es ist weder seiner Anlage noch seiner Durchführung nach ein richtiges Drama; vielleicht liegt dies am epischen Stoff, vielleicht an der tendenziösen Haltung; es fehlt ein eigentliches Gegenspiel und ein gedankliches, ins allgemeine weisendes Problem, wenn auch die Aktion in ihren Einzelheiten mit glänzenden dramatischen Mitteln dargestellt ist. Mit der Behauptung, daß dieses Halbdrama den Befreiungsstücken Schillers, der Jungfrau von Orleans und dem Wilhelm Tell, in psychologischer Hinsicht überlegen ist, hat der Verfasser Recht, wie überhaupt die Konfrontierung der beiden großen Dichter berechtetes Zeugnis ablegt von Meyer-Benfey's vorurteilslos umwertender Auffassung der klassischen Periode. Die neu in Angriff genommene Stoffgeschichte der Hermannsdramen erweist gleichfalls Kleists überragende Stellung, eine eindringliche Analyse des Titelhelden macht auf die Verbindung hoher strategischer und diplomatischer Fähigkeiten auch in der Seele des Dichters aufmerksam, während die Charakteristik Thasnedas das Barbarische und Halbprohe ihres Wesens und des ganzen Werks nicht zur Genüge hervorhebt. Vielleicht ist auch die Behauptung richtig, daß die oft gerügte „Holprigkeit“ der Jamben bewußte künstlerische Zwecke verfolgt, da dadurch der kulturelle Zustand eines Urvolkes angedeutet werden soll: doch wäre zu bemerken, daß dieser äußerliche Behelf doch nur eine Halbheit darstellt, denn wozu überhaupt Jamben? Grillparzer ist in seinem Gastfreund einen Schritt weiter gegangen, da er die Griechen Blankverse, die Kolcher freie Rhythmen sprechen läßt.

In dem Abschnitt über den Prinzen von Homburg kommt neben dem Historiker und Interpreten auch der Ethiker zu Wort, der eine völlige Übereinstimmung des Kleistschen Standpunktes mit dem Pflichtgebot Kants behauptet, sich daher gegen die Auffassung wendet, beide, der Kurfürst sowohl als der Prinz, die Autorität sowohl als der Individualismus seien zum Schluß im Recht. Mit Wilhelm Grimm sieht der Verfasser in Kleists Drama, für dessen Besprechung er das bahnbrechende Urteil Hebbels zugrunde legt, eine rückhaltlose Verherrlichung des durch den Kurfürsten vertretenen Staatsgedankens, dem sich der schuldbewußte Prinz ohne jeglichen Vorbehalt unterwerfe. In einer langwierigen Inhaltsangabe, nach deren Absolvierung das detaillierte Nachrechnen der dichterischen Chronologie denn doch wie eine Haarpalsterei anmutet, wird erwiesen, nicht die „Zerstreuung“ habe den Fehltritt des Prinzen zur Folge gehabt und es handle sich um eine tatsächliche, nicht erklügelte Schuld des jugendlichen Heerführers, der wohl einen großen Sieg erfochten habe, doch unter Preisgabe eines noch größeren, vom Kurfürsten entworfenen Schlachten- und Kriegsplanes. Wenn jedoch Meyer-Benfey für die Person des Kurfürsten jedwede Möglichkeit einer dramatischen Wandlung leugnet, da Friedrich Wilhelm gleich von Anfang an als weiser Menschentöner und hehrer Erzieher dargestellt sei, der auch den jugendlichen Wünschen und Torheiten eines begeisterten Heißsporns Rechnung zu tragen wisse, so ist dem die Szene II, 9 entgegenzuhalten, in der er den eigenmächtigen Führer der Reiterei zunächst ohne Ansehen der Person verurteilt und dieses Todesurteil auch dann nicht ändert, als er erfährt, es treffe den Prinzen; hier wird also die Möglichkeit einer Begnadigung gar nicht erwogen, hier steht der Fürst als Verkörperung des „starren“ Gesetzes und nicht einer leutseligen, alles begreifenden, alles verzeihenden Großmut da; der Entschluß, den Spruch zu kassieren, mag in ihm bald darauf reifen, für uns jedoch kommt der Kurfürst erst in Szene IV, 1 zum Vorschein, da Natalie den Versuch, ihn umzustimmen, macht: und ein Unterschied zwischen dem Kurfürsten, der den Schuldigen verurteilt, und dem Kurfürsten, der ihn begnadigt, besteht doch unbestreitbar, so daß sich meines Erachtens die Auffassung von einer Umstimmung, also von einer dramatischen Wandlung des Kurfürsten gar wohl halten läßt.

Die Superlative, zu denen sich der Verfasser auf Grund seiner Würdigung dieses reifsten Dramas versteigt, mögen auch begeisterten Kleistverehrern zu hoch gegriffen dünken. Nicht nur seien dem Prinzen von Homburg, der sich im ganzen an die gewöhnliche Form des deutschen klassischen Dramas halte, die Errungenschaften der dem Dichter eigenen „neuen Form“ zugute gekommen, vielmehr habe Kleist einen meisterhaften Versuch getan, die Gattung der Tragödie zu überwinden, indem sein „Schauspiel“ bei wahrhaft tragischer Anlage den Helden die Schauer

eines verinnerlichten Todes durchleben lasse und doch auch Bestandteile aufweise, die eher in die Tradition des Lustspiels hingehören. Derartige ans Komische grenzende Motive will Meyer-Venfey merkwürdigerweise in den Traumpartien finden, die das Stück rahmenartig umschließen. Dafür, was er unter „Überwindung der Tragödie“ versteht, verweist er auf die Verinnerlichung der Tragik in Ibsens Nora und auf eine prinzipielle Äußerung Maeterlincs (auch die Dialoge H. Bahrs hätten in diesem Zusammenhang Erwähnung verdient), dagegen scheint er auf vorklassische Dramen dieser Richtung, wie sie doch z. B. in Shakespeares Wintermärchen oder in Goethes Iphigenie oder (in höchstem Stil) in Euripides Herakles vorliegen, nicht Rücksicht zu nehmen. Der knappe Vergleich Kleists mit Heibel und Grillparzer ist ansprechend — es würde wohl einmal die Mühe lohnen, an drei Dramen, die, alle drei, die Staatskränze gegen die Forderungen individualistischer Moral siegen lassen, nämlich an dem Prinzen von Homburg, an Agnes Bernauer und an der Jüdin von Toledo, Übereinstimmungen und Grundverschiedenheiten dreier führender Dramatiker darzulegen! —, aber wenn der Prinz von Homburg wegen seiner „Metatragik“ und seiner dichterischen Vorzüge schlechthin als Gipfelpunkt aller klassizistischen Dramatik nach Shakespeare gefeiert wird, so ist das ein unbeweisbares Werturteil von ausgeprägter Subjektivität. Wie persönlich und wie doktrinär Meyer-Venfey bei aller angestrebten Objektivität bleibt, ergibt sich aus seinem eig. nationalen Vorurteil, demzufolge „von dem neueren Drama seit Shakespeare ohnehin nur Ibsen neben den großen Deutschen in Betracht komme“ (S. 502): wo bleiben die großen Romanen? fragt man befremdet. Und wie eigenmächtig die Geschichte des neuesten Dramas zurechtgestutzt ist, erhellt aus weiteren Ausführungen, in denen „moderne“ Kunst der „naturalistischen“ Kunst gleichgestellt wird, als gäbe es heute keinen Symbolismus, Neuklassizismus, keine neue religiöse Dramatik usw. usw.; wird ja auch Ibsen bloß als Vollender des „naturalistischen“ Dramas in Erwägung gezogen! Der dreiragende Gipfel der Schlussformel (S. 512): Shakespeare-Kleist-Ibsen ist keine würdige Krönung und gewährt keinen befreienden Ausblick nach mühseliger Wanderung. Daß Kleist niemals ganz populär werden kann, daß er nicht geeignet ist, unter den Jüngern der dramatischen Kunst Schule zu machen, ist dem Verfasser einzuräumen: aber ist damit nicht auch das völlig Erzeptionelle seiner Psychologie (wohl im Gegensatz zu den Meistern des Renaissancedramas sowohl als der Moderne) zugegeben?

Verzagen meinem Gefühl nach die Schlusspartien, so kann ich auch jenen Ausführungen nicht beistimmen, die mir schon beim ersten Bande Anlaß zur Polemik gaben. Ich habe an dieser Stelle (18, 524) die Bemerkung ausgesprochen, daß Meyer-Venfey vom Standpunkte seines ersten Bandes aus die mit dem Rätchen einsetzenden Dramen als Erzeugnisse

eines Kompromisses zwischen dem neuen Dramenstil und den konventionellen Bühnengewohnheiten betrachten müsse: der zweite Band gibt mir insofern recht, als zugegeben wird, Kleist habe nach dem Zerbrochenen Krug und der Penthesilea sein lang umwobenes Problem einer neuen Dramenform zunächst völlig preisgegeben: von all dem heißen Ringen, an das er fünfzehn Jahre seines Lebens gesetzt habe, „zeigt das Rätchen nicht die geringsten Spuren, es ist, als wäre es nie gewesen“ (S. 108); in der Hermannschlacht (S. 243) ist es gleichfalls „vorbei“ mit dem Bemühen um die Lösung eines formalen Problems, „jetzt ist ihm das, was er zu sagen hat, durchaus die Hauptsache, und die künstlerische Form nur das Mittel, um es zu möglichst lebensvollem und wirksamem Ausdruck zu bringen“, so daß er etwa auch auf den früher verpönten Monolog zurückgreift (S. 252); erst der Prinz von Homburg, in den zwar nicht die aktlos verlaufende Handlung und die Einheit des Orts, doch die typische Dreiteilung der Komposition aus der neuen Form Eingang gefunden habe, „vereint die Vorzüge der Kleistischen Neuschöpfung mit den Vorteilen der gewöhnlichen Dramenform“ (S. 462), stellt also ein Kompromiß oder, wenn man lieber will, eine Synthese beider Dramengattungen dar. Wobei noch zu bemerken ist, daß, während der erste Band des Lobes der neuen Dramenform voll war, der zweite Band zum Schluß (S. 447) der gewöhnlichen Dramenform (mit Akteinteilung, eventuell Ortswechsel usw.) vor der problematischen Neuerung Kleists doch den Vorrang zuerkennt, o daß die Rückkehr zur Bühnenkonvention „ein zweifellos Gewinn war“.

Daraus ist zu ersehen, daß in Kleists Entwicklung ein gewaltiger Umschwung angenommen wird, der seine ganze Tätigkeit in zwei ungleiche Perioden scheidet, nämlich in das Ringen um eine neue Dramenform und in das Streben nach einem vaterländischen Drama. Der Einschnitt fällt zwischen Penthesilea und Rätchen. Zugleich jedoch sei eine zweite Grenze zwischen Rätchen und Hermannschlacht anzunehmen (S. 299), und zwar wird der Mai 1808 mit voller Bestimmtheit als derjenige Zeitpunkt bezeichnet, in dem alles „auf einmal völlig anders“ wurde, in dem sich der, bisher ästhetischen Zielen nachstrebende Künstler in einen zielbewußten Patrioten wandelte (der er in der Rätchenzeit noch durchaus nicht war) und das Wie der Ausführung vor dem Was und Wozu zurücktreten ließ. Durch diese Periodisierung verschiebt sich meinem Erachten nach Betonung und Beleuchtung der Persönlichkeit, wird die Totalität des Dichters zerfakt; ich nehme eine einheitlichere innere Entwicklung des Dramatikers an, die es ihm ermöglichte, durch sein letztes Werk Ideen seines Erstlings aufzugreifen und zu überwinden und zugleich auch den „Troß“ und den Pessimismus der Penthesilea siegreich zu bewältigen. Mit dieser Einheit des seelischen Lebens, mit dieser Konsequenz in der Problemstellung scheint mir jedoch die stürmische Sprung-

haftigkeit in den äußeren Lebensschicksalen Kleists nicht gleichen Schritt zu halten, ich behaupte im Gegensatz zu Meyer-Benfey, daß der Prinz von Homburg einen Triumph des Dichters, nicht des Menschen Kleist bedeute, da mir, wiederum im Widerspruch mit dem Verfasser, die Tragödie von Kleists Leben in seinem Tode einen logischen Abschluß gefunden zu haben scheint, dem die früheren Gefühlsregisse seit langem entgegengetrebt hatten. Ich kann die Differenz auf die Formel bringen, daß Meyer-Benfey das Leben des Dichters — wohl von einer unzurechnungsfähigen Episode (S. 302) abgesehen — als einheitliches ethisches Musterbild mit leider unglücklichem Ausklang hinstellen möchte, in seiner dichterischen Laufbahn aber ein Hin und Her von philosophischen Ideen zu Stilproblemen und zu vaterländischer Tendenz erblickt: mir hingegen ist Kleists Leben, bürgerlich gesprochen, voll von „Unzurechnungsfähigkeiten“ (und auch der plötzliche Sprung in das Lager der Patrioten zeugt von innerer dämonischer Unrast!), eine ethische und künstlerische Einheit stellen mir jedoch Kleists Werke, von den Schroffensteinern bis hin zum Homburg dar, in denen ich die Abwandlung, eventuell auch eine krampfhafteste Steigerung, zuweilen eine matte Abschwächung der gleichen sittlichen und dichterischen Ideen suche. Für die Einzelheiten müßte ich auf meine tschechische Monographie hinweisen und kann an dieser Stelle mein Befremden darüber nicht unterdrücken, daß eine Euphorion-Rezension (20, 537) fast alle Hauptgedanken meiner Schrift (über Kleists Ironie und dramatische Empfindung, über seinen Romantismus, Schicksalsgedanken, über die Ethik seiner Novellen usw.) der deutschen Leserschaft vorenthalten hat.

Meyer-Benfey's Anmerkungen, unter denen die Nachweise zur Amphitryonssage auf selbständige und weitausholende Studien auch auf dem Gebiete klassischer Philologie zeugen, nehmen doppelt Stellung zu meinen Einwänden und Ergänzungen: S. 530 f. wird meiner Konfrontierung von Kleist und W. Powell zum Teil Recht gegeben, die romantische Gemütsanlage Kleists jedoch bestritten: ein letztes Wort ist hierüber nicht gesagt und es wird wohl nötig sein, das Kapitel über Kleist und Kant in weiterem Zusammenhang, mit Berücksichtigung der zeitgenössischen Erklärer, neu in Angriff zu nehmen. S. 533 wird meine Guiskarderklärung bestritten: ich möchte aber, Meyer-Benfey's Worte variiierend, meinen Gegner ersuchen, mir ein neueres Drama zu nennen, dessen Held, zum Untergang bestimmt, todkrank die Bühne betritt und sein Leiden hehlt; dessen eigenartiger Stoff so durchsetzt ist mit Andeutungen über eine todbringende Krankheit und so beherrscht von der Darstellung eines Ankampfens gegen die höhere, unentrinnbare Schicksalsmacht. So oft ich den Guiskard vornehme und so bereit ich bin, den merkwürdigen und nicht zu leugnenden Stil- und Formeigentümlichkeiten den Vorzug zuzuerkennen, so oft drängt sich mir die Besonderheit der dramatischen

Situation und Problemstellung auf, die ich mit nichts anderem zu vergleichen weiß, als mit Ideen und Motiven der hellenischen Tragödien, denen gegenüber ich Kleist als Rivalen bezeichne<sup>1)</sup>.

II. Der stattliche Band Wilhelm Herzogs, der hier etwas verspätet zur Anzeige kommt, ist der Ertrag sechsjährigen eingehenden Studiums und zeugt, tiefer noch als des Verfassers sechsbändige Kleist-Ausgabe, von überaus feinem Verständnis für Dichter und Werk. Nicht strenge literar-historische Forschung hat als Endzweck vorgeschwebt, vielmehr handelt es sich Herzog, wenn er dies auch nicht offen heraus sagt, darum, ein Bild des großen Dramatikers zu entwerfen, wie es den modernen Anschauungen von heute und gestern entspricht; das bei aller Breite fesselnd geschriebene Buch ist im Stile aktueller, anspielungsreicher Essays gehalten. Letzten Endes kommt es wohl auf lebendige Wechselbeziehung zwischen Forschung über klassische Poesie und derzeitigem Schrifttum hinaus: dieses Ziel hat das Buch des rührigen Publizisten, dem unter anderem Frank Wedekinds Lob zuteil wurde, erreicht. Sein Essaystil und -geist hat allerdings manche Schwäche des Buches bedingt, und wenn sich Herzog auch von beliebten Schlagwörtern der Kleist-Literatur frei zu machen weiß, wie er z. B. den Terminus „Gefühlsverwirrung“

<sup>1)</sup> Der Versuch Frida Tellers (Euphorion 20, 681 ff.), der die Rahmerische Erklärung von Kleists „Erfindung“, „Entdeckung“, „Höllengeschenk der halben Talente“ auf anregende Weise neu zur Diskussion bringt, Kleists Fragment im Sinne von Richard Wagner interpretiert und eine Synthese der Antike mit Claud vermutet, hat mich nicht überzeugt: 1. An eine beabsichtigte Komposition des Guiskard (S. 700) ließe sich erst glauben, wenn stichhaltigere Gründe vorgebracht würden als ein von E. v. Bülow „nach Überlieferungen“ mitgeteilter Plan, der gar nicht auf den Guiskard geht, sondern sich mit damaligen musikkritischen Spekulationen berührt; war keine Vertonung projektiert, so käme das „Musikdrama“ auf eine Motivspielerei hinaus. 2. Für Wielands Ausspruch aus dem Jahr 1804 über die „große Lücke in unserer Literatur“ (S. 707) ist blutwenig zu holen aus Aufsätzen, die dreißig Jahre zurückliegen; übrigens gibt der so beweisend klingende Satz (aus dem Jahre 1773!) über die erwünschte Vereinigung eines deutschen Dichters mit einem deutschen Komponisten gar nicht Wielands Anschauung wieder, sondern die eines „berühmten welschen Tonkünstlers“! 3. Die „zweite Seite“ der Idee von Kleists Dramenideal, nämlich das „Amphitheater“ (S. 714), hängt unbewiesen in der Luft; Kleists Regiebemerkungen (auch im Guiskard: „Im Hintergrunde die Flotte“) schließen sie aus. — So viel ich sehe, tappen wir über die „Erfindung“ der Briefe nach wie vor im Dunkel, während ich für den Ideengang des Fragments an dem „Zeitmotiv“ der Krankheit festhalten muß (F. Teller weicht, S. 685, den Versen 14—19, 22—26 des für sie wichtigsten Eingangschors überhaupt aus, womit die Willkür der von ihr angelegten Erinnerungsmotive festgelegt ist): dieses gedankliche „Zeitmotiv“ wird in verschiedensten Variationen abgewandelt, als allgemeine Gefahr, Schicksalsgedanke, Selbstverwundung usw., vgl. die Verse 10—36, 77—81, 94, 142—169, 318—377, 389—397, 429—517 (also von 524 Versen nicht weniger als 213).

einer Prüfung unterzieht (S. 316), so ist er gegen Stichwörter der modernen Literatur milder kritisch. Das Brand-Bekenntnis „alles oder nichts“ wird zum Leitmotiv, als solches auch zu Lob gehegt; „rocher de bronze“ — „Abreagierung der Affekte“ — „Bildungsphilister“ — „eine Art Wilhelm Bölsche“ — „ein junger Urit Brendel“ — „tragische Symphonie wie Beethovens Eroica“ — dies einige Proben von Herzogs Brauch, entferntere Probleme durch allzubeliebte Analogien zu erhellen. Auch seine literarischen Vorbeurteilungen von Kleist aus sind nicht immer tief begründet; die Linie, die zu Hebbel und zu Hauptmanns Florian Geher hinführt (S. 559), wird man gern gelten lassen, während es doch gewagt erscheint, Kleist als „ersten Ahn der verzweiflungsvollen, nihilistischen Künstler“ anzusprechen (S. 144 „Dostojewskij und Kleist“; dagegen geistreich und richtig ein Vergleich mit Dostojewskijs Schuldbewußtsein: S. 177); überraschend wirkt auch die Zusammenstellung mit Flaubert, die als Schlußformel, daher geradezu als Endergebnis angebracht ist.

Meister Eckeharts Spruch über das Leiden als das schnellste Tier zur Vollkommenheit und eine Äußerung Schopenhauers über das Ideal eines heroischen Lebenslaufs bilden die bezeichnenden Mottos zum Buch. Nur will mich bedünken, es ist im Text das Leiden stärker herausgearbeitet als das Heldentum, es ist auf die Tragödie des Dichterdaseins, auf die Ähnlichkeit mit Tasso, auf das „Martyrium des Genies“ ein weitaus stärkerer Nachdruck gelegt als auf das Willensmoment, das doch dem Kleistschen Schicksal eine so mitreißende Wucht verliehen hat. So schwirren hier gleichsam Reminiszenzen an das veraltete Wort vom „Kainömal“ auf des Dichters Stirn umher, so hat es zuweilen leider den Anschein, als würde der Dichter hemitleidet, so wird gegen die unseligen Zeitverhältnisse, die Kleists Untergang beschleunigten, harte Anklage erhoben. Wenn auch die Sachlichkeit, Unsentimentalität von Kleists Anschauungsweise mit Recht betont wird, so kommt durch die Fülle interessanter anekdotischen Beiwerks etwas Weiches, fast Nährseliges in die Darstellung, der übrigens jedwede Verdichtungs-fähigkeit mangelt, wie sie Erich Schmidt, hierin Schüler Kleistscher Zucht, in der Forschung eingebürgert hat. Doch sind die schroffen Gegensätze, die den Hauptreiz von Kleists Eigenart ausmachen, verständnisvoll gewürdigt: wenn auch der Affekt und die Intuition als Hauptquellen seines Schaffens genannt werden (übertreibend heißt es gar in der Einleitung, Kleist sei kein großer Intellekt gewesen), so erfährt die Architektonik, Symmetrie, beinahe rationalistische Sicherheit in der Komposition doch ihre vollauf berechnete Aufmerksamkeit; Gefühl und Verstand sind klug abgeschätzt und abgewogen, was besonders in den Partien über Kleist als Rousseauschüler und über den Widerstreit zwischen Rousseau und Kant und zwischen Kant und Schiller, in den Ausführungen über die seelischen Konflikte des Pariser Aufenthaltes und über die Berührungspunkte deutscher

klassischer Philosophie und Poesie zu ausgezeichneten Bemerkungen Anlaß gab (hauptsächlich im 9. Kapitel). Die wichtige Frage nach dem Verhältnis zur Romantik ist ohne doktrinaire Geradlinigkeit beantwortet, das Ergebnis Herzogs lautet (S. 407): „Kleist ist der Gipfel der Romantik, ohne im Grunde mit den neben ihm lebenden Romantikern mehr als Außerlichkeiten gemein zu haben.“ Diesen Gipfel der Romantik haben wir soeben bei einem Forscher, der in Methode und Intention den Gegenpol zu Herzog bedeutet, als Gipfel des Klassizismus bezeichnet gelesen! Ein eingehender Vergleich der beiden Kleistmonographien erübrigt sich; tiefer schürft und strenger scheidet Meyer-Benfes Lehrhaftes Buch: einen weiteren Unblick gewährt, auf freierem Grunde steht die guterzählte Dichterchronik W. Herzogs (Lehrreich besonders die beiderseitigen Homburgkapitel und -anschaungen).

Eigentliche Lücken gesteht der feinsinnige Kritiker für unsere Kenntnis der Entwicklung und Psychologie Kleists kaum zu, er ordnet alles zu einem wohlgerundeten Ganzen, auf die Gefahr hin, daß er da oder dort eine nach Vielwisserei schmeckende Wendung anbringen muß: „Die kluge Schwester wird zunächst . . . ein Lächeln nicht unterdrückt haben können, dann aber mag sie . . . den Ernst bewundert haben“ (S. 50); „Bei der Rahel werden Müller, Anim und Brentano für Kleist das Wort ergriffen haben“ (S. 523). Eine gewagte Kombination ist eingeständenermaßen die Parallele mit Hamlet (S. 279), und auch sonst greift ein gewisser belletristischer Hang in die historische Darstellung hinüber. Der feine künstlerische Instinkt hat jedoch dem Verfasser oft eine innige Einfühlung in den Dichter ermöglicht; insbesondere hat Herzog einen guten Sinn für die Art und Weise, wie sich ein Lebensschicksal in der Dichtung, in der Penthesilea und auch im Guiskard, widerspiegelt und verändert, allzueifrig geht er zuweilen diesem seinem Lieblingsgedanken nach, „die Identität des Dichters mit seinen Gestalten zu erweisen“. Von geistreichen Apercus sei etwa die Bemerkung über Wagners Meisterfinger als bestes deutsches Lustspiel neben Lessings Minna und Kleists Krug hervorgehoben (S. 355), ferner der Vergleich Kleists mit dem jungen Goethe (S. 364), die Andeutung über die Gefahr der Lächerlichkeit beim Achilles in der Penthesilea (S. 397) und der treffende Satz über Kleists Frauengestalten (S. 447): „Es sind reine sinnliche Geschöpfe, . . . sie leben ein vegetatives Leben, ähnlich den Frauen Goethes, und sind dadurch die reinen Antipoden etwa Hebbelscher Frauengestalten, die sich winden in dialektischen Antithesen.“

Alles in allem besteht das Urteil zu Recht, daß Wilhelm Herzog in der langen Reihe der Kleist-Biographen, die von Tiedt und Julian Schmidt über Wilbrandt und Brahm bis in unsere Tage hinführt, wohl nicht der Ruhm eines Entdeckers und Neuerers gebührt, wohl aber das Verdienst, auf Grund einer modern individualistischen Lebensanschauung

und einer gewissenhaften Verwertung der Einzelergebnisse neuerer Forschung das heute lebendigste, zugänglichste und zeitgemäße Kleistbuch geschrieben zu haben.

III. Die als Rede konzipierte und auf eine Überwindung des un- tiefen Neuromantismus abzielende Betrachtung des bekannten Hebbel- forschers A. M. Wagner sucht, im Gegensatz zu anderen Forschern (besonders zu Zindernagel) nachzuweisen, daß zwischen Goethe und Hebbel eine direkte Entwicklungslinie und in manchen Punkten auch eine innige Wesensverwandtschaft besteht. Die summarischen Bemerkungen zu Goethe gehen auf dessen Vorstellungen vom Dämonischen und vom Menschlichen ein, erweisen starke religiöse Akzente schon im Göt, bezeichnen die Grund- anschauung der Iphigenie als durchaus optimistisch, verwahren sich gegen eine einseitig tragische Ausdeutung des Tasso, heben im Faust das Dar- monische hervor, streifen den energetischen Glauben an ein Fortleben nach dem Tode, ohne die Nebentriebe und Quellen von Goethes Glaubens- bekennnissen ergründen zu wollen. Die stark polemischen Ausführungen über Hebbel befassen sich mit dem Verhältnis zu Hegels Entwick- lungsgedanken und mit einer Scheidung des Welt- und Einzelwillens und nehmen nicht die Judith, sondern Maria Magdalene zum Ausgangs- punkt. Hebbels Gottesbegriff stellt sich dem Verfasser als „Rückkehr zu den Anschauungen Goethes“ dar; auch Hebbel ist ihm Optimist, der sich in seinem Determinismus durch das Bewußtsein einer Abhängigkeit vom Fatum gestärkt fühlte und sich selber als dienendes Glied der Mensch- heit empfand; der Evolutionismus Hebbels sei bei Goethe vorgebildet, Hebbels Weg zur reinen Menschlichkeit falle mit Goethes Humanitäts- gedanken zusammen.

Zwischen diesen zwei frommen und dankbar gläubigen Erdenkindern nimmt nun A. M. Wagner ein pessimistisches Stadium an, dargestellt durch die Dichtung Kleists, den er übrigens als Metaphysiker nicht allzu hoch einzuschätzen scheint. Dem Determinismus der beiden, letzten Endes optimistischen Dichter-Denker hält er den Kleistschen Fatalismus entgegen; mit Goethe-Hebbels „Wer will, der muß“ kontrastiert er die Meinung, die er aus Kleist herausliest: „wer will, der kann nicht“. So ist nach Wagners Interpretation die Kleistsche Grundanschauung die, „daß der Wille der Gottheit unerkennbar ist und sie mit uns nach ihrer Willkür und Laune spielt“ (S. 96). Diesen Gedanken leitet er aber nicht bloß, wie oft geschehen ist, aus der Familie Schrockenstein ab, sondern in scharfsinniger, wenn auch nicht immer überzeugender Weise, auch aus an- deren Dichtungen Kleists. Zunächst aus Amphitryon, den er, ebenso wie den Prinzen von Homburg, als Tragödie auffaßt. Das Lustspielmäßige verderbe den Grundgedanken über die sklavische Abhängigkeit des Indivi- duums vom tyrannischen Willen der Gottheit: Jupiter ist der Vertreter

der Gottheit, der die arme Menschenseele Atmenes täuscht, verwirrt, ja narret. Auch in dem unbestreitbaren Lustspiel vom zerbrochenen Krug sei die Idee des Schicksals durch die läckische Hauptperson repräsentiert, rich- tiger gesagt: karikiert, auch hier sei Kleist von seinem aus kantischen und bereits vorkantischen Einflüssen hervorgegangenen Bewußtsein beherrscht, Schicksal und Zufall, hier im bösen Herrbild des schlechten Richters ge- troffen, treiben mit den Menschen ein hinterlistiges Spiel. Die Pen- theilea bringt dann eine neue, tiefere Auffassung, derzufolge das Schicksal des Menschen nicht irgendwo in der Außenwelt zu suchen ist, sondern in der menschlichen Seele; aber gleich im Käthchen greift Kleist nach A. M. Wagners Auffassung, die ich für dieses Drama ebensowenig teile, wie für den „Krug“, seine Anklagen gegen das „unbegreifliche Tun der Gott- heit“ und seine Überzeugung, „daß wir die Dinge in ihrer wahren Struktur nicht zu erkennen vermögen“, unter neuen Symbolen auf. Die beiden letzten vaterländischen Stücke lassen nicht eben diese Hauptidee, aber doch den für Kleist so bezeichnenden Dualismus der Gefühle und der sittlichen Forderungen durchscheinen.

Die resolute Durchführung der Hauptidee sichert Wagner eine ein- heitliche Konzeption von Kleists religiös-philosophischem Gedankengang: sympathisch berührt der Ernst, mit dem hier versucht wird, das Haupt- gewicht auf jene tiefen Leiden und Probleme zu legen, die meiner Auf- fassung nach für Kleist als Denker und als Bildner wichtiger waren als ästhetische Prinzipien und Fragen der äußeren Form. Ich will jedoch dieser prinzipiellen Zustimmung hinzufügen, daß ich mir andere An- schauungen A. M. Wagners nicht zu eigen machen kann; weder gebe ich seinen Ausführungen über den Optimismus der vermeintlich wesensver- wandten Dichter Goethe und Hebbel recht, noch scheint mir durch die hier wie bei Herzog begegnenden Vergleiche mit Tasso und Hamlet (S. 66) für Kleists Pessimismus der richtige Afford ange schlagen.

IV. Es hat für den Literaturhistoriker einen eigenen Reiz, den Dichter von juristischer, kriminalpsychologischer Seite beleuchtet zu sehen, wie es in der Gelegenheitschrift des Berliner Gerichtsassessors Caro der Fall ist. Viel Belehrendes kommt dabei nicht heraus, besonders wenn der Autor freigebiger ist mit superlativischen Lobesbezeugungen (wie herr- lich, köstlich, erhebend), als mit tiefdringender Analyse. Aber diese außer- literarische, grenzwissenschaftliche Methode, die in neuerer Zeit, nicht ohne Interesse, auch an Shakespeares und Ibsens erprobt wurde, könnte bei einem Dichter von Kleists regem Rechtsinn und von Kleists juristischer Dialektik größere Beachtung beanspruchen, wenn sie sich über Caros pathetischen Enthusiasmus erhöhe. Was er sachliches vorträgt, ist zum Teil sehr richtig, z. B. wenn er, auf Iherings Spuren wandelnd, im Kollhaas den Kampf ums Recht und auch sonst die Polemik gegen die

historische Rechtsschule nachweist; kurios ist das vom Verfasser geäußerte Bedauern, daß Kleist, der es da recht weit gebracht hätte, nicht ins studiert und nicht die Richterlaufbahn ergriffen hat, kurios nicht minder zu lesen, daß die Darstellung des Kahlhaas zu den wertvollsten kriminalpsychologischen Dokumenten der Weltliteratur gehört, daß die Familie Schroffenstein als „Drama des trügerischen Indizienbeweises“ zu bezeichnen ist und daß Kleist in seiner „Marquise von O.“ das „heikle Thema des § 176, Abs. 1, Nr. 2“ des heutigen Strafgesetzbuches behandelt. Angesichts der komplizierten Psychologie der Penthesilea versagt die forensische Medizin ebenso wie einst die Psychiatrie: hier wie dort wird behauptet des Käfels Lösungslaute: Sadismus.

Bei Besprechung des Lustspiels vom zerbrochenen Krug meint Caro, das dichterische Verdienst sei umso größer, da das Stück, ganz aus der Seele des Dichters heraus, ohne persönliche und sachliche (literarische) Anknüpfungspunkte geschaffen ist (S. 18). Ich möchte gelegentlich dieser sachlichen Anknüpfungspunkte die Aufmerksamkeit der literarhistorischen Forscher auf eine Frage lenken, die meines Wissens noch nicht gestellt wurde — nämlich auf die Frage nach dem Verhältnis des Lustspiels zu anderen dramatisierten, beziehungsweise parodierten Gerichtsszenen der Weltliteratur. Wir sind von der heutigen Bühne her an die Behandlung des Richterproblems, an den osterprobten Effekt einer Geschworenengerichtsszene gewöhnt, wir wissen, daß im deutschen Lustspiel des achtzehnten Jahrhunderts bestimmte Stände (wie Soldaten und Ärzte) aufs Korn genommen zu werden pflegten: aber über die Tradition eines „Richterlustspiels“ in Kleists Tagen sind wir meines Wissens nicht genügend unterrichtet, so daß wir auch nicht abschätzen können, inwieweit Kleist hier als Neuerer auftrat. So viel ist sicher: im Zerbrochenen Krug laufen zwei Entwicklungslinien zusammen: einmal wird ein großer Streit um einen kleinen Gegenstand geführt — wie in den Fabeln der komischen Heldengedichte älterer und neuerer Zeit; zweitens jedoch wird eine Gerichtssitzung ironisiert und von diesem Gesichtspunkt aus lenken sich unsere Blicke zurück auf ein altes klassisches Motiv. Ich möchte den Ausgangspunkt der Linie (nicht für Kleist direkt, aber für die satirische Anschauung vom Richterstand) in Aristophanes' Wespen ansehen (von hier führt eine gerade Bahn z. B. zu den Racineschen Plaideurs); für eine komische Behandlung der ersten Gerichtsszene käme etwa Porzias Rolle im Kaufmann von Venedig in Betracht, besser noch der lustige Prozeß in Beaumarchais' Figaro. Übrigens dürfte eine auf diese Beziehungen eingehende Untersuchung neben spezieller Belehrung über Stoff- und Motivgeschichte und Charakteristik auch wichtigeres zutage fördern: die Erkenntnis nämlich, in wie enger Verwandtschaft Gerichtsszene und dramatischer Dialog zueinander stehen und wie echt dramatisch es ist, daß ein Gefühlsdialektiker von Kleists Schlage immer und immer wieder zu

feinen Verhörzügen und Rechtsstreitigkeiten als zu Meisterleistungen psychologischer Kunst zurückkehrte.

V. B. Schulzes feinsinnige Untersuchung, eine Fortsetzung seiner Kleiststudien und seines Aufsatzes über „Das Bild als Leitmotiv“, erblickt in der Penthesilea die Darstellung von Kleists Ringen um sein dichterisches Ideal, berührt sich also in ihrem Ausgangspunkt mit Ansichten, die seinerzeit am nachdrücklichsten von Wukadinović verfochten wurden. Die nähere Durchführung der Parallele ist Eigentum V. Schulzes, der durchaus nicht etwa aus der fertigen Dichtung den Guistardplan rekonstruieren will, sondern durch neue Belege, besonders aus Kleists Korrespondenz, dartut, daß in dem himmelansturmenden Treiben der Amazonenkönigin jener maßlose Ehrgeiz symbolisiert erscheint, der den Guistarddichter bis an die Pforte der Seligkeit brachte, um ihn dann jäh in finsterste Verzweiflung herabzuschleudern. Die Deutung, die in Wildenbruchs Roman „Lukrezia“ enthalten ist und die Tragödie des Geschlechterkampfes zwischen Urmann und Urweib in den Vordergrund rückt, verwerfend, sieht der Verfasser in dieser Kleistschen Dichtung wie in der Dichtung schlechthin die innere Geschichte des Künstlers zum Ausdruck gebracht. Nicht auf den Stoff und dessen Symbolik, nicht auf Erotik und Antike kommt es ihm in erster Reihe an, sondern auf innere Form, auf Formsymbolik. Und diese wiederum sei am bezeichnendsten bestimmt durch die Erscheinung, daß sich einzelne Bildreihen organisch und konsequent durch das ganze Drama hindurchziehen, sich aus sich selber entwickelnd und ergänzend, einander beeinflussend und durchdringend, selbständig fortzuehend und auch die äußere Handlung in gewissem Sinne vorherbestimmend. „Ein Wort kann Bilder zeugen, ein Bild neue Bildorganismen und ein Bild endlich Handlungssymbole“, formuliert der Verfasser S. 41 unter geistreicher Verwertung des Kleistschen Ausspruchs „l'idée vient en parlant“.

Sechs Bildergruppen, sechserlei „Leitmotive“ durchziehen die Penthesileatragödie: Sternenmotiv, Höhenmotiv, Jagdmotiv, Erntemotiv, erotisches Motiv, Vernichtungsmotiv (dies mit drei Unterabteilungen: Höllenmotiv, Vergleiche mit dem eigensinnig zerstörenden Kinde, Weltvernichtungsmotiv). Dieselben Bilderreihen lassen sich auch aus Kleists Briefen, die der Penthesilea vorangehen, belegen, insbesondere ist jene Verleibung weiblicher Schönheit und des Zeitalters der Griechen geradezu als Vordeutung auf die Achillesgestalt, ja als Overture zur Penthesilea zu betrachten. Neben den sechs „primären“ will Schulze auch sekundäre Bildergruppen gelten lassen, die vom Stoff, von der Archäologie usw. bedingt waren: die eigentlichen „Leitmotive“ seien jedoch im Geiste des Dichters unabhängig von der Fabel der Tragödie und vor deren Konzeption

lebendig gewesen, ja einzelne Situationen der Penthesilea seien erst durch die Bilder heraufbeschworen worden: so Penthesileas Verzweiflung, da sie Helios, sich zu Füßen, im Flusse widerpiegelt sieht, so manche Übertreibung und mancher Doppelsinn der „Hunde“-Komödie.

Schulzes Methode, deren Neuheit er selbstbewußt betont, wagt sich allzutühn in die Metaphysik dichterischen Schaffens hinein; denn wer wollte mit voller Bestimmtheit behaupten, ob Bild, ob Geste, Gedanke oder Fabel für die Einbildungskraft das Prius abgaben! Verallgemeinernde Schlüsse lassen sich aus derlei feinen Unterscheidungen überhaupt nicht ziehen. Völlig im Recht ist der Verfasser, wenn er die staunenswerte Folgerichtigkeit und die aus immanenter Kraft fortzeugende Fähigkeit der lebenden inneren Anschauung rühmt, ja es ließe sich den „Leitmotiven“ der Penthesilea wohl noch mehr abgwinnen als Schulzes; sich übrigens von Pedanterie freihaltender Aufzählungsversuch es tut. Gegenüber seiner Anregung, den Rhetoriker Schiller (auf Grund des Gedichtes „Resignation“) dem Bildner Kleist näherzurücken, möchte ich jedoch auch in dieser Beziehung neuerlich auf den grundsätzlichen Unterschied der beiden Dichter aufmerksam machen: Schillers Art ist es nicht, im lebendig ersichtlichen, heiß erfüllten Bilde zu verharren, er springt unruhig aus einer Kategorie in die andere hinüber. Mir ist in dieser Hinsicht nichts charakteristischer als der Kontrast zwischen einer Kleistschen und einer Schillerschen Metapherreihe, der sich mir bei meinen Macbethstudien ergab: Jedem Kleistkennner ist die Bilderreihe der Penthesilea (B. 246 ff.) in bester Erinnerung, da der Angriff der Marstöchter mit einem „Wassersturz“ verglichen wird, der sich auf die Griechenscharen ergießt: „Fluchtgewog“, „Überschwemmung“, es „reißt“ uns „strudelnd“ mit sich fort — so geht es mit großartiger Beibehaltung des Bildes fort, wobei noch zu beachten bleibt, daß der Vergleich schon zuvor (B. 118) aufgegriffen war: sie „stürzt“ auf uns ein, „mit eines Waldstroms wütendem Erguß“ uns „niederbrausend“. Und nun lese man drei Verse der Schillerschen Umdichtung des Macbeth (B. 42): „und wie ein reißender Gewitterstrom durchbrach er würgend unsre Reihen, alles unwiderstehlich vor sich nieder-mähend“. „Gewitterstrom“ — „würgend“ — „mähend“ — drei Bilder statt eines, also kein eigentliches Bild. Wie weit ist dies von Kleistscher Wucht, Einheit, Bildhaftigkeit entfernt! Bei Kleist — und bei Goethe — verfließt Bild und Handlung in eins zusammen, ist beides dem Gesetz hoher Stileinheit unterworfen — so möchte ich Schulzes These modifizieren, ohne mich in die spitzfindige Frage zu vertiefen, woher die Phantasie den ersten Anstoß nahm.

Schulze rückt durch seine einseitige Bevorzugung des bildhaften Elements den Dramatiker Kleist in allzu nahe Nachbarschaft lyrisch inspirierter Dichter. Ist es wahr, daß sich das Drama nach den Bildern richtet und nicht umgekehrt, so ist das ein fraglicher Vorzug; dann hätte

das sprachliche Moment, die hinschmelzende Lyrik und das gefällig Visuelle den Sieg davongetragen über die harte Sachlichkeit, über das real Objektiviertere des Dramas, über die innere Logik der Charaktere. Schulze unterschätzt die Wesensunterschiede, durch die ein dramatisches Gebilde sich von anderen Dichtungen abhebt, und den gegenständlichen Realismus, der den Kleistschen Dichtungen auch in ihren Fiktionen und Visionen einen so eigenen Stempel aufdrückt. So will er ja die Dramen Kleists auch wirklich nur für das „unsichtbare Theater“ geschrieben wissen und beanstandet die neueren Versuche, die Penthesilea für die lebendige Bühne zu gewinnen, wobei er sich ganz unnötigerweise über das Wagnis, Penthesileas Tod versinnbildlichen zu wollen, aufhält. Wir sind nun so weit, Kleists Dichtungen dem Schicksal der unseligen Buchdramen entziehen zu haben und wollen sie auch ohne gelehrten Kommentar genießen dürfen. Schulzes Interpretation gleicht aber, fürchte ich, einem gelehrten und schwer zugänglichen Kommentar. Erst dann kann Penthesilea als lebendiges Kunstprodukt angesprochen werden, wenn ihr Hauptmotiv aus ihr selbst zu ersehen ist und nicht aus Quellen und Kenntnissen, die außerhalb ihres Rahmens liegen. Darum heißt es wiederum die Qualität des Werks herabdrücken, wenn man als eigentliche Triebfeder der Penthesilea das dichterische Ringen um den — Guiskard bezeichnet. Dann wäre sie Literatur für Literaturhistoriker, nicht lebendigste Kunst, als die sie sich doch — zumal im Deutschen Theater in Berlin — erwiesen hat<sup>1)</sup>. Nicht im subjektiven Empfinden des Dichters, sondern im objektivierten Schicksal und Charakter der Titelheldin suche und finde ich den Sinn der Tragödie, in der gegenständlichen Darstellung ehrgeizigen Troges und — im Gegensatz zu B. Schulze — in der Darstellung erotischer Urgefühle: wobei ich aber nicht mit Wilbrandt an die Kontrastierung der beiden Geschlechter denke, sondern an die einander ergänzenden und befehdenden Gefühle sexueller Anziehungskraft und sexuellen Hasses, die beide in der Seele der Einen Penthesilea Raum haben; gegen die Heldin dieses Dramas, das beinahe als Monodrama bezeichnet werden könnte, treten ja die anderen Personen, Achilles inbegriffen, als Folien zurück, um die Königin in vollem Glanz erstahlen zu lassen oder in schwarze Schatten zu hüllen.

VI. Die von seltener Reife zeugende Erstlingsarbeit Friedrich Roebbelings setzt sich zur Aufgabe, das vielumstrittene und von Kleist selbst als eine Art Kompromiß bezeichnete Rädchen von Heilbronn in seiner nicht bloß beabsichtigten, sondern auch durchgeführten Einheit und

<sup>1)</sup> Gebucht sei hier der meines Wissens einzige Versuch, das Stück auf nichtdeutscher Bühne einzubürgern: am 12. Dezember 1914 wurde die Penthesilea im städtischen Theater Prag-Weinberge (in meiner Übersetzung) gespielt, Regie: K. S. Hilar, Darstellerin der Titelrolle: M. Šlová.

Logik zu erfassen. Röbbeling will sich den Blick nicht trüben lassen durch Überlieferungen aus zweiter Hand und durch nachträgliche Selbstkritik des Dichters, daher schiebt er nach rascher Musterung der bisherigen Forschungsergebnisse alle Quellenfragen, Vergleiche, Analogien vorläufig beiseite, um, hierin der Methode Meyer-Benfey's folgend, den richtigen Maßstab lediglich aus der Dichtung selbst zu nehmen. Eine eingehende Analyse der Handlung und Charakteristik der Hauptpersonen ergibt ihm, die Titelfigur sei ohne Beziehung zu pathologischen Problemen jener Zeit (magnetischer Rapport u. ä.) zu denken, die Handlung entwickle sich organisch und ohne Widersprüche zwischen verschiedenen Konzeptionen (besonders zeige sich im Wesen Kunigundes keine Unstimmigkeit), die ganze Komposition beruhe auf dem Bericht über den Doppeltraum der Sylvesternacht. Als Zentralgestalt des Stückes wird, dem Titel zu Trotz, der Graf erkannt, der Untertitel „Feuerprobe“ erfährt eine neue, verinnerlichende Deutung, die Hebbelsche Polemik gegen das „Standesvorurteil“ Kleist's wird unter Hinweis auf den visionären und märchenartigen Charakter des Stückes zurückgewiesen. Erst nachdem er so aus dem Drama selbst die Einheit der Konzeption abgeleitet hat, versucht Röbbeling die Legenden und Spekulationen zu zerstreuen, die um das „Räthchen“ gelagert sind: mit den oft als Anregung bezeichneten Liebesgeschichten der Dresdner Zeit braucht er sich nicht viel zu befassen, erhebt aber berechtigten Einspruch dagegen, daß aus einer späteren, unverbürgten Äußerung Tieck's (über Kunigunde als dämonische Nixe) beweisende Schlüsse für einen zu rekonstruierenden ersten Plan gezogen werden, und wendet sich gegen die Ansicht, derzufolge der Räthchendichter ein poetisches Pendant zu Schubert's naturwissenschaftlich-psychiatrischen „Nachtseiten“ geliefert hat.

In manchen dieser Ausführungen, besonders in der Verwerfung der Melusinen-Hypothese, ist Röbbeling, von anderen Voraussetzungen aus, zu ähnlichen Resultaten gelangt wie Meyer-Benfey in seinem wichtigen Räthchen-Kapitel. Anderes scheidet die beiden Forscher, so betont Röbbeling weit weniger die Verwandtschaft mit bekannten Märchenmotiven, während Meyer-Benfey das Märchen von der echten und falschen Braut als Mittel- und Kristallisationspunkt der Räthchen-Kunigundehandlung annimmt: auch ist bei Röbbeling das Räthchen nicht in Meyer-Benfey's Sinne als Schicksalsdrama gedeutet; die grundlegende Differenz besteht jedoch darin, daß Röbbeling im Gegensatz zu fast allen Forschern (und auch zu Meyer-Benfey) die vorliegende Fassung des Dramas als in sich gefestigte Durchführung des Themas betrachtet, in der der Grundgedanke widerspruchlos aufgegangen und das Motiv des Doppeltraums eindeutig durchgeführt sei. Ich kann ihm hierin nicht völlig Recht geben, so dankbar ich anerkenne, wie fördernd und sinngemäß er meine psychologischen Andeutungen besonders über den Kontrast Räthchen-Kunigunde weiterführt. Mehr als in irgend einem Drama Kleist's stört im Räthchen das

zueinandergreifen verschiedener Gedankensphären, Motivierungen, Stilarten. Die vom Verfasser herausgehobene und als Vorgeschichte dem eigentlichen Inhalte vorangestellte Episode des Sylvestertraumes stimmt mit dem Gang der Handlung nicht ganz so überein wie Röbbeling dargetun möchte: namentlich komme ich über den Einwand nicht hinweg, daß das Geheimnis, das über dem Leben des Grafen waltet, der „ganzen Strahlburg“ (2, 234) bekannt ist, nur ihm selber nicht; auch mutet die Motivierung, daß er im Sylvestertraum das Gesicht der verheißenen Braut nicht gesehen hat und sich bloß eines Mals auf ihrem Rücken erinnert, wie ein oberflächlich eingefügtes Mittel einer bequemen, doch unpsychologischen „Anagnorisis“ an. Die Gründe für derlei Unstimmigkeiten anzugeben ist nicht Zweck dieser Zeilen, nur so viel sei bemerkt, daß mich Meyer-Benfey mit seiner Beanstandung der Szene II 9 (Kunigunde und Brigitte) überzeugt; seinem ganzen Stil und Gefüge nach gibt sich dieser Auftritt, der die Erzählung des gräßlichen Traumes bringt und in der ersten Fassung überhaupt fehlt, wohl als späterer, vielleicht durch Bühnenrückfichten oder durch Forderungen der Wahrscheinlichkeit bedingter Einschub zu erkennen; es bleibt der Eindruck einer undurchsichtigen und gewaltsam zusammengefügtten Vorgeschichte. Daß dieser Teil der Vorgeschichte in den Fragmenten der von Röbbeling dankenswert abgedruckten Phöbusfassung kaum angedeutet ist, hilft die Entstehungsgeschichte des Dramas eher verwirren als klären.

In der Ablehnung der Vergleiche mit der romantisch-medizinischen Literatur ist Röbbeling, der sich in diesem Punkt mit Meyer-Benfey eins weiß, wohl zu eindeutig und bestimmt vorgegangen; gewiß, die Parallelen sind unnötig gehäuft, das Pathologische in neuromantischem Sinn übertrieben worden; gewiß, das Räthchen wird im Drama selbst als gesund bezeichnet: aber ist sie es auch in der Erzählung des Vorgefallenen? Das geheime Band zwischen Mädchen und Ritter wird durch das Wunder der Sylvesternacht erklärt und durch das Eingreifen göttiger himmlischer Mächte: aber die Art und Weise, wie das erste Zusammentreffen der für einander bestimmten (hier, nach der Phöbusfassung, S. 122 f.) dargestellt ist, weist doch, meine ich, unverkennbar krankhafte Züge auf, und ich könnte mir durch eines göttigen Gottes oder eines Cherubs Eingreifen nicht, wohl aber durch eine plötzlich durchbrechende dunkle psychische Macht erklären, daß ein gesundes Mädchen beim Anblick des scheidenden Traumgeliebten sich „dreißig Fuß hoch, mit aufgehobenen Händen, auf das Pflaster der Straße niederschmeißt“. Wenn dann der verliebte Graf vor dem herrlichen Dialog IV 2 sich zu dem schlafenden Räthchen herabschleicht, „um einen Entwurf mit ihr auszuführen“, wenn er, auf die Eigenschaften ihres Traumes hin, seinen „Versuch“, sie zuzuhören, gründet und ausführt, so höre ich ihn im Stile eines Experimentators, eines romantischen Hypnotiseurs sprechen und finde es be-

rechtigt, in der wissenschaftlichen Romantik nach ähnlichen Motiven Umschau zu halten, zumal ein Interesse Kleists für derlei Dinge gerade für die Dresdner Zeit feststeht.

Röbbeling geht dem Motiv des Doppeltraums nicht so sehr in seinen Nuancen nach, als indem er eine wesentliche literarische Grundlage aufdeckt. Man hat sich bisher mit einer Situation des Wielandschen Oberon begnügt, diese Ähnlichkeit jedoch rückt in den Hintergrund im Vergleich mit den reichen Belegen, die der erste Paragraph Röbbelings aus anderen Schriften Wielands, und zwar aus seinen Jugendschriften, bringt. Hier liegt, vom rein literarhistorischen Standpunkt aus, der Hauptertag der Schrift, und wir verstehen jetzt besser, wieso Kleist von Fouqué als Anhänger der Wielandschen Schule hat bezeichnet werden können; in literarpsychologischer Hinsicht sind jene Partien am wichtigsten, in denen aus der geschichtlichen Einsicht neue Folgerungen für die innere Entwicklung Kleists gezogen werden. Röbbeling füllt eine Lücke unserer Kleistkenntnis aus, indem er nachweist, wie tief sich der Dichter in den Optimismus des jungen Wieland eingelebt hatte, bevor ihm die Erschütterung durch den Kantschen Kritizismus kam. Nicht nur daß ein Stammbuchseintrag aus dem Jahr 1792 (S. 442) und das bekannte Bild vom „diamantnen Schild“ (S. 143) sich als Entlehnungen aus Wieland erweisen: ein gut Teil Tugend- und Vollkommenheitslehre des jungen Kleist läßt sich auf Wielandsche Anregungen zurückführen, die sich wiederum aus popularisierten platonischen Ideen und aus den Lehren Leibniz' und Shaftesburys zusammensetzten. Echt wielandisch (daher platonisch) ist aber die Rätchenanschauung von den zwei liebenden, einander prädestinierten Wesen, die vor ihrer Vereinigung ein halbes Leben führen und nach ihrem Zusammentreffen in das Geheimnis der eigenen Seele einen blickartigen Blick werfen dürfen. Der Grundgedanke von einer göttlichen Harmonie; der platonische Erosmythos; die vorherbestimmte Sympathie; die Liebe auf den ersten Blick; erotische Empfindungen, verbunden mit einer „fausse reconnaissance“; vordenkende Doppelträumer; solche und ähnliche psychologische Motive sind Vorbedingungen zu einer Reihe beliebter Situationen der Wielandschen Jugenddichtung und führen zu Ideengängen, die damals etwa in Schillers „Geheimnis der Reminiscenz“ oder in Goethes Geständnis an Charlotte von Stein („Warum gabst du uns die tiefen Blicke“), aber auch in Lessings Seelenwanderungsglauben verwandte Anklänge fanden<sup>1)</sup> und als deren modern-naivste Fortsetzung ich jene Szene aus dem „Blauen Vogel“ des Neurontikers Maeterlinck anführe, da die im Fernsten in „Hälftenliebe“ vereinigten Kinderseelen gegen ihren Willen zu getrenntem Weltleben beschieden werden.

<sup>1)</sup> Vgl. H. Petsch in Germ.-Rom. Monatschrift 6, 398.

So wie das Rätchen in einem Hauptmotiv an einen Lieblingsgedanken des jungen Kleist anknüpft, so lebt hier auch die jugendliche Philosophie, der vorkritische Optimismus wieder auf. Wenn ich das Ergebnis des Wielandkapitels mit den inhaltreichen Abschnitten über den Gedankengehalt des Rätchens und über Kleists Lebensanschauung (S. 55, 61) verbinde, so glaube ich Röbbelings Auffassung dahin wiedergeben zu können, daß sich der Penthesilea-Dichter, der auch im Amphitryon, von Kants Philosophie durchdrungen, ein tragisches Weltbild gestaltet hatte, nunmehr wieder in einen schicksalsgläubigen Optimisten wandle, der mit dem rationalistischen Geiste des Aufklärungsjahrhunderts naive christliche Mystik und vollstimmlichen Glauben verbinde und — dies lehren die letzten Partien des Buches — auch mit der Romantik Tiecks und Werners einige Fühlung habe. Es bildet also das Rätchen einen „vorläufigen Abschluß der metaphysischen Zweifel und den Versuch einer positiven Lösung mittels der bereits durch Rousseau, Wieland, Goethe und andere entwickelten Lehre vom Gefühl“ (S. 56). Die auf Glauben und Intuition beruhende schlafwandelnde Sicherheit Rätchens ist aus allerhöchster Verehrung des Sentiments entsprungen, Rätchen selbst als Genie des Gefühls zu bezeichnen. Aber so wie der Amphitryon eine Anlage gegen die betrügerische Sinnenwelt enthalte, so habe sich das philosophische Rätchen — als Zentralerlebnis des Dichters — auch im optimistischen Rätchen-Drama durchgesetzt, indem die durchaus nicht erschauende, sondern gedankenmäßig und gewaltsam konstruierte Gestalt der Kunigunde wiederum einen parodistischen Beweis dafür abgibt, daß das Innere eines Mitmenschen nicht zu durchschauen ist: man kann durch verführerische Künste, durch eine „mosaische“ Arbeit den unzulänglichen Sinnen eine Augenweide bereiten und dadurch vortäuschen, als sei das unerkennbare „Ding an sich“ mehr als null (S. 111).

Es bleibe dahingestellt, ob die Andeutungen über die Kunigunde-Gestalt nicht gar zu weit sich ins Gebiet des Spekulativen vorwagen: sicher stellt das Rätchen von Heilbronn eine Verbindung mit der Kleistschen Jugendphilosophie und -religion her. Aber ich gehe einen Schritt weiter als Röbbeling. Das Rätchen von Heilbronn ist, fast in jeder Hinsicht, ein Zurück: ein Zurück zum achtzehnten Jahrhundert, zum Optimismus, zum Ritterdrama, ein Zurück zur gewöhnlichen Bühnenform, zum Monolog, zum Geschmack des damaligen Theaterpublikums, zum Teil auch zur herrschenden Romantik. So herrlich auch die Seele des unbewußten Kindes und die Trauer des mit sich selbst ringenden Ritters hervorleuchten, als Ganzes ist das Rätchen von Heilbronn den größten Leistungen Kleists kaum ebenbürtig, und auch der Literaturhistoriker darf — mit anderer Begründung — die Hebbelsche Klage wiederholen: „O wie mich das schmerzt! Rätchen, du mein liebes Rätchen von Heilbronn, dir darf ich nicht mehr so gut bleiben, als ich dir

wurde, da ich zum erstenmal mir dein rührendes Bild in die Seele drückte!"

Prag. D. Fischer.

Leopold Stahl. Joseph von Auffenberg und das Schauspiel der Schillerepigon (Theatergeschichtliche Forschungen. Hsg. von Berthold Liekmann. XXI). Hamburg und Leipzig. Verlag von Leopold Voß. 1910. 7 M.

Stahl hat sich ein wichtiges Problem der deutschen Literaturgeschichte zum Thema gewählt und im ganzen ansprechend gearbeitet: er sucht den Begriff des Epigonendramas fester zu bestimmen und charakterisiert zu solchem Zwecke an einem der typischsten Vertreter, dem badischen Freiherrn Josef von Auffenberg, diese literarische Gattung in ihren Mängeln und Schwächen. Der Normaltypus des Epigonendramas ist in seiner äußeren Gestalt folgender: „Der Autor liebt den fünffüßigen Jambus, den nur selten Prosaesprache unterbrechen, und der an dramatischen Stellen sich reimt. Der Stoff wird der Geschichte entnommen, meistens auf fünf Akte (es gibt Ausnahmen) verteilt und gerne lyrisch drapiert.“ Dazu käme im Stil eine maßlose „Pathetisierung“, ein „Streben jeden Gefühlsindruck in seiner letzten Steile ungenügend zu geben.“

Dieses Drama, das von Schiller nur das Äußere ohne seinen Geist getreu kopiert, hat vor allem Josef von Auffenberg gepflegt. Das in inneren und äußeren Ereignissen merkwürdige Leben des verschrobene Junggesellen erzählt Stahl auf Grund genauer Quellenstudien anschaulich und plastisch, in hie und da leise ironisierendem Tone. Dann bespricht der Verfasser die Dramen Auffenbergs, dessen ungeheure Fruchtbarkeit schon die Zeitgenossen in Erstaunen setzte; wir erfahren näheres über die Quellen: aus allen Literaturen suchte sich der Dichter den Stoff zusammen: Shakespeare, Scott, Byron, Moore, Florian, Chateaubriand, Müllner, Houwald und die Schicksalsdramatiker überhaupt werden genannt. Gerne hätte ich etwas gehört über die Art, wie Auffenberg seine Quellen benutzte, ob er sie strupellos übernahm, ob und was er umarbeitete; das wäre für die Technik des Epigonen sehr wertvoll gewesen, und es ist schade, daß der Verfasser dies verabsäumt hat.

Bei Auffenbergs Drama „König Erich“ hätte Stahl zu den von ihm erwähnten Bearbeitungen des Stoffes noch das schwedische Drama „König Erich“ von Johann Börjesson (1842) nennen können, das L. Passarge 1893 für die deutsche Bühne bearbeitet hat (Halle a. S., Hendels Bibl. der Gesamt-Lit. Nr. 724), das mir allerdings das Thema anders gewandt zu haben scheint als der badische Dramatiker, soviel ich aus Stahls Inhaltsangabe ersehen kann. Ebenso wäre für „Das Opfer

des Themistocles“ neben Schillers Plan auch der Theodor Körners heranzuziehen gewesen, von dem nur ein Monolog des Helben erhalten ist (Ausgabe von Wildenow S. 859—861). Den „Propheten von Savonola“ bespricht bereits Maria Vrie in ihrem stoffreichen Buche „Savonola in der deutschen Literatur“, Breslau 1903, S. 38.

In dem zweiten Teil seiner Arbeit behandelt Stahl im einzelnen die Abhängigkeit Auffenbergs von Schiller. Eingeleitet wird der besondere Teil durch einen allgemeinen Abschnitt: „Schiller und das historisch-pathetische Drama des 19. Jahrhunderts“, der leider schlecht disponiert und dadurch etwas unübersichtlich geraten ist, sonst aber gut die Grundlinien der historischen Entwicklung der Schiller-Nachahmung im 19. Jahrhundert festlegt. Wer dieses Thema einmal im ganzen behandelte, würde eine verdienstliche Ergänzung zu Albert Ludwigs schönem Werke „Schiller und die deutsche Nachwelt“ (Berlin 1909) liefern. Körner wird m. E. von Stahl hier und auch später unterschätzt: er wäre höchstens ein „sozialer und anständigerer Kotzebue“ geworden. So gefährlich es ist, über frühverstorbene Dichter nach ihren Erstlingswerken zu urteilen (Stahl weiß dies selbst auch genau), so glaube ich doch, daß vor allem die strenge Kritik des Vaters bald den jugendlichen Wiener Hoftheaterdichter weitergeführt hätte von der bloßen Schillernachahmung zur selbständigen Auffassung und Durchdringung eines Stoffes. Doch Bestimmtes läßt sich darüber nicht entscheiden<sup>1)</sup>. Wie Schiller stofflich auf das Drama des 19. Jahrhunderts einwirkte, wird in raschem Fluge dargestellt<sup>2)</sup>, Raupach und Ohlenschläger werden als Schillerepigon abgelehnt, und besonders für den lange verkannten Dänen (vgl. auch Minor, Euphorion XVII, 448 f.) findet Stahl ein richtiges Urteil: „Ohlenschläger hat Schiller dort fort- oder mindestens umgebildet, indem er ihn mit bänisch-nordischem Geist durchsezt hat. Er war selbständig in der Wahl seiner Stoffe und nicht hilflos in der Zeichnung seiner Charaktere, wenngleich sie auch seine Stärke nicht gewesen sind.“

Im einzelnen bespricht darauf Stahl das Fortleben Schillerscher Charaktere und Motive, zunächst bei Auffenberg, dann aber auch mit bisweilen recht fruchtbaren Ausblicken auf die weiteren Epigonen bis zu Wildenbruch; unter diesen habe ich ungern Michael Beer und Richard Voß vermist, die beide nur kurz erwähnt werden, obgleich gerade letzterer mit seinen zahlreichen historischen Dramen das Musterbeispiel eines Schillernachahmers bietet. Nach der Chronologie von Schillers Dramen

<sup>1)</sup> Sind übrigens die „Schwestern von St. Jambier“ der Franul von Weißenturn (S. 62) stofflich verwandt mit Kleists „Verlobung von St. Domingo“ und Körners „Loni“, worauf der Zusatz zum Titel „aus den Schreckenstagen von St. Domingo“ hindeuten scheint?

<sup>2)</sup> Für Demetrius hätte Stahl mit Erfolg benutzen können die Programme von A. Poppe, Der falsche Demetrius in der Dichtung. Linz 1893—95.