

HEINRICH VON KLEIST

2.

ZWEITE UNVERÄNDERTE AUFLAGE
NEUNTES BIS ZWÖLFTES TAUSEND

9-10

Fr. H. 17/199

HEINRICH VON KLEIST
VON FRIEDRICH GUNDOLF



43023

1 · 9 · 2 · 4

BEI GEORG BONDI IN BERLIN

CONTROL

1956

Biblioteca "Carmel" Bucuresti
Cota 41075

Ok 49/09

B.C.U. Bucuresti



C43023

B 441537

DRUCK VON HESSE UND BECKER · LEIPZIG
COPYRIGHT 1922 BY GEORG BONDI · BERLIN

ELISABETH SALOMON ZUGEEIGNET

EINLEITUNG

HENRICH von Kleist, bald zur Romantik, bald zu den Freiheitsdichtern gerechnet, seinen persönlichen Beziehungen oder seinen politischen Meinungen nach, ist von allen deutschen Dichtern als Dichter am schwersten aus einer Gesamtströmung des deutschen Geistes zu fassen und vielleicht die großartigste Verkörperung der deutschen Eigenbrödelei, nicht durch Absicht und Gesinnung, sondern von Natur. Die tiefe Ungebärdigkeit, die Lust und Qual des Andersseins und Vonvornanfangens, die Unsicherheit und der Trotz des Selbstlerner und Selbstgrüblers, die dunkelglühende Heimlichkeit und die verbissene Sucht nach dem unbedingten Du für das höchstbedingte Ich — Züge fast jedes genialen Deutschen seit Luther, wenn nicht durch Luther — sind bei Kleist mehr als bei irgendeinem anderen zum Schicksals- und Schaffensgrund geworden. Wir haben viele Käuze und Sonderlinge, aber fast allen anderen war es gegeben, wenn nicht mit ihren Eigenheiten und Gewohnheiten, so doch mit ihrem Streben und Schicksal aus sich herauszugehen und einzugehen in eine Gesellschaft, in einen Geisterkreis, in ein Volk oder ein Ereignis. Kleist hat danach gerungen wie wenige sich hinzugeben, ja sich zu opfern, zu wirken für andere und durch andere, doch durch eine unüberwindbare, transzendente Sprödigkeit blieb er ein Fremdling, unschmelzbar, ungelöst, unerlöst — er hat keine Diotima gefunden wie Hölderlin, keine Freunde wie Jean Paul, wenn auch manchen Helfer oder vielmehr Hilfsbereiten . . . keine geschichtliche Aufgabe und keine eigene Weltstunde. Er ist nicht der Gründer einer Epoche, nicht der Führer einer Partei, nicht der Kündler eines Gottes, nicht der Meister einer neuen Jugend, nicht der Liebling eines Volkes oder auch nur eines Publikums — er ist nicht einmal ein Wegbahner oder letzter Vertreter eines untergehenden Heils, er ist nicht die Menschengestalt für irgendeine ewige Idee oder geschichtliche Macht, wie sehr es ihn Ideen und Mächten entgegtrieb — er ist ganz wesentlich er allein, in einem Grad wie kaum ein zweites Genie der Geschichte. Nur durch die Großheit dieses Selbst und die Gewalt seines Ausdrucks ist er vor der Vergänglichkeit und

ein Bildungsgrübler mit dichterischen Gaben, aber kein ursprünglicher Seher war. Die Einsamkeit Kleists war noch ganz unreflektiert, er hatte weder Echo noch Spiegel . . wir können sie nicht aus den Bewußtseinsinhalten seiner Werke entnehmen, sondern aus ihrer Art, wodurch sie sich vom gesamten deutschen Schrifttum abheben. Die Kleistischen Elemente finden wir nirgends als bei ihm, trotz Schillerischer Sprachschule und romantischen Stoffen.

Über sein Wesen ist mit alledem noch kaum etwas ausgesagt — ich wollte ihn nur zunächst abgrenzen gegen den Raum wo er zuerst erschien. Daß er nicht einzureihen ist, gehört freilich zu seinen Eigenschaften selbst, und ist keine bloße Negation. Zeitlich gehört er zu dem Geschlecht der Brentano, Arnim, Görres — er ist 1777 geboren und sein Schaffen fällt in die Jahre 1802—1810. Die Romantiker Arnim und Adam Müller waren seine politischen Gesinnungsgenossen und hatten freundschaftliches Verständnis seines abseitigen Wesens und Werks . . der Romantiker Tieck gab seinen Nachlaß heraus und war sein erster Herold, wenn auch mit einer Gönnermiene die ihm nicht zukam. Das Käthchen von Heilbronn und die Familie Schrockenstein gehören dem Stoffkreis an der damals gemeinhin als romantisch galt, und Kleists Jambensprache schien shakespeareisierend — was damals, seit dem Erscheinen der Schlegelschen Übersetzung, ebenfalls den Romantiker kennzeichnete. Diesen Begleitumständen dankt er seine Zurechnung zur romantischen Schule, mit der er nach Ursprung wie nach Substanz nichts zu tun hat. An der Bildung der Zeit nimmt er mit seinem Bewußtsein, ja mit gespannter, überspannter Absichtlichkeit teil, ohne sie sich einzuverleiben. Er treibt Kant als eine Gewaltkur und ohne philosophischen Sinn bis zur Verwirrung des Geistes. Er liebt Shakespeare, Goethe, Schiller als große Meister und wird angeweht von dem hohen Atem ihres Dramenstils, aber sein eigener Vers nimmt weder diese Welle auf noch trägt er sie weiter. Er ist weder Schiller- noch Shakespeare-schüler wie Grillparzer, Hebbel, und alle romantischen Dramatiker bis auf Hofmannsthal. Seine Sprache ist die deutsche Sprache des besonderen Heinrich von Kleist, in ausschließlicherer Weise als eines großen Dichters Sprache sonst je nur seine eigene ist: wenn wir Dante sagen, so heben wir eine

ganze Welt mit herauf, die in seine Sprache eingegangen ist und mitschwingt — Scholastik und Mystik, Troubadoure und frühe Malerei, Rittertum und beginnende Städtkultur haben in ihm ihre Zunge. Und gar erst Shakespeare! Renaissance und Barock, Feudalität und Reformation, keltische, germanische, romanische Bluts-erinnerungen erstehen in seinem Wort. Aber niemand kann die Seele des deutschen Idealismus, der deutschen Romantik, der deutschen Freiheitskriege und des preußischen Geistes so völlig in Kleist verkörpert finden, wie sehr auch ihre Motive und Erregungen in seiner Dichtung anklingen — es ist zuletzt überall der vulkanische Eigenwille seiner Ichheit allein, die Seelengehalt und Seelenton seiner Werke nicht nur bestimmt, sondern geradezu ausmacht, welchen Stoff er auch ergreifen mag.

Weniger als andere Dichter ist er historisch zu verstehen, wenn er auch nicht ohne die Geschichte zu verstehen ist. Seine Eigenkraft ist gefärbt, aber nicht getragen von den Elementen seines Zeitalters. Ein Kind seines Volks und seines Zeitalters ist er durch seine Einsamkeit selbst, die nur unter Deutschen so möglich war und erst seit der großen Zertrümmerung der Gesellschaft durch die Revolution. Doch während die anderen Romantiker aus der Ichheit selbst ein neues Allprinzip, eine neue Tendenz machten, während aus dem Zusammenbruch der Gesellschaft für sie eine neue Geselligkeit oder ein neues Volk stieg, ein neuer menschenverbindender Rausch, litt Kleist an der festen Form seiner Person und konnte sie doch nicht sprengen. Was die anderen aus sich heraustrieb scheuchte ihn tiefer in sich hinein, und selbst die Bühne — für Schiller der Schallraum seiner Volkserzieherstimme — wurde für Kleist, sehr wider seinen Willen, aber durchaus entsprechend seiner Natur, der Kampfplatz eben zwischen seinem Willen zur Welt und seinem ichtgebundenen Titanentum.

Was hat nun diesen einsamsten deutschen Dichter zum Drama gedrängt, als dem ihm notwendigen Ausdruck, zu derjenigen Gattung die vor anderen Gemeinschaft mit Volk oder Gesellschaft voraussetzen scheint? Was hat ihn zu dem einzigen spezifischen deutschen Tragiker gemacht, zu dem einzigen der nicht anders konnte und dem die dramatische Form nicht zuerst Vorwand für

dialektische, rhetorische, lyrische Anlagen — für pädagogische, philosophische, politische Zwecke war? Lessing (wie übrigens alle deutschen Dramendichter seit Gryphius) nahm die Bühne als Lehrstuhl für Fragen der Moral und des Glaubens: seine Anlage zum Drama war zunächst die dialektische Spannung zwischen zwei Rechtsstandpunkten, die Freude am Entwirren von seelischen Knoten . . . er dachte in lebendigen Gesinnungen und sah sie dramatisch um in Handlungen, zu denen er Charaktere bedurfte. Goethes Dramen kommen aus Herzenskrisen und sind die Verkörperungen seiner Leidenschaften mit ihren Gegenständen oder Widerständen. Sein Antrieb ist eine Gefühlsspannung zwischen Ich und Welt, die der unmittelbaren lyrischen Aussprache nicht fähig war und sich in dialogischer Abwandlung löste. Nicht Handlungen, nicht Charaktere, nicht Prinzipien schaffen sein Drama, sondern Bewegungen, Bewegtheiten der Seele. Bei Schiller ist das dramatische Grund-erlebnis der Streit zwischen Schicksal und Freiheit, das dramatische Grundbedürfnis die moralische Erhebung des Gemütes durch gesteigerte Bilder der sittlichen Weltordnung. Er ist vor allem Lehrer wie Lessing, aber mit einer stärkeren Farben- und Stimmfreude, mehr Rhetoriker als Dialektiker . . . er sah zuerst moralisch-pathetische Vorgänge und dazu suchte er Figuren. Bei keinem dieser großen Dichter entsteht das Drama aus der ursprünglichen leidenschaftlichen Menschenschau eines volkhaltigen, gemeinschaftsgetriebenen und gequälten Geistes, der sich in Gesichtern von Gestalten, Schicksalen, Kräften und Erschütterungen gleichzeitig und einheitlich entlädt, dem das Drama nicht eine geistige Tätigkeit in der Welt oder für die Welt bedeutet, sondern dem die Welt als Drama erscheint und spricht. So war es bei Shakespeare, und so war es, bei völlig anderer Weltart und völlig anderer Distanz zwischen dem Seher und der Erscheinung, bei den attischen Meistern. Was bei Shakespeare Menschenschau, das ist dort Mächtenschau: der Mensch ist noch nicht aktiver Charakter geworden sondern bleibt noch passiver Mächteträger. Shakespeare ist der letzte dem die Bretter die Welt bedeuten, dessen Ich einmalig, eigen und schöpferisch ein ganzes Weltalter im Drama erlebte und darlebte. Der moderne Bruch zwischen Eigenseele und Zeitgeist ist bei ihm

noch nicht unüberbrückbar, sondern als einer seiner dramatischen Antriebe eingegangen in seine gestaltenträchtige Schöpfung. Er überwölbt zum letztenmal die Zerrissenheit, die aus der Verselbständigung des besonderen Charakters, aus der von Staat und Kirche losgelösten Gewalt der Eigenseele entstanden war, mit seinem allumfassenden Weltblick, vor dem die einmaligen Menschen mit dem ewigen Schicksal noch so eines sind wie mit ihrem Meer die Wellen. * Alle Nachfolger haben unter mannigfachen Formen an diesem Konflikt gelitten und ihn bald zugunsten der einen, bald zugunsten der anderen Seite entscheiden wollen: keiner hatte mehr das ganze Gleichgewicht. Alle neueren Dramen setzen bereits den Konflikt zwischen dem Charakter und dem — wie immer gedeuteten und angewandten — Weltgesetz voraus und suchen die Einheit, die Shakespeare noch im Wesen hatte, im Begriff oder in der Vorstellung: Shakespeares Dramen geben Menschenbilder im Weltbild, als Weltbild — Lessings, Schillers, Goethes Dramen geben Menschenprobleme oder Weltprobleme, d. h. Lösungen des Gegensatzes zwischen den Menschen und ihrer Welt — auch und gerade der Faust, der eben die Weltwerdung des Menschen darstellt . . also die Weltlosigkeit Fausts zunächst voraussetzt. Alle deutschen Dramenhelden geraten kraft gewisser Eigenschaften, Taten oder Geschehnisse in die oder jene Schicksale, unter dies oder jenes Gesetz oder wie man das Überindividuelle, das Weltartige benennen will. Shakespeares Gestalten sind dies selbst, entwirken es selbst, sind die Menschenformen der außermenschlichen Atmosphäre von Schicksal, Natur, Merk- oder Wirkwelt: ihnen geschieht nicht was sie sollen oder wollen oder müssen, sondern was sie wesen. Sein Drama entstammt noch nicht aus dem Bedürfnis nach Darstellung selbstiger Spannungen oder Probleme, wenn er auch alle solchen Spannungen des reichsten Herzens seinen Dramen eingewirkt hat: der dramatische Odem kommt ihm von der Gemeinschaft mit der gewaltigen Bewegung seines Volkes. Die Renaissancefreude am furchtbaren und schimmernden Spiel der entfesselten und geschwellten Menschenkräfte aller Art, die Lust eines Teilnehmers, Opfers und Zuschauers zugleich an diesem Spiel, das wogende Drin- und Drüberleben, die Spannung zwischen dem

leidenschaftlichen Mitwirken und wissenden Schauen — zwischen Volkstum und Weisheit, Heldenkraft und Paria-qual — das sind Shakespeares dramatische Ursprünge.

Also: das shakespearische (wie das attische, das französische, das spanische) Drama kommt aus der Gemeinschaft, aus den Erhebungen, Erschütterungen, Spannungen der Gemeinschaft . . . das deutsche seit Gryphius kommt aus der Einsamkeit, aus dem lebhaften, grüblerischen oder leidenschaftlichen Verlangen die Einsamkeit zu überwinden, die Gemeinschaft herzustellen, nicht: sie darzustellen. Die Bühne als Katheder, als Tanzplatz, als moralische Anstalt: all das sind Ersatzmittel der weltbedeutenden, weltfassenden Bühne. Das Beispiel dramatischer Wirkungen hat zur Entstehung des modernen Theaters, das Gryphius aus dem englischen Wanderzirkus und dem humanistisch-protestantischen Schuldrama organisiert hat, mehr beigetragen als die tragische Uranlage eines Genius oder die dramatische Spannung eines Volkes. Literatur und Rhetorik, das Vorhandensein der Gattung, der ausländischen und klassischen Muster — das heckte bei uns weiter. Die vorhandene Gattung wurde dann das illegitime Gefäß für alle möglichen persönlichen Inhalte, eben dialektische, philosophische, lyrische . . . und gewiß war gerade die Einsamkeit des Individuums, der Drang nach Wirkung, Volk, Welt noch einer der mächtigsten und echtsten Beweggründe dramatischen Schaffens in Deutschland.

Neben dem lehrhaften, dem rhetorischen, dem lyrischen Weg zur Bühne, wie ihn Lessing, Schiller, Goethe gefunden — lauter expansive Einzelne — hat Kleist sich den eruptiven, oder den visionären, gebahnt, den notwendigsten verglichen mit den anderen (die schon Umbiegungen vorhandener Ausdrucksweise, Anpassungen vorhandener Gattungen ans Drama sind). Was er zu sagen hatte konnte er auf keine gemäßere Weise sagen als auf dramatische: seine Gedichte sind ausdruckslos und seine Erzählungen sind versetzte Dramen, wie Lessings Dramen versetzte Abhandlungen, Schillers Dramen versetzte Reden, Goethes Dramen versetzte Epen, Gedichte oder Gemälde sind, ihrem Grundgehalt und ihrem Ursprung nach.

Da die Einsamkeit überhaupt das schöpferische Prinzip des höheren

deutschen Dramas ist (von dem Nurtheater, dem Unterhaltungsbetrieb, dem Kotzebue- und Iffland-zirkus, dem Wortkino rede ich hier nicht), so liegt ein tiefer Sinn darin daß der einsamste deutsche Dichter auch unser reinster und echtester Dramatiker geworden ist. Bei keinem war die Not des Eingesperrtseins so stark wie bei Kleist, keiner mußte heftiger, beklommener nach Ausbruch und Übergang, nach Gemeinschaft ringen, keiner war steiler, dichter eingepreßt und keiner hatte weniger Ventile: er hatte weniger Talente, weniger Bildung, weniger Geist als irgendein anderer deutscher Genius seines Ranges — er war ein Genie von gewaltiger Stärke und Höhe und Glut . . . aber er hatte einen engen, trotz aller philosophischen Anstrengungen ungeschulten und unschulbaren Verstand, ein lückenhaftes und gewaltsam errafftes, angelesenes, nicht anverwandelttes Wissen, die typische Halbbildung des eiligen Selbstzüchters, und eine unüberwindbare Weltfremdheit, die durch seine krampfhaftige Beobachtungssucht nur gezeigt, nicht gemildert wurde. Er war ein adliger Sinn, doch durchaus kein souveräner Geist. Neben Lessings Gesamtperson wirkt er wie ein Dummkopf, neben Schiller wie ein Wirrkopf, neben Goethe wie ein Barbar — Lessing bliebe ohne Dramen immer einer der größten Denker, Schiller ein heroischer Rhetor, Goethe der weiteste Weise und Seher. Alles was Kleist war und was ihn unsterblich gemacht hat, war er wesentlich als Dramatiker und durch das Drama: seine Not ist fast seine einzige Gabe und seine einzige Erlösung: nur in den brennenden und ragenden Visionen löste der pedantische, engstirnige, weiblich und männlich trutzige, kindlich hilflose Junker all die süßen und ritterlichen, heldenhaften und freudigen, innigen und hohen Dunkelkräfte empor und heraus die in ihm starren oder schliefen. Es ist nicht die Lebensfülle der Menschheit selbst, wie sie Shakespeare gestaltig und erleuchtet als Charakter schon hegt und ausgebiert — aber doch eine Fülle mächtiger und berausender Gesichte, kühner Möglichkeiten, wie sie nie ausgelebt, nur wenigstens gezaubert und geträumt werden können von dem einsamen Schwärmer, Duldner, Ringer. Sie entzündeten sich an der Einsamkeit und entfalten sich durch den Zwang des Ausdrucks, durch die Wollust des Hinaustreibens.

Nicht so sehr die Fülle des Daseins selbst, ein von vornherein dramatisch bewegter Inhalt widerstreitender Weltkräfte, Erfahrungen, Leidenschaften hat Kleist zum Dramatiker gemacht, als vielmehr der Drang, ein gleichviel von welchen Inhalten beladenes Inneres aus-zudrücken. Zu Shakespeares Dramen verhalten sich die seinen wie die Visionen eines Ekstatikers zu den Schöpfungen eines Prometheus: sie sind dramatische Phantasien von gewaltiger Einprägung und brennender Deutlichkeit, in Sprache festgehalten — doch ohne die dreidimensionale Lebenswirklichkeit aus Erfahrung und Antizipation zugleich. Nichts irriger als in Kleist einen Ahnen des Naturalismus, einen Beobachter der äußeren Wirklichkeit zu sehen, wie es Shakespeare bei aller eigenwilligen Schöpferkraft und Gesichtsfülle freilich war, und wie es Schiller nicht war. Kleist ist Schiller in seinem Verhältnis zur Wirklichkeit, zur Sinnen-, zur Alltagswelt weit verwandter als Shakespearen. Doch seine Phantasie selbst, seine Vorstellungen (seine »Antizipationen«, um Goethes Ausdruck zu gebrauchen), sind heftiger, dinglicher und wahlloser, kurz »naturalistischer«. Auch bei ihm liegen wie bei Schiller Anschauung und Vorstellung auseinander wie Vernunft und Trieb, und ihre Verschmelzung gelingt ihm fast nie. Wohl aber gehört ihre gewaltsame Verknüpfung zu den großen Antrieben und Zaubern seiner dramatischen Sprache: er will seinen Vorstellungen Wirklichkeit aufdrängen oder auch die Wirklichkeit verdrängen durch die Gewalt seiner Vorstellungen: daß es ihm gelingt, macht ihn zum großen Dichter, wie es Homer, Shakespeare, Goethe und selbst Dante zu großen Dichtern macht, daß ihre Anschauungswelt und ihre Vorstellungswelt von vornherein derselben Art sind und ihre Sprache nur als Geist verwirklicht was ihre Welt als Leben verwirklicht.

Unter Realisten verstehe ich nicht Dichter welche die Sinnenwelt abbildern, sondern welche sie enthalten, vorwegnehmen — und unter Idealisten solche die sie ersetzen oder bewältigen wollen durch ihre fremde Innenkraft, sei es Geist, Wille oder Phantasie. In diesem Sinn ist Kleist ein Idealist, ja ein heftigerer als der kompromißfähige Schiller, abgesehen davon daß Schillers Ideale dem damaligen deutschen Zeitgeist wirklicher, wirksamer waren

als Kleists Visionen. Aber Kleists Idealismus war komplizierter als der irgendeines anderen Deutschen, wie seine Einsamkeit steiler und ausschließlicher war. Nicht nur daß er als Grübler, als Visionär, als Rigorist der gesamten Außenwelt fremd, bald verlangend, bald gewalttätig, bald feindlich gegenüberstand; auch seine Seelenkräfte untereinander lagen in beständigem Streit: seine Phantasie widersprach seinem Denken und sein Denken seinem Trieb: so daß er im eigenen Lager Zwist hatte, während er Krieg führte nach außen. Jede seiner Anlagen wirkte mit der äußersten, hemmungslosen Stärke . . er war ein Grübler von der verbohrtsten Unbedingtheit, jedem Gedanken bis in seine letzten Folgerungen nachwühlend . . er war ein ganz überschwenglicher Träumer, jedes Gesicht bis in seine feinsten Farben und zartesten Umrisse vergegenwärtigend . . und ein gequälter Triebmensch von heißer Sinnlichkeit, schwelgend in maßlosen Wünschen. Und all diese Elemente nicht konzentrisch gelagert, oder gezügelt von einem überlegenen Willen, sondern durcheinanderfahrend, einander gegenseitig bald aufhebend, bald ablösend. Vielleicht war nie ein so hoher und reicher Mensch so tief zerrissen. Es muß die Bewunderung für ihn steigern, wieviel er bei einer solchen Anlage aus sich herausgeholt hat. Freilich wird keiner Großes leisten in dem nicht alle gefährlichen Kräfte walten — doch das Größte geschieht, wo ihre Spannung sich ausgleicht ohne Einbuße . . soweit ist Kleist nie gelangt, aber er ist auch, als Dichter wenigstens, nicht zersetzt, nicht wie die Romantiker geschwächt worden. Neben den romantisch zerlassenen und verschwelgten Halb Männern Tieck, Schlegel, Schleiermacher, und selbst Novalis ist dieser Vielmann, wie forciert, wie verquert, wie überzwerch und verschroben auch seine Kräfte waren, doch eine Gewalt des Wesens. Es fehlt ihm nichts Wesentliches, nur hatte er alles am falschen Platz oder in einem unseligen Verhältnis, bis der Nu des Schaffens wie der Magnet die Feilspäne in sinnvolle Ordnung zwang. Seine Werke sind nicht die reife Frucht eines schöpferisch weisen Lebens, sondern die Ausbrüche eines schöpferisch wilden Grundes.

Es war in ihm das was große Werke hervorbringen kann, gleichviel ob er sie als Meister oder Opfer hervorbrachte. Nur müssen

2 Gundolf Kleist

die Bewunderer seines Werks ihn nicht als ein menschliches Vorbild nehmen. Er gehört zu den Titanen, nicht zu den Heroen . . zu den Wundern, nicht zu den Weihen . . zu den Erschütterungen, nicht zu den Erfüllungen oder Erlösungen. Ich bin der letzte, eine billige Harmonie, ein mißverständenes Olympiertum dem tragischen Untergang und dem Ringen mit dem Weltleid vorzuziehen — sonst könnte mir nicht Shakespeare der größte Dichter und Hölderlin die holdeste deutsche Gestalt sein: aber es ist bei uns jetzt Sitte, das Leid, die Zerrissenheit, den Schrei, den Schauer als Selbstwert, ja als obersten Wert zu preisen, nicht nur als notwendige Übel und als Zeichen bestimmter Über- und Untergangsfristen. Kleist dankt dieser Mode eine sehr falsche Art Ruhm, deren er gewiß nicht bedarf. Daß er trotz seiner strindbergischen und russischen Anlagen, trotz seiner Risse und Wüstheiten Bilder der Hoheit und sogar der Schönheit, der Süße und des Glanzes sich abgerungen hat, das macht ihn groß, aber keineswegs sein Fletschen, Wühlen und Knurren, seine Brunst und seine tobende Grübelei, die von Spätromantikern und Expressionisten heute nachgeahmt wird. Seine Schwächen liegen unserer Zeit und sind erreichbar. Seine Stärke ist unnachahmbar, unvorbildlich und einsam erstaunlich.

Kleist ist bei aller Kraft und Höhe eine tief unweise Natur. Mit dem Wort pathologisch ist nichts gesagt — jeder großen Tat- und Schaffenskraft liegt eine außerordentliche Leidenskraft und Leidenslust zugrunde, die dem gewohnten Glücksucher und Maßhalter erschrecklich vorkommt. Doch es gibt Leidenschaften die aus einem helleren und tieferen Wissen um das Wesen kommen, aus dem Blick in die Weltkräfte und dem Verlangen sie unbedingt zu verwirklichen in gefährdeter Zeit . . Leidenschaften der Vernunft selbst, nicht nur des Triebs. Hölderlins und Nietzsches Qualen kommen geradezu aus solchem Seherblick und selbst ihr Wahnsinn entsteht durch überhelle Erkenntnis, zu schweigen von den Meistern aller Höhen und Tiefen, auch der bösesten Abgründe, Shakespeare und Dante, und dem Kenner aller Maße und Grenzen, Goethe. Diese alle sind weise und ihre ausschweifendste Phantasie ist noch durchleuchtet und gelenkt von der schöpfer-

rischen Weltvernunft, so daß nicht nur ihre Visionen wirklich, sondern auch ihre Reflexionen richtig sind. Goethe hat einmal von Byron etwa gesagt, er ist nur im Dichten genial, sobald er reflektiert, ist er ein Kind. Noch viel ärger liegt der Fall bei Kleist, vor dem Byron mit all seinen Narrheiten doch den freien und regen englischen Erdblick und Gesellschaftsverständnis voraus hatte, während Kleist mit seinem weltfremden deutschen Grüblergeist vergebens einen Ausweg suchte aus den Sackgassen seines unbedingten Idealismus und seines gebieterischen Schaffenstriebes. Seine Reflexionen sind zugleich platt und verstiegen. Platt, weil sie gar nicht die Erhellungen seiner eigenen Tiefen sind, sondern Anregungen mannigfaltiger Lektüre, die er immer mit maßloser Heftigkeit aufnahm, ohne ihren Grund und Zusammenhang zu erfassen. Verstiegen, weil er als Stimmungsmensch reflektierte und jeden Gedanken ungehemmt auf die Spitze trieb, zergrübelte, ad absurdum führte, und nie zu scheiden wußte zwischen der Formel und dem Sinn. Alle Philosophie die er von sich gibt, ob die eudämonistische Glücksuche der späten Aufklärung, ob die Naturverherrlichung Rousseaus, ob die Pflichtlehre und die Erkenntnis-kritik Kants, hat er aus Büchern, wie sie ihm gerade in die Hände fielen, wild in sich hineingefressen, jede Lehre sofort absolut genommen, ohne Vorgeschichte und Zusammenhang und sofort ohne alle Umschweife in die Tat umsetzen wollen, gleichviel ob es praktische Regeln, Stimmungen oder Erkenntnisprinzipien waren.

Mit einer seichten Empirie nahm er insbesondere Kants Lehren auf. Man hat bewundert daß ein Mensch von einem philosophischen System so erschüttert werden konnte wie Kleist von Kant. Doch er ist davon nur so tief erschüttert worden, weil er es so flach begriffen hat: er las aus Kant daß wir nichts wissen können, weil uns das Ding an sich nur in Erscheinungen zugänglich sei! Er hatte sich damals in den Wortgötzen Wahrheit verbissen, und mißdeutete Kant, trotz Kants eigener Verwahrung, dahin als sei Erscheinung nur Schein und Schein nur Lüge. Er hatte sich ebenso vorher in den rationalistischen Wortgötzen Glück verbissen und dann in den Rousseauischen Wortgötzen Natur: und jedesmal zerbrach ihm eine ganze Welt, wenn er dahinter kam daß die

Worte die er gleichsetzte mit dem Sinn des Daseins, über den er unablässig ohne jede philosophische Anlage und mit entliehenen Gedanken grübelte, nur Worte waren, unfaßbare, unumsetzbare Hilfsbegriffe und Wegweiser der Schulen. Er benahm sich dann immer wie ein Kind, wenn man seine Puppe zerbrochen in die es mit ausschließender Phantasie seine ganze Liebes- und Wollenskraft hineingedrängt hatte. Denn seine Phantasie und nicht sein Verstand hatte die verschiedenen Lehren und Eindrücke aufgefaßt, und sein Verstand war unfähig irgendeinen philosophischen oder sinnlichen Eindruck zu verarbeiten, während seine wunschbedingte und triebgedrängte Einbildungskraft mit gewaltiger Inbrunst und Zähigkeit daran weiterdichtete, bis ihr ein neuer Fetisch in den Weg kam.

· Eine eigne Philosophie hatte er gar nicht: keine Erhellung der eigenen Lebensantriebe in Begriffen oder Grundsätzen, aber ein tiefes Bedürfnis nach Begriffen und Grundsätzen und einen wahren Heißhunger nach Anregungen seiner rastlosen Lebensgeister — Anregungen die er fast immer mißverstand, übertrieb und verzerrte. Die Gemeinplätze der Wolffschen Metaphysik waren das erste was ihm als Philosophie begegnete und so behelligte er seine arme Braut mit öden Denkübnungen über die vernünftige Bestimmung des Menschen, ob Glückseligkeit, ob Vollkommenheit. Damals war er ein tiefer Verächter alles mystischen, unvernünftigen Aberglaubens und spottete über den katholischen Kultus. Wenige Monate später traf ihn auf seiner Reise in einer empfänglichen Stimmung ein kirchlicher Eindruck und sogleich erwog er ob er nicht katholisch werden sollte, weil dieser Ritus nicht nur den kahlen Verstand, sondern das Gefühl anspreche. Einmal wollte er alles wissen und alles lernen und sein erster Studienplan ist von einer faustischen Allumfassungswut, weil er als Schüler der Leibnizschüler im Wissen noch das Heil sich vorstellt. Kaum lernt er Rousseau kennen, so berauscht sich seine Phantasie an der schlichten Natürlichkeit des Wilden, und als er Kant mißverstehen lernt, erfaßt ihn ein wilder Ekel an allem Wissen. Einmal greift er in titanischem Freiheits-taumel, von Kants Autonomielehre berauscht, nach den Sternen, dann von Kants kategorischem Imperativ

phantasiemäßig erschüttert, resigniert er zu engstem lustlosem Pflichtbetrieb. Als ihm die Gemälde der Dresdner Galerie zum erstenmal ihre Schönheit zeigen, meint er sogleich Maler werden zu müssen, während er kurz vorher wie ein Blinder daran vorüberging. Als er einmal vor den Folgen der Onanie Angst bekam, trieb ihn seine unbändig übersteigernde Phantasie heimlich nach Würzburg in einem Zustand moralischer Verzweiflung . . . als er geheilt zurückkam, schwelgte er in ebenso maßlosen Glücks- und Zukunftsplänen. Jeden Sinneneindruck, jede Stimmung, jede Lektüre setzt er sogleich in einen oft pedantisch ausgesponnenen »Lebensplan« um, und schulmeisterte sich wie seine Nächsten, zumal seine zähe Schwester und seine geduldige Braut, mit den Anmaßungen seines von der herrischen Phantasie halb totgehetzten, hilflosen, dabei gutwilligen und rührend beflissenen Verstandes. Durchaus hat die Phantasie bei ihm die Führung und übt sie tyrannisch aus: aber während der Verstand bei anderen Phantasie-menschen gern abdankt oder anspruchslos dahindämmert, ist er bei Kleist anspruchsvoll und, wiewohl subaltern, doch sehr energisch ausgebildet. Daß er der Phantasie gehorcht weiß er nicht, er ist gleichsam das Medium der Phantasie und vollzieht deren Winke, mit dem Wahn selbständigen Handelns.

Die Phantasie ist bei Kleist allerdings nicht bloß, wie bei den Romantikern, die schweifende Vorstellungsgabe, das unverbindliche Bilderspiel, sondern die schöpferische Einbildungskraft, welche seine gesamte Vitalität, seinen Willen, sein Gefühl, sein Denken umfaßte, ja ein-sog: sie ist die Treiberin seines Wesens, die geheime Herrin, während er nach Grundsätzen der Vernunft, nach denkbaren und tu-baren Idealen zu leben glaubte. Seine Gestaltungskraft durchdrang nicht, wie die Goethes, sein ganzes Leben, sondern reichte nur so weit als seine Phantasie: wo er sich dem Denken und Wollen überließ, da irrte er in bahnlosem Dunkel. Seine Erleuchtungen haben wir in seinem Werk, sein Leben ging in Verdüsterungen dahin . . . und so war sein Schicksal . . . »Unsere Erleuchtungen und unsere Verdüsterungen machen unser Schicksal« heißt es bei Eckermann. Seine Vitalität war zu groß für seine Vernunft, seine Phantasie zu stark für sein Denken . . . umgekehrt

wie bei Hebbel, dessen Denkkraft bei weitem seine Lebensfülle, seinen Gestaltungsstoff überwog. Kleist litt an einem unerhellten Reichtum, Hebbel an einem ungefüllten Denkraum. Hebbels Gesichte sind so blutleer wie Kleists Grundsätze wahnschaffen: in beiden ist »Blut und Urteil« nicht konzentrisch, und beide nennt man deshalb gern zusammen, als die verhältnismäßig größten Disharmonisten oder Problematiker des deutschen Dramas, obwohl sie das gerade aus entgegengesetzten Gründen sind. Hebbel fand sich im Leben, trotz aller äußeren Misère und trotz allen hohen Forderungen des Idealisten, sehr gut zurecht und verdarb nur seine Kunst durch die unzeitigen Eingriffe seiner immer wachen Gescheitheit und Übergescheitheit. Dafür war er auch von minder edler Art wie Kleist, dessen Seele vom Wahn verdüstert, aber nie von der Klugheit befleckt worden ist. Kleist war darin vom Schlag der Hölderlin und Nietzsche, doch ohne ihre heimliche Weisheit, die sie nachtwandlerisch über die Hemmnisse des Erdenlebens hinweg in den opferhaften Untergang führte.

Kleist suchte immer Wege zwischen seinem einsamen Innen und den ringsum ihn anstarrenden Schranken des Alltags: seine Lebenspläne, seine Grundsätze, seine Berufsnöte sind Anläufe, bald um diese Schranken niederzurennen und seine unbedingte Innerlichkeit als äußeren Lebensstil zu verwirklichen, bald Resignationen oder gewaltsame Verklärungen der Notdurft zur Notwendigkeit. Er durchlief die ganzen Stimmungen Tassos zwischen dem Unbedingtheits-trotz des Edlen, dem die ewige Schönheit enthüllt ward, und der verzweifelten Demut des Wehrlosen, der den Schranken nicht durch Beschränktheit sich ducken, nicht durch Weisheit sich einbegreifen kann. So hat er dem Gamaschendienst sich entzogen und jeden Beruf erst abgelehnt als eine Knechtung des freien Geistes, und dann wieder mit fanatischem Eifer als Beamter an der Rechnungskammer sich überarbeitet um der Arbeit willen, aus zwanghafter Pflicht-inbrunst. So hat er den Staat als den Fronvogt des Menschen bald verdammt, bald als eine Offenbarung des kategorischen Imperativs vergöttert. So hat er die gesellschaftlichen Konventionen bald rousseauisch als Lügen verachtet und dann wieder in ihnen ebenso krampfhaft die gottgewollten Heil-

tümer der Bildung geehrt. Die Wissenschaften waren ihm heute der Inbegriff alles hohlen Wahns und morgen der einzige Sinn des Daseins . . die Gelehrten bald läppische Betrüger und Narren, bald die würdigsten Führer der Jugend. Bald will er idyllisch bäuerlich von aller Welt vergessen leben, bald Ruhm und Macht erzwingen. Wenn wir also in seinen brieflich oder mündlich ausgesprochenen Forderungen und Grundsätzen — in seiner außerhalb seiner Dichtung erreichbaren sogenannten Weltanschauung — weder wirkliche Tiefe noch Einheit finden, während sein dichterisches Seinsbild rund und voll, geheim und klar vor uns steht, so ergibt sich schon daraus daß seine Ziele und Absichten Selbsttäuschungen waren, Mißverständnisse seines oberflächlichen Bewußtseins, und daß seine Werke aus einer ganz anderen Region stammen, in die sein eigenes Denklicht kaum oder nur dämmerig hinabfiel. Nicht aus Bekenntnissen und Zeugnissen läßt sich etwas Wesentliches über das entnehmen um dessentwillen Kleist wesentlich ist: seine Biographie ist der vielleicht an sich spannende Roman einer problematischen Natur, könnte aber ebensogut ein völlig unproduktives Dasein jener Tage darstellen, während Goethes, Hölderlins, Brentanos Leben, aus ihren Selbstzeugnissen entnommen, schon dem Gehalt, ja der Form ihrer Werke vorklingt. Nur daß Kleists Zeugnisse so wenig über seine Dichtung aussagen, diese Tatsache selbst sagt etwas darüber aus. Daß sein Bewußtsein nicht in sein Schaffen hineinleuchtete, grenzt dies Schaffen ab. Aus dem Werk selbst aber wollen wir entnehmen welcher Art und welchen Grundes es ist, was darin ausgedrückt, gestaltet, verewigt ist, was in dem wirklichen, in dem Dichter Kleist (nicht in der sehr deutlich ablösbaren Privatperson Kleist) geschehen ist.

Was lebt in seinen Werken als Seele, was spricht aus ihnen zu unseren Sinnen und Herzen beim Vernehmen? Kleists Einheit liegt und erscheint nicht in einer Gesinnung, Stoffwelt, Denkrichtung, sondern in einem Lebensgefühl, das nicht wie bei Shakespeare oder Goethe bis zu einem allumfassenden Weltbild gelangt, aber wenigstens bis zur mannigfaltigen Menschenschau . . und zwar sind bei ihm so wenig wie bei Goethe die Menschen selbst die dichterischen Erreger seines Lebensgefühls, sondern nur die Me-

dien des schon erregten. Er fühlte in Farben, Tonfällen, Gebärden, die sich in Menschen umsetzen.

Die sinnliche Bewegtheit, und zwar mehr die Ohr- und Nerven- als die Augenbewegtheit, ist der Grund seiner Werke, vor allem seiner Dramen: von da aus organisierte er die Stoffe die ihn ansprachen nach dem Herzen hin, als Form der Leidenschaften, und nach dem Geist hin, als Form der Gedanken. Der Affekt, nicht die Leidenschaft wie bei Shakespeare, nicht der Gedanke wie bei Schiller, nicht das Gefühl wie beim jungen Goethe, entzündet bei Kleist den dramatischen Willen. Der Unterschied von Goethe und Schiller leuchtet ein und ich führe solche Gegenbeispiele nicht an, um in billigen Vergleichen zu schwelgen oder Vorzüge und Nachteile abzuwägen, sondern um durch Abgrenzung das Eigentum jedes Dichters zu verdeutlichen, um zu zeigen was jeden gerade erstmals und einmal zu dem macht was der Betrachtung lohnt. So vergleiche ich Kleists Art (nicht seinen Rang) jetzt mit Shakespeare, dem er der Technik und selbst dem dramatischen Temperament nach auf den ersten Blick am verwandtesten scheint und zu dem seine Bewunderer ihn am liebsten stellen. Ich sage daß bei Kleist der Affekt vorwaltet, bei Shakespeare die Leidenschaft, mag auch Kleist bis zur Darstellung der Leidenschaft gelangen und Shakespeare sich in Schilderung von Affekten gefallen. Es ist derselbe Unterschied wie zwischen Lohe und Glut, oder zwischen Erregung und Erschütterung. Kleist ist bis zur Ekstase erregt und besessen von vorschwebenden vorschwingenden sehnsucht- oder grauen- oder zornerweckenden Gesichtern, vielmehr Scheinen der Macht, der Huld, der Glorie, der Schönheit oder der Grausamkeit, des Ingrimms und ihrer grotesken oder niedrigen Folien, und hat keine Ruhe, bis er diese Erregung so extrem wie irgend möglich entladen und diese Scheine so fest, so gewaltsam, so heiß wie irgend möglich gepackt und in Sprache geprägt hat. Shakespeare ist nicht erregt von Vorschwebungen, sondern überfüllt und gespannt mit einem quälenden Gewoge aller Menschenkräfte, die als Gestalten und Geschehnisse ihm sympathisch beim Blick in die Außenwelt entgegendrängen und zu deren Dichtung es nur eines leichten Anstoßes aus der Lektüre bedurfte: bei ihm war —

soviel läßt sich seinen Werken entnehmen — das überfüllte Innere in einem beständigen Kontakt, ja Wechselstrom mit seiner Umwelt, sein Gemütszustand in beständiger Empfänglichkeit für seine Erfahrung und sein Gedächtnis. Leiden und Sehen, Schauen und Lesen, Gestalten und Sinnen sind bei ihm nur gleichzeitige zwei Funktionen derselben Kraft, bei Kleist Aktionen entgegengesetzter Kräfte. Außen und Innen sind bei Shakespeare so eines wie das Auge, das Sehen und die Gesichte. Außen und Innen sind bei Kleist so getrennt wie etwa bei Beethoven ein Gewitter oder das Lied von der Freude von seiner musikalischen Umsetzung aus einem Augen- oder Gedankenēindruck in einen Gehörausdruck. Vielleicht das Aufschlußreichste was Kleist über sein Schaffen selbst formuliert hat ist der Satz, er habe alles Allgemeine der Dichtkunst auf Töne bezogen (wie Goethe auf Farben, worin er aber irrt), er glaube daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über Kunst liegen. Das heißt nicht daß Kleist mit der Dichtung musikalische Wirkungen, Klangwirkungen erzielen wollte, wie Tieck, Brentano, Eichendorff, sondern daß seine Art der Umsetzung innerer Bewegungen in sprachlichen Ausdruck nach den Gesetzen der Gehörkunst mehr als nach den Gesetzen der Gesichtskunst sich vollzog. Mit anderen Worten: seine Figuren sind nicht unmittlere Gesichte aus Seele, Leib, Raum und Sprache, sondern Medien von Schwingungen, Maßen und Schweren seines Innern. Er erlebte musikalische Schauer und Entzückungen und er setzte sie in Visionen um, in sprachliche Gestalten, er drückte mit dramatisch verdichteter Sprache, mit Sprachschau, nicht mit Sprachklang das aus was der Musiker mit Tönen ausdrückt.

Schon deshalb ist Kleist das Gegenteil eines »Naturalisten«: er behandelt die menschlichen Figuren und Vorgänge mit derselben verwegenen Stofffreiheit und schwebenden Heftigkeit wie ein Musiker die Töne, ohne Rücksicht auf ihren Einklang mit äußeren Tatsachen, als Maße, Gewichte, Verhältnisse, nicht als Abbildungen und Wiedergaben. . . und als Musiker geht er immer bis ans äußerste Ende der Ausdrucksmittel, d. h. eben der Vorgänge und Charaktere worin er musiziert, weil er nicht so wie der Abbildner oder Lehrer sich bedingt fühlt durch den Ähnlichkeits- oder Nutzwert

des Ausgedrückten. Der Musiker braucht nichts zu beherrschen als die Gesetze der Tonkunst und die Tragkraft seiner in Tönen ausgedrückten Innerlichkeit. Der Bildner und noch mehr der Dichter muß außer den apriorischen Gesetzen seiner Kunst und außer seiner Sprache auch noch Außenweltstoff beherrschen — aus der Vereinigung von Ich und Stoff entstehen die dichterischen Weltbilder: die »Idealisten« sind Dichter deren Innerlichkeit (ob Gesetz, ob Erlebnis) den Weltstoff überwiegt . . die »Naturalisten« solche bei denen der Stoff die Innerlichkeit überwiegt: die größten Meister sind solche, deren Welt völlig Erlebnis, deren Erlebnis völlig Gesetz geworden ist. Bei Kleist liegt der Fall nicht so einfach: er hat einen größeren Umfang an Weltstoff als die meisten Idealisten, aber er behandelt ihn nicht als erlebte, sondern als angeborne Innerlichkeit und vergewaltigt ihn, als wenn er keine Ansprüche von außen her mitbrächte, nach Musikerart. Er behandelt ein Empirisches als wäre es apriorisch.

Soviel von seinem Wie, das wir an den Werken noch im einzelnen zeigen wollen. Sein dichterisches Was, sein Charakter und seine Welt sind leichter zu fassen und wären noch faßlicher, wenn man seine Dichtungen weniger naturalistisch genommen und seine Dramen weniger als Bekenntnisse im Goethischen Sinn gelesen hätte. Was Kleist gelebt, hat er musikalisch, nicht plastisch umgesetzt, und es steht deutlicher in der Formgebung als in den Aussagen seiner Werke, deutlicher in der Bewegung als in der Struktur seiner Stoffe, deutlicher in seinem Ton als in seinem Wort.

Es sind vor allem drei Wunschbilder die Kleist immer wieder vorschweben und die er mit der ihm eignen Zähigkeit und Wildheit vom Himmel reißen oder in die dumpfe und trübe Luft seiner Zeit mit strahlenden Farben und riesigen Maßen hineinpressen wollte: das heldisch Ritterliche, gemischt aus seinen antiken Bildungsstoffen und junkerlich preußischen Blutskräften . . das majestätisch Weise oder Spielende, richterlich Überlegene, geformt aus seinen sittlichen Ansprüchen und geistigen Grundsätzen . . und das weiblich Herrische oder Hingebende, aus seinen Begierden und Trieben emporgerungen. Dies sind die Werte die mit wesentlich denselben Zügen, bei mannigfachen Abwandlungen, in all seinen

Werken wiederkehren. Seine Fratzen, Schurken, Wichte und Narren sind nur die notwendigen Folien, Grenzen und Schatten dieser Visionen um derentwillen er gedichtet hat, die von ihm Leben verlangten und ins Leben ihre Gegenbilder fast automatisch mitheraufhoben, wie Rembrandts Beleuchtungen ihr Dunkel mitschaffen und davon mitgeschaffen werden. Vielleicht sind die drei Wünsche seines Lebens die er formuliert hat, eine Tat, ein Werk, ein Kind, nur die summarischen Zeichen für jene drei Mächte seines Schaffens: Tun, Wirken, Zeugen.

Das Tun erschien ihm wesentlich unter den Bildern des Rittertums, der Ritterlichkeit (auch wo er antike und moderne Stoffe aufgriff), weil es zugleich — viel mehr als das antike Heldentum und die moderne Politik — schweifendes Getriebensein und Dienst an einem heiligen »Ideal« vereinigt: der preußische Junker, die Nachform des mittelalterlichen Ritters, und der deutsche Schwarmgeist aus dem Zeitalter Kants und Fichtes haben sich in Kleist durchdrungen: die Fahrfreude und die Ehrfurcht vor unerreichbar sittlichen Forderungen, die Idealbesessenheit — sei es Ehr-, Rechts-, Freiheitsideal. Das Wirken hat sich Kleist, eben als ein dumpf Getriebener und finster Gehemmter, verklärt in Gestalt schlichtender ordnender bauender Weisheit: hier brachte er die Vernunft unter, die er im eigenen Leben vermißte und deren er nie Herr wurde außer in den Erleuchtungen des Schaffens. Das Zeugen endlich und alles was damit zusammenhängt, Weib, Liebe und Ehe setzte sich ihm um in die Vorstellungen von wildem Überwältigen und willensloser Hingabe. Das Verhältnis der Geschlechter ist für diesen friedlosen, unbefriedigten Geist vor allem der Krieg zwischen Männlichem und Weiblichem, selbst unter Vertauschung der Waffen . . . Männliches im Weib und Weibliches im Mann gehört zu den Kennzeichen dieses Kriegs, worin er seine unerfüllte Sinnenbegierde austobt. Penthesilea und Käthchen von Heilbronn sind die äußersten Gestaltungen dieser Polarität. Diese drei Typen also, oder besser diese drei Grundrichtungen seines Wesens, Wunschbilder, Ideale, oder wie man es nennen mag, beherrschen sein ganzes Werk: der edle Ritter, der weise Wirker, die hohe Mänade oder Magd der Liebe. Daran schichtet sich was man seine dichterische Welt nennen kann. Wir wenden uns jetzt zu den einzelnen Werken.

DIE FAMILIE SCHROFFENSTEIN

KLEISTS erstes Drama ist die Familie Ghonorez, wie es in der Handschrift heißt, oder die Familie Schroffenstein, wie sie 1803 sein Freund Ludwig Wieland mit seiner Zustimmung, die spanischen Namen in deutsche umschreibend, in den Druck besorgt hat. Die Verlegung der Handlung aus Spanien nach Schwaben hat bezeichnenderweise keinerlei irgend wichtige Veränderung in Ton, Stimmung und Charakteren zur Folge, so wenig ist dies Stück aus irgendeinem Bedürfnis nach Milieuschilderung, aus einem atmosphärischen Gesicht hervorgegangen, und die Namen der Personen und Orte sind zufällig, nicht Träger eines landschaftlichen oder geschichtlichen Kolorits. Eben aus dem richtigen Gefühl daß die Handlung mit Spanien nichts zu tun hat, mag die Umschreibung der Namen erfolgt sein, nachdem diese, sei es aus der Anregung einer exotischen Quelle, sei es aus der jugendlichen Freude an Ferne und Fremde, zuerst gewählt waren. Schon hierbei darf an einen wesentlichen Unterschied Kleists von Shakespeare erinnert werden. Auch Shakespeare kam es nicht auf Milieuschilderung im Sinne des modernen Naturalismus an, aber niemals waren ihm die Orts- und Personennamen die er in seinen Quellen fand zufällig: er hob unwillkürlich die ganze Erde und Luft, das Schicksals- und Charakterklima mitherauf das in den Namen und den Vorgängen seiner Quellen angelegt war: in Romeo und im Othello weht, so allmenschlich die Vorgänge sind, Südluft, im Coriolan und im Caesar Römerluft, im Hamlet und Macbeth Nordluft, nicht weil sie mit Milieubewußtsein oder als Geschichtsdramen verfaßt sind, sondern weil es Shakespeare unmöglich war Handlungen ohne Menschen, Menschen ohne Welt zu empfangen. Um jeden Boten und Diener herum lebt bei Shakespeare die Welt der er entstammt, die ihn trägt, die er trägt.

Schon hier beim ersten Stück Kleists finden wir die eigentümliche Unabhängigkeit seiner Handlungen oder Charaktere von ihrem belebten Raum: er ist weltlos. Wo er in einzelnen Stücken versucht Atmosphäre zu schaffen, wie im Zerbrochenen Krug das niederländische Milieu oder im Prinzen von Homburg das brandenburgische des Großen Kurfürsten, da geschieht es aufdringlich,

nachträglich, absichtsvoll, nicht unwillkürlich naturhaft. Was ergibt sich daraus? Daß Kleists ganze Phantasie mehr Höhe und Tiefe kannte als Breite. Seine Dramen sind von vornherein angelegt auf die möglichste Spannung und Bewegung eines an sich schmalen, isolierten, einsamen Charakters oder Hergangs, nicht auf die Ausladung oder Gliederung gefüllter Welt und weiten Raums. Dies ist vom ersten bis zum letzten Stück gleich und die Familie Schroffenstein enthält schon den ganzen Kleist, die ganze Art Kleists. Sie ist ein Romeo- und Julia-drama und fordert den Vergleich mit Shakespeares Verfahren heraus, da sie nicht nur beeinflusst davon ist, sondern geradezu eine Nachahmung, nicht aus epigonischer Schwäche, sondern aus bewußtem Ringen verwandter Dramatikerkraft. Shakespeare sieht sein Liebespaar als Träger der Weltkraft Liebe, der menschlichen Leidenschaft Liebe: sie bricht mit ihrer seligen Unbedingtheit allmächtig ein inmitten einer Welt äußerer bedingender Widerstände, deren stärkster der eingewurzelte Familienhaß ist — die sinnfällige, breite, saftige, allseitige Darstellung dieser Widerstände ergibt das Milieu, die Charaktere, entzündet die Vorgänge und trägt das Schicksal das die beiden Liebenden ausatmen und einatmen. So entsteht aus der einfachsten, aber stärksten Glut ein mannigfaltiger Raum von Flammen, Lichtern, Farben, Formen. Die Grundkonzeption bei Kleist ist von vornherein ein außerordentlicher Einzelfall, eine ganz ausgespitzte Kuriosität von Verhängnis, das durch die Liebe zweier unschuldiger Geschöpfe und den Haß zweier Häuser auf eine höchst kunstvolle, spannende Weise in Erscheinung gebracht, sozusagen virtuos in Freiheit dressiert vorgeführt wird, aber keineswegs aus dem welthaft einfachen Trieb und Wesen entsteht. Was bei Shakespeare Grund und Ursprung des Romeo- und Julia-konflikts, ein ewiggültiges ewigmächtiges Wirken, das ist bei Kleist zum Mittel, zum Reagens geworden, um eine Reihe extremer Spannungen, Drehungen, Verdrehungen, Angst-, Schrecken- und Wutzustände zu zeigen oder Zärtlichkeits- und Wollustaffekte seiner einsamen und einzelnen Seele zur Geltung zu bringen — und dazu hatte er freilich einen erstaunlichen, nur ihm eigenen Aufwand sprachlicher und szenischer Einfälle, Nuancen, Lichter.

Man hat das als den Triumph des Individualismus gerühmt und über Schiller und Goethe hinaus als einen Fortschritt anerkannt. Wir wollen rühmen was zu rühmen ist: jeden Reichtum und jede Kunstfertigkeit, aber darüber nicht vergessen daß der höchste Sinn des Dichters nicht die Vergegenwärtigung von Individualität an sich, von Besonderheit und Eigenart, sie sei wie sie wolle, als Selbstwert ist, sondern die Darstellung der ewigen Menschenmaße, der unsterblichen Weltkräfte, der welterschaffenden oder weltzerstörenden Geheimnisse in einmaliger, d. h. freilich eigentümlich durchgebildeter Form. Kleists großer Ruhm datiert aus den Jahren, da man der ausgeleerten Ideale und Allgemein-schönheit, -wahrheit, -güte mit Recht satt war, und einem falschen, süßlichen, unechten Klassizismus und Romantizismus gegenüber Besonderheit, Naturdichte, Bestimmtheit gleichviel welcher Art und welchen Sinns suchte und pries . . es war die Zeit des siegreichen Naturalismus und des Individualismus. Als Zola, Ibsen, Tolstoi, Nietzsche bei uns publikumreif wurden, erstand auch der Geschmack an Kleists eigenwilliger Abart. Man hob seine überscharf umrissenen, bis zur Kuriosität gesteigerten, durchgetriebenen Gebilde über Schillers große Ideenstatuen und selbst über Goethes schöne Maßgestalten. Heute können wir sehen daß er freilich individuell und nicht schemenhaft formt und spricht . . doch wir haben wieder den Mut zu fragen ob mit Individualität an sich der Welt schon gedient — oder vielmehr (um jeden Utilitätsanspruch abzuwehren) Welt geschaffen und ausgedrückt sei. Wir wollen weder das nicht ganz durchgebildete Schema der ewigen Maße, das Schillers Ruhm und Wirkung begründet hat, noch das allzudurchgebildete Nur-individuum, das die ewigen Maße unter- oder übertreibt, wie Kleist. Die Erfüllung ist das ewige Weltmaß oder Gesetz oder das Göttliche oder die Idee, oder wie mans nennen mag, in hiesiger und heutiger Gestalt, das Unsterbliche als ein Zeitliches, das Ewige als Einmaliges, die Idee als Erscheinung . . der Gott als Leib (nicht als Fratze).

Darüber freilich ob es ewige Maße gibt läßt sich nicht streiten, das ist eine Glaubens-, keine Wissensfrage, und gewiß keine Meinungsfrage. Wenn man solche ewigen Maße nicht glaubt, so löst

sich freilich die ganze Geschichte in ein Gewirre von bloßen Eindrücken und Farbenflecken auf und jede Wertung, Auswahl, Ordnung hört auf: dann aber muß es jedem unbenommen bleiben, eine Lokalposse über Kleist oder auch Shakespeare zu stellen, die Verherrlichung Kleists als des größten Individualisierers setzt bereits eine Wertordnung voraus: die Vergötterung des Besonderen an sich.

Die Familie Schroffenstein stammt aus nurkleistischen (nicht urmenschlichen und darum auch kleistischen) Seelenspannungen, Alpträumen, ausgerenkt in eine gewundene und verwickelte Handlung, zu der Shakespeares Romeo und Julia das stoffliche Vorbild abgab. Die Handlung ist hier mehr noch als bei den anderen Werken des gerade als Charakteristikern gepriesenen Kleist das erregende, das tragende und das eigentlich formende Element seiner Phantasie gewesen, das Mittel zwischen seinem Gemüt oder Trieb und seiner Einbildungskraft, seiner Kunst. Die Charaktere sind hier nur Träger von seelischen Spannungen, wenn man sie dem Gehalt nach betrachtet, und Träger einer symmetrischen Architektur, wenn man sie von der Technik her betrachtet. Das Gegenüber dieser heftigen Affekte und dieser kaltklugen Artistik macht den Kunstreiz des Werkes aus . . . sein Welt- und Menschengehalt ist dürftig genug: es ist ein ausgesuchtes Kunststück, das Gesellenstück des Sprachbewältigers und des Szenikers Kleist, eine Gewaltprobe seines Ausdrucksvermögens — und eben als Probe seines reinen Könnens das bei seinen Lebzeiten erfolgreichste seiner Werke. Sobald Kleists Sein deutlicher wurde, fand er keine so günstigen Beurteiler mehr. Seine selbstgestellte Aufgabe war hier: eine Reihe von Affekten, Trauer, Haß, Rache, Wut, Zweifelqual, Sehnsucht, Zärtlichkeit, Wehmut, Verzweiflung durch eine Reihe von bewegten Figuren als ein spannendes Geschehen mit der äußersten Tonfülle und Tonstärke durchzuführen. Das Prinzip der Spannung, das roh und platt dem Schundroman, dem Spektakelstück, den Räuber und Ritterscharteken der Spieß und Kramer zugrunde liegt, ohne dessen Wirksamkeit die Belletristik ausgestorben wäre — dies Prinzip wollte Kleist einmal aus eigenwilligem Ehrgeiz in die Höhe der Kunst erheben, mit allen Mitteln ab-

gefemter Seelenkunde, szenischen Kunstverstandes und geläuterter Sprachkraft. Das ist ihm gelungen, trotz des Erlahmens am Schluß.

Völlig falsch ist es, dies zugleich eiskalte und brennende Werk als ein dichterisches Weltbild, als Ausdruck einer Lebensanschauung zu werten, wie etwa Schillers oder Goethes Erstlingswerke. »Die Räuber« sind der ungeschlachte Ausbruch eines Himmelstürmers, der an seinen Ketten reißt und dem keine Vorstellung verwegen genug ist, um seinem Freiheits- und Wirkungsdrang zu genügen. Der »Goetz« ist das Geschichtsbild eines reichen Menschen mit vollem Herzen und sehfreudigen Augen. Kleists Erstling ist (wie etwa Shakespeares »Titus Andronicus«) vor allem das Werk eines ehrgeizigen Könners und setzt mehr wie der »Goetz« und die »Räuber« eine bereits ausgebildete Kunsttheorie und Kunsttechnik voraus, ein Wissen um theatralische Vorbilder, besonders den Schiller des Wallenstein und den Shakespeare des Romeo, ein raffiniertes Wissen um die Aufgaben der Charakterzeichnung, der Handlungsführung, der Sprache, um den szenischen »Generalbaß« (nach Kleists eigenem Wort). Nichts ist in diesem Stück gemußt, alles, fast alles gekonnt! Dabei ist es »mimische Improvisation« in einen vorgezeichneten Grundriß hinein: die beiden Häuser Rossitz und Warwand symmetrisch gegenüber, eine hemmende und eine vorwärtsdrängende Gestalt in jedem, in jedem ein hin- und hergerissenes reines Opfer, in jedem eine haßgeladene und verhängnisvoll explodierende dumpfe Schar von Dienern, zwischen beiden ein wohlmeinender Vermittler, eine »schwächere Natur die sich zwischen die entbrannten Degenspitzen von mächtigen Gegnern« stellt . . . außerhalb der Leidenschaften die unschuldigen Veranlasser und schließlich Auflöser der Spannung, nachdem sie sich entladen hat: das ist das große Gerüst, der Grundriß der Kleist vorschwebte und den er nun mit intensiver Einfühlung sprachlich auszufüllen hatte. Rossitz gegen Warwand — das ist die äußerste Spannung: in Rossitz der heftige Rupert gegen die sanfte Eustache . . . in Warwand der edel maßvolle Sylvester gegen die mißtrauische und weiblich leidenschaftliche Gertrud: zwei engere Spannungen wodurch die umfassende zugleich belebt und differenziert wird. Ottokar und Johann, die Jünglinge aus dem Hause Rossitz, beide

durch ihre Liebe zu der Jungfrau Agnes aus Warwand in den ihnen innerlich fremden Haß und Rachezwist hineingezogen und untereinander entzweit, eine dritte Unterspannung, die Hauptspannung verhängnisvoll kreuzend, vergeblich retardierend und unfreiwillig fördernd zugleich. Die Liebe selbst als Werkzeug Anlaß und Opfer des Hasses, die Unschuld als Förderer des Mißtrauens, der gute Wille als Förderer des Unheils — das ist die besondere Kunstleistung Kleists in dieser Erfindung, die steigende Häufung und Verknötung der Seelenstränge. Jeronimus, der unselige Vermittler, macht ebenfalls durch seine Vermittlung den Konflikt erst unheilbar, indem er als redliches Opfer fällt. Die alte Ursula und die hübsche Barnabe sind neutrale Werkzeuge, der blinde Greis Sylvius, der schon entrückte Zeuge des Unheils vor dem er gelebt und das er überlebt, wirkt als Chorus.

Die Charaktere sind kontrapunktisch gegeneinander geordnet und empfangen ihr Gewicht erst von der Stelle an der sie stehen (wir erinnern uns an Kleists Brief über die musikalische Gliederung seiner Werke). Nicht aus einer unausweichlichen Vision bestimmter Menschenart ist die Handlung entstanden — wie etwa die ganze Romeo- und Julia-handlung erst um dieses Liebespaar aufblüht, wie die Hamlet-handlung Hamlets Ausstrahlung, Macbeth die Atmosphäre dieser macht- und nachtbesessenen Seele ist. Die Familie Schroffenstein ist darin viel eher den Schicksalsdramen verwandt, deren Bau und Handlung auf einer vormenschlichen Idee beruht, nicht aus einer menschlichen Vision erwächst: nur daß bei Kleist diese Idee nicht begrifflich konstruiert, sondern sinnlich, und zwar mehr musikalisch als optisch, empfangen ist. Das hat zur Folge daß jede Einzelgestalt durch ihr Verhältnis zu anderen erst schwingt und nur auf den einzigen Ton abgestimmt ist den sie in der Symphonie als Konkordanz oder Dissonanz oder gar als Pause hervorbringen soll: ein Eigenleben, unabhängig von Gegenklang oder Einklang, führt keine. Rupert ist der wilde, weil Eustache die sanfte ist . . . Sylvester der großmütig vertrauende, weil Gertrude die kleinlich mißtrauende, und der arglos edle, weil wiederum, weil Rupert, das Haupt der Gegenfamilie, in seinem blindwütigen Argwohn und Racheieber befangen ist. Man

sehe etwa den Capulet oder den Tybalt: welch ein selbständiges Dasein führen sie, auch außerhalb ihrer Funktion als Träger des Familienhasses! sie sind zwar getrieben auch von dem Haß, aber sie entstehen und bestehen nicht nur aus ihrer jeweiligen Leidenschaft, und ihre Leidenschaft ist nicht nur ein kontrapunktisch bedingtes Forte oder Piano.

Mit Kleists Familie Schroffenstein beginnt die Reihe der monomanischen Charakterdramen, die dann Hebbel und Ibsen fortsetzen: »Charakterdramen« im Gegensatz zum französischen Handlungs-, Sitten- oder Typen-drama, weil besondere Charaktere, einerlei ob als Zweck oder als Mittel, drin gemeint werden. »Monomanisch«, im Gegensatz zu Shakespeare und selbst zu Goethe und Schiller, weil die Charaktere, wie bunt, prall, zackig auch konzipiert, doch auf eine einzige Funktion gestellt sind — nichts tun und sagen was nicht dieser vor ihnen konzipierten Funktion entspricht. Der Unterschied zwischen Kleist und Hebbel oder Ibsen besteht freilich darin daß bei Kleist ein spontaner Trieb, bei Hebbel und Ibsen die Konstruktion die künstlich gesteigerten Figuren gliedert und ordnet. In späteren Werken Kleists haben Charaktere oder wenigstens Affekte von Charakteren manchmal ein stärkeres Eigendasein gegenüber der Gesamtgliederung. Wensschon kontrapunktische Bedürfnisse des Werks, sind Guiskard, Hermann oder Homburg und der große Kurfürst auch noch selbständige Seelenausdrucksgestalten. Aber Sylvester, Rupert, Ottokar und Agnes, zu schweigen von den Nebenfiguren, sind Akkorde einer Symphonie von Argwohn, Rache, Haß und Liebesverhängnis, und haften darum auch nicht außerhalb ihres Zusammenhangs oder -klangs im Gedächtnis wie Romeo oder Mercutio, Karl Moor oder Wallenstein, Goetz oder Gretchen, Prinz von Homburg oder Penthesilea.

Die Eingebung und die Ausdruckskraft Kleists entfaltet sich nun erst in der sprachlichen Ausfüllung seines symphonischen Gerüsts: hier zeigt sich seine eigentlich dichterische Überlegenheit über Hebbel, der ihm als kunstvoller Figurenarchitekt ebenbürtig, und über Grillparzer, der reicher war an Charakteren-farbe und -fülle: beide sind an sprachlicher Quellkraft und an Bildkraft des seelenkündenden Wortes mit Kleist nicht zu vergleichen, und schon mit

der Familie Schroffenstein springt der dramatische Dialog fertig gerüstet aus seinem Geist. Clemens Brentano, der ein gutes Ohr für Verse hatte, sagt einmal, Kleists Personen redeten alle zueinander als wenn sie taub wären. Was er damit meinte ist die absichtsvolle Eindringlichkeit, die höchst gesteigerte Anstrengung des Kleistischen Verses. Er kann sich nicht genug tun das jeweils Auszudrückende so laut und stark zu sagen wie irgend möglich: er forciert seine Stimme, er forciert seine Phantasie, er trägt die Farben dick auf und treibt die Umrisse aufs schärfste heraus. Es waltet in ihm der echte Künstlerwille nach unbedingter Neuheit und Eigenheit seines Ausdrucks: doch das Ausdrücken, der Ausdrucksakt wird ihm unter der Hand wichtiger als der Ausdrucksinhalt . . das Verfertigen der Gedanken während des Sprechens (wie er selbst sein Verfahren gekennzeichnet hat) oder um es mit dem Wort Richard Wagners zu sagen, die »mimische Improvisation« — kurzum die Sprachaktion, die Wollust des Wortefindens, des Bilderprägens, des Sätzedrehens und wendens, das Wühlen im spröden oder willigen Sprachstoff, das Kneten des Sprachteigs — verführte ihn oft dazu das Einfachste mit einer ungemessenen Gewalt hervorzustoßen oder lang hinzudehnen, und dasselbe Gewicht den entscheidenden und den beiläufigen Gedanken zuzuwenden. Nicht daß er Bilder suchte! Sie fallen ihm ein aus einem stürmischen und gepreßten Gemüt: aber sie sind bei ihm nie mit der leichten Fülle, der »aisance« vorgebracht wie bei dem noch bilderreicheren Shakespeare, weil sie stärker sind als ihre tragende Empfindung oder Anschauung oder weil sie stoßweise und isoliert herausprudeln, wie Wasser aus einem zu engen Flaschenhals. Wenn Goethe einmal auf seiner italienischen Reise den Unterschied zwischen antiker und moderner Darstellung kennzeichnet »die Alten schildern das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich« so trifft das auf keinen mehr als auf Kleist. Die Funktion ist bei ihm stets stärker als die Substanz, und auch darin ist er ein Vorläufer der modernen Musik: ein Riesenapparat, ein polyphones Orchester für verhältnismäßig dürftige melodische Einfälle . . ein breiter Aufwand von Können für ein absonderliches, schmales oder spitziges Wesen . . Verselbständigung der stärkstausbildeten Ausdrucksmittel. Es

fällt schwer selbst bei Kleists stärksten Stücken die Welt, die schöpferische Idee zu verehren deren mächtige Spracherscheinung sie sind. . . Robert Guiskard: die meisterliche Vergegenwärtigung einer unheimlichen Situation. . . Penthesilea: die hingerissene Darstellung eines geheimnisvollen Schauers und Trieb's. Aber Wallenstein, Goetz, Macbeth, selbst Grillparzers Bruderzwist sind über das Bühnenbild hinaus Erd-, Welt-, Lebensgesichte voll allgütigen Sinns. Die Kleistische Phantasie ist gewaltiger im Einzelnen als im Ganzen, in den Ausnahmen als im Gesetz, im Peripheren als im Zentralen, im Steigern, Schwellen, Dehnen, Spannen des Dürftigen als im Schauen des einfach Großen und Wesentlichen. Nicht umsonst dankt er seinen offiziellen modernen Ruhm derjenigen Schule die in der Dichtung nichts anderes mehr sah als Technik und Stoffbewältigung, ohne Rücksicht auf das Gewicht und den Weltgehalt des Stoffs: dem Naturalismus und seiner wissenschaftlichen Begleiterin, der Scherer-schule. Wir fragen heute wieder mehr nach dem Was jedes Wie, weil wir wissen daß das Sehen nicht vom Auge und das Auge nicht vom Wesen zu trennen ist. Wir fragen wieder nach der Substanz von denen die Techniken erst ihren Wert empfangen.

Kleists sprachliche Steigerungsmittel sind zweifacher Art: spannende und schwellende. . . die ersteren hauptsächlich durch den Satzbau, die letzteren durch die Wortwahl wirkend, die ersteren mehr auf das innere Ohr, die letzteren mehr auf das innere Auge. Die Abwechslung von kurzen verhaltenen Fragen mit ausbrechenden Ausrufen oder ausladenden Perioden hat seit Shakespeare kein Dramatiker zu solcher Wirksamkeit gebracht wie Kleist, nur viel weniger spontan, grundsätzlicher, verbissener, pedantischer als der selbst im Sturm der Leidenschaften göttlich spielfähige William. Kleist wendet dies Mittel bei jeder Gelegenheit an. . . Spannung um jeden Preis. In der Familie Schroffenstein ist dieser Frage- und Erwartungs-satzbau, das Versteck- und Entdeckspiel mit erst verhaltenem, dann erleichtert oder wütend oder entsetzt ausgestoßenem Atem der dramatisch grammatische Trick der Handlung. Die große Szene aus Shakespeares Othello III, 3, wo Jago den Othello durch Fragen, Ablenkungen und Zurückhaltungen aus seiner Arglosig-

keit herauslockt, scheint sich besonders auf Kleists Phantasie geschlagen zu haben. Ihre eindrucksvollste Wendung — das unheimliche fragende Wiederholen eines arglos ausgesprochenen Wortes — kehrt bei Kleist immer wieder: z. B. Familie Schroffenstein: II, 2

Gertrude: O 's ist ein teuflischer Betrug, der mich,
Ja dich mißtrauisch hätte machen können.

Sylvester: Mich selbst? Mißtrauisch gegen mich? Nun laß
Doch hören.

Gertrude: Ruperts jüngster Sohn ist wirklich
Von deinen Leuten im Gebirg erschlagen.

Sylvester: Von meinen Leuten?

Gertrude: O das ist bei weitem
Das Schlimmste nicht. Der eine hat's sogar
Gestanden, du, du hättest ihn zu dem Mord gedungen.

Sylvester: Gestanden hät' er das?

Gertrude: Ja, auf der Folter,
Und ist zwei Augenblicke drauf verschieden.

Sylvester: Verschieden? — Und gestanden?

Eine andere Szene, das Liebesduett III, 1.

Ottokar: Ich weiß,
Du hassest alles, was aus Rossitz ist.

Agnes: Sie hassen mich.

Ottokar: Ich kann es fast beschwören,
Daß du dich irrst. — Nicht alle wenigstens;
Zum Beispiel für den Jüngling steh ich.

Agnes: Stehst du —?

Ottokar: Ich weiß, daß er dich heftig liebt —

Agnes: Mich liebt —?

Ottokar: Denn er ist mein vertrauter Freund —

Agnes: Dein Freund —?

Eine dritte:

Eustache: Die Kinder lieben sich, ich habe sichere
Beweise. —

Rupert: Lieben?

Eustache: Unerkannt hat Gott
In dem Gebirge sie vereint.

Rupert: Gebirg? usw.

Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren — sie gehen durch Kleists ganzes dramatisches Schaffen . . . das folternde Erfragen eines absichtlich versteckten oder schicksalsvoll verhüllten Geheimnisses ist eine Grundform seines dialogischen Denkens, die bis in seine Syntax hinein waltet. Das große Beispiel des Sophokleischen Ödipus hat ihn vielleicht ebenfalls beeindruckt . . . doch was in der Antike unter dem Schicksalsschauer feierlich gebändigt war, das bricht bei Kleist als selbständiger Affekt eines beklommenen Einzelgemüts immer wieder vor. Bei Sophokles überwiegt das Grauen vor dem übermenschlichen Verhängnis, bei Kleist die Spannung der menschlichen Seelen . . . und auch ohne solche großen Vorgänger wäre er aus der eignen Anlage heraus zum Fragedialog gedrängt worden. Nur wer tief an dieser Spannung seine Lust und Qual hatte, konnte überhaupt den »Zerbrochenen Krug« konzipieren, der lediglich ein Meisterwerk der puren Spannung durch Erfragen, Verhalten, Verschnappen, Entladen eines an sich gleichgültigen Geheimnisses ist.

Ein anderes grammatisches Spannungsmittel, gebürtig aus derselben zwängerischen Anlage Kleists, aus seiner Freude am Gewaltigen (die zugleich vom Künstlertrieb nach eigner und neuer Zurichtung des Mittels genährt wird und von der Ungeduld des einsamen Schwärmers gegenüber den vorgefundenen Ordnungen) ist die Zerreißung des normalen Satzgefüges, vor allem die trennenden Einschübe zwischen syntaktisch verbundene Worte.

Ein hold ergötzend Märchen ist's der Kindheit

Das Band, das heilige, der Blutverwandtschaft riß

Daß die Tat ihm die Besinnung selbst der Rache raubt

Die Zweige abzuhaun des ganzen Stamms

Der als Freund nur das Geschäft betrieb des Friedens

Wenn dich die Tat gereut, die blutige

Ein mißverstandner Eifer bloß der Treue

Wohl ist das zunächst noch Schiller-erbe . . wie bei Schiller kommt es aus dem Bedürfnis nach gehobenem, stilisiertem, der Alltagsgrammatik entrücktem Ton. Aber bei Schiller stilisiert es den Gedanken, bei Kleist die Empfindung. Bei Schiller soll es den Versbauschiger machen, bei Kleist eckiger, herber. Dasselbe Kunstmittel dient also den beiden Dichtern zum Ausdruck ganz verschiedener Zustände: dem einen zur Füllung des Ideenraums mit möglichst ausladenden Wortwogen, dem anderen zur Stauung der andringenden Gefühlsflut durch hereingeschleuderte Wortblöcke. Bei Schiller dienen die syntaktischen Unregelmäßigkeiten nur weiter dem Erhabenen, bei Kleist dem Spontanen, Besondern, dem seine ganze Diktion zustrebt.

An solchen Einzelheiten fassen wir nur was Kleists Gesamtvers (seit der Familie Schroffenstein ohne greifbare Entwicklung derselbe, höchstens durch eine gegen das Ende hin zunehmende Entschillerung und Sicherheit gekennzeichnet) uns fühlen läßt: sein Verlangen nach Eigenheit, die bei ihm zugleich Herbigkeit, Heftigkeit und Verhaltheit ist. Die schön rollende Periode Schillers, die er als den wirksamsten Dramenvers unwillkürlich im Ohr hat, löst er, wohl weit mehr aus eigener Natur als unter Shakespeares Einfluß, in kürzere, jähere Gebilde. Er bevorzugt das Enjambement, das Zerreißen der Sätze durch das Versende. Wortakzent und Versakzent fallen bei ihm weit öfter auseinander als bei Schiller: das Holprige und Gestopfte wird bei ihm ein Kunsteffekt, und doppelt bezaubernd tönen bei ihm die seltenen Bravourarien langhinwogender Reden, wenn sie sich abheben von kargen, heiseren oder stockigen Repliken. Den Reiz der Dissonanz hat erst Kleist für den deutschen Dramenvers entdeckt. Schlegels Shakespeare war damals noch nicht eingebürgert und zudem hatte Schlegel gerade diejenigen Stücke des Alldichters verdeutscht die selbst noch der wohltonigen Periodenfülle Schillers und Goethes näher klangen . . die Werke der Spätzeit mit ihrer mehr und mehr gewaltsam gekeilten, prallen oder gestauten Rhythmik hat Kleist nicht mehr in deutscher Versübersetzung erlebt.

Kleists gespannter Ton und Rhythmus ist die Zeitform seiner Sprache, deren Raumform wir in seinen geschwellten Gleich-

nissen und Bildern finden. Bei allen echten Dichtern kommen die Versbewegungen und Versinhalte aus demselben Antrieb: sie verhalten sich zueinander wie die Lebenskraft und der Leib eines Menschen. (Die mittelmäßigen Poeten kann man schon von weitem daran erkennen daß ihre Tonfälle mit ihrer Bildersprache nicht viel zu schaffen haben). Dieselbe Gewaltsamkeit, Einsamkeit, dieselbe Freude und Not des energischen Heraustreibens womit Kleist seine Schwingungen in Verse zwingen mußte, hat auch seine Bilder geprägt, ja erpreßt. Zunächst: fast alle Bilder Kleists dienen nicht so sehr der Verdeutlichung eines sinnlichen Vorgangs oder der Versinnlichung eines geistigen Gedankens als der Verstärkung oder Schwellung: er denkt nicht von vornherein symbolisch wie Shakespeare, dem sogar Begriffe schon als Bilder auf die Welt kommen. Er denkt auch nicht allegorisch wie Schiller, der bildlose Gedanken in Tropen kleidet: Kleists Gleichnisse sind Assoziationen die sich von den anregenden Gedanken, seien dies sinnliche oder begriffliche, ablösen und dann ein selbständiges Leben führen, ja in vielen Fällen den Anfangsgedanken erwürgen. Auch hier das Überwiegen der Orchestration über den ursprünglichen melodischen Einfall, die Erstickung der Themas unter dem Schwall der Variationen. Seine Gleichnisse sind fast ausnahmslos wilde Hyperbeln, entweder nach außen erweiternd oder nach innen verkrampfend — und eben dies Übertreiben selbst, dies Hinaufjagen oder Zusammenballen selbst, diese Aktion des Steigerns, Schwelens ist der Antrieb seiner Gleichnisse, nicht wie bei Shakespeare das Ballen, bei Goethe das Bilden und bei Schiller das Schmücken des Gedankens. Einige Beispiele, zunächst aus der Familie Schroffenstein:

Ja sieh, die letzte Menschenregung für
 Das Wesen in der Wiege ist erloschen.
 Man spricht von Wölfen, welche Kinder säugten
 Von Löwen, die das Einzige der Mutter
 Verschonten. Ich erwarte, daß ein Bär
 An Oheims Stelle tritt für Ottokar

Du meinst, weil ein seltner Fisch sich zeigt,

Der doch zum Unglück bloß von Aas sich nährt,
So schlug ich meine Ritterehre tot
Und hing die Leich an meiner Lüste Angel
Als Köder auf

Dies Bild verwirrt mehr als es verdeutlicht, es ist nicht gesehen, sondern gedacht. Mitten im Gleichnis kehrt sich das Bild wieder in Begriff: »an meiner Lüste Angel«.

Gleich vom Platz, wie ein gekrümmtes Fischbein, flog
Das ganze Roßgewimmel ab ins Feld.

Hier ist das Gleichnis zwar gewaltsam eindrücklich, aber keineswegs bezeichnend und anschaulich: es kommt auch nicht aus der Anschauung, sondern aus dem Wunsch etwas Extremes von Schnellkraft zu sagen: also aus einer vom Willen herbeigerufenen Vorstellung.

Ein nackend Mädchen . . . strahlenrein, wie eine Göttin
Hervorgeht aus dem Bade.

Dabei merkt man wie wenig solch Gleichnis aus dem Sehen geboren wird, wie sehr es aus dem Steigerungstrieb kommt und als Hyperbel gemeint ist.

Nicht so sehr die Reinheit oder Klarheit der Vorstellung als die Wucht des Keils oder Meißels, der Nachdruck der prägenden Hand, die Energie des Ausdrucks macht Kleists Sprache und somit auch seine Gleichnisse wirksam. Er zuerst legt unter den deutschen Dichtern das Gewicht mit Erfolg mehr auf die Sagung als aufs Gesagte, mehr auf die Gewalt als auf die Gestalt der Schau: er ist dann, und nur dann, der eigentliche Erfüller dessen was den Stürmern und Drängern vorschwebte und der Ahnherr des heutigen »Expressionismus« sofern dieser die Dichtung als Schrei, als Ausdrucksgewalt an sich ausruft. Gewiß ist der Wille zum Ausdruck ein Grundantrieb jedes Künstlers der etwas zu sagen hat. Doch der Wille zum Ausdruck um jeden Preis, selbst ohne Rücksicht auf den auszudrückenden Gehalt oder gar ohne Gehalt: das ist der Durchbruch der Sturm- und Dranglärmer, der sie sehr von Goethe und Schiller auch zu deren Sturm- und Drangzeit unterscheidet. Diese hatten Inhalte herauszustellen die vielleicht

nicht ohne Heftigkeit zu sagen waren . . die anderen wollten sich heftig äußern, auch wo sie sich ruhig hätten äußern oder schweigen können. Kleist hat jenen finstern unbedingten Ausdrucksdrang zum erstenmal mit einer Form- und Bildkraft gepaart die mit dem fremden von außen ergriffenen Stoff meisterlich, wenn auch gewaltsam schaltet. Seine Gleichnisse sind darin nur im Kleinen was seine Werke im Ganzen zeigen: Erpressungen eines mehr ausdrucksstarken als inhaltreichen Ausdruckswillens an den Vorstellungsinhalten.

Der Beziehungslosigkeit zwischen Kleists Seele und der Welt, seiner »Einsamkeit«, die er durch Vergewaltigung, durch Überspannung, durch Verklammerung aufzuheben suchte — dieser angeborenen Abgesondertheit des Kleistischen Genies begegnen wir überall, in seinen Charakteren, in seinen Handlungen, in seiner Grammatik wie in seiner Bildersprache. »Die Familie Schroffenstein« enthält bereits seine Anlagen in völliger Stärke und Straffheit. In der Meisterschaft des Sagens und Könnens hat Kleist dies Werk kaum mehr überboten, man könnte sein dramatisches Wesen daraus schon genau bestimmen wie aus der ganzen Dramenreihe, wie er denn überhaupt keine Entwicklung hat: auch das ein Zeichen seiner Einsamkeit. Denn was man gemeinhin unter dichterischer Entwicklung versteht ist die Auswirkung und Reife angeborner Innenkräfte durch antwortende Gegenkräfte der mitlebenden, miteingelebten Umwelt, Merkwelt, Mitwelt. Kleist kannte nur Außenstoff für sein Innen und darum sind seine Werke nicht an sich besser oder schlechter, als Kraftproben betrachtet, sondern nur für uns durch den mehr oder minder glücklich gewählten d. h. für uns merkwürdigen Stoff fremder oder gleichgültiger. Er konnte den abseitigen, den zufälligsten Stoff — z. B. den »Zerbrochenen Krug« durch die Ausdrucksmeisterschaft an sich beleben oder einem von vornherein schon uns durch mythische oder geschichtliche Assoziationen anregenden Stoff noch neue Kleistische Eigenwerte anprägen . . fast niemals erweckt er uns das Gefühl daß hier eine Seele und ein Stoff einander vorbestimmt waren wie in der Iphigenie oder im Faust, oder ein Geist und ein Problem wie im Don Carlos oder im Tell. Niemals hat er aus einem

Fremdstoff den ewigen Weltsinn herausgewirkt wie Romeo oder Hamlet oder Lear, nur seinen einzigen Eigensinn hat er ihm eingepägt, wie im Amphitryon oder in der Penthesilea. Er war weder ein Problem-dichter wie Hebbel oder Ibsen noch ein Bekenntnis-dichter im Sinne Goethes noch ein Mythenfinder wie Shakespeare. Sein Verhältnis zum Stoff ist eher verwandt dem der Handwerksmeister die Stücke für die Bühne zurechtzimmern, nur mit dem Unterschied daß die Handwerksfreude, die bei einem Iffland oder Sardou zur bewußten Routine wird, bei ihm jedesmal als dämonische Stoffbesessenheit, als quälende und verzehrende Ausdrucksleidenschaft waltet.

Eben diese nur-kleistische Leidenschaft des Ausdrucks überträgt man leicht unwillkürlich auf seine Gestalten und meint, sie seien Träger von ursprünglichem Haß, von Liebe oder anderen Seeleninhalten. So paradox es klingt: Kleist ist mehr bloßer Artist, ausdrucks-bessener Bildner, weltfremder Formungsfanatiker als irgend ein anderer deutscher Dichter: Haß, Liebe, Demut, Ehrgeiz waren für ihn viel eher Vehikel, Mittel, Medien als ursprüngliche Antriebe. Romeo wäre nie ohne eine beginnliche Liebesleidenschaft, Macbeth nie ohne einen dämonischen Machtsinn, Hamlet nicht ohne echten Weltschmerz entstanden. Aber die Penthesilea, der Guiskard, der Prinz von Homburg, durch und durch leidenschaftliche Werke, stammen alle drei mehr aus der selbständigen Künstlerqual des Formen-müssens als aus den Sinnlichkeiten oder Heldentümern deren sie sich als Ausdrucksstoffs bemächtigen: in diese hat Kleist sich hineingestürzt, verbissen, doch er hat nicht aus ihnen primär herausgedichtet. War er einmal von seinem Kunstdämon gepackt, so reichte freilich seine Phantasie aus, um weit in das Fremdartige hinein vorzustoßen, und zwar mit wildem Eifer. Aber nicht an den Leidenschaften hat sich sein Formtrieb entzündet, und nicht mit ihnen von vornherein war er eines. Selbst die scheinbar einzige Ausnahme, die Hermannschlacht, ist keine Ausgeburt ursprünglichen Hasses, geschweige ursprünglicher Vaterlandsliebe, sondern ebenfalls jenes rasenden Ausdruckstrieb — nur traf hier allerdings dieser Trieb mit dem Affekt zusammen, und beide steigern sich gegenseitig mit einer gewissen wühlenden Wollust.

Der Ausdruckswille ist die zeugende Kraft, die vorschwebenden Wunschbilder von Ritterlichkeit, Weisheit, Hingabe die Atmosphäre, der Zufall der Lektüre oder Anregung der Stoff seines Schaffens. Die Leidenschaften selbst kommen bei Kleist weit mehr aus der Phantasie als aus dem Herzen, von der einen Ausdruckswut und Angst abgesehen: sie ist von außen betrachtet der Drang nach Welt, von innen betrachtet die Flucht aus der Einsamkeit.

ROBERT GUISKARD

DER Stoff mit dem Kleist am längsten und wildesten gerungen hat, fast der erste seiner Entwürfe, jahrelang das Symbol seines Künstlerehrgeizes, die heißumworbene Krone seiner Meisterschaft, und wohl die großartigste Anspannung deren er fähig war, ist der Robert Guiskard.

Er ist nur als Fragment auf uns gekommen, zehn Auftritte, die 1808 zuerst in der Zeitschrift Phöbus veröffentlicht wurden . . . das Drama war schwerlich auf mehr als drei Akte angelegt, wie der Amphitryon, wahrscheinlich auf einen Akt wie die Penthesilea — als lang durchgehaltene, beständig und immer rascher bis zum tragischen Zerreißen gesteigerte Spannung einer ununterbrochenen Szenenfolge. 1802 hat Kleist begonnen, 1803 hat er das fast vollendete Manuskript in Frankreich verworfen und verbrannt. 1807 stellt er den Anfang wieder her, es ist ungewiß ob aus dem Gedächtnis oder noch übriggebliebenem Konzept: bei dem Mangel an Entwicklung der Kleist kennzeichnet kann das Fragment nicht durch Stilmerkmale datiert werden. Die erhaltenen Szenen lassen den Gesamtplan nur ahnen — da bei Kleist alles auf die sprachliche Ausformung ankommt ist es müßig sich die Motivenfolge der weiteren Szenen auszudenken. Soviel ist klar: auch hier stellt sich Kleist als künstlerische Aufgabe eine ungeheure hochgewölbte Spannung — Spannung im doppelten Sinn von intensitas und intentio — Anspannung der Nerven nach innen und der Erwartung nach außen. Doch was er in der Familie Schroffenstein durch künstliche Mittel, durch eine ganze Maschinerie von szenischen Griffen und Hebeln erzielt hat, das wollte er jetzt durch antikisch großes Geschehen einfach und geradlinig bewirken: an Stelle der

abenteuerlich romantischen Spannung sollte die heroisch-pathetische treten, und in diesem wilden Ehrgeiz einer riesenmäßigen Einfachheit, diesem Willen zur Monumentalität konnte er sich nicht genug tun. Er war keine schlicht große, sondern eine gewaltsam starke Seele, und dies muß er beim Ringen um den Agamemnonstil des Äschylus, den Ödipusstil des Sophokles und den Macbethstil des Shakespeare bis zu solcher Verzweiflung empfunden haben, daß er in einer bösen Stunde das Zeugnis dieses vergeblichen Ringens zerstörte. Ein für ihn unerreichbares Wunschbild, der monumentale Dramenstil, eine rein künstlerische Meistervision schwebte ihm also vor, die er mit seinen Mitteln, als einsamer Einzelmensch, nicht bannen konnte. Der große Dramenstil setzt bewußte oder unwillkürliche Gemeinschaft voraus, den Zusammenhang mit einem überindividuellen Kult oder Mythos oder Volk .. und darum mußte gerade Kleist scheitern, wenn er, der einsamste in dem einsiedlerreichen deutschen Genieurwald, gerade die Aufgabe des mythischen oder kultischen Theaters lösen wollte. Daß ihm eben der große Stil, die Verbindung der antikisch großen Einfalt, die er erstrebte, mit der modernen Bewegtheit, die er meisterte, als Ideal vorschwebte, dafür spricht außer der Anlage des Guiskardfragments selbst die feierliche Art womit er in seinen Briefen von dem Werke raunt: als von der Lösung einer kultur- oder geistesgeschichtlichen Aufgabe, von der über das einzelne Virtuosenstück hinausreichenden Schöpfung eines neuen genus, eines Stils. »Ich trete vor einem zurück, der noch nicht da ist, und beuge mich, ein Jahrtausend voraus vor seinem Geiste. Denn in der Reihe der menschlichen Erfindungen ist diejenige, die ich gedacht habe, unfehlbar ein Glied, und es wächst irgendwo ein Stein schon für den, der sie einst ausspricht«. So redet man nur von Kolumbus- oder Kopernikus-taten. Noch deutlicher wird Kleists Robert Guiskard-ehrgeiz aus dem bekannten Urteil des feinhörigen Wieland: er schreibt 1804, wahrscheinlich unter dem Eindruck von Kleists eignen Erklärungen und mit der ihm eignen Einfühlung in den jungen Genius: »Wenn die Geister des Äschylos, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleists Tod Guiskards des Nor-

mannen, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ. Von diesem Augenblick an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dramatischen Literatur auszufüllen, die nach meiner Meinung wenigstens selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist.« Die Tendenz freilich lag damals in der Luft: die Antikisierung der modernen Bühne . . . Goethe versuchte sie in der »Natürlichen Tochter« durch architektonische Gliederung, durch Aufbauprinzipien, Schiller in der Braut von Messina durch Einführung antiker Gedanken wie der Schicksalsidee und antiker Bühnenelemente wie des Chors. Die Romantiker wie Schlegel im Alarcos durch allerlei metrische Flickereien und Bosseleien, jeder nach Maßgabe seines eignen Könnens und seiner eignen Willensrichtung: Goethe als Bildner, Schiller als Denker und rhetorischer Theatraliker, Schlegel als Sprach- und Verskennner.

Kleist sah auch in der Antike mit dem Auge des Ausdrucks- und Spannungskünstlers damals schon, quer durch die Formel von der stillen Anmut hindurch, die Bewältigung des Ungeheuern, die Erhabenheit des Schrecknisses, des Schauders, des Greuels . . . und zwar eben beides: die Bewältigung und das Ungeheure, während unsere Klassiker und Romantiker nur die Bewältigung oder das Ungeheure erneuern wollten. Und hier setzte sein Wetteifer ein: ein entsetzlicher, im Grausigen und Wilden höchstgespannter Stoff sollte unter seinem zähen und feurigen Bändigergriff nicht nur erschüttern oder zerreißen, sondern erheben: auf eine große Weise schön werden. Nichts von den shakespeareischen Charakter- und Geschichtserrungenschaften sollte geopfert und dennoch eine sophokleisch runde Reinheit und Gleichheit erreicht werden.

In Kleists Epigrammen (allerdings vom Jahr 1808) finden sich nebeneinander zwei Disticha, eines auf seinen Robert Guiskard:

Nein! das nenn ich zu arg! Kaum weicht mit der Tollwut
die Eine

Weg vom Gerüst, so erscheint der gar mit Beulen der Pest,
das andere auf den Ödipus des Sophokles.

Greuel vor dem die Sonne sich birgt! Demselbigen Weibe
Sohn zugleich und Gemahl, Bruder den Kindern zu sein.

Beide Epigramme sind zunächst Abwehr der empfindsamen Kleinbürger-einwände gegen die tragischen Schrecknisse, und den gefeierten Sophokles ruft er als Nothelfer seiner eignen verunglimpften Tragödien, man sieht wie nah der Ödipus und der Guiskard in seinem Geiste zusammenlagen. Ein Ungeheures was schon da ist, unwiderruflich, aber noch nicht erschienen, dessen allmähliches Erscheinen von der dumpfen Ahnung und dem bangen Hoffen bis zur rettungslosen vernichtenden Klarheit durch der beteiligten Personen Wünschen, Fürchten, Tun und Leiden bewirkt wird, das ist in beiden Werken der Gegenstand des Geschehens . . . beide male steht in der Mitte der überlegene Träger des Unheils, umwoigt von den Ahnungen und Hoffnungen der Menge deren Los von ihm abhängt. Besonders die erste Szene des König Ödipus ist Vorbild für den ersten Auftritt des Robert Guiskard geworden: das unruhig bewegte Volk vor dem Zelt des Herrschers . . . hier wie dort die Pest, ein allumfassendes nicht nur schon geschehenes sondern noch wachsendes Unheil als Atmosphäre, hier wie dort im Mittelpunkt der erwartete Retter . . . im Ödipus sichtbar, im Robert Guiskard noch unsichtbar. Hier wie dort das Volk als eine sinnbildlich zusammengefaßte Person oder aus der dumpfen Schreckens-atmosphäre sich auflösend in deutlichere Gesinnungsträger und -sprecher: Greis, Krieger, Weib, die dem Verhängnis näher auf den Leib rücken. So weit seien die Ähnlichkeiten geführt: Ähnlichkeiten weniger der zielbewußten Nachahmung als des unwillkürlichen Sichversehens.

Weit wichtiger sind die Unterschiede, wenn Kleists Natur die antiken Anregungen umwandelt oder völlig durchbricht. Die Pest selbst ist bei ihm aus einem bloßen, sparsam behandelten Unheilzeichen zum eigentlichen Schicksal geworden: bei Sophokles ist ja nicht die Pest der Einleitungsszene, sondern der fortwaltende unschuldige Frevler des Ödipus das wirkliche Verhängnis. Kleist hat diese Pest gleich mit so vollem Orchester eingeführt, daß alle einzelnen Schrecknisse nachher nur wie Variationen oder Fugierungen des mächtigen Themas erscheinen. Bei Sophokles ein einfacher Auftakt, der immer stärker von Szene zu Szene anschwillt: bei Kleist eine rauschende Ouvertüre, die bereits das Ganze ent-

hält. Bei Sophokles liegt die Spannung in dem Emporsteigen und Anschwellen des Verhängnisses, bei Kleist im Näherkommen, im Herabsteigen, im Eindringen. Die erste Rede des Volkes spricht bereits alles aus was das gesamte Stück androhen und bewähren soll:

Wenn er der Pest nicht schleunig uns entreißt,
 Die uns die Hölle grausend zugeschickt,
 So steigt der Leiche seines ganzen Volkes
 Dies Land ein Grabeshügel aus der See!

Mit dieser Aussicht werden wir in das Drama hineingeschickt . . und dann wird diese Aussicht gleich mit allen Farben der heraus-treibenden kleistischen Phantasie gräßlich erhaben ausgemalt – die Pest als der leibhaftige Würgengel, zugleich Prolog und Dämon des Stückes, dessen leidend-wirkender Heros Guiskard ist:

Mit weit ausgreifenden Entsetzensschritten
 Geht sie durch die erschrocknen Scharen hin,
 Und haucht von den geschwollnen Lippen ihnen
 Des Busens Giftqualm in das Angesicht!
 Zu Asche gleich, wohin ihr Fuß sich wendet,
 Zerfallen Roß und Reuter hinter ihr,
 Vom Freund den Freund hinweg, die Braut vom Bräutigam,
 Vom eignen Kind hinweg die Mutter schreckend!
 Auf eines Hügels Rücken hingeworfen,
 Aus ferner Öde jammern hört man sie,
 Wo schauerliches Raubgeflügel flattert,
 Und den Gewölken gleich, den Tag verfinsternd,
 Auf die Hilflosen kämpfend niederrauscht!
 Auch ihn ereilt, den Furchtlos-Trotzenden,
 Zuletzt das Scheusal noch, und er erobert,
 Wenn er nicht weicht, an jener Kaiserstadt
 Sich nichts, als einen prächtgen Leichenstein!
 Und statt des Segens unsrer Kinder setzt
 Einst ihres Fluches Mißgestalt sich drauf,
 Und heul'nd aus ehrner Brust Verwünschungen
 Auf den Verderber ihrer Väter hin,
 Wühlt sie das silberne Gebein ihm frech
 Mit hörnern Klauen aus der Erd hervor!

Diese riesige Personifikation der Seuche, mythisch zusammengeballt aus Reminiszenzen der beiden klassischen Pestschilderungen bei Thukydides und Lucretius, ist nicht nur stimmungshalber eingeführt: sie ist (obwohl mit der kleistisch selbstgenugsamen Wollust am Ungeheuren herausgetrieben) zugleich der Gegenspieler Guiskards. Der Kampf Guiskards gegen die Pest: das ist die Handlung, und je größer die Pest dasteht, desto eindringlicher wächst auch die Gestalt ihres Widersachers und Opfers. Einen bloß duldenden Heros konnte der moderne Dichter nicht brauchen. Der sophokleische Ödipus konnte als wehrloses Opfer des Verhängnisses immer noch groß und erhaben sein: denn erstens war für das Altertum noch nicht der individuelle Charakter, der sich durch Handlungen selbständig bewährt, der wesentliche Träger des Pathos, sondern eben seine Schicksalsfülle, gleichviel ob leidend oder tuend. Und zweitens war die Größe des mythischen Helden schon vorausgesetzt: sie mußte nicht durch Handlungen erst gezeigt werden. . . jeder wußte: das ist der große Ödipus, und sein Rang wurde durch den Ton der Tragödie, nicht durch die Aktion bekundet. Die antike Tragödie diente der Feier der Götter und Mächte, nicht der Verherrlichung des Menschen, aber gerade durch herrliche Opfer wurden sie am herrlichsten gefeiert. Das herrlichste Opfer ist immer der Heros, und je höher er gehoben wurde, desto erhabener wurde die Opferhandlung, desto reicher der Gottesdienst. Aus diesem Grund, gerade als Opfer, als Leidende wurden die Helden geschmückt: fast alle ihre Großtaten liegen vor der Handlung, sind vorausgesetzt. . . selbst Herkules, Prometheus, Ödipus, Agamemnon, Ajax: alle erscheinen wesentlich als Dulder, nämlich als Opfer der Götter — oft mit der geheimnisvollen Gleichsetzung von Opfer und Gottheit. Das moderne Drama, oder wenigstens das Shakespearische, das für unsere klassische Zeit noch maßgebend war, das Drama seit seiner Ablösung vom Kultus, seit der Renaissance, dient zunächst gerade der Verherrlichung des Menschen, des kämpfenden, ringenden, siegenden oder unterliegenden Menschen im Streit mit Mensch, Welt, Verhängnis oder welchem Gegenspieler immer. Der moderne Dramenheld ist ferner nicht allbekannt wie die antiken und kann nicht, selbst wenn er

Cäsar oder Alexander heißt, ohne weiteres bei jedem Zuschauer vorausgesetzt werden. Er muß sich also im Stück selbst bewähren: dies kann er nicht durch bloßes Leiden . . . erst in unseren Tagen, seit der Entwertung der ritterlichen oder heldischen Ideale und dem Heraufkommen einer neuen All-mitleidsgesinnung, sind wieder bloß leidende Träger des Dramas möglich.

Auch für Kleist war noch, wie für Shakespeare, nicht der Mensch an sich, sondern der wertvolle Mensch, der irgendwie bewährte Mensch tragödienfähig, und auch ihm waren noch genug ritterliche oder heroische »Atavismen« im Blut, um seinen Helden nur durch irgendwelche Überlegenheit des Willens oder Könnens, durch Widerstand zu bewähren. Kurz, auch sein Opfer mußte er durch sichtbar ausgeübte Kräfte, nicht bloß durch mythische Voraussetzung schmücken. Robert Guiskard ist also ein handelnder oder zu mindest ein kämpfender, wollender Held. Die Handlung ist sein Ringen mit der Pest, erst um sie niederzukämpfen in sich, dann um sie nicht erscheinen zu lassen, um ihr Verhängnis nicht über seinen Leib hinaus in das ihm anvertraute Heer und Volk und Werk greifen zu lassen. Dieser Kampf in ihm selbst leitet sich nun nach außen und erfüllt den Raum um ihn her mit Kampf, Bewegung und Handlung schon dadurch daß in seiner Umgebung die Pest einen klugen und bösen Helfer hat: Guiskards Neffen Abälard, der Guiskards eignen Anhängern und Helfern widerstrebt und das Werk der heilsamen Verheimlichung hintertreiben möchte, um seiner Herrschbegier im allgemeinen Unheil zu frönen. Zwischen dem rechtmäßigen Erben Robert, Guiskards Sohn, und dem Erb-anmaßer Abälard spielt sich um des Helden Krone also ein zweiter halbheimlicher halboffener Kampf ab, der eine Folge, eine Erweiterung, Förderung und Hemmung zugleich jenes ersten innersten Kampfes zwischen Guiskard und der Pest ist, mit diesem dadurch verknüpft daß Guiskard davon weiß und daß sein Ringen mit der Pest und sein Ringen um Verheimlichung der Pest noch angespannter werden muß durch die Aussicht auf diesen vollkommenen Wirrwarr für den Fall seines Erliegens. Er hat dadurch zugleich noch den Kampf gegen Abälard zu führen, ebenfalls heimlich und durch bloße Selbstbeherrschung,

durch angestrengte Überlegenheit der Haltung mit untergrabenen Kräften. Abermals eine Grundspannung die sich weiterleitet, zugleich ausfaltet und verstärkt durch kleinere Spannungen . . und wie in der Familie Schroffenstein, wie im Zerbrochnen Krug, im Amphitryon, ja selbst im Käthchen von Heilbronn, in der Penthesilea und der Marquise von O. entsteht die Spannung durch ein Geheimnis das heraus will und verborgen werden soll oder umgekehrt: aus einem Ansiehhalten und Entladen. In den verschiedensten Kombinationen kehrt dies Verbergen und Verhalten, dies Erlisten und Erlocken, der spannende und entnervende Kampf um das Geheimnis in Kleists Werken immer wieder. Wir haben es hier mit einer Grundform seines dichterischen Verfahrens und Erlebens zu tun: es ist eine Umsetzung seines Verlangens aus der klemmenden Einsamkeit heraus.

Durchaus nicht allgemeines Dramatiker-gut ist diese dramatische Spannungsart: bei Shakespeare, der alle Motive der Menschenwelt gestaltet hat, kommen gewiß auch Verschweigungen und allmähliche Enthüllungen vor: besonders im Hamlet. Aber wie wenig verweilt Shakespeare gerade auf dem Verhehlen als einer Spannung! Wie wird das Geheimnis um seines Vaters Mord für Hamlet rasch und plan gelöst, wie durchsichtig ist sein Wahnsinn, für ihn selbst ein Spiel bei dem er sich eher gehen lassen als verstecken muß, und für die anderen quälend und verwirrend, doch nicht spannend! Und Shakespeares Verschwörungen, Richard III., Macbeth, Brutus — nie wirken sie durch ihr Geheimnis, durch ihr Geheimbleiben-müssen . . nirgends ein Ankämpfen des damit Beladenen gegen den Enthüllungs- oder Entladungsdrang wie im Guiskard, nirgends Winkelzüge und Listen des Verbergens wie im Zerbrochnen Krug, nirgends das ungeduldige Rütteln am verschlossenen Tor wie in der Familie Schroffenstein, nirgends sogar die Neugier der Beteiligten, das Herausbringenwollen wie im Käthchen von Heilbronn oder das beklommene Zweifeln wie im Amphitryon. Selbst im Othello ist die Taschentuch-geschichte zwar von würgender Spannung für den Zuschauer, aber Othello, Jago, Desdemona selbst leiden nicht am Geheimnis. Noch weniger wirkt in irgendeinem Goethischen Stück diese Art Spannung:

in der Iphigenie wird sie noch vor der Schürzung des Knotens rein und frank gelöst durch Orests adliges Wort »Zwischen uns sei Wahrheit«. Bei Schiller bleibt das Geheimnis in den früheren Stücken, in den Räubern, in Kabale und Liebe, im Fiesko und im Don Carlos rein effektartig . . in den späteren ist überhaupt keines mehr. Wallenstein und Tell leiden an den sittlichen Verstrickungen des Verschwörertums, die sie in grüblerischen Selbstgesprächen klar entwirren, nicht an der Verschweigung.

Bei Kleist überall welch ein fast wollüstiges Spiel auch seiner edleren Naturen, auch seines großen Kurfürsten, seines Jupiter, seines Achill, seines Grafen Wetter von Strahl, im Hinhalten, im Katz- und Mausspielen, im Wartenlassen und Verstecken, welch ein eiskaltes und heißes Verweilen seiner Thusnelda, seiner Penthesilea in der mordgierigen Tücke. All das ist nicht nur ein Handwerks-trick, sondern eine Eigenschaft Kleists. Im Robert Guiskard ist sie monumentalisiert, wie nirgends sonst: der Kampf der starken Seele gegen das ungreifbare Verhängnis, welches gerade als Geheimnis nach außen drückt, durch Willensanspannung niedergedrückt werden soll. Es ist das Zeichen für die Tragödie des Eingesperreten der heraus will oder muß, des Beladenen der sich eröffnen oder mitteilen oder verbergen soll, des Gefüllten der zerspringt oder erstickt. Es ist die höchst persönliche Tragik Kleists, doch nicht als Beichte, als bewußtes Bekenntnis, sondern selbst wieder versteckt in Chiffren deren seelischen Sinn und Ursprung der Dichter wohl gar nicht sah, die sein Es, nicht sein Ich schrieb, wie unsere Träume gewiß Offenbarungen unserer verborgenen Schicksale sind, aber nicht bewußte Selbstbekenntnisse.

Der Robert Guiskard unterscheidet sich nun dadurch von den anderen Dramen Kleists daß die Geheimnis-spannung hier sich zu einem einheitlichen Helden verdichtet hat, Helden im engeren Sinn. Der Wille zur Monumentalität mag dazu am meisten mitgewirkt haben. Die Familie Schroffenstein hat keinen Helden: Träger des Schicksals ist hier eben der Krieg der beiden Häuser selbst, und die Personen sind nur Opfer, gleichsam Zeichen dieses Geschehens. In allen anderen Dramen Kleists ist entweder ebenso der spannende Vorgang selbst »der Held«, wie im Zerbrochenen Krug, oder das

Gegenspiel zweier gleichgewichtiger Personen. Im Amphitryon ist das Gewicht verteilt zwischen Jupiter und Alkmene, neben dem Prinzen von Homburg steht gleichgewichtig wenn nicht überwiegend der große Fürst, Käthchen von Heilbronn und Penthesilea, wirklich die Hauptpersonen der Stücke die nach ihnen benannt sind, können nicht in dem Sinn als Helden gelten wie Guiskard — nicht nur daß auch ihnen, wenschon nicht gleichgewichtig, die liebenden oder geliebten Männer gegenüberstehen: sie sind weniger allbeherrschende »Gestalten« als verkörperte Seelenzustände. Hermann (der Titel deutet es schon an) ist der Exponent einer Völkertat, ein Führer mehr als ein tragischer Held. Guiskard ist also im Umfang des Kleistischen Dramas das einzige Werk das aus der Konzeption des Helden selbst gewachsen ist: in allen anderen Werken sind die Helden oder Heldinnen gleichsam hinter der Spannung oder durch die Spannung die sich an ihnen bekundet. Im Guiskard ist die Spannung, wie in der antiken und der Shakespearischen Tragödie, in den Titelhelden konzentriert, und geht von ihm dann über die Nebenfiguren wieder aus. Die Komposition des Guiskard dreht sich um einen Mittelpunkt wie ein Kreis, die der Familie Schroffenstein um zwei Brennpunkte wie eine Ellipse.

In keinem zweiten Werk hat Kleist bis in die Sprache hinein eine solche Einfachheit erstrebt und, soweit das Bruchstück vorliegt, erreicht. Hier fehlen die gotischen Schnörkel und die barocken Knicke und Wülste, die künstlichen Dehnungen und Überraschungen die er in seinen anderen Stücken bald als technische Mittel, bald als unwillkürliche Ausbrüche liebt. Die Hyperbeln sind hier weit mehr dem heroisch phantastischen Gesamtschicksal angemessen. Die großgedachte Hauptperson hat an dieser Vereinfachung den stärksten Anteil: Robert Guiskard ist der einzige unter Kleists Titelhelden der in sich selbst mit mächtiger Gelassenheit ruht, mit dem Gewicht großer Taten und einer großen Aufgabe. Er ist nicht besessen von einer exzentrischen Leidenschaft oder einer Ekstase die seinen Charakter, nicht nur sein Schicksal, kreuzt und abbiegt, statt ihn wie die Leidenschaften der Shakespearischen Helden zu erfüllen, zu steigern oder zu verzehren. Ich möchte

die Leidenschaften des Othello, Romeo, Macbeth, Coriolanus konzentrische nennen: sie sind keine dauernden Fremdkörper im Blute, sondern die allmähliche Verwandlung, Entzündung dieses Blutes selbst, die erst das ganze Wesen ihrer Opfer zur Entfaltung bringt. Shakespeares Helden sind keine monomanisch Besessenen, sondern volle Menschen in einem gesteigerten oder verderblichen Zustand. Sie sind auch im Wahnsinn keine Ekstatiker: sich selber Ent-rückte. Vielmehr noch Othello in der Raserei, der irre Lear, die verstörte Ophelia sind ganz sie selbst, ver-rückt, verwandelt durch ein übermächtiges Schicksal in ihrem eigensten Wesen, aber nicht ent-rückt, wie der Prinz von Homburg, das Käthchen, die Penthesilea, ja sogar (freilich mit Mysterien-sinn) Jupiter, sogar Thusnelda . . . ganz einerlei ob somnambule Mächte mitspielen oder nicht.

In allen tragischen Hauptfiguren Kleists, außer Guiskard, sind zwei ganz verschiedene Wesen: ihr Charakter und ihr Dämon — die von vornherein oft nichts gemeinsames haben. Der brave Preußenprinz, das schlichte Heilbronner Mädchenherz, die kühn holde Amazone sind im eigentlichen Sinn Berückte und Entzückte und man kann sie sich als Wesen sehr gut denken ohne die Ausbrüche und Einbrüche die den Inhalt ihrer Tragödien ausmachen. Bei Shakespeare sind die Charaktere mit ihren Leidenschaften und Schicksalen von vornherein wenn nicht eines, so doch enig, und sie ersticken an der Welt oder zerspringen an ihrem eigenen Wachstum. Kleists Opfer gehen an der Besessenheit zugrunde, sie werden von ihrem Teufel zu Tode gejagt. Nochmals: ich sage dies nicht, um Kleist herabzusetzen, sondern um zu charakterisieren: es gibt viele Arten der Tragik, und Kleist ist, neben Balzac und den Russen, der meisterlichste Kündler der monomanischen Zufallsopfer, der Ekstatiker und der Besessenen. Nur sein Guiskard macht eine Ausnahme, soweit er vorliegt: möglich allerdings daß Kleist diesen unekstatischen Heros nicht durchführen konnte, daß die Pest, in den ersten Szenen ein äußeres Schicksal, in den späteren dennoch eine Seelenbesessenheit geworden wäre . . . und daß Kleist, mit seiner antikischen Vision von monumentaler Einfachheit vor Augen, vergebens gegen seine eigne Natur, gegen die

ekstatischen Einfälle und Überfälle ankämpfte und das Stück in diesem Kampf vernichtete, um es nicht zu verderben.

Guiskards großes Wesen macht auch dessen Mitspieler und deren Kämpfe schlichter und gehaltener als Kleists immer aufgeregte andere Figuren, welche selbst die Schlichtheit leicht zur Derbheit, die Männlichkeit zur Männlichkeit, die Weiblichkeit gern zum Magdthum oder zum Mänadenthum treiben. Die jeweilige Hauptgestalt färbt auf die Umgebung ab, mit einer Art Mimicry, oder vielmehr das Klima woraus die Hauptfigur empfangen ist, bringt ringsum verwandte Gewächse hervor: So hat der Hauch von Antike in dem der Guiskard sich regt auch die feindlichen Erben Robert und Abälard angeweht. Eine fast symmetrische und doch nicht langweilige Antithese: der hoffärtig in seinem Recht und guten Gewissen trutzende legitime Sproß und der schmiegsam tückische, durch illegitimen Ehrgeiz gereifte und gewitzigte Neffe . . beide mit der dreifachen Front gegen den Herrscher, gegen das Volk und gegeneinander . . beide wissend um das erschreckliche Geheimnis, der eine von seiner Verbergung, der andere von seinem Verrat alles hoffend, Robert im Sinne des alten Guiskard, Abälard gegen Guiskards Sinn wirkend und doch gezwungen zum Rück- und Hinterhalt: dies bloße Schema gibt einen Ausblick auf die Fülle von Spannungen die allein schon aus dem schlichten Zusammen dieser drei Figuren in einem kritischen Augenblick sich entfalten. Die Großheit liegt hier wirklich in der fruchtbar einfachen Situation. Auch die Sprache Kleists im Guiskard hat durch den Wetteifer mit der Antike an Vollklang und Blüte gewonnen, ohne an Mark und Festigkeit einzubüßen. Das Fragment ist das einzige Werk worin er nicht nur einzelne prachtvolle Stellen und wühlend süße oder herbe Zwischentöne findet, sondern eine durchgehende Höhe und Schallkraft der Stimme bewahrt. Die Freude an zerhackten und absichtlich rauhen Versen ist hier einer erhabenen Ungeduld gewichen, dem rasch rollenden und dröhnenden Wogen der Rede zum Ziel, das dem Schillerischen Bühnenvers an Schwung nicht nachsteht, und ihn an gedrungener Farbigkeit übertrifft. Zwar ist Schillers Jambus wenn nicht Muster so doch unwillkürlicher Vorklang jedes deutschen Dramenverses geworden der sich

dem antiken Stil nähern sollte und vom Shakespearischen sich entfernen.. Shakespeares Vers wurde damals immer noch als der naturalistische empfunden, trotz Schlegels ersten Übersetzungsproben, weil im Ohr noch immer der durch anderthalb Menschenalter gewohnte Prosa-Shakespeare Wielands und Eschenburgs nachschwang. Der Hauptunterschied zwischen Schillers Stilvers und dem Kleistischen bleibt aber auch hier bestehen wo Kleist sich dem antiken Kothurn nähert: Kleist konzipiert aus der Gebärde seiner Figuren (wie Shakespeare) — Schiller aus dem rhetorischen Sinn dessen was sie jeweils zu sagen haben . . und nicht weil die Personen im Guiskard erhabnere Reden führen sollen, sondern weil sie Kleist in gemessener, gelassener Haltung vorschwebten, sind auch ihre Verse antikischer oder schillerischer geraten.

Einige Beispiele für die großartige und dabei doch höchst lebendige Stilisierung, die Abkehr von der erzwungenen Dinglichkeit die noch in der Familie Schroffenstein waltet und in fast allen anderen Stücken wiederkehrt: der Übergang vom sechsten zum siebenten Auftritt: Abälard hat den Verhehlungsversuchen des Robert zum Trotz dem ängstlich zwischen Hoffnung und Bangigkeit harrenden Volk das Geheimnis enthüllt:

Der Guiskard fühlt sich krank.

Wie dieser Blitz einschlägt, das gehört zu den lebensvollsten und zugleich schlichtesten Einfällen der dramatischen Literatur und ist vollkommen Sprache, Vers, Ton geworden: nur ein ursprünglicher Gebärdenseher und -sager konnte das finden, kein bloßer Szenenmächler, kein bloßer Rhetoriker — hier spricht ein echter Enkel Shakespeares:

Der Greis: Beim großen Gott des Himmels und der Erde,
Hat er die Pest?

Abälard: Das nicht, das fürcht ich nicht —
Obschon der Arzt Besorgnis äußert: ja.

Robert: Das dir ein Wetterstrahl aus heitrer Luft
Die Zunge lähmte, du Verräter, dul (ab ins Zelt)

Eine Stimme aus dem Volk:

Ihr Himmelsscharen, ihr geflügelten,
So steht uns bei!



- Eine andere: Verloren ist das Volk!
Eine dritte: Verloren ohne Guiskard rettungslos!
Eine vierte: Verloren rettungslos!
Eine fünfte: Errettungslos

In diesem meerumgebenen Griechenland!

Was ist in diesen zehn Versen — mehr sind es nicht — alles zusammengedrängt und ausgefaltet an seelischen Erregungen, an szenischer Mimik, an sprachlicher Musik und Architektur! Die lauern vorsichtige und zugleich wagemutige Tücke Abälards, dessen ganzer zweideutiger Charakter in dem Akzent und der Aussage seiner zwei Verse gegenwärtig gebärdet ist, die rasende Wut und die Angst Roberts, der zugleich ausbrechen und beschwichtigen, verhehlen und niederdonnern muß — zwischen Affekt und Berechnung eingeklemmt, der bleiche Schreck des würdigen Greises, der noch an sich hält und dem die Kunde den Atem verschlägt, und dann auf fünf Stimmen verteilt das durch die Menge fahrende anschwellende unbeherrschte Entsetzen, das Fortrollen des entfesselten Unheils in einer Fuge von Schreckensrufen, die wie die Wellen einer Brandung sich gegenseitig aufnehmen und zugleich steigern, alle dasselbe sagen und immer stärker, schwellender, voller, bis sie schließlich in einem gewaltigen Donner sich entlasten. Hier haben wir eines der in der Dramenliteratur aller Zeiten sehr seltenen Muster einer szenischen Polyphonie, die vollkommen sprachlich gelungen ist: den makellosen Einklang von mannigfachem und übersichtlichem Bühnenbild, Charaktergebärdung und Vers-ton: von Auge, Sinn, Ohr . . . Elemente die der echte Dichter in ursprünglicher Einheit empfängt, der Bühnentechniker vergeblich nachher künstlich zusammenflücken möchte.

Ein zweites Beispiel ist das Erscheinen des kranken Guiskard . . . fast noch wirkungsvoller, weil noch mehr Ströme hier zusammenlaufen. Die Erwartung ist längst aufs höchste, aufs vielfachste gespannt: zunächst auf den Helden selbst um den alles sich dreht, von dessen Dasein, Tun, Leiden alle bisherigen Auftritte fernher zittern. Was für ein Mann wird er sein? Es ist dem Erscheinen Cäsars beim Shakespeare verwandt — aber von vornherein ist um Guiskard nicht nur der Nimbus des Herrschers, sondern auch die

Wolke von Verhängnis, Furcht, Hoffnung. Eine zweite Spannungsschicht umlagert ihn . . . wird er kommen? hat er wirklich die Pest? Und eine dritte Spannung: wenn er sie hat, was wird geschehen? werden die beiden ungeheuren gleichzeitig erscheinen, Guiskard und die Pest? Werden wir dem atemraubenden Ringkampf der beiden Giganten beiwohnen? Die Aufgabe des Dramatikers war es diese mannigfachen Erregungen der Personen in die Sprache voll heraufzuheben und durch die Sprache uns Zuschauer mit hineinzureißen, daß Guiskard nicht bloß ein Statist, das Volk nicht bloß eine Kulisse bleibt. Es kommt hier alles auf die Fülle des Tons, die Echtheit des gebärdeten Worts an — sonst bleibt es ordinäre Kino- oder Kriminal-sensation statt tragischen Schauers des Herzens und Schicksals-ergriffenheit: nur die dichterische seelen- und schicksalhaltige Sprache führt über die gemeine szenische Nerven-spannung hinaus, die jeder kluge Rechner machen kann und die von den Gladiatorenspielen bis zu den heutigen Regie-unternehmern und dem Kino immer wieder mit dem Drama vertauscht und vermengt worden ist.

Vollkommen hat Kleist die dichterische Aufgabe gelöst die ihm Guiskards Erscheinen szenisch stellt.

Das Volk (jubelnd):

Triumph! Er ists! Der Guiskard ists! Leb hoch! (Einige Mützen fliegen in die Höhe).

Der Greis (noch während des Jubelgeschreis):

O Guiskard, wir begrüßen dich, o Fürst!

Als stiegst du uns von Himmelshöhen nieder!

Denn in den Sternen glaubten wir dich schon — —!

Guiskard (mit erhobener Hand):

Wo ist der Prinz, mein Neffe?

(Allgemeines Stillschweigen) Tritt hinter mich.

(Der Prinz, der sich unter das Volk gemischt hatte, steigt auf den Hügel, und stellt sich hinter Guiskard, während dieser ihn unverwandt mit den Augen verfolgt.)

Hier bleibst du stehn, und lautlos. — Du verstehst mich?

Ich sprech nachher ein eignes Wort mit dir.

(Er wendet sich zum Greise.)

Du führst, Armin, das Wort für diese Schar?

Auch hier welcher Reichtum von Strahlen nach allen Seiten bei größter Knappheit der Mittel.. im kleinsten Raum die größte Kraft! Das entlastete Volk, durch Guiskards bloßes Erscheinen der Zweifel schon ledig und seinem Jubel hingegeben — und auf der anderen Seite die beklommenen und selbst überraschten, halb besorgten, halb ängstlich hoffenden Mitwisser .. der Held selbst gedrungen, fest, ganz der Sache gewidmet, über Stimmungen erhaben: ein Fels in der Brandung. Der Greis, abermals seinem Charakter gemäß, bei aller Freude immer repräsentativ würdevoll, den unbeherrschten Volkesjubel in schöne Ergebenheitsrede zusammenfassend .. Guiskard zunächst als ginge ihn das ganze Fürchten und Hoffen gar nichts an — der eindrucksvollste Kontrast zwischen dem wehrlosen und ratlosen Haufen um ihn her und dem Herrscher in dem Wehr und Rat und Heil verdichtet ist .. und dabei wissen wir oder ahnen schon daß eben dieser Überlegene schon nicht mehr das ist was er vorstellt. Doch jetzt hat er Dringlicheres, Näheres zu tun als mit der Pest zu ringen. Man hat Verrat in seiner Nähe gesponnen .. mit einem Blick, einem Fingerstreich bändigt er den Neffen, der mit bösem Gewissen und durch Guiskards Erscheinen völlig überrascht und irre geworden sich unter das Volk gemischt hat. Er ist kurz, überlegen, hart, dicht gesammelte Kraft und wacher Geist. Mit drei solchen Worten ist in dieser Situation der ganze Mann vergegenwärtigt und nicht nur statuarisch hingesetzt, sondern in Haltung, Ton, Geste, Handlung ausgewirkt: die imperatorische Sachlichkeit, die nach außen wie nach innen alles der vorliegenden Aufgabe unterordnet, die kluge Überschau — er weiß daß er die Menge am besten beruhigt mit gelassenem, fast gleichgültigem Ton .. und die Selbstbeherrschung die er durch sein bloßes Erscheinen schon bezeugt, trotzdem ihn das Fieber schon anfrißt, auch dem tückischen Prinzen gegenüber. Wir merken daß er innerlich kocht über dessen böartigen Vertrauensbruch. Kleist hat es fertig gebracht in die Worte des Guiskard das leise Schwingen des unterdrückten Zorns zu legen, ohne daß doch der fühlbare Affekt die schlechthin überlegene Haltung beeinträchtigte.

Nichts ist schwerer als Herrschergröße glaubwürdig im bloßen Tonfall zu vergegenwärtigen, nicht durch tiefsinnige oder bedeutende oder pathetische Aussagen die des Dichters eigne Großheit atmen, sondern aus der Dramen-situation selbst heraus. Zum Beispiel Schillers Wallenstein ist groß als Schillers Mund, nicht als selbständige Figur . . . Schillers Denkergröße, nicht Wallensteins Herrschergröße erhöht ihn. Ebenso ist mit dem Faust im II. Teil, mit Saladin im Nathan, zu schweigen von den großen Männern der Epigonendramen, sofern sie nicht großrednerische Popanze sind wie Grabbes Hannibal, Sulla, Napoleon, oder Wildenbruchs historische Wachsfiguren. Immermanns Peter oder Friedrich sagen hohe Gedanken eines hohen deutschen Poeten, aber sie haben keinen Königs-ton aus ihrem Drama heraus, wie Shakespeares Richard und Heinrich, Coriolanus und Oktavianus, Antonius oder Macbeth und selbst sein Cäsar, der zwar nicht das besondere Genie des göttlichen Julius, aber einen Weltherrscher in barocker Stilisierung darstellt. Unter deutschen Dichtern ist Kleist der einzige der Fürstenhoheit dramatisch glaubhaft zeigt — im Guiskard und im Großen Kurfürsten. Dazu gehört daß der Fürst nicht nur an sich selbst gewichtige Dinge sagt, sondern daß er sie gewichtig sagt, zugleich daß er sie in der Atmosphäre um sich her fühlen läßt — daß das Schweigen gleichsam mitspricht und tönt. Auch hierin hat Kleists Guiskard nur im Shakespeare einen Meister vor sich gehabt. Man sieht um Guiskard her die sämtlichen Anwesenden mitatmen: die Herzogin, Helena und Robert erleichtert-bekommen, hoffend, fürchtend, das Volk erlöst, dankbar, begeistert, den Greis ehrfürchtig wartend und fordernd, Abälard bleich, verbissen, geduckt und doch bereit aufzufahren, zugleich gewiß der nicht mehr fernen Gelegenheit dazu. Die Intonation jeder erst stummen Gestalt entläßt ihre Gesinnung so, daß auch ihr Schweigen schon Handlung und Mitspielen war, wie die richtigen Pausen in der Musik. Kleist selbst hat kaum wieder sich eine solch vielfältige Aufgabe gestellt und sie so einfach rund gelöst . . . nie kam er wieder Shakespeare so nah, ohne zu shakespeareisieren — ganz aus seinen eignen Spannungen heraus.

DER ZERBROCHNE KRUG

IN derselben Zeit als Kleist am Guiskard mit dem Geist des Äschylus und Sophokles rang, arbeitete er am Zerbrochenen Krug, seiner idyllischen Komödie. Sie ist das Ergebnis einer munteren Wette. In Bern 1802 sah er bei Zschokke einen französischen Kupferstich *La cruche cassée*, darstellend ein keifendes Weib mit einem zerbrochenen Krüge, ein hübsches Mädchen und einen Richter. Nach Zschokkes Angabe kamen die drei Freunde Wieland, Zschokke, Kleist überein — ein Stegreifefall — jeder diesen Gegenstand seinem Talent gemäß zu behandeln: Wieland als Satire, Zschokke als Erzählung, Kleist als Lustspiel. Kleist machte sich, nach einem anderen Wettstreit mit dem Freunde Pfuël, der sein Talent zur Komik angezweifelt hatte, 1803 im Sommer an die Arbeit — 1806 erst schrieb er das Lustspiel nach längerer Pause fertig. Also schon seinem Ursprung liegt die Vorstellung vom Drama als einer willkürlich zu machenden Handwerksprobe zugrunde, und wir müssen hier nicht den Maßstab anlegen wie an die Werke aus dem Herzblut und dem Weltsinn des Dichters, aus »poetischem Gehalt als Gehalt des eignen Lebens«. Dabei muß ein Werk nicht einmal als Beichte gemeint und entstanden sein, wenn es nur die Grundspannungen und die Lebensluft, die Gesichte und Dränge seines Schöpfers aufnimmt und umsetzt, und einer Seelennot, nicht einer Zufallsanregung allein entstammt — sei diese Not eine kollektive, die der Dichter mit Volk oder Gesellschaft teilt, oder eine persönliche, sei sie unmittelbare Leidenschaft oder philosophische Problematik.

Kleists Zerbrochener Krug ist von seinen Dramen am meisten isoliertes Könnerstück, am wenigsten genährt aus seinem Schicksal, erzwungen mit seinem bloßen Talent, als eine Probe seiner technischen Fertigkeit: es ist darum mit Recht ein Lieblingsstück unserer Schulmeister geworden, die nur vom Können, nicht vom Müssen wissen, so daß es, neben Lessings *Minna von Barnhelm* oder gar neben Freytags *Journalisten*, lange als das beste deutsche Lustspiel galt. Vollends in der Frist des deutschen Naturalismus, da Technik und abermals Technik der höchste Maßstab der Kritik ward,

in den Blüthe-tagen der Ibsen- und Hauptmann-herolde und Scherer-schüler, stieg sein Ruhm aufs höchste — einmal weil es wirklich ein Musterstück von purer »Technik« ist und sodann, weil es durch selbstzweckliche Kleinmalerei und Sachenmenge dem naturalistischen Theater um drei Menschenalter vorzulaufen schien. Zumal die Widersacher Schillers fanden ihren Haupthelfer in Kleists vermeintem Naturalismus, der nirgends weiter getrieben schien als im Zerbrochnen Krug. Eben dieser »Naturalismus« hatte das Werk unter Goethes Regie in Weimar zu Fall gebracht, und ihm den Weg versperrt, solange Schillers dramatischer hoher Stil oder Kotzebues bürgerliche Rührstücke die Ideale oder die Bedürfnisse des Publikums beherrschten. Denn wenn es durch seine Kleinmalerei die Idealisten und Stilisten abstieß, so war es durch seine unbürgerliche Herbheit und unsüßliche Sachlichkeit der breiten moralisch empfindsamen Masse fremd und unverständlich: es mußte wirklich erst ein Geschlecht von »voraussetzungslosen« Kunsthandwerkern heraufkommen, um den Sinn für die eigentlichen Werte der Kleistischen Komödie zu verallgemeinern.

Es sind und bleiben technische Werte: diese sollen nicht herabgesetzt, aber auch nicht vergöttert werden. Ein Werk der hohen Dichtung wie der Guiskard oder die Penthesilea ist der Zerbrochne Krug nicht — und zwar schon der Art nach nicht: er ist ein Werk meisterlicher Mache, nicht tiefen Seelengehaltes oder gar schöpferischen Lebens . . er ist ein geheimnisloses Werk und sogar, obwohl in Versen geschrieben, ein trockenes, an Poesie seltsam armes Werk — wobei ich nicht das romantische Blümeln und Flimmern unter Poesie verstehe, sondern die gestaltenschaffende und seelenkündende Sprachkraft. Es fehlt ihm Poesie in dem Sinne wie Lessing sich selbst die Poesie abgesprochen hat: die freischwebende Gnade und strömende Fülle der Eingebung. Und wirklich gehört der Zerbrochne Krug als technisches Zwangsprodukt eines großen Könners in dieselbe Reihe wie die Minna von Barnhelm . . nur mit dem Unterschied zu Lessings Gunsten, daß Lessing von seiner Seelenhoheit und scheuen Zartheit, von seinem herben Adel und lauterem Trutz, kurz, von seinem geheimsten Wesen mehr in seine Komödie eingliedert hat als Kleist. So seltsam es klingt: in dem

klug gezimmerten Bau des Rationalisten Lessing ist mehr Herz, mehr Pochen, mehr geheimes Schwingen sogar als in dem Kunststück des vulkanischen Junkers . . vielleicht gerade weil Lessings Herz bei seiner Vernunft, sein Müssen bei seinem Wissen und Denken war, und weil er sich nichts zu verklemmen und zu verrenken brauchte, wenn er ein Werk des Könnens vornahm, während für Kleist jede rein technische Anspannung zugleich eine Wollust und eine Askese war. Für Lessing, eben den Rationalisten, war die Vernunft eine treue Führerin und er war mit ihr »à son aise«, frei, leicht und legitim. Für Kleist, den Getriebenen, war sie entweder eine strenge Despotin oder ein unterdrücktes Aschenbrödel, und sobald er sich als Techniker übte, unterjochte er fast gewaltsam seine eigentlichen Neigungen . . er ist nie weniger herzlich als wo er am energischsten, kaltklar will. Lessing ist gerade dort am herzlichsten.

Und noch etwas: Lessing ist nicht »einsam«: er fühlt hinter seiner Aufklärungsfackel ein ganzes Zeitalter . . und so trist sein Leben war — etwas von Entdecker- und Führerfreude vergoldet sogar seine Polemik: seine Minna von Barnhelm ist wirklich, soweit dies unter Deutschen möglich, der persönliche Ausdruck einer werdenden höheren Gesellschaft, fast einer Nation . . nach allen Seiten hat sie Fühlung mit den Hoffnungen und Forderungen eines deutschen Gesamtgeistes der im Siebenjährigen Krieg sich zu regen begann. Kleists Zerbrochener Krug ist das Experiment eines Einsiedlers, aus einer Zufallslaune entsprungen, stilistische Übung an einem abseitigen Gegenstand . . niemand rief danach, niemand horchte auf und wen ging es schließlich an wie ein Dramatiker ein holländisches Stilleben szenisch herrichtete? Welches öffentliche Interesse war mit dem kuriosen Sonderfall verknüpft, daß ein schelmischer Richter durch allerlei Ausflüchte sich vor einer beschämenden Entdeckung sichern will? In der Minna von Barnhelm ist der ewig lebendige Widerstreit zwischen Würde und Wunsch in Rokoko-formen vergegenwärtigt. Im Zerbrochenen Krug waltet eine kriminelle Einzelspannung in einem besonderen Milieu — beide ohne Horizont, nur getragen von der technischen Meisterschaft. Karl August, der kein feiner Kunstkenner, aber ein

großer Menschenverstand war, schreibt nach der Weimarischen Aufführung an Goethe: »Der Kleist des Zerbrochenen Topfes hat nach Lavaterschem Stil eine Art Abgeschnittenheit, indem er mit vielem Witz, Verstand und etwas Talent sich mit sich selbst amüsiert, ohne die mindeste Ahnung zu haben, wie es anderen Leuten dabei zumute ist.« Das ist etwas grob gesagt, aber der springende Punkt, Kleists ungesellige Selbstigkeit, ist dabei gut gefaßt. . . sogar die Erinnerung an Lavater ist nicht soweit hergeholt wie es zuerst erscheint: an die monomanische Selbstbesessenheit des Züricher Schwarmgeists, an seinen trunkenen Individualismus mochten die Kenner sich bei Kleist gemahnt fühlen, wengleich Lavaters Selbstbesessenheit sich in einem religiösen Kreis drehte und die Kleists in einem künstlerischen. War diese Einsamkeit gefährlich bei einem Tragiker, erträglich beim Lyriker, so war sie beinahe vererblich für die Komödie. . . gerade sie verlangt eine durchgehende gesellschaftliche Kultur: kein einsames Genie, sei es auch so mächtig wie das Kleists, kann diese außerpersönlichen Vorbedingungen ersetzen. Kleist meinte auch eine Komödie aus der Tiefe seines unbedingten Ich erzwingen zu können — aber er brachte es nur zu der erstaunlichen Schularbeit eines Spannungs-techniklers.

Die technische Aufgabe die Kleist bei dieser Wette gelockt hat ist dreifach: Spannung, Kleinmalerei, Komik. Die erste ist all seinen Werken gemeinsam: ein Geheimnis dramatisch zurückhalten und herauswinden. Sie wird hier bedingt und kompliziert für ihn durch die neue und eigentlich fremde Aufgabe: ein eng bestimmtes Kolorit, eine lokale Besonderheit der Sitten und Personen als Handlung zu vergegenwärtigen und an Stelle des tragischen Schauders das Lachen zu erregen. Gerade während er mit dem riesigen Guiskard-plane umging, mag ihn — nach allen Lorbeeren begierig — die entgegengesetzte Schwierigkeit herausgefordert haben, und gewiß wollte er die Spannweite seines Genius vor sich selbst erproben und den zweifelnden Freunden zeigen: ich kann auch das. Wie sehr der bloße Könnerehrgeiz Kleists Schaffen bestimmt hat, sind wir heute leicht geneigt zu unterschätzen, für die er beinahe der Typus des dämonischen Müssers geworden ist. Der Ansatzpunkt der Spannung ist hier nicht wie im Guiskard eine große

Person die ein Schicksal trägt, hegt und ausstrahlt, auch nicht wie in der Familie Schroffenstein ein zwischen zwei Menschengruppen hin und her webendes Verhängnis, sondern eine einzelne Begebenheit aus der Vorgeschichte des Stücks deren Nachwirkungen allmählich an den verschiedenen Personen erscheinen mit oder gegen deren Willen. Nicht unwahrscheinlich, doch unwesentlich ist ob diese Enthüllungs- und Entwirrungs-technik ebenfalls durch Kleists antike Vorbilder, besonders den Ödipus, ihm angehext worden ist: auch im Ödipus liegt das bewegende Geschehen vor der Handlung. Man hat dann noch Ibsens Gespenster um dieser technischen Einzelheit willen mit dem Ödipus und dem Zerbrochnen Krug zusammengestellt und wer Lust hat kann auch Goethes Elpenor dahinrechnen. Doch hat dasselbe technische Zeichen bei Kleist einen völlig anderen Sinn seinem seelischen Ursprung und seiner dramatischen Wirkung nach. Bei Kleist dient das Versteckspiel dazu die Figuren innerhalb ihres Milieus hin und her zu drehen und die Handlung abwechslungsreich zu beleuchten. Beim Ödipus wie bei Ibsens Gespenstern, die Unentrinnbarkeit des Schicksals, die geheimnisvolle Allgegenwart des Fluchs zu zeigen, der aus jedem Winkel springen kann . . die Ananke wird gefeiert, die ihr Opfer das sich frei wähnt an unsichtbaren Fäden lenkt. Im Zerbrochnen Krug ist es gerade der Zufall, die Tyche die mit hundert kleinen Tücken den Schuldigen neckt und ängstigt, hinhält und überrascht — und das Vorgeschehen schreitet nicht seinen einen unerbittlich festen Gang durch das Stück hindurch, sondern es hüpfte im Zickzack bald da, bald dorthin, und ist dann am gefährlichsten wenn es von der List überrumpelt scheint.

Der Zerbrochne Krug ist nicht symmetrisch klar aufgebaut als ein Gegenspiel von Spannungen oder als das gleichmäßige Ausstrahlen eines schicksalsbeladenen Helden, sondern wie eine Novelle, wie eine merkwürdige Einzelbegebenheit, wie eine Kriminalgeschichte geht sie von einem verborgenen Anfang in Windungen zu einem offenbaren Ende. Die Spannung ist hier Selbstzweck, denn keine der beteiligten Personen ist als solche bedeutend genug um als Träger der Spannung so zu interessieren wie Guiskard oder auch nur Ottokar. Sogar die Eve ist ein Durchschnittsmädchen,

treuherzig und brav, und von dem selbstverständlichen Opfermut den jedes liebende Geschöpf für den Geliebten aufbringt. Ihre Situation streift ans Tragische, der Verlust der Ehre und der Liebe ihres Bräutigams hängt über ihr . . . aber Kleist hat sie absichtlich so dumpf und so sehr im bürgerlich engen Kreis gehalten, daß die Tragik, das Gefühl der Tragik in ihr nicht erwachen und zum Ausdruck kommen kann — wie etwa in Fausts Gretchen oder Luise Millerin: diese beiden erfahren die Tragik, indem sie aus ihrer engen Sphäre herausgedrängt werden und dem überbürgerlichen Schicksal gegenüber die entsetzten Kinderaugen aufschlagen. Eve bleibt sowohl dem Charakter wie dem Schicksal nach komödiengemäß in ihrer befangen braven, rührenden, doch niemals erschütternden Enge. Adam endlich ist ein durchaus armseliger Spitzbube, selbst in seinen Listen kurzatmig und dümmlich-gemein, aber nicht böse . . . schlau, aber nicht klug . . . lüstern, aber nicht leidenschaftlich, kurz, ein durchschnittlicher Wicht, und nur als zufälliger Anstoß dieses spannenden Vorfalles irgendeiner Aufmerksamkeit würdig. Die Mutter, Frau Marthe Rull, ist ein mundfertiges derbkluges und beschränktes Bauernweib, Ruprecht der Bräutigam ein verliebter gerader, eifersüchtiger Bursch ohne besondere Charaktereigentümlichkeit . . . der Gerichtsrat Walter ein überlegen wohlwollender höherer Beamter, weit mehr ein Typus als eine Charakterfigur. Aber wir sollen überhaupt nicht für die Charaktere interessiert werden, so wenig uns meist bei Kriminalgeschichten das zufällige Opfer eines Mordes oder der Charakter des Verbrechers oder sogar des Detektivs kümmert, sondern nur die Art wie die Sache verborgen und entdeckt wird. Daß der beliebige Dorfrichter Adam ein beliebiges braves Bauernmädchen zu einem unsauberen Zweck abends besucht und dabei von dem beliebigen Bräutigam fast überrascht und übel zugerichtet wird, und verdächtige Spuren hinterläßt die er vergeblich verwischen will: das ist der Rösselsprung oder das Bilderrätsel dessen Lösung Kleist sich gestellt, so zufällig und so spannend, so gleichgültig durch sein Ziel und so aufregend durch den Weg dazu, so arm an Sinn und so reich an Bewegung wie solche Dinge sein können.

In zwei Dimensionen hat er das Interesse gesteigert: in die

Länge durch szenische Einfälle, Verwicklungen der Handlung, verzögernde und beschleunigende Motive, und in die Breite, durch Vergegenwärtigung, Verlebendigung des Raums: durch Milieu, durch malerische Sittenschilderung. Die Sittenschilderung selbst wirkt im ganzen als Retardation . . sie vor allem dient der eigentlichen Komik. Dabei waltet noch die alte Forderung aus Opitzens deutscher Poeterey, daß zur Komödie niedrige Sitten gehören. Die Anlässe zum Verzögern und Verwickeln der Handlung fand Kleist in der Vermehrung der rätselhaften Spuren durch die der Sünder in immer neue Ausflüchte gedrängt wird. Zugleich ist es einer der geistreichsten Einfälle wie zwei Personen dasselbe zu verbergen haben aus entgegengesetzten Gründen und drei Personen dasselbe herausbringen wollen ebenfalls aus entgegengesetzten Gründen, so daß alle Beteiligten dieselben Spuren verschieden auslegen und eben dadurch die Lösung des Rätsels noch mehr erschweren, den Indizienbeweis verwickelnd. Adam will seinen Besuch bei Evchen verbergen hauptsächlich um vor dem Gerichtsrat gut zu bestehen, Evchen aus Angst für den Bräutigam, dessen Schicksal wie sie wähnt von des Richters gutem Willen abhängt, weshalb sie diesen nicht blamieren darf. Die Mutter will den nächtlichen Besucher herausbringen, um Schadenersatz für den Krug zu bekommen . . Ruprecht will ihn herausbringen, um sich am Schänder seiner Bräutigams-ehre zu rächen und zugleich sich selbst vom Schadenersatz zu befreien. Der Gerichtsrat endlich, ohne persönliches Interesse, ist das Organ der sachlichen Wahrheit und der Gerechtigkeit.

Jede der Hauptpersonen — ebenfalls eine rein technisch betrachtet meisterhafte Vervielfachung der Motive, ein geistvolles Rikochettieren — ist zugleich ein Opfer und ein Richter oder Scherge: Adam, über dem die Absetzung schwebt, hat zugleich Evens Schicksal oder vielmehr das ihr wichtige Ruprechts in der Hand und verzögert dadurch seine Entlarvung. Die Eve, deren Ehre und Liebe auf dem Spiel steht, hat zugleich Adams Amt und Ruf in der Hand und verzögert eben dadurch ihre eigene Ehrenrettung . . beide sind allein vollkommene Wissener des ganzen Tatbestandes und diese beiden sind durch die seltsame Verstrickung gezwungen, Adam aus Gemeinheit, Eve aus Opfersinn, ihn zu verbergen.

Ruprecht und die Frau Marthe wieder verwirren und verzögern die Lösung aus Unkenntnis und aus einseitiger Blickrichtung . . für diese beiden genügt das Stückchen Tatbestand das sie kennen gerade dazu, ihn vollends zu verdunkeln. Nur heben soviele widersprechenden Verzögerungen aus verschiedenen Gründen und zu verschiedenen Zwecken sich schließlich selber auf und die Wahrheit kommt gerade aus lauter Irrtümern an den Tag.

Man sieht mit welchem Minimum von Charakteren ein Maximum kunstvoller Handlung, ein rein artistisch reiches Spiel und Widerspiel spannender Motive erreicht ist . . etwa im Gegensatz zu manchen Shakespeare-stücken, die aus einem Minimum von bedeutender Handlung ein Maximum von Gestalten herausholen . . Sommernachtstraum, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt. Die Handlung führt Shakespeare, selbst wo sie reich und groß ist, mit einem gewissen Leichtsinn: es kommt ihm nicht drauf an wie Menschen in bestimmte Lagen geraten, sondern wie sie sich benehmen, wenn sie drin sind . . das größte Beispiel ist der König Lear. Wie hat nun Kleist die Handlung so zu dehnen und zu füllen gewußt, wenn er es nicht durch die Charaktere konnte? Zunächst durch die breite Erörterung der verschiedenen Spuren. Die fehlende Perücke, die Wunden Adams über dem Auge und am Hinterkopf, der zerbrochene Krug selbst, die Fußabdrücke im Schnee: jedes dieser Indizien — von jedem zu anderem Zweck vorgebracht und anders gedeutet — verlängert, verwickelt und entwickelt die Handlung und gibt Anlaß zu den mannigfachsten hemmenden und fördernden Motiven. Hier hat Kleist das Talent etwa eines Poe bekundet, der aus ein paar dinglichen Indizien durch deren Vieldeutigkeit eine spannende Geschichte webt. Zugleich aber sind die Indizien Hauptträger des Komischen in Kleists Lustspiel. Komik entsteht überall wo eine von uns nicht ernstzunehmende, bedingte, relative Sache sich abhebt von einer ihr überlegen gedachten, von uns ernsthaft genommenen Anschauung. So erscheint der Clown komisch neben dem Helden, der Rüpel neben feinen Herrn, der Fremdwortverhunzer etwa in Gryphius' Komödien für die sprachenstolzen Gelehrten. Fast alle komischen Wirkungen der Weltliteratur beruhen auf dem unvermittelten Abstich eines bedingten, beschränk-

ten Wesens von einem Ideal, sei dies Ideal heroisch, humanistisch, höfisch, ritterlich, sittlich, bürgerlich.

So kommt die Komik im Zerbrochenen Krug größtenteils aus der gewichtigen Umständlichkeit womit untergeordneter Kram scheinbar im Dienste der Wahrheit und mit amtlicher Gravität erörtert wird. Der Ernst der Gerichtsverhandlung und die Skurrilität der Beweisführung, das Ablenken von der Hauptsache auf läppische Einzelheiten, die Widersprüche in den Aussagen selbst und der angstvoll pedantische Nachdruck womit Adam die Aufmerksamkeit auf die Begleitumstände festzulegen sucht, das sind alles die Ansatzpunkte der Kleistischen Komik. Ein Beispiel: der Gerichtsrat fragt den verwirrten und beunruhigten Adam:

Ihr seid ja sonderbar zerstreut. Was fehlt Euch?

Adam: Auf Ehr! Verzeiht. Es hat ein Perlhuhn mir,
Das ich von einem Indiefahrer kaufte,
Den Pips: ich soll es nudeln und verstehs nicht,
Und fragte dort die Jungfer jetzt um Rat.

Dahin gehören die umständlichen Notlügen über die fehlende Perücke: erst hat die Katze hineingejungen, nachher ist sie verbrannt. Dahin gehört der Versuch Adams, den Teufel allen Ernstes hereinzuziehen, nachdem Ruprecht nicht mehr als schuldig bezeichnet werden kann und auch der Schuhmacher Lebrecht aus der Verdachtsliste ausgeschieden ist. Dahin gehört insbesondere die groteske Weitschweifigkeit womit die Mutter den Krug und die Geschichte des Krugs beschreibt:

Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts,
Sind die gesamten niederländischen Provinzen
Dem spanschen Philipp übergeben worden.
Hier im Ornat stand Kaiser Karl der Fünfte.
Von dem seht Ihr nur noch die Beine stehn.
Hier kniete Philipp und empfing die Krone;
Der liegt im Topf, bis auf den Hinterteil,
Und auch noch der hat einen Stoß empfangen.
Dort wischten seine beiden Muhmen sich,
Der Franzen und der Ungarn Königinnen,
Gerührt die Augen aus

An dergleichen ausmalenden kuriosen Einzelfällen ist Kleist überreich und sie machen die komische Grundsubstanz des Lustspiels aus, das üppige Fleisch und Fett des dünnen Handlungsgerippes. Die Komik wäre noch wirksamer, wenn Kleist nicht in seiner gewissenhaften und nachdrücklichen Manier sich auf seinen komischen Einfällen ausgeruht hätte, mit der ihm eigenen zwängerischen Pedanterie, die auch den Spaß stemmt wie ein Ringer, ohne die schwebende Laune und den verschwenderischen Leichtsinns der alle Meister des wahren Humors kennzeichnet, zumal den Aristophanes und Shakespeare. Es fehlt ihm nicht an Witz und Saft, an dem Blick und Griff für das Grotteske, aber durchaus an »Laune«, am eigentlichen Spieltrieb und Spielschimmer. Er will zuviel auf einmal, jeden Einfall belädt er zugleich mit einer verstimmenden Kunstabsicht und technischen Bedeutung, die ihm die Flügel knickt.

Die umständlichen Erörterungen und Sprünge, Mutmaßungen und Schnörkel anlässlich der Indizienbeweise haben einen mehrfachen Sinn: erstens reizen sie die Ungeduld des Hörers und dienen so der Handlung, indem sie die Spannung als retardierende Motive steigern, zweitens dienen sie der Komik, und drittens dienen sie der Milieuschilderung, der behäbigen Kleinmalerei, dem holländischen Stilleben. Diese Nebendinge sind im Zerbrochenen Krug gerade die Hauptsache, wodurch die Geschichte erst Eigenleben gewinnt nach allen Seiten. Die Perücke mit den jungen Katzen, das Perlhuhn mit dem Pips, der Krug mit den niederländischen Provinzen, der Sturz vom Ofen mit dem porzellanen Ziegenbock, die Kassensivitation in Holla und der suspendierte ungetreue Kassenverwalter, die Justiz auf dem platten Lande und die Rechtsgepflogenheiten in Huisum, die Rekrutenaushebung und dergleichen sehr ausführlich und knollig behandelte Einzelheiten geben eigentlich die Atmosphäre des Stücks. Kleist konnte sich darin kaum ersättigen und er hat sogar in der ersten Fassung, während er mitten in der Freude des liebevollen Bosselns und Ausbildens war, den Schluß um aller möglichen Details und Milieueinfälle willen noch bis zur Unwirksamkeit hinausgezögert. Erst als er mit ruhigerem Blick das Ganze noch einmal übersah, hat er der Handlung gegenüber der Schilderung am Schluß wieder zu ihrem

Recht verholten und mit einem kurzen unwillkürlichen Ausbruch Evchens den Knoten zerhauen, statt ihn zu zerdröseln in malerische Einzelfasern. Das Ringen zwischen Handlung und Schilderung kann man als den Kunstreiz dieses Lustspiels bezeichnen.

Die Sprache bekundet den Ursprung und die Gesinnung des Stückes: sie ist behäbig gedehnt, weder herb gehackt wie die Familie Schroffenstein noch großartig geschwellt wie im Guiskard, näher an der Prosa, mit einer gewissen absichtlichen Nachlässigkeit, die bei Kleist freilich gleich wieder forciert wird: polternde Derbheit um jeden Preis in affektvollen Stellen, während die erzählenden oder erörternden mit atemraubender Breite hingedeht werden. Auch die Sprache ist für ihn hier technisches Problem: er wollte sich einmal, nach seinen Anstrengungen des Affekts und der Extase, in holländischer Kleinmalerei und gelassener Wirklichkeitsnähe üben. Auch das hat er gekonnt, meisterlich wie fast alle technischen Aufgaben deren er sich bemächtigte, doch auch mit der tyrannischen Heftigkeit welche zeigt wie wenig der innere Drang, wie sehr die Überwindung eines Widerstandes ihn in diesen Bezirk gelockt. Man merkt daß diese Sprache ihm nicht gemäß ist, weit weniger als die pathetische seiner beiden Tragödien, daß er sich mit der Phantasie in die Teniers- und Jan Steen-stuben hineingebohrt hat und sein Ohr eingestellt auf die murrenden und knurrenden, plaudernden und auftrumpfenden Gesprächs-tonfälle der unadligen und engsinnigen Kleinwelt von Nahrungs- und Handwerks-sorgen. Und ebenso merkt man daß er diese Welt nicht im Herzen und Blut hatte, nicht als eine wenn auch noch so dumpfe oder untere Lage seiner Lebenskraft, wie etwa Shakespeare unter seinem Hamlet- und Coriolanus-tum doch auch das Falstaff- und Narrentum regsam fühlte. Kleists Adam und Marthe Rull sind trocken und in ihren Versen atmet keine Lebenswelle von Kleists Herzen.

Die Notwendigkeit dies Spiel in Versen zu schreiben leuchtet nirgends ein, es erhebt sich nirgends in die Ebene wo der Vers erst einen Sinn bekommt: in die Leidenschaft und unmittelbare Anschauung der bewegten Weltkräfte. Es ist dieselbe technische Willkür aus welcher Voßens Luise in Hexametern geschrieben ist.

In beiden Fällen hat die angeborene Versmeisterschaft und die Könnerefreude die Virtuosen verführt ihre Kraft zu üben am widerstrebenden Material und die Gewalt ihres erhabenen Mittels am sprödesten Stoff, an der baren Prosa des Alltags zu erproben. Bei Voß wirkte noch die falsche Vorstellung von der Gattung »Idylle« mit und der Klassizismus, der sich antike Versmaße schlecht hin anwendbar und übertragbar dachte. Die antike Idylle war so gut wie das antike Epos eine Feier, die Feier geschlossener und häuslicher Zustände, die aber im Altertum so gut wie das heroische Dasein teil hatten an der religiösen Weihe . . . der idyllische Alltag selbst war im hellenischen Altertum eingetaucht in die Luft der Götter, und daher dichterischen Kultgesanges so würdig wie die Taten des Achill. Die moderne Idylle aber zieht ihren Reiz gerade aus der Entspannung, aus der Prosa, aus der Banalität selbst, und diese im Kultversmaß der Antike zu schildern wie Voß es tat hat etwas Komisches. Goethe hat in Hermann und Dorothea sich dem antiken Sinn angenähert, indem er die deutschen Kleinzustände adelte aus seiner antikisch großen Seele heraus und ein Mittel dazu war ihm die rhythmische Darstellung: sein Hexameter ist das Zeichen eines Schöner-schauens des deutschen Alltags, eines ihm gemäßen Emporhebens. Kleists Vers im Zerbrochenen Krug gehört in dieselbe Reihe wie Voßens Luisenhexameter: sie dienen nicht der Erhöhung des prosaischen Stoffs durch ein heroisches Mittel, sondern der Einbettung des heroischen Mittels in den prosaischen Stoff. Bei Voß freilich ist es eine gutartige Schulmeisterei, bei Kleist nur eine andere Form seiner Flucht aus der Einsamkeit, seiner Lust am vergewaltigen.

AMPHITRYON

DER Dichter der gleichzeitig in der Luft des Guiskard und in der des Zerbrochenen Krugs atmete konnte empfänglich sein für die Anregung zu einer mythischen Komödie, wie sie ihm Molières Amphitryon gab. Auch hier mag ihn ursprünglich das rein technische Problem gereizt haben: die beiden Spannungsarten zu vereinigen worin er sich gerade bewegte, die heroisch-pathetische, antikisierend feierliche, und die kleinmalerisch groteske, die prosaisch-

holländische, oder sie neben- und gegeneinander wirken zu lassen. Diese Möglichkeit wird ihn zu dem Stoff gelockt haben, als er an Molières Lustspiel geriet — gewiß eine ebenso zufällige Begegnung wie der Anblick des Stichs mit dem zerbrochenen Krug in Zschokkes Stube. Das erste was ihm entgegendrang war wohl die Doppelwelt Jupiters, Amphitryons, Alkmenes und des Sosias mit seiner Cleanthis (wie sie bei Molière heißt). Die erste vergegenwärtigte ihm die antikische Heroenluft, mutatis mutandis also die Guiskardluft . . die andere die Schelmen- und Knechts-art, mutatis mutandis die Adam und Marthe Rull-schicht worin er damals noch atmete. Drang er dann näher in das Werk Molières ein, so fand er noch mehr was gerade ihn ansprechen durfte: ein Geheimnis, von verschiedenen Seiten her vergeblich berannt, ein lüsternes und quälendes Katz- und Mausspielen, kurz, eben die eigentümliche Art der Spannung die in all seinen bisherigen Dramen die Handlung getragen hätte und die tief in seinen Charakter eingewoben war.

Die Atmosphäre und die Handlung, weniger die Charaktere die er bei Molière fand, haben hier die Anregung zum Nach- und Umschaffen gegeben. Der Handlung Molières ist er denn auch im großen Ganzen getreu geblieben fast bis in die Szenenfolge hinein . . den Gegensatz zwischen der Helden-atmosphäre und der Wichts-atmosphäre hat er gesteigert . . die Charaktere hat er an entscheidenden Stellen mehr umgedeutet als verwandelt. Durchaus nicht brauchen konnte er die höfische Zeitgesinnung womit Molière den alten Mythus für den Hof und die Gesellschaft des Sonnenkönigs behandelt. Molière hatte das Mißgeschick des von einem verkleideten Gott betrogenen Ehemannes von außen, von der Gesellschaft her betrachtet und dargestellt, als ein für die Gesellschaft heiteres Lustspiel. Nicht wie es in den Betroffenen als Individuen aussieht, was sie für Gefühle und Erlebnisse haben war dem Franzosen wichtig, sondern wie seine Erlebnisse und Gefühle sich äußern, d. h. nach außen vor der Gesellschaft erscheinen. Das pure Ich hatte dort keine Autonomie, sondern es war nur ein Mitglied des lebendigen maßgebenden Gesetzes welches die Gesellschaft heißt, und die Ehe war eine der Hauptrichtungen dieser durch Ehre, Genuß und Nutzen zusammengehal-

tenen Gesellschaft. Ehegeschichten waren daher gesellschaftliche Lust- oder Trauerspiele, je nach der Gegenwirkung der dabei verletzten oder umgangenen Gesellschaftsgesetze. Das Ich hatte sich so oder so damit abzufinden — es wurde nur von der Gesellschaft aus als komisch oder tragisch gewertet, es hatte keinen Eigenwert und kein Eigengesetz: es war Gegner oder Opfer oder Spiel der Gesellschaft, wie die antiken Personen Opfer oder Spiel der Götter oder des Schicksals. Die Gesellschaft ist für das Theater Racines und Molières dasselbe was für das Theater des Sophokles und Aristophanes der Mythos, die Götter- und Schicksalswelt, nämlich die letzte bestimmende Macht, der umfassendste Horizont, von dem alle Lebens- und Seelenmächte des Einzelmenschen sich abhoben. Wenn Napoleon zu Goethe mit Bezug auf den antiken Schicksalsgedanken im Drama sagte: »Was will man heut mit dem Schicksal? die Politik ist das Schicksal«, so bezeichnete er damit eben die moderne Gottheit die er nach dem Sturz des Ancien Régime an die Stelle der Gesellschaft setzen wollte.

Bei Shakespeare zuerst und bei den ihm folgenden Deutschen, bei keinem entschiedener als bei Kleist, sind die Lebens- und Seelenmächte des Einzelnen selbst die Träger der Werte und der Schicksale, die Mittelpunkte des komischen und tragischen Geschehens geworden und die Gesellschaft ist degradiert höchstens zu einem der Widerstände oder Räume oder Vollzieher der in der Menschenbrust wirkenden Entscheidungen. Das Tun und Leiden der Menschen wird also nicht mehr von außen her als eine gesellschaftliche Erscheinung, sondern von innen her als eine seelische Erfahrung und Entladung gesehen. So ging Kleist an die Ehekomödie Molières heran, nicht um sie zu vertiefen, sondern einfach weil er als individualistischer Deutscher, als Schüler Kants wie als Schüler Shakespeares gar nicht anders konnte als das ganze Gewicht in den Seelen der handelnden Personen fühlen. Die Ehe, die für Molière als gesellschaftliche Einrichtung die Hauptsache war, ist an sich für Kleist ziemlich gleichgültig, wichtig höchstens als Anlaß, um die Seelen der Beteiligten zu spannen und zu erregen. Für Molière ist Amphitryon, *sub specie matrimonii* betrach-

tet, d. h. sub specie societatis, der gekrönte Hahnrei, Jupiter der göttliche Ehebrecher, Alkmene die unschuldige oder vielmehr treue Ehebrecherin. Der Witz ist daß sie eine treue Ehebrecherin und der Gott ein als Gott eben berechtigter Ehebrecher ist — oder auch daß der Ehebruch den Gatten doppelt ehrt, durch die sogar vom Gott nur kraft der Ehemannsmaske zu besiegende Treue seiner Gattin und durch den Rang des Ehebrechers selbst: all das sind gesellschaftliche Paradoxe. Für Kleist ist an Amphitryon nicht wichtig daß er ein Hahnrei ist, sondern daß er in seiner Menschenwürde (also nicht nur Gesellschafts-ehre) und, noch tiefer, in seinem Liebesvertrauen gekränkter Held ist. In Jupiter sieht er nicht so sehr den Ehebrecher als den Gott, und zwar den menschlich liebenden und liededurstigen Gott, in Alkmene nicht so sehr die betrogen-betrügende Gattin als das in seiner Hingabe, in seinem Glauben verwirrte Weib. Selbst Sosias ist weniger — von einem gesellschaftlichen Verhältnis aus gesehen — der bloße Bediente als der Feigling und platt genüßliche Tropf.

Kleist hat nun bei einer so völligen Umkehr des Standpunktes, indem er dieselben Vorgänge von innen heraus schaute die Molière von außen her gezeigt, die Handlung Molières fast unverändert übernommen, mit Ausnahme einer großen Szene — dem Handlungsmotiv nach fast Kleists einzige Zutat (II, 5) — die allerdings die eigentliche Drehung des Werkes ausmacht: eben die Umkehr des Standpunktes, dies von »Innen« sehen. Dies ist nun was Goethe abstieß und worin er mit seinem wunderbaren Instinkt für das Schickliche den wunden Punkt des neuen Lustspiels gezeigt hat, obwohl er damit Kleists tieferem Sinn unrecht tat. Kleists Stück hat eben durch die unveränderte Übernahme der Handlung den ganzen Apparat der Molièreschen gesellschaftlichen Ehebruchs-komödie beibehalten: dieser Apparat war, wie Goethe erkannte, nur zur Verwirrung der Sinne und des Verstandes, des Gesellschafts-verstandes gebaut. Wenn ihn Kleist nun mit dem ihm eignen Gewicht zu einer Verwirrung des Gefühls benutzte, also einen rein gesellschaftlichen Ehebruch zu einer Seelen-tragik umkehrte, so entstand eine für Goethe widerliche Diskrepanz zwischen der leichten Form und dem schweren Sinn dieser Handlung bei

Kleist. Kleist hatte an den feinen Gesellschaftshaken des Molière das furchtbare Gewicht seiner Individualproblematik gehängt — er hatte einen Gesellschaftsskandal, ohne ihn als solchen, als Her gang zu beseitigen, zu einem Mysterium umgedeutet, er hatte ein an sich tiefes Erlebnis am unrechten Ort untergebracht. Goethes Formsinn mehr als sein Weltgefühl war dadurch verletzt. Molière hatte nach Goethes Wort, »den Unterschied zwischen Gemahl und Liebhaber vortreten« lassen, welcher also eigentlich nur »ein Gegenstand des Geistes, des Witzes und zarter Weltbemerkung« ist. Kurz er hatte einen gesellschaftlichen Unterschied in einer gesellschaftlichen Handlung spielen lassen. Kleist hatte die gesellschaftliche Handlung beibehalten, um daran un- oder übergesellschaftliche Probleme zu zeigen. Die Handlung ist zu hell für diese dunklen Dinge. Amphitryon ist zu sehr Held und Dulder, um ein erträglicher Hahnrei, Jupiter zu sehr liebender Gott, um ein graziöser Ehebrecher, Alkmene zu sehr gequältes Herz, um eine läßliche Ehebrecherin zu werden.

Hierin hat Goethes Tadel ganz recht, indem er von der Formeinheit, der Übereinstimmung zwischen Mittel und Zweck, zwischen Stoff und Gehalt ausging. Goethe nahm den Amphitryon Kleists als Gebild, als Ganzes, ohne nach den Elementen zu fragen, und spürte nur daß die Elemente nicht zusammenstimmten. Auch interessierte ihn der Mensch Kleist nicht hinlänglich, um das neue Erlebnis zu schätzen das Kleist in Molières Handlung hineingestaltet hatte: er sah nur den Sprung, und mißbilligte das großartig Sprengende, das wir heute leichter bewundern können, wenn wir es in sich betrachten, ohne Bezug auf seine Umgebung. Dazu kommt noch daß für Goethe das Stück Molières das gegebene und wichtige war: er sah Kleists Amphitryon im Hinblick auf das für ihn klassische Muster, demnach als eine Bearbeitung des für ihn maßgebenden Urbildes . . und von Molières Stück aus konnte Kleists Eingriff nur Zerstörung scheinen. Für uns dagegen ist Kleists Werk gültig: nur als Stoff oder Unterlage seiner Eingebung kümmern wir uns noch um Molières leichte Komödie. Wir sehen vor allem Kleists eigene in sich genugsame und mächtige Veränderungen und Zutaten und sind nicht sehr verletzt durch den Schaden

den er in Molières Garten damit anrichtet . . so wenig uns Shakespeares Eingriffe in italienische Novellen verletzen. Kleists Seelenansicht ist uns gemäßer als Molières Gesellschaftsansicht, von der Goethe noch ausging, zumal bei der Bewertung einer Komödie. Goethe hielt, wie Molière und wie alle Klassizisten, fest an der Gattung Komödie, mit ihren bestimmten Gesetzen, denen auch das mächtigste Ich unterworfen sei — es war zur Zeit da er selbst den Shakespeare um der Gattung oder der Gesetzlichkeit willen renkte und rügte . . und von der Gattung »Komödie« her ist freilich Kleists Amphitryon anfechtbarer als der einheitliche des Molière, für eine Komödie zu lastend, für eine Tragödie zu lustig. Aber sobald man das Ich des Dichters gelten läßt, ohne darnach zu fragen in welchen Raum er sich einordnet, so überwiegt Kleists zwiespältige Dichtung, eben als eine Dichtung, Molières Theaterstück weit . . ja, sie hat sogar etwas von der mythischen Feier dem Stoff wieder zurückgegeben den er seit seiner Rationalisierung und Theatralisierung durch Plautus schon eingeübt hatte. Wir stehen also heute der Person Kleists unbefangen genug gegenüber, um ihm seine Zerspaltung des Molièreschen Rahmens zu verzeihen und dafür zu danken daß er dem Stoff wieder Geheimnis und Pathos zurückgegeben, selbst auf Kosten der reinen Komödienwirkung und Stimmung.

Die Mittel womit er dies erreicht sind einmal die durchgehende Veränderung des Tons: Erhöhung in den ernstesten Szenen zwischen Jupiter, Alkmene und Amphitryon, Verdickung in den komischen zwischen Merkur, Sosias und Charis, und sodann die Zufügung zweier entscheidender Szenen, II, 4 und 5, die beide eben dazu dienen die Alkmene aus einer Gesellschaftsdame zu einer tragisch zerrissenen Heroine und den Jupiter aus einem vornehmen Ehebrecher zu einem Gott, zu einem heiligen Überschatter, das Stück aus einer Komödie zu einem Mysterium zu machen. Sieht man von diesen beiden Szenen ab, so bleibt die Handlung und der Aufbau des Theaterstücks ein Erbgut Molières, weshalb ich auch von der Komposition hier nicht rede: sie ist für Kleist nicht bezeichnend. Die neue Tonart aber und die beiden zugefügten Szenen verändern selbst die Charaktere wenigstens der Haupt-

personen: denn nicht die begrifflich faßbaren Motive sondern der Seelenton entscheidet den Seelengehalt. Durch Kleists flutende Jamben ist in das Ganze ein Horchen und Fragen, ein leidenschaftliches Pochen und Schwingen, eine wunderbar üppige Fülle und dunkle Pracht, kurz eine magische Stimmung gekommen, die den flüssigen Reimversen Molières fehlt, selbst wo die Aussagen Molières und Kleists sich decken.

Der Unterschied ist nicht so fühlbar in den Merkur-, Sosias- und Charis-szenen, die sich näher an der Derbheit des Zerbrochnen Kruges halten und daher den Molièreschen ebenfalls derben, sitten-schildernden und nicht seelen-künderischen Teilen näher stehen: die Gesinnung und der Gesichtskreis des Pöbels, der unteren dumpf sinnlichen Masse ist ja bei allen Völkern und zu allen Zeiten ohnehin gleichartiger als bei den höheren Personen, in denen die oberen Kräfte Ton und Wort werden. Mit geringen Abwandlungen spricht der Pöbel bei Aristophanes und bei Plautus, bei Shakespeare und Calderon, bei Molière und Goethe ähnlich, einfach weil die Bedürfnisse um welche sich die Gedanken der Sossiasse zu allen Zeiten drehen keine solchen Tonunterschiede zulassen wie die der Alkmenen und Amphitryonen.

Auf der Höhe aber hat Kleist eben durch den bloßen Ton die einmaligen nackten bewegten Herzen reden lassen, wo Molière, schon durch seine Sprache genötigt, nie ganz die gesellschaftliche Konversation, selbst im Schlafzimmer, verläßt. Kleists Personen reden in dem heftigen und unbekümmerten Ton wie Menschen die mit sich allein sind, sie brechen aus, sie zittern, sie kennen nicht die Rücksicht auf höfische Zuschauer, die Molière immer vor Augen hat. Diese dichterische Einsamkeit, die jeder Deutsche, selbst der gesellschaftskundige Goethe, im Vergleich mit Franzosen empfindet und verbreitet, ist bei Kleist aufs äußerste wirksam. Schon Goethes »Mahomet« hat den Voltairischen nicht nur »in Musik gesetzt«, sondern auch aus dem französischen Zuschauer-raum entrückt und unter den freien Himmel in Zelt und Wüste gestellt. Beides ist vielleicht dasselbe: die Musik der Seele ertönt erst wo die Gesellschaft nicht mithinein redet oder horcht. Noch viel stärker ist das bei Kleist, dem geborenen Einsiedler. Seine

Personen sprechen ohnedies mehr vor sich hin als aneinander hin, mehr aus sich empor als gegeneinander, und vor allem: selbst wo sie fertige Begriffe von Molière bekommen, da müssen sie sich doch erst die deutschen Worte und Tonfälle frisch erschaffen, aus der Tiefe und Stille ihres verschlossenen Busens. Die klassische französische Dichtersprache kennt kein Werden: sie wirkt mit immer neuen Kombinationen fertiger Seinsformeln, mit »Nüancen« d. h. neuen Abtönungen, Zusammenstellungen, Schattierungen ein für allemal gegebener Bilder, Formeln, Kadenzen. So erscheinen mindestens in der französischen Klassik (denn mit Rousseau hat eine leise Germanisierung eingesetzt) die dramatischen Charaktere voll ausgerüstet mit ihrer ganzen Sprachgarderobe vor dem Auditorium — während die Deutschen (bei den wirklichen Dichtern) gleichsam ihren Sprachleib, der ihre Sprachseele ist, erst durch die Sprechaktion erschaffen. »Das allmähliche Verfertigen der Gedanken beim Sprechen« das Kleist so beschäftigte — ein ganz unfranzösisches Verfahren — unterscheidet allein schon seine deutsche Sagart von Molières französischen Alexandrinern. Wir hören bei ihm weniger das Gesagte, das rund und nett im metrisch abgesteckten Raum steht, als das Sagen, das pochend und wallend in den rhythmisch offenen Raum einbricht.

Dazu kommt freilich noch (über den allgemeinen Unterschied deutscher und französischer Sprachgesinnung hinaus) Kleists besondere Gewaltsamkeit, die sich nicht genug tun kann im Unterstreichen der Gedanken und im Heraustreiben der Bilder, die unmolièresche Freude am jeweils stärksten Ausdruck des Affekts, die typische Maßlosigkeit des Einsamen, der die Dinge erst zu besitzen glaubt, wenn er sie gehäuft sieht oder heftig zupackt. Ein Beispiel ist (abgesehen von den Sosias-szenen wo Kleist immer einen Schritt weiter geht und den Molière shakespeareisiert) II, 2, die erste Begegnung des echten Amphitryon mit Alkmene und die Entdeckung eines Doppelgängers. Kaum etwas von den Begriffsinhalten, von den Handlungsmotiven selbst ist verändert: aber überall hat Kleist das Motiv, das Molière einfach aussagt, prächtig geschwellt, heftig, stark, glänzend, hyperbolisch ausgedrückt. Alkmene, von der kurz zuvor der Jupiter Amphitryon gegangen, fragt

betroffen: »Quoil de retour sitôt?« für den Heimkehrenden ein befremdlicher Empfang . . . bei Molière eine höfliche Betretenheit:

Certes, c'est en ce jour

Me donner de vos feux un mauvais temoignage

. . . à son impatience

On mesure le temps en de pareils états;

Et vous comptez les moments de l' absence

En personne qui n' aime pas.

Lorsque l'on aime comme il faut,

Le moindre éloignement nous tue,

Et ce dont on chérit la vue

Ne revient jamais assez tôt.

Bei Kleist eine rauschende, von Gleichnissen und wilden Hyperbeln überschäumende Entrüstung, eine vorwegnehmende wühlende, flügel-schlagende Phantasie:

Nein, Alkmene,

Verzeih. Mit diesem Worte hast du Wasser

Zu meiner Liebe Flammen hingetragen.

Du hast, seit ich dir fern, die Sonnenuhr

Nicht eines flüchtgen Blicks gewürdigt.

Hier ward kein Flügelschlag der Zeit vernommen

Und unter rauschenden Vergnügen sind

In diesem Schloß fünf abgezählte Monden

Wie soviel Augenblicke hingeflohn.

Während Alkmene sich bei Molière damit begnügt an ihren freudigen Gruß beim Wiedersehen zu erinnern, malt sie bei Kleist mit süßer Sinnlichkeit alle Einzelheiten des Empfangs aus: sofort geht Kleist über das einfache Motiv hinaus und orchestriert es mit dem vollen Apparat seiner glühenden, tätigen, ungeduldigen und zugleich vollströmenden Vorstellungsgabe:

Flog ich gestern nicht,

Als du mich heimlich auf den Nacken kübtest,

— Ich spann, ins Zimmer warst du eingeschlichen —

Wie aus der Welt entrückt, dir an die Brust? .

. . . . Du selber warst unmäßger Freude voll,

Dich so geliebt zu sehn; und als ich lachte,

Inzwischen mir die Träne floß, schwurst du
 Mit seltsam schauerlichem Schwur mir zu,
 Daß nie die Here so den Jupiter beglückt.

Bei Molière nur was zum gegenwärtigen Auftritt, Erstaunen und bedenkliche Enthüllungen, knapp gehört. Bei Kleist wird jedes Mittel gleich selbständig — die Handlung, durch Schilderung in die Vergangenheit hinein erweitert, wird ein selbstgenugsames Sprachfest . . . und auch was nicht auf der Bühne vorgeht sollen wir als gegenwärtig erfahren. Zugleich klingt hier freilich die geheimnisvolle Zweideutigkeit und Tiefsinnigkeit des Jupiter schon nachdrücklich vor, die Spannung zwischen Gott und Mensch, zwischen Ehebrecher und Alldurchdringer, welcher die fünfte Szene völlig gewidmet ist, weit über Molières bescheidene Verwechslungstechnik hinaus. Dasselbe Motiv wird dann bei der Erzählung Alkmenes über den vorigen Abend noch einmal angeschlagen, ohne daß Molière dazu irgend Anlaß gibt:

Jetzt ward das Abendessen aufgetragen,
 Doch weder du noch ich beschäftigten
 Uns mit dem Ortolan, der vor uns stand,
 Noch mit der Flasche viel; du sagtest scherzend,
 Daß du von meiner Liebe Nektar lebstest,
 Du seist ein Gott . . .

Kleist bringt dies ihm so wichtige Motiv so zudringlich vor, daß nach aller dramatischen Wahrscheinlichkeit hier Amphitryon schon dahinter kommen müßte wer ihn hört.

Der ganze Kleist der quälenden Fragen und Spannungen entläßt sich aber dann bei der Ausmalung der Ehebruchs-szene selbst: hier hat er durch seine eigentümliche Dialog-technik, durch ein paar aufgesetzte Drücker die heikle Stimmung gesteigert, schwül und schwer gemacht, ohne eigentlich an den Motiven viel zu ändern. Nur läßt Molière bezeichnenderweise das Hauptfaktum einfach sachlich von Alkmene aussprechen, während Kleist sie hier in einer Wolke glühender Scham verstummen läßt vor dem Gatten selbst, eben als habe sie ein böses Gewissen. Bei Molière:

On servit. Tête à tête ensemble nous soupâmes;
 Et, le souper fini, nous nous fûmes coucher.

Amphitryon: Ensemble?

Alcmène: Assurément. Quelle est cette demande?

Amphitryon (à part):

Ah! c'est ici le coup le plus cruel de tous,
Et dont à s'assurer trembloit mon feu jaloux.

Was hat Kleist aus diesen einfachen ehelichen Feststellungen für ein atemraubendes folterndes Verhör gemacht!

Alkm.: Du sagtest scherzend
Du seist ein Gott, und was die Lust dir sonst
Die ausgelassne, in den Mund dir legte.

Amphtr.: Die ausgelassne in den Mund mir legte!

Alkm.: Ja, in den Mund dir legte. Nun → hierauf —
Warum so finster, Freund?

Amphtr.: Hierauf jetzt —?

Alkm.: Standen
Wir von der Tafel auf; und nun —

Amphtr.: Und nun?

Alkm.: Nachdem wir von der Tafel aufgestanden —

Amphtr.: Nachdem ihr von der Tafel aufgestanden —

Alkm.: So gingen —

Amphtr.: Ginget —

Alkm.: Gingen wir — — — nun ja!
Warum steigt solche Röt ins Antlitz dir?

Amphtr.: O dieser Dolch, er trifft das Leben mir!
Nein, nein, Verräterin, ich war es nicht!
Und wer sich gestern um die Dämmerung
Hier eingeschlichen als Amphitryon,
War der nichtswürdigste der Lotterbuben!

Ohne Frage, das ist ungleich aufregender, spannender, heißer und anschaulicher als bei Molière: aber es geht weit über den Komödienzweck hinaus, es ist eine selbständige Bravourarie der Phantasie, und es ist zugleich als eine Seelenwühlerei unkeuscher, von der Gesellschaft aus betrachtet indezenter als Molières schlichte Feststellung. Wir verstehen an solchen Stellen Goethes Einwand gegen Kleist als den gewaltsamen Belaster, Aufwühler und Ver-

tiefer der leichtsinnig behenden Lustspiel-motive Molières. Die moderne Affektdichtung, die »Epoche der forcierten Talente« wehte ihm hieraus entgegen . . dieselbe Verschwülung und Verüppigung von den Nerven und der Phantasie her, die dann in unseren Tagen sich selber ad absurdum gehetzt hat. Dies Hysterisieren von Hellas fängt mit Kleist an . . während Goethe in seiner Iphigenie wie in seinem Mahomet die Verinnigung der Seele, nicht die Versinnlichung der Nerven erreicht. Bei Goethe eine Durchleuchtung der Substanz, bei Kleist eine Erhöhung der Temperatur.

Doch das sind alles nur Vorläufer der beiden großen Szenen um derenwillen Kleist den Molière bearbeitet hat: II, 4 und 5. Die Gemütsverwirrung, die Seelenspannung einer edlen Frau, die in ihrer Liebe selbst, in dem festen Grunde ihres Wesens durch eine unheimliche Spaltung zwischen Ich und Ich, zwischen Sehen und Glauben, erschüttert wird: diese Qual darzustellen war die eine Aufgabe die ihn lockte . . und der Ehebruch — für Molière die Hauptsache — war hierzu nur der fast gleichgültige Vorwand. Hätte er die keusche Alkmene tiefer treffen können als in der ehelichen Treue, so wäre ihm jede andere Handlung gerade so lieb gewesen. Die andere Aufgabe war die Spannung Jupiters zwischen menschlich-endlichem Liebesbedürfnis und göttlicher Allheit. Das Doppelmysterium der Menschwerdung Gottes (und zwar nicht nur eines Heiden-gottes, sondern der schon christlich gefärbten Gottheit) und der Gottwerdung, der Grenzensprengung des bedingten Menschen hat Kleist in der fünften Szene gestalten wollen: ein höchst persönliches Problem des faustischen Allsuchers, das Molière völlig fremd sein mußte. Jupiters göttliches Leiden scheint schon angedeutet bei Molière I, 4 durch den Versuch des Jupiter die Neigung der Alkmene aus der Gattenliebe in die Liebhaberliebe zu verwandeln. Bei Molière ist das ein zweideutiger Situationsscherz für die Zuschauer. Jupiter macht sich in den Armen der Frau über den Hahnrei lustig, dessen Gestalt er zu seinem Ärger annehmen muß, um die Allzutreue zu erringen. Bei Kleist wird daraus, durch den Ton vor allem, ein gequältes schwüles Werben des Allgottes um Einzel- und Sonderliebe, um das Glück des Menschen-ichs:

Dir möcht ich, deinem Herzen, Teuerste,
 Jedwede Gunst verdanken, möchte gern
 Nicht, daß du einer Förmlichkeit dich fügtest,
 Zu der du dich vielleicht verbunden wänst.

.....
 Versprich mir denn

Daß du den Göttertag, den wir durchlebt,
 Geliebteste, mit deiner weitem Ehe
 Gemeinem Taglauf nicht verwechseln willst

Es hat mehr Sinn und Deutung, als du glaubst.

Schon hier bricht Jupiter immer aus der Verhüllung durch, ungeduldig zugleich eingeengt in die Maske eines anderen, von Alkmene legitim geliebten Menschen und ungeduldig begehrend aus der lästigen legitim und selbstverständlich verehrten Gottheit heraus in das personale Menschenglück hinein. Denn nicht nach dem Genuß der schönen Alkmene, sondern nach ihrer Liebe zu ihm, gerade zu ihm besonders verlangt ihn: auch darin ist Jupiter kein Franzos, sondern ein Deutscher, und zwar ein Deutscher der schon Hebbels vertrackte Individualprobleme im Leib hat.

Doch erst in II, 5 hat Kleist alle diese Motive ausgefaltet, zumal in Jupiters pantheistischen Fragen:

Ist er dir wohl vorhanden?

Nimmst du die Welt, sein großes Werk, wohl wahr?

Siehst du ihn in der Abendröte Schimmer,
 Wenn sie durch schweigende Gebüsche fällt?

Hörst du ihn beim Gesäusel der Gewässer
 Und bei dem Schlag der üppgen Nachtigall?

Verkündet nicht umsonst der Berg ihn dir
 Getürmt gen Himmel, nicht umsonst ihn dir
 Der felszerstiebtten Katarakten Fall?

Wenn hoch die Sonn in seinen Tempel strahlt

Und, von der Freude Pulsschlag eingeläutet,

Ihn alle Gattungen Erschaffner preisen,

Steigst du nicht in des Herzens Schacht hinab

Und betest deinen Götzen an? — — — — —

Wer ists, dem du an seinem Altar betest?

Kann dein befangner Sinn ihn wohl erfassen?
 Ists nicht Amphitryon, der Geliebte, stets,
 Vor welchem du im Staube liegst?

Diese Rede ist zunächst ein reicher Ausdruck des wertherisch faustischen Gefühlspantheismus . . . Anklänge aus dem Werther und dem Faust sind hier dem Gott selbst, dem Weltbesitzer, nicht dem Weltersehner zugemutet, in eine Ehebruchskomödie als Bravourarie eingelegt. Doch sind es noch gelebte Gefühle und Gesinnungen und als solche, abgesehen von ihrer Stelle, faßlich und sogar blendend . . . noch nicht ausgespitzte Gefühlsdialektik des extremen Sonderfalls, noch nicht »Hebbelei« (um sie nach dem Meister der erhabenen Ausgedachtheiten zu benennen die keinen Anhalt mehr in wirklichen Weltgesetzen und Lebensfällen haben). Diese Hebbelei beginnt erst wo Jupiter empfindsam aus seiner Göttlichkeit heraus nach einem liebenden Menschenherzen verlangt: das ist die andere Seite seines Gotttums, sie wird in dem Augenblick absurd, da sie sich menschlicher oder gar szenischer Ausdrucksmittel bedient. Wir mögen den philosophischen Gedanken richtig oder tief finden, daß die Gottheit (denn Jupiter soll ja bei Kleist nicht nur ein Gott sein, sondern die Gottheit selbst mitbedeuten) sich nach Individuation, nach Bedingtheit, nach Liebe und Leib sehnt — Goethe hat diesen Gedanken erhaben gesungen in »Wiederfinden«:

Stumm war alles, still und öde,
 Einsam Gott zum erstenmal!

Bei Schiller lautet er: Freundlos war der große Weltenmeister. Doch in dem Augenblick wo Gott selbst sich empfindsam in Menschenwort über seine Einsamkeit beklagt, hört er auf Gott zu sein und wird entweder ein finsterer Monarch wie Philipp im Don Carlos oder ein moderner Weltschmerzler vom Schlage Byrons. Mag Kleist persönlich an seiner liebeleeren Schöpfereinsamkeit gelitten haben — um sie auszusprechen konnte er kaum einen unpassenderen Mund finden als den des seren Olympiers, kaum eine unschicklichere Gelegenheit als das Liebesstelldichein der Ehebruchskomödie. Hier erscheint die erhabene Taktlosigkeit des Einsiedlers und zerstört sogar die dramatische Wirkung. Ein Mysterium dieser

Art läßt sich als orphisches Urwort andeuten oder als Hymne ausdrücken, aber nie als dramatischer Vorgang vergegenwärtigen. Gott hat als Gott keinen Charakter. Und wenn Kleist schon der Versuchung erlegen ist das christliche Mysterium von der Überschatzung des Menschenweibs durch den Heiligen Geist hier herein zu spielen (man hat ihn wohl gar deswegen als besonders tief sinnig gepriesen, obwohl es mehr ein frevelhaft geistreicher Gelegenheits-einfall als eine wirklich tragende Mysterien-idee seines »Amphitryon« ist), wenn er also durch Jupiter den Gott Vater hindurchschimmern lassen wollte, so hat er damit Gott Vater und Jupiter zugleich zerstört. Denn Gott Vater ist undenkbar als Liebesabenteurer — schon in der naivsten Fassung der mittelalterlichen Personifikation, und vollends in der ernsten Vision eines modernen Glaubensdenkers — und Jupiter ist undenkbar als faustischer Grübler und Sehner. So sind die an sich schönsten Verse des ganzen Werkes zugleich die von der Handlung, von der Charakteristik, von der Idee her sinnwidrigsten. Man begreift Goethes Unbehagen über diese Querheit.

Du wolltest ihm, mein frommes Kind,
 Sein ungeheures Dasein nicht versüßen?
 Ihm deine Brust verweigern, wenn sein Haupt,
 Das weltenordnende, sie sucht,
 Auf seinen Flammen auszuruhen? Ach Alkmene!
 Auch der Olymp ist öde ohne Liebe.
 Was gibt der Erdenvölker Anbetung
 Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?
 Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.
 In ewge Schleier eingehüllt,
 Möcht er sich selbst in einer Seele spiegeln,
 Sich aus der Träne des Entzückens widerstrahlen.

Das spricht Jupiter erstens als Amphitryon, und das ginge noch an, wenn Amphitryon glaubhaft wäre als Grübler. An Alkmene gerichtet als vermeintliche Gattenworte wirkt es dramatisch lähmend, und Alkmene könnte kaum drauf eingehen: sie muß ihn für verrückt halten. Er spricht es zweitens als Jupiter: es sind also Selbstbekenntnisse eines leidenden Gottes . . und zwar zunächst eines an

Liebesbrunst leidenden Heidengottes, d. h. gesteigerten Helden oder Herrschers, und sodann eines an Einsamkeit leidenden Christengottes, mit der ganzen modernen Problematik im Leib. Drittens spricht Jupiter im Namen der Allgöttheit selbst oder als religionsphilosophischer Poet. Das sind mehr verschiedene Wesen als eine einzige Replik tragen kann, ohne alle vier zu verwirren. Kurz, ein groß oder tiefgedachter Einfall hat hier eine fast törichte dramatische Anwendung bekommen: als Amphitryonswort ist es unglaublich, als Jupiters Wort falsch empfindsam, als Gottheitsrede blasphemisch . . . bleibt also nur die religiöse Lyrik des Grüblers Kleist oder die Klage des vereinsamten Genies, eingelegt an bedenklicher Stelle. Wir haben hier am deutlichsten den Schwung und das Unheil des Kleistischen Genies beisammen . . . Ausdruck um jeden Preis, gleichgültig gegen Sinn, Gesetz und Stelle . . . den tiefen Mangel an Richtigkeit, der Goethe von ihm abstieß, und der ihn — bei größerem Ernst und stärkerer Gestaltungskraft — doch den bloßen Kraftgenies, den titanischen Zufallsgrößen nähert.

Nochmals: die größten Dichter drücken nicht nur sich aus, sondern ein Gesetz, einen einfachen Weltsinn, auf die stärkste und reinste Weise. Kleist ist zwar einer der stärksten Ausdrücker, aber von Vorgängen die um ihrer selbst willen extrem, abnorm (ich wage es diesen unter heutigen Gebildeten fast verpönten Begriff anzuwenden) ausgedacht oder ausgefühlt sind. Nirgends in der Welt ist je ein Wesen in der Lage über die Einsamkeit des Olymp persönlich empfindsam zu klagen: denn die Klagen der einsamen Genies haben nicht den mystischen Hintergedanken auf den es gerade Kleist ankam. Es ist ein absurder, vielleicht titanisch absurder Einfall, das einmal zu dramatisieren, und es konnte nicht fehlen daß man in einem Zeitalter der losgelassenen Ichheiten auch diesen Einfall bestaunt. Doch wenn ein Dichter nicht die Gesetze singt und zeigt die den Menschen als Menschen angehen, sondern nur erhabene oder abseitige Erstaunlichkeiten die ihm eingefallen sind, so soll man sich nicht beschweren wenn man ihn nicht als Führer und Gesetzgeber verehrt, sondern in seinem Abseits bewundert und anstaunt. Wenn man gerade für Kleist immer wieder wegen seiner erstaunlichen Kraft einen Rang neben oder gar über

Schiller und Goethe beansprucht, so darf man fragen ob diese Kraft außer ihrem eigenen Schauspiel unser Lebenswissen um Gott und Welt erhellt und erweitert: das tut sie nicht wie Goethes und Schillers Werke es tun. Es bleibe jedem unbenommen Bäume mit violetten Blättern uns einzubilden, wenn er solche Visionen hat: wir werden neugierig alsdann fragen: wie kommt man zu solchen Visionen und wie macht man sie glaubhaft? Doch unsere Führer und Meister bleiben diejenigen die uns offenbaren durch welche Kräfte und nach welchen Gesetzen die grünen Bäume wachsen. Zu jenen Wunderblickern gehört Kleist, zu diesen Gesetz-offenbaren Goethe und Schiller.

PENTHESILEA

DER Amphitryon ist das erste Werk Kleists worin der dunkle erotische Unterstrom seines Wesens nach oben kommt: er war bisher vermischt und verhüllt mit den technischen Willenskräften und den heldischen Idealen die er durchflutete. In der Familie Schroffenstein ist die Liebe noch ganz in die Rachehandlung eingekapselt, im Guiskard spielt sie keine Rolle, im Zerbrochenen Krug erscheint sie nur als ein karges Motiv von Evchens Charakter. Im Amphitryon erst bricht sie als Duft und Schimmer gleichsam aus allen Poren: das Werk erscheint, verglichen mit den früheren, in ein warmes Fluidum von Geschlechtlichkeit getaucht. Liebe freilich ist nicht das rechte Wort für die Kleistische Wahrung, wenn man unter Liebe das Gefühl versteht welches durch ein ersehntes Wesen sich erlöst und erfüllt. Kleists Drang hat wenig mit persönlicher Zuneigung, Freundschaft oder Hingabe zu tun, nichts mit irgendwelcher Herzlichkeit: vielmehr ist es die rasende Begier aus sich herauszudringen, zunächst gleichviel in welches Andere. Aus den Finsternissen des Blutes steigen dann erst die Träume dieses wilden Triebs, seine Götzen und Opfer, jenseits aller Wirklichkeit.

In einer bestimmten Frist (1806—1808 etwa) lebt und webt Kleist, der immer von irgend etwas besessen war, in einer erotischen Spannung, die sich dann in Werken wie Amphitryon, Penthesilea, Käthchen von Heilbronn entlädt. Dann wird sie abgelöst von der

vaterländisch heroischen, wie ihr selbst eine künstlerisch-pathetische vorausgegangen war. Wir können verfolgen wie jede Besessenheit Kleists sich zuerst, noch verdeckt von einer vorherrschenden, in seinen jeweiligen Hauptwerken ankündigt, dann immer deutlicher anschwillt und schließlich allmächtig in einem brennenden Gesicht heraustritt. So führt von der Familie Schroffenstein der artistische Ehrgeiz zum Robert Guiskard, wo er sich monumentalisiert, und zum Zerbrochnen Krug, wo er sich idyllisiert. Dort reckt er sich zu hellenischen Gesichtern empor, hier läßt er sich in niederländische Gesichte dicht und dinglich ein. Er waltet noch immer weiter im Amphitryon und bewirkt die Fusion der beiden Traum-bereiche in die er sich bisher gespalten, Hellas und Holland. Jupiter, vom Guiskard her, wird in denselben künstlerischen Raum gebannt wie Sosias, vom Zerbrochnen Krug her. Aber schon wirkt hier neben dem bisher allmächtigen Kunstwillen der dunkle erotische Drang (beides sind notwendig unzulängliche Namen für die Attribute der einen Kleistischen Substanz, die sich ausdrücken, heraussprengen, verewigen will). Amphitryon ist schon nicht mehr das reine Ergebnis eines künstlerischen Fanatiklers mit heldischen oder neckischen Gesichtern, sondern zugleich eines erotischen Ekstatikers der in Bildern von Süße und Pracht schwelgt: eines erotischen Ekstatikers, nicht eines leidenschaftlich Liebenden! Denn dies unterscheidet gerade Kleists Liebesgestalten von denen aller großen Liebesdichter, Goethes und Shakespeares, Dantes und Hölderlins: er ist nicht von einer schönen Gestalt draußen entzündet, einem verwirklichten Wunschbild, an das seine Liebeskraft sich nachbildend oder umbildend ansetzt . . keine schwarze Dame oder Charlotte von Stein, keine Beatrice oder Susette Gontard wirkt sich seinem Herzen erst ein, um als Kleopatra oder Iphigenia, als Beatrice oder Diotima gesteigert von seiner Phantasie wieder hervorgewirkt zu werden . . er ist nicht verliebt in eine Schöne (wie der volkstümliche Ausdruck schon richtig malt), sondern er ist beklommen von einer unerfüllbaren Sehnsucht nach Schönheit oder Wollust, er ist »außer sich« vor Verlangen nach dem Ideal, ekstatisch besessen von Träumen worin das dumpfste Sinnliche und das höchste Geistige sich wirr vermischen — und mit aller Ban-

nungsgewalt der Sprache reißt er die Träume in die Dauer der Kunst, die Wunschgesichte durch den Akt des Bannens in seiner wilden Weise verwirklichend, die Lust des Besitzens und die Qual des Nichtbesitzens auslebend im Gedicht.

Was im Amphitryon nun durch die Artistik hindurch zuerst ausbricht das ist in der Penthesilea allgewaltig geworden: hier hat Kleists Spannung durchaus erotische Farbe und das eiskalte Bauen und Bosseln ist einer wilden Hingerissenheit, einem maß- und hemmungslosen Furor gewichen der mit nachtwandlerischer, aber auch blinder Sicherheit seinen Weg nimmt quer durch die Hemmnisse der ästhetischen wie der sittlichen Erwägung hindurch. Insofern Kleists Wesen Besessenheit ist (auch dann, wenn als Dämon ihn einmal der Kunstverstand lenkt), insofern Kleists Kunst Ausdruckskraft schlechthin ist (auch dann wenn er sich in Hemmnissen, in Zwängnissen ausdrückt), insofern Kleists Bewegtheit Ekstase ist: insofern ist die Penthesilea Kleists Kleistischstes Werk. Nur hier gab der Stoff selbst schon, unbeschwert durch Aufgaben des Spannungstechnikers, ohne Seitenblicke auf Vorbilder, von vornherein den irrationellen Gewalten die ihn zum besessenen, zum eruptiven und zum ekstatischen Menschen machten die völlige Freiheit, ohne daß er sich erst mit Verstand, Wille und Vernunft der außerselbstigen Wirklichkeit herumplagte. Hier konnte er seinen Visionen, seinen Trieben, seiner Sprache die Zügel schießen lassen, und hier hat er es getan wie nirgends sonst. Hier spricht wirklich der Müsler Kleist, den der Könner Kleist sonst überall bald quälend, bald wollüstig im Zaum hielt . . . oder vielmehr: in der Penthesilea allein läuft Kleists dramatisches Können einmal völlig in der Richtung seines seelischen Müssens. Vision von Wollust und Grausen, von Rosen und Eisen, von heißem Licht und schwülem Qualm . . . hingerissene Wut und versunkene Entzückung, Raserei des Fassens und des Vernichtens: das ist der innerste, der unterste, der heißeste Kleist, die feurige Mitte, die dann auf ihren Auswegen erst sich zu heldenhaften oder grotesken Geschicken und Gestalten wölkte, dehnte, verdickte oder verdünnte.

Er hat dies selbst gefühlt, wenn er schreibt: »mein innerstes Wesen liegt darin . . . der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner

Seele.« Eben die Substanz seines Lebens, nicht bloß ein Einzel-erlebnis, ein Einzelideal, eine einzelne oder mehrere Leidenschaften kommen hier zu Wort, sondern die Leidenschaftlichkeit dieses Charakters, seine Art des Seins selber. Das beständige Gespanntsein schon vor allen Zielen und Wünschen, wie Penthesilea hereinbricht aus ihrem Bergland, eine Kaskade von Glut, Wut, Kraft und Glanz, niemand weiß wem zu liebe und zu leide . . diese Hingerissenheit über alle Zwecke und Ziele hinaus . . die halb göttliche, halb tierische Wildheit des Suchens, Ergreifens, Zerreißens und Wegwerfens, dies Wühlen und Baden in Wundern von Schimmer, Pracht und Greuel . . die Mischung von blutiger Grausamkeit und schmelzender Weichheit, von männlichem Trutz und weibischer Hysterie, von Überschwang und Brutalität . . die somnambulen Entrückungen, die Dämmerzustände des überspannten und dabei doch ziellosen Geistes, die manchmal hellseherische, manchmal fast blödsinnige, manchmal übervernünftige, manchmal untervernünftige, jedenfalls stets außervernünftige Denkart . . die Abwesenheit jedes bon sens, der entweder durch Schicksals-dämonie oder durch Naturtrieb ersetzt wird . . die hoffnungslose Einsamkeit des Herzens auch in den wildesten Ausbrüchen, die maßlose Phantasiefülle und »wut: all das ist in den Reden und Figuren des Achill und der Penthesilea dichter und unmittelbarer vergegenwärtigt als in irgendeinem anderen Stück Kleists. Hier merkt man erst wie sehr fremd ihm von vornherein alle Rücksichten auf außerselbstige Gesetze und Ansprüche waren: nirgends ist er so »bei sich«, so berauscht außer sich. Überall sonst spürt man einen Zwiespalt zwischen dem was in ihm das Es will, und dem was Er will, durch irgendeinen Vor-satz, eine Auf-gabe, einen Zu-fall veranlaßt und gekreuzt. Hier läßt er sich gehen oder vielmehr, er überläßt sich dem Dämon. In anderen Stücken Kleists ist oft gerade das Ringen zwischen Können und Müssen, zwischen einem höchst gewaltsamen Können und einem höchst unbändigen Müssen der eigentliche Reiz — z. B. im Guiskard . . in wieder anderen ist die Meisterschaft des Könnens ohne alles Müssen bewundernswert. In der Penthesilea hat man nicht mehr das Gefühl der Kunstleistung, sondern der Naturerscheinung Kleists.

Die Pentheseilea ist zwischen dem Sommer 1806 und dem Winter 1807 geschrieben, zum Teil in der französischen Gefangenschaft, mit weniger Bühnenrücksichten und vielleicht mehr als Bekenntnis vor dem Ohr der streng horchenden Ewigkeit als irgendein anderes Drama Kleists. »Ob es bei den Forderungen, die das Publikum an die Bühne macht, gegeben werden kann, ist eine Frage, die die Zeit entscheiden muß. Ich glaube es nicht und wünsche es auch nicht, solange die Kräfte unserer Schauspieler auf nichts geübt werden, als Naturen wie die Kotzebueschen und Ifflandschen nachzuahmen.« Doch dem obersten Richter deutscher Dichtung, Goethe, hat er das Werk »auf den Knien seines Herzens« überreicht . . . auch ihm sprach er mit stolzer Unbedingtheit von seiner Hoffnung auf eine ihm zureifende Zukunft. Hier also begegnet der Kleistischste Kleist abermals dem Meister mit dem er wetteifert. Goethes Antwort und sein Urteil hat man mit der bei uns auch in geistesgeschichtlichen Fragen gewohnten Empfindsamkeit übelgenommen als ein Zeichen seines hofrätlichen Unverständnisses für emporstrebende Genies oder als klassizistische Befangenheit gegenüber einem neuen Stil. Man hat die Beschränktheit in diesem Fall fast immer bei Goethe gesehen, nicht bei Kleist. Man wird gut tun bei Goethes entschiedenen Ablehnungen, auch wo man sie nicht teilt, das Gesetz zu suchen das er verteidigt: sie sind niemals bei ihm bloße Geschmacksurteile oder Launen, niemals Ungerechtigkeiten eines puren Ichs, sondern fast immer die mehr oder minder tief begründeten Gegenwirkungen des reinen Menschenmaßes gegen dessen Verzerrungen. Gelobt hat er manchmal aus Pragmatismus, wenn Menschen und Werke seinem jeweiligen Schaffenzustand gerade entsprachen, ihn anregten oder förderten, ohne Rücksicht auf ihren geschichtlichen Gesamtwert . . . aber getadelt hat er nie aus bloßer Mißstimmung oder Geschmacksfremdheit heraus, wenn er in dem Fremden eine Ausprägung der ewigen Norm sah. Schiller und Byron waren ihm mindestens so fremd wie Kleist, aber beide waren menschliche Grundtypen in großartigem Gepräge: denn auch Byrons Weltschmerz ist nur die höchste und modernste Steigerung einer ewigen allmenschlichen Seelenlage, die vom Hiob und Aeschylus bis zum Hamlet und Werther immer wieder ihre Stimme finden

mußte, da die Qual und die Nacht so sehr Gesetz sind wie die Freude und das Licht. Doch in Kleist spürte er vom ersten Augenblick — bei aller Anerkennung der Stoßkraft, der Dynamis — die Widersetzlichkeit, die Ungesetzlichkeit, den Vulkanismus des einsamen Selbst und er wehrte sich gegen dessen Anspruch, als eine Norm zu gelten oder die Norm, das heilige Menschenmaß zu überrennen. In einem solchen Fall hielt er dem Titanen sogar die Konvention entgegen, die engste Schranke des Gesetzes! Diesen Sinn hat es, wenn er Kleist schreibt: »Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beide zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen . . . daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude, der auf den Messias, ein Christ, der aufs neue Jerusalem, ein Portugiese, der auf den Don Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen.«

Goethe sah in Kleists Unzeitgemäßheit das vorderste Zeichen seines Unmaßes und Außermaßes überhaupt, und das konnte er noch am höflichsten abwehren, ohne Kleists Wesen, das doch nicht zu ändern war, im Kerne zu verletzen: denn man kann einem Menschen ohne Brutalität andeuten daß er nicht in die Zeit paßt, aber nicht daß er nicht in die Welt paßt. Das erste verneint nur seine Beziehung, das andere sein Wesen. Freilich hat Goethe dadurch auch seine Position aus Höflichkeit selbst geschwächt, und seine Ablehnung, die aus viel tieferen Gründen kam, begründetem Widerspruch preisgegeben. Man mochte ihn an seinen eignen Faust erinnern und kann ihn heute widerlegen durch den Hinweis auf Kleists unleugbare Zeitgemäßheit bei der Nachwelt. Aber diese Widerlegung gibt eher Goethes wirklichen heimlichen Abwehrgründen recht, wenn man merkt wie sehr Kleists Zeitgemäßheit seiner Abnormität selbst zu danken ist. So traurig also die Wirkung von Goethes Verhalten vielleicht für Kleists Erdenschicksal war und so sehr wir mit dem unseligen Genius leiden mögen — es ist töricht, Goethe eines verhängnisvollen Frevels an seinem

minderbeglückten Mitwerber zu beschuldigen. Sein Urteil ist nur der Spruch der immer harten Gesetzlichkeit, der mitleidlosen Naturnorm, über das hybride und hybrishafte Genie, ein Spruch der sich vollziehen mußte, ob ihn Goethe, ihr weisester Anwalt, verkündete oder nicht. Kleist ist an sich und aus sich heraus zugrunde gegangen (wenn man sein abenteuerlich hochgespanntes Ende ein Zugrundegehen nennen will) nicht durch äußere Umstände, am wenigsten infolge Goethes Kälte. Nicht daß Kleist sich Goethes Autorität hätte unterwerfen sollen oder können! — er hatte recht sich als eigne Urkraft gegen den Olympier zu behaupten, wenn gleich man wünschen möchte, er habe seinem Unwillen tiefer, würdiger, geistreicher Luft gemacht als in den Phöbus-Epigrammen. Aber ebenso ist es von Goethe zuviel verlangt daß er — schon als junger Titan ein Gesetzes-träger (der Träger des weiteren freieren Gesetzes gegenüber den bloßen Verstandes-regeln und Gefühls-konventionen) und als reifer Mann ein Gesetzes-erfüller — eine schlechthin sprengende Gewalt hätte liebevoll begrüßen und seinen angeborenen Abscheu vor dem Vulkanismus hätte verleugnen sollen in seinem nächsten Bezirk, der deutschen Dichtung. Wir müssen die gutartige Vorstellung abtun, als hätten die großen Geister, völlig ausgerüstet mit den Werturteilen der fachmännisch oder allgemein gebildeten Nachwelt, jeden heute allerseits anerkannten Zeitgenossen mit nachschlagwerkhaftem Lob zu bedenken, jeden Störer ihrer Kreise, weil er uns nicht stört oder uns erfreut, zu fördern. Jeder Genius hat eine schöpferische Aufgabe und ein strenges Gesetz, mächtiger und erhabener als alles private Wohlwollen. Die Geschichte ist nicht der Boden der Gutmütigkeit, auch die Geistesgeschichte nicht . . . und nicht die Gleims spielen die erfreulichste Rolle darin. Sie ist ein Boden des tragischen Kampfes und so wenig wie in der Tragödie wünschen wir den notwendig tragischen Ausgang des Kampfes zwischen Gesetz und Person, zwischen Schicksal und Seele versöhnlich umgebogen.

In eine mythisch-phantastische Welt entrückte sich Kleist, wenn er ganz seine Seele — dies unbedingte Innen — in Schmerz und Glanz ausströmen wollte . . . wenn er eben unbedingt, von Dingen möglichst unbeschwert und unumschränkt, schwingen wollte. Keine

Lokaltreue, keine geschichtliche Treue, keine technische Vorlage sollte ihn hemmen, wie im Zerbrochenen Krug, wo ihn das Milieu, wie im Guiskard, wo ihn die Geschichte, wie im Amphitryon, wo ihn Molière vorbedingt hatte. Doch am Amphitryon hatte er schon unter seinen meisternden Händen die unübertreffbare Schmiegsamkeit des hellenischen Mythos empfunden. Hier fühlte er sich gleich heimisch, nicht wie Goethe oder Hölderlin, weil ihn Hellas an sich verwandt ansprach, aus einem angeborenen Heimweh nach dem Land der Griechen — nein, es gab keinen griechenferneren Charakter und keine widergriechischeren Stücke als die Kleists: vielmehr, weil mit dem griechischen Mythos sich am ehesten alles machen ließ, weil er einem unbedingten Ausdrucksdrang von allen gegebenen Stoffarten am wenigsten Widerstand leistete und weil er doch zugleich für einen hochgestimmten Geist die grandiosesten und äußersten Sinnbilder bot. An Dehnbarkeit zwar ist das Märchen dem Mythos gleich, aber nicht an phantastischer Großheit, wie Kleist sie verlangte. An plastischer Großheit zwar ist manchmal die Geschichte, Alexanders, Cäsars, Napoleons, Hannibals, der Stauffer, dem Mythos gleich, aber nicht an Dehnbarkeit — und wo der Dichter die Geschichte völlig als Mär behandelt, wie Schiller in der Jungfrau von Orleans, da hat sie sich böse an ihm gerächt. Die dichterischsten Geschichtsdramen sind auch die geschichtstreuesten: Shakespeares Historien, Goethes Götz, Schillers Wallenstein. Glatt erfinden wollte Kleist auch nicht, einen festen Anhalt bedurfte er, von dem aus er dann die Wirklichkeit mit seiner Phantasie aus den Angeln heben konnte. Kein großer Dramatiker ist je ein großer Fabulierer gewesen (d. h. nicht Erzähler, sondern Ersinner von Fabeln). Umbildung, nicht Ausdenkung von Stoffen ist das Wesen der Poesie.

Den festen Anhalt fand also Kleist für seine hingerissensten Stunden, wenn ihn nicht der technische, sondern der erotische Furor übermannte, im griechischen Mythos. Und ganz von selbst umkreiste sein Gemüt — besessen von Wunschbildern äußerster Jugendschönheit, Manneswildheit und Götterhuld — den homerischen Achill, das unausweichliche Ideal solcher Träume. Was an leidenschaftlichem Glanzverlangen, an *μῦθος* in Kleists beklomme-

ner Brust schwellte und schnellte, das konnte er in diese Gestalt hineingießen: den ganzen wütenden »Glanz seiner Seele«. Aber das war es nicht allein — und nur die Gestalt umschwebte ihn — er konnte nicht noch einmal die Ilias dichten wollen . . . und er bedurfte einer mythischen Handlung worin er die Spannung zwischen seinen heldischen und seinen sehnenenden Kräften, eben sein Verlangen nach diesem Achill verkörpern konnte, denn er war es ja nicht aktuell, nur potentiell, er wollte nicht nur Achill sein, er wollte ihn auch haben. Er wollte (um es mit seiner eignen Hyperbel zu sagen) bei »seinen goldnen Flammenhaaren Helios zu sich herniederziehen«. Achill ist Wunschbild: Wunsch als Vorgefühl eigener Kräfte und Wunsch als Begier nach seinem Mehr-als-er, von Poros und Penia gezeugtes Wunschbild . . . und so verdichtet sich das Verlangen nach dem Achilleischen, nach dem Achill zu einer eignen Gestalt die zu Achill so gehöre wie Poros zu Penia — die den Achill erzwingt, bezwingt. Auch diese Gestalt drang ihm aus dem Mythos entgegen: Penthesilea . . . »der ganze Schmerz seiner Seele«. Der Schmerz, Achill nicht zu sein, ihn nicht zu haben, der Schmerz des vergeblichen Eifers nach der Hochzeit mit dem Ideal, der Schmerz des überschwenglichen Herzens um den Trug der Erfüllung, der Schmerz des unbefreibaren Einsamen, den selbst die Hingabe nur zersprengt, nicht erlöst, und der Schmerz des Besessenen, dessen Daimon der Tod ist, wo er wähnt, es sei die Liebe: all das ist in Penthesilea Gestalt oder vielmehr Bewegung geworden.

Achill und Penthesilea: jedes ist Kleist und beide zusammen sind Kleist, die beiden Pole einer einzigen Spannung — der eigentlich Kleistischen Spannung, deren Entladung bald seine zwängenrischen, bald seine sprengerischen Werke sind. Beide gehören zusammen und sind als ein Paar konzipiert worden, wie man am Magnet Nord und Süd nur zusammen denken kann. Beide sind Mann und Weib in einem, nicht nur ein Liebespaar wie Romeo und Julia oder Antonius und Kleopatra — zwei schicksalsverbundene Personen — sondern in einem noch näheren Sinn, wie in jeder vollen Menschenseele sich beide geschlechtigen Sonderungen verbinden. Penthesilea ist nicht so sehr ein weiblicher Charakter als

vielmehr der männliche Drang und die weibliche Hingabe in weiblicher Gestalt. Achill ist dieselbe Doppelheit in männlicher Gestalt. Achill ist eine Penthesilea als Mann, Penthesilea ein Achill als Weib und beide ergänzen sich nicht, sondern begegnen sich gerade mit ihren gleichen Eigenschaften und gehen zugrunde an der unzeitigen Kreuzung ihrer gleichen Eigenschaften: beide lieben ineinander das was sie selber sind: Achill verliebt sich in die rasende Heldenkraft Penthesileas, nicht etwa in die süße Rosenschwelgerin. Penthesilea sucht ebenfalls den Helden in Achill und sie will ihn auf heldenmäßige Weise erringen, wider die Natur gleichsam, durch Sieg mit den Manneswaffen. Sie erringt ihn unwissend mit den Weibeswaffen, als sie ohnmächtig von ihm gefangen wird. Da sie sich Siegerin träumt, erwacht all ihr zurückgedämmtes Weibtum, die ganze Lust und Demut der Hingabe. Das schnöde Erwachen aus ihrem Siegestraum, die Scham und die Wut über die erlistete und betrogene Hingabe erweckt in der Grazie die Furie — das erste Unheil . . daß sie zur falschen Stunde sich ergab, als Achill Bezwiner und Überlister war. Nun will Achill sich ergeben — in ihm kommt das Weib empor, als sie wieder ganz Mann geworden, und er erliegt demselben Wahn auf seiner Seite der auf ihrer Seite sie zuerst sich weiblich ergeben ließ. Beide also gehen an ihrer Gleichheit, an ihrer Doppelheit zugrunde, nicht durch ein äußeres Schicksal, wie Romeo und Julia, sondern durch ein Mißverständnis, das hier ebenso der künstliche und fast zufällige Vollstrecker ihrer notwendigen Natur ist wie das Mißverständnis in Romeo und Julia der künstliche und fast zufällige Vollstrecker des notwendigen Schicksals ist.

Überhaupt ist die Handlung hier weniger Selbstzweck, weniger unmittelbarer Ausdruck der Kleistischen Erregung als sonst: sie ist hier nur die Inszenierung und die Orchestrierung der süßwildten Seelenmusik Kleists, die sich kontrapunktisch in den beiden Doppelgestalten, vielmehr in der Doppelgestalt Achill-Penthesilea auswirkt. Sie ist kein künstliches Gefüge wie in der Familie Schrockenstein, kein ragender Aufbau wie im Guiskard, kein Labyrinth wie im Zerbrochnen Krug oder im Amphitryon, sondern ein einfaches Auf- und Abwogen der mächtigen Wellen die von des wilden

Paares Leidenschaften geworfen werden. Beschreibungen von Kämpfen und Festen, der rosige und klirrende Behang des nackten Geschehens sind hier wichtiger, der Kleistischen Eingebung dringlicher als das Geschehen selber . . sie sind die nächste Ausstrahlung der rosenen und ehernen Doppelseele, und die Handlung mußte nur erfunden werden, erst um diese Doppelseele in Aktion zu setzen und dann um ihre Funktionen, das Glühen, Wallen, Schimmern, zu gliedern und zu tragen. Achill-Penthesilea atmen in einem Milieu, nein sie entatmen ein Milieu von Sagenferne worin barbarische Wut mit wilder Pracht, üppiger Blumenschwall mit felsig metallener Schroffheit sich vermischen. Was die holländischen Kleinmalereien im Zerbrochnen Krug das ist hier die Geschichte von Tanais und Vexoris, die Mär von den abgeschnittenen Brüsten, von dem Ursprung des Rosenfestes: »Das Milieu« — die sinnliche Gegenwart einer Umwelt voll widernatürlich heldenhaftem Schrecknis und Wunder. Nur daß diese Umwelt hier Kleists eigner Seele gemäß und nicht virtuose Kabinetmalerei, sondern hingerissene Eingebung war. Nichts ist hier herbeigewungen, fleißig erbosselt und ausgepinselt — vielmehr quillt das Werk rundum über von Kampf, Jagd, Brunst, Wut und Blut, es dröhnt und klirrt, stampft und zuckt, keucht und heult, dampft und gellt, stöhnt und pocht, brüllt, knirscht und fletscht — man wird kaum eine zweite deutsche Dichtung und selbst aus dem kriegerischen Altertum und Mittelalter kaum eine finden in der auf gleich engem Raum ein solches Gedränge von Kriegs- und Pirschdingen und akten sich häuft . . und all das nicht mit der wohligen Schilderungslust etwa eines Homer, Wolfram oder Gottfried, oder dem feudalen Trutzen und Prunken aus Shakespeares Königsdramen, sondern mit dem Ungestüm eines gefesselten Besessenen der seinen Anfall nicht in Hieben, sondern in Vorstellungen und Worten austoben muß. Einige Beispiele:

Du siehst auf diesen Feldern

Der Griechen und der Amazonen Heer
 Wie zwei erboste Wölfe sich umkämpfen . . .
 Tot sinken die Verbißnen heut noch nieder,
 Des einen Zahn im Schlund des anderen.

----- Wir sammeln uns,
 Der Trojer Flucht, die wetternd auf uns ein
 Gleich einem Anfall keilt, zu widerstehen
 Und dicht zur Mauer drängen wir die Spieße. -----

Der Helmbusch wallt ihr von der Scheitel
 Und seine Gold- und Purpurtroddeln regend
 Zerstampft ihr Zelter unter ihr den Grund. -----

Doch eh der Bote -----
 Den Staub noch von der Rüstung abgeschüttelt,
 Stürzt die Kentaurin mit verhängtem Zügel
 Auf sie und uns schon ein. -----

Sie hebt vom Pferdesrücken hoch sich auf
 Und senkt wie aus dem Firmament geholt
 Das Schwert ihm wetterstrahlend in den Hals. -----

----- Doch sie, bis auf den Hals
 Gebückt, den mähnumflossenen, des Schecken,
 Der, in den Goldzaum beißend, sich herumwirft -----

Denn wie die Dogg entkoppelt mit Geheul
 In das Geweih des Hirsches fällt: der Jäger,
 Erfüllt von Sorge, lockt und ruft sie ab;
 Jedoch verbissen in des Prachttiers Nacken,
 Tanzt sie durch Berge neben ihm und Ströme
 Tief in des Waldes Nacht hinein: so er,
 Der Rasende, seit in der Forst des Krieges
 Dies Wild sich von so seltner Art ihm zeigte.
 Durchbohrt mit einem Pfeilschuß, ihn zu fesseln,
 Die Schenkel ihm: er weicht, so schwört er, eher
 Von dieser Amazone Ferse nicht,
 Bis er bei ihren seidnen Haaren sie
 Von dem gefleckten Tigerpferd gerissen.

Dies ist nur eine Auslese aus dem ersten Auftritt, durch das ganze Stück hindurch schwirren Pfeilschüsse, krachen Schilder und Schwerter, bellen die Rüden, schäumen die Rosse oder Elefanten, rasseln die Sichelwagen, flattern und knicken die Helmbüschel, und Zer-

beißen, Zerstampfen, Zermalmen, Durchbohren und Niederschmettern sind hier so selbstverständliche Tätigkeiten wie in anderen Trauerspielen das Weinen und Küssen. Es ist die Luft worin der gräßliche Ausgang des Stückes, das Zerfleischen des Geliebten im Wetteifer mit der Molossermeute gedeihen kann und nicht mehr als ein unerhörter einzelner Schlußgreuel wirkt, sondern als das gesetzliche Ergebnis dieser barbarischen Schicksalslandschaft. Von fernher angelegt ist ein solches Ende, alles läßt uns ein ungeheuerlich Wildes erwarten von der Enkelin der männlichen Skythenweiber, eher als in Goethes Iphigenie die heilige Wahrheit und Menschlichkeit von der Tantalidenenkelin und Atriden-tochter.

Was Kleists Greuel aber von den Theatergreueln eines Marlowe, Klinger und besonders Grabbe unterscheidet, ist die vollkommene Echtheit und Fülle seiner berserkerhaften Vorstellungen: es ist nicht eine aufgepeitschte Bühnenphantasie, ein bloßes Titanoïdengeprahl, sondern die Eingebung einer wilden heißen langgehemmten Seele die sich endlich einmal auslebt, wenigstens in der Sprache. Dies »Endlich-einmal«, das Öffnen der Schleussen, die Kaskade von kriegerischen, blutigen, in Wut und Zärtlichkeit stürmischen Einfällen braust so gewaltig einher, daß man der einzelnen Scheußlichkeiten fast vergißt. (Wie denn alle Widernatur nur dann unerträglich und ekelhaft ist, wenn sie ohne Leidenschaft und Ergriffung des ganzen Menschen in Spiel, Klugheit und Lüsternheit sich verirrt.) Der Besessene darf wagen was den Rechner oder Genießer schändet — und wenn sich Kleist hier in martervolle Bilder verliert, so tut er es als ein dämonisch Entrückter. Davon sind die Geistesabwesenheiten des Heldenpaars nur das echte und notwendige Zeichen. Achill und Penthesilea sind beide Nachtwandler, und beide wie in ihrer Wildheit so auch in ihrem stieren Nichthören und Sehen, in ihrer Dumpfheit nur verkörperte Dämmerzustände Kleists . . es ist im Tun und Leiden, im Müssen und Wollen ein Dasein jenseits der Vernunft, der nach Gründen und Zwecken, Ursachen und Gesetzen geordneten Tageswelt, das sich hier ein ausschließliches Sprachdenkmal geschaffen hat. Ausschließlich: denn freilich sprechen in aller heldisch-leidenschaftlichen Kunst die über- oder unternünftigen Mächte mit . . aber vor Kleist hat

kein großer Dichter die Verherrlichung dieser Mächte zum Sinn eines Dramas gemacht: der Sophokleische Ajax, der Macbeth und der Othello des Shakespeare erliegen ja gerade dem vernünftigen Weltgesetz, der ewigen Norm die sie in sich tragen, so besessen sie sind. Die unvertilgbare Vernunft, die Natur der Dinge, die »sittliche Weltordnung« schreitet durch alle großen Sänge von Hybris und Nemesis.

In Kleists *Penthesilea* zum ersten Male schweigt die Vernunft, waltet gar kein Kampf zwischen Gesetz und Leidenschaft, sondern die Leidenschaft, und zwar die noch unvergeistete triebhafte, vernichtet sich selbst, nicht durch Gericht einer sie überwaltenden Vernunft. Kleist hat zum erstenmal gewagt das was Goethe pathologische Zustände nannte, hemmungslose Besessenheiten gesondert darzustellen als Ausdruck eines vernunftlosen, aber herrlich bewegten Menschentums. Die Verrücktheit, bei Shakespeare eben als Verrücktheit tragisch geschildert, im Kampf mit der Vernunft, tobt sich hier glorreich ohne Gegenspieler aus und ihre Träger sind nicht Frevler, sondern Opfer. Die Nebenfiguren sind hier nur da als Hemmnisse, die mitgerissen werden wie Prothoe, oder umgerissen und beiseite geworfen wie die Priesterin mit ihren Gefährtinnen oder wie Diomedes, Odysseus, Antilochus — sofern sie nicht überhaupt nur als Boten und Chorus walten. Kleist brauchte gleichsam ruhende Ufer durch welche die entfesselten Ströme Achill und Penthesilea einander entgegenbrausen konnten und dem dienten die neutralen, beiderseits wehrlos glossierenden Begleiter der Helden. Gegenspieler sind sie nicht, an der Handlung haben sie keinen tätigen Anteil, wie denn überhaupt hier im Gegensatz zu Kleists anderen Stücken die ganze Handlung nur aus dem rasenden Impuls der beiden Helden ohne Ränke und Zwecke hervorgeht. Höchstens die dumpfen Listen des tierisch göttlichen Trieb, nicht das gelassene Planen eines überlegenen Lenkers oder tückischen Stänkers wirken mit. Selbst der listenreiche Odysseus ist nur der ziemlich hilflose Krittler, dessen Lippenkräuseln den Trunkenen noch wilder macht: auch er dient nur als Folie des ungeheuern Jünglings und hat keinen selbständigen Gegenwert.

Die einzige Nebengestalt die über die unumgängliche szenische

Funktion hinaus einem eigenen seelischen Schwingen Kleists ihr Dasein dankt ist Prothoe, Penthesileas nächste Gefährtin. Hervorgegangen aus der bühnentechnischen Figur der Vertrauten wird sie die selbständige Trägerin all derjenigen Eigenschaften Penthesileas welche die rasende Heldin zum holden Weib machen: die in Penthesilea unterdrückte, durch den Katarakt der Besessenheit zugeschüttete weibliche Natur, die Hingabe und Lieblichkeit, der treue und zärtliche Opfersinn, hat sich in Prothoe, dem sanften Schwesterherzen der Dämonin abgesondert. Im Verhältnis zu ihr erscheint Penthesilea bald doppelt furchtbar, bald doppelt lieblich. Ohne die Gestalt Prothoes hätten wir keinen rechten Maßstab für die dämonische Spannung der Heldin. Wenn sie das arme liebende Geschöpf für seine weibliche Schwäche herrisch verbannt, so erscheint uns erst ihr übernatürlicher und widernatürlicher Heldenwahnsinn in seiner düstern Glorie . . . und wenn sie gleich darauf die Weinende aufnimmt und mitreißt:

Prothoe! Meiner Seelen Schwester!

Willst du mir folgen?

so spüren wir zugleich die tiefe Zusammengehörigkeit des wildesten Herzens mit dem weichsten und gewahren den Zauber den sie ausübt an Prothoes Hingabe:

In den Orkus dir!

Ging ich auch zu den Seligen ohne dich?

Prothoe ist das verkörperte Weibsgewissen, die verkörperte Weibsnatur des Überweibs — sie spielt die weiblich kluge und treue Kupplerin zwischen Penthesilea und Achill, indem sie die Hindernisse zwischen dem Stolz und der Liebe Penthesileas mit einem frommen Betrug wegzuräumen versucht. Immer wenn Penthesileas *μῦθος* anschwillt, ist Prothoe das nächste Opfer . . . wenn sie zusammensinkt, ist Prothoe die nächste Vertraute . . . sie ist gleichsam die menschliche Weiterleitung für Penthesileas Spannung.

Die Oberpriesterin und die übrigen Mädchen sind außerdem noch die notwendigen Träger des Rosenfestes: das schimmernd festliche Weiß, das schwellend samtne Rosenrot das dem heißen Gold und finsternen Erz der Kleistischen Gesamtvision das Gleichgewicht halten sollte. Denn das Rosenfest und die Heldenhatz:

beides wallte zusammen in Kleists Phantasie und beides konnte durch die zwei Hauptfiguren zwar verkörpert, aber nicht in seiner vollen Üppigkeit und Ausladung verräumlicht werden. Der menschgewordene Raum des Rosenfestes ist die Priesterin mit ihren Mädchen und den gefangenen Griechenknaben, der menschgewordene Raum der Heldenhatz sind die Amazonenfürstinnen und Diomed mit den Myrmidonen. Auf der einen Seite das Schmiegen und Wallen, auf der anderen das Klirren und Dröhnen.

Diese beiden ineinander verschmolzenen Gesichte, das Rosenfest mit seinem weichen trunkenen Glanz von zyprischer Süßigkeit, und die Heldenhatz mit ihrem grausamen Getös von barbarischem Taumel — rings um das fürchterlich schöne Paar das sich verfolgt, verfehlt, verstrickt, verbeißt und verblutet: das haftet im Gedächtnis, wenn man das Stück gelesen hat — sinnlos, ideenlos, aber berückend wie ein unheimlicher Traum oder eine nervenaufwühlende Musik. Nicht eigentlich mit einer tragischen Erhebung oder Erschütterung oder der wunderbaren Rührung des Herzens die eine Tragödie des Sophokles oder Goethes oder Shakespeares oder der Wallenstein hinterläßt behält man die Penthesilea — aber einen Rausch wie Wein, Duft oder Tanz verschafft sie. Zumal während er die Penthesilea liest oder hört, wird sich schwerlich jemand der Hexerei dieser Sprache entziehen, für die er keine Vernunft und kaum Geschmacksgründe wird finden können, ja gegen die nicht nur unsere Ratio, sondern auch unsere Einbildungskraft sich eher sträubt, sofern sie sich an irgendein Maß aus der wirklichen Welt hält und sei es das gigantisch gesteigerte des Äschylus oder des Shakespeare, des Michelangelo oder des Dante. Ich bin wohl dem Verdacht nicht ausgesetzt daß ich dem bürgerlichen Alltag, der Verstandespoesie, der aurea mediocritas, oder irgendeinem noch so hohen sitten- oder kunstrichterlichen Gemeinplatz, etwa der »poetischen Gerechtigkeit« der Epigonenjahrzehnte das Wort rede: aber vor jedem Vernunft- oder Naturgesetz wird die Penthesilea ungeheuerlich erscheinen, und eben deshalb wirkt sie, der Ausbruch einer selbstigen Sprengkraft, auf viele doppelt stark: die Wirkung beruht auf dem Zauber der in Vernunft und Gesetz sich einlassen kann wie er bei Äschy-

lus, Shakespeare und Goethe tut, der sich aber auch über sie hinweg als unfaßbare Dämonie bezeugen kann.

Auf der höchsten Bildungsstufe sind immer noch dieselben Wirkungen (und sogar durch Mittel dieser Bildungsstufe) möglich wie bei den Wilden durch rhythmische Tänze, bei den heulenden Derwischen, bei den Fakiren. Kein Vernünftiger kann diese Gewalten leugnen, mancher kann ihnen erliegen, keiner wird darauf eine Religion, Staat, Gesellschaft begründen wollen, jeder wird sie als geheimnisvolle und hinzunehmende Wirksale aller Religionen, Staaten, Gesellschaften anerkennen. Nun, Kleists »Penthesilea« gehört ganz wesentlich in diese Reihe von Wirksalen durch die Magie ihrer Sprache, und nur durch diese. Vergeblich wird man diesem Werk durch Seelenkunde, Geschmackslehre, Sittenlehre oder dergleichen beizukommen suchen: es ist kein vorbildliches, kein verehrungswürdiges Werk und kein Zeugnis eines erhabenen Geistes — aber es ist ein besessenes, ein dämonisches Werk, und der Schauer des Außersinns, mag es nun Über- oder Untersinn, Wahn oder Eingebung sein, geht davon aus, verfangen im Ton seiner Sprache. All die Kleistischen Spracheigentümlichkeiten die wir schon bei der Familie Schrockenstein feststellten finden sich hier hemmungsloser, gesteigerter, verstiegener wieder: die gigantischen Übertreibungen der Gleichnisse, den Krampf, die zugleich rabiante und nachdrückliche, fast pedantische Heraustreibung der Bilder, die eigenwillig kollernde und keilende Grammatik, die zwischen Attribut und Substantiv das Verbum schiebt, die »Mischung und Entmischung« der syntaktischen Funktionen. Kleists Hyperbeln sind hier noch riesiger und ausschweifender als in seinen früheren Stücken, ein beständiges Fortissimo . . . er verlor das fortan nicht mehr aus dem Ohr und teilt es auch seinen späteren Werken mit — wie ein Trinker zu immer stärkeren Rauschmitteln greifen muß, um noch gereizt zu werden. Doch in der Penthesilea ist der eigentliche Durchbruch, und die Hyperbeln sind hier am erträglichsten, einmal weil sie einer mythisch entrückten kothurnischen Gegend entstammen und sodann weil sie von einem wirklich rasenden Ungestüm geschwellt sind und nicht von dem Willen groß oder stark zu wirken, aus einer kaltherzig heißgespornten Phan-

tasie, wie oft im Käthchen von Heilbronn mit seinem romantischen Schauerdramen-schwulst. Es ist ein Unterschied ob man aus einem gespannten Zustand heraus gesteigerte Bilder treibt oder ob man gespannte Zustände durch gesteigerte Bilder hervorrufen will, ob man sich in gesteigerten Bildern entlädt wie in der Penthesilea oder sich in gesteigerte Bilder hineinredet aus dramatischen Gründen wie im Käthchen von Heilbronn. Ich will den Unterschied an zwei Beispielen zeigen:

Penthesilea in der Szene da sie dem scheinengefangenen Achill ihre Liebe gesteht:

Ich dachte so, wenn sie sich allzusamt
 Die großen Augenblicke der Geschichte
 Mir wiederholten, wenn die ganze Schar
 Der Helden, die die hohen Lieder feiern,
 Herab mir aus den Sternen stieg', ich fände
 Doch keinen Trefflichern, den ich mit Rosen
 Bekränzt als ihn, den mir die Mutter ausersehn, —
 Den Lieben Wilden Süßen Schrecklichen,
 Den Überwinder Hektors! O Pelide!
 Mein ewiger Gedanke, wenn ich wachte,
 Mein Traum warst du! Die ganze Welt
 Lag wie ein ausgespanntes Musternetz
 Vor mir; in jeder Masche, weit und groß,
 War deiner Taten eine eingeschürzt
 Und in mein Herz, wie Seide weiß und rein
 Mit Flammenfarben jede brannt ich ein.

Da sind die Gleichnisse nur die hochgespritzten Wogenkämme aus einer stürmischen Flut in der Kleists eigenes Herz schlägt. Das glauben wir und hören das Ganze und die Gleichnisse fallen nicht als Prunk und Schwulst heraus — wie in der folgenden Rede des Grafen vom Strahl:

»Ich will meine Muttersprache durchblättern und das ganze reiche Kapitel, das diese Überschrift führt: Empfindung, dergestalt plündern, daß kein Reimschmidt mehr auf eine neue Art soll sagen können, ich bin betrübt. Alles was die Wehmut Rührendes hat, will ich aufbieten, Lust und in den Tod gehende Betrübniß sollen

sich abwechseln, und meine Stimme, wie einen schönen Tänzer, durch alle Bewegungen hindurch führen die die Seele bezaubern; und wenn die Bäume nicht in der Tat bewegt werden und ihren milden Tau, als ob es geregnet hätte, herabträufeln lassen, so sind sie von Holz und alles was uns die Dichter von ihnen sagen, ein bloßes liebliches Mädchen.« Oder wenn Meister Theobald von Heilbronn vor der Feme klagt: »Wenn ihr mich reden lassen wollt, so denke ich es durch eine schlichte Erzählung dessen was sich zugetragen, dahin zu bringen, daß ihr aufbrecht und ruft: Unsrer sind dreizehn, und der vierzehnte ist der Teuffel zu den Türen rennt und den Wald, |der diese Höhle umgibt, auf dreihundert Schritte im Umkreis mit euern Taftmänteln und Federhüten besät.« Das alles ist nicht der Ausdruck einer echten Wallung, sondern Theaterdonner, Bombast zur Überrennung der Hörerphantasie, papierne Phantasieschablonen, wie sie Bühnendichter seit den Tagen Senècas angebracht haben, um »wilde Leidenschaft« vorzustellen, wo es ihnen gerade an Herzensfülle gebrach, um sie darzustellen und auszudrücken. Dergleichen findet sich bei Gryphius und Lohenstein, bei Marlowe und im Titus Andronicus des jungen Shakespeare, besonders aber bei den Kraftgenies und Lärmbolden die sich in Shakespeares echtes Riesentum so vergafft hatten wie die Barockplastiker Michelangelos echte Spannungen und Schwellungen in Zerrungen und Schwülsten überboten: Maximilian Klinger, der junge Schiller und Grabbe leiden an dieser Krankheit, in Frankreich Victor Hugo.

In der Pentheseilea ist kein unechter Schwulst — das ganze Werk ist in der Siedehitze der Besessenheit und Entrückung geschrieben, der man auch die tollsten Wirbel glaubt. Nicht die Echtheit des Pathos vermißt man hier, sondern das Gegengewicht: den ruhenden Boden von vernunftvoller Welt aus der solch steile Flamme so hoch emporschlagen mag als sie kann. Bei Kleist ist es ein schwebendes Feuer, ein einziger sich selbst verzehrender und in sich selbst zusammenprasselnder Scheiterhaufen. Bei Shakespeare, der uns immer als das Urbild der welthaften, überpersönlichen Leidenschaft erscheint, sind noch steilere Hyperbeln, aber der Grund der sie trägt ist breit und fest und sie haben ihr Maß an

einer ganzen Erde aus der sie sich nähren und die sie beleuchten. Sie sind nicht ein unaufhörliches Fortissimo, wie in der Penthesilea, sondern sparsam angebrachte Höhen einer breit gegründeten oder langsam ansteigenden Skala aller Töne, und treffen dann ganz anders ins vorbereitete Herz, weil sie sich abheben. Sie geben von der Allmacht der Leidenschaft einen erhabeneren Begriff, weil sie Siege sind über einen erhabenen Gegner, die Vernunft oder das Gesetz, welches bei Kleist, mindestens in seinem Hohelied der Leidenschaft, der Penthesilea, überhaupt nicht erscheint. Sie dreht sich hier in ihrem eigenen Kreise, ein weltloser Wirbel. Auch von Shakespeares Art will ich ein Beispiel bringen, das überdies an jene eben angeführte Penthesilea-stelle gemahnt, weil es gleichfalls den Liebesüberschwang einer heldenberauschten Königin ausdrückt:

Ich träumt, es war ein Herrscher Marc Anton:
Sein Antlitz war ein Himmel und drin staken
Mond, Sonne, hielten Bahn und leuchteten
Dem kleinen Null, der Erde.
Sein Bein schritt übers Weltmeer, sein Arm ragte,
Helmschmuck der Welt. Derart war seine Stimme
Wie aller Sphären Einklang — so für Freunde,
Doch wollt er dräuen und den Erdkreis schütteln,
War er wie Donnerpoltern. Seine Güte —
Kein Winter war darin — Herbst war sie der
Durchs Ernten zunahm, seine Lüste waren
Delphinhaft — zeigten seinen Rücken über
Der Flut worin sie lebten. Seine Troddeln
Trug Kron und Krönchen, Reiche und Inseln fielen
Wie Geld aus seinem Sack.

Das ist keine Ekstase, sondern das gelassene Ausströmen der mächtigen Lebensfülle die sich lang gesammelt in einem großen Dasein. Die Elemente atmen alle darin, nicht nur das Feuer, sondern auch Erde, Luft und Wasser, und die Leidenschaft ruht auf der dunkel süßen Schwermut der Weisheit — sie ist kein Schrei oder Tremolo, sondern die feste Stimme eines ergriffenen

Gemüts. Dergleichen hat Kleist kaum gekannt, höchstens im Guiskard.

Wir müssen dieses Maß der echten welthaften Leidenschaft uns gegenwärtig halten, um gerade in unseren Tagen und befangen in den Hexereien der Gegenwart, die Pentheseilea nicht mit ihr zu verwechseln. Wir suchen in der Kunst ewige Lebensgeist-gesetze, die sinnbildliche Darstellung nicht nur der Dämonieen und Lebens-triebe, sondern auch der Welt-vernunft (nicht Verstand!) und die Weltvernunft, als deren Offenbarer wir Goethe und Shakespeare ehren, ist bei Kleist stumm und taub: die Pentheseilea ist das erste Drama der deutschen, ja der Weltliteratur, das jenseits von Sinn und Unsinn durch die pure Lebendigkeit des Gemüts und die Heftigkeit des Ausdrucks an sich wirkt, ohne Anteil an den Gesetzen und Ideen des bisherigen Menschthums. Kein Wunder daß es ein Liebling des Zeitalters wurde dem die Götter und Geister sich in Reize und Triebe verdumpft oder abgefieimt hatten. Die Pentheseilea ist die Vorläuferin der hysterischen Zustands- und selbstigen Ausdruckspoesie deren sichtbarste Zeichen in unseren Tagen gewisse Stücke Strindbergs sind. Freilich hat Kleist noch Teil an den Formen und Tönen der Goethe-Schiller-zeit und die Hysterie ist bei ihm noch geschlossen und dicht genug um eine starke und kühne Seele zu tragen. Die Nervenzerfaserung und die Trieblockerung ist noch nicht selbständig geworden, wie bei seinen modernen Nachfahren, deren begabtester Wedekind ist. Hebbel und Ibsen, die man so oft als die Fortsetzer Kleists bezeichnet, gehören an einen ganz anderen Stammbaum: sie führen die Art Schillers in die modernen Probleme hinein, während zwischen Kleist und Strindberg nur Georg Büchner ebenbürtig die Reihe weiterleitet. Davon zu trennen sind die Epigonen, die Schillers, Goethes, Kleists und des alle drei überwölbenden oder untergründenden Shakespeare Urgut gemischt und gebrochen in Bildungsmedien wiederholen oder verwandeln: die hervorragendsten unter ihnen sind Grillparzer — an Fülle Kleist ebenbürtig, an Geist weit überlegen, aber schwächer und matter, dann Immermann, Werner, Ludwig . . . keiner von ihnen an angeborener Gewalt und Höhe der besessenen Seele mit Kleist zu vergleichen. Wenn

er schon die Nachfahren überragt durch sein Beginnertum, seine Durchbruchskraft und seine Großheit, so muß man ihn vollends trennen von seinen Nachahmern, den Nerven- oder Geschlechts-expressionisten unserer Tage. Wie es in den dreißiger bis achtziger Jahren ein Schiller-epigonentum gab, die vielverhöhte Jamben-dramatik, so beginnt seit der Georgischen Erneuerung der Veisssprache sich ein Kleist-epigonentum zu entwickeln, welches so von der Kleistischen »Hysterie« zehrt wie jenes von Schillers »Idealismus« zehrte. Nur merkt man meist, da es nicht nach Hunderten und Tausenden, sondern erst nach Dutzenden zählt, noch nicht recht wie sehr es Epigonentum ist. Es gab bisher zwei Stadien davon — das »ästhetenhafte«, eingeleitet durch Hugo von Hofmannstals Elektra und die späteren Versdramen Gerhart Hauptmanns, und das »expressionistische«, das heute noch geschichtslos läuft. Die Epigonen sind (um zu schweigen von dem geringeren Gewicht der Person) im Gegensatz zu Kleist völlig unbesessen und verwechseln die Nervenerregung oder die Triebwallung des Ich mit der Seelentrunkenheit und der Dämonie des entrückten Selbst. Was bei Kleist noch ein geschlossener und schließender Sprachzwang das ist bei ihnen ein kluges Anwenden oder ein brünstiges Laufenlassen. Was bei Kleist qualvoller erstmaliger Einbruch und Durchbruch das ist bei ihnen entweder gewandte, fast lüsterne Routine oder zuchtlose Erhitzung. Mit diesen Werken muß man die Penthesilea vergleichen, wenn man ihre dämonische Gewalt spüren will. Sie hat eine Bahn aufgerissen die ins Nervenwirrsal führt und auf der nicht einmal die Bildungs- und Sittenwerte zu finden sind welche Schillers Epigonen bescheidenlich hegten und pflegten — höchstens allerlei psychologische Wühlereien und Zerrungen oder leckere Vers-nüancen. Das Werk Kleists selbst, erfreulich oder nicht, steht über der Frage nach der Erfreulichkeit: es hat Besessenheiten und Rasereien der Seele in dichterisches Wort gebannt die vorher stumm waren — es hat den Blick erweitert und die Sprache bereichert. Doch was die Penthesilea uns lehrt wollen wir nur aus ihr selbst lernen und nicht aus ihren Abklatschen. Was auf Kleistisch zu tun war das hat Kleist hinlänglich selbst geleistet. Und wenn die Vernunft noch

ein brauchbares und anständiges Epigontum ertragen kann, so ist dagegen ein Epigontum der Besessenheit von Unbesessenen weder fruchtbar noch genußreich. Besessenheit muß jedesmal neu sein und ganz echt. Vernunft waltet noch in den dünnsten Ableitungen, sie ist übertragbar.

KÄTHCHEN VON HEILBRONN

KLEIST hat als das Gegenstück der Penthesilea das Käthchen von Heilbronn bezeichnet: die Gewalt der besessenen hemmungslosen Hingabe sollte darin leben wie in der Penthesilea der stürmische Erringer- und Bezwingetrieb. Auch dies Werk ist in dem erotischen Klima gediehen worin Kleist seit dem Amphitryon lebte und dessen üppigstes und reichstes Gewächs die Penthesilea war. Aber während die »Penthesilea« mit nachtwandlerischer Sicherheit sich des gemäßen Stoffs bemächtigt hatte, wurde hier Kleists Müssen wieder gekreuzt und belastet durch eine dem dichterischen Antrieb ursprünglich völlig fremde Stoffwelt und Handlung, die diesmal sogar sein Können nicht bewältigte. So ist ein Werk entstanden wo einige spärliche poetische Visionen eingelassen sind in einen Wust bombastischer, ja kitschiger Theaterromantik. Goethes Urteil ist auch hier das richtige: »Ein wunderbares Gemisch von Sinn und Unsinn. Die verfluchte Unnatur!« Auf äußere Anregung hin, wie bei ihm immer zufällig, hatte Kleist die eigentliche Hingabedichtung verquickt mit dem »großen historischen Ritterschauspiel«. Diese Gattung war längst, seit dem vaterländisch natur- und geschicht-erneuernden Herderischen Impuls der sich in Goethes Götz von Berlichingen verewigt hatte, zu einer Skribenten- und Theaterschablone herabgekommen, zur »Schundliteratur«. Kleist hat dämonisch schimmernde und lockende Stellen eingesprengt in ein Spektakelstück das nicht schlechter, aber auch nicht besser ist als die Götz-nachahmungen der Grafen Törring oder Babo. Der große Name Kleists hat seinen Glanz für die meisten Kritiker auch über die langen Teile des Werks geworfen die nur gemeines Theater sind, und den Bühnenerfolg beim Publikum verdankt es mehr seinen Fehlern, dem romantischen Lärm und der grellen Buntheit, als seinen Tugenden. Kein

Schauspiel Kleists kam dem rühr- und schauerseigen Publikum so nahe wie dieses mit seinen vielen hochtrabenden Personen, lauten Vorgängen, banalen Geheimnissen und knalligen Wundern. Schon der Titel hatte den angenehm gruseligen Geruch der die Bürger damals ins Theater oder in die Leihbibliothek lockte. »Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe: ein großes historisches Ritterschauspiel«.

Dichtung mit dem Kleistischen Seelenton sind nur die wenigen Szenen in denen Käthchen seine Hingabe ausdrückt und der Graf sich bald brutal dagegen wehrt, bald heimlich gerührt ihr erliegt. Ein eigentümlich krank-weiches Zwielflicht, ein schwüler und etwas giftig süßer Duft liegt zumal über der somnambulen Frage-szene unter dem Hollunderbaum. Die Kleistische Frage- und Spannungstechnik feiert auch hier wieder ihre szenischen Triumphe, und die dämmerige Entrücktheit von Kleists eigener Seele hat hier wie in der Penthesilea wieder schwellend sanfte, schmerzlich zuckende Sprachtöne gefunden. Alles andere aber ist nicht nur den Motiven, sondern auch der Behandlung und oft sogar der Diktion nach undichterischer Durchschnittskitsch, Ritter- und Räuberromantik im übleren Sinne. Die Charaktere sind teils blasse, teils verzerrte Schablonen, die Handlung ohne innere Folge und Bewegung ganz auf äußeres Ereignis und verwirrendes Eingreifen von Wundermächten oder willkürliche Lösung von platten Geheimnissen gestellt, das Schicksal nicht eines mit, über und aus den Charakteren, sondern nebenher, die Mächte nicht (wie bei Shakespeare) atmosphärische Ausstrahlung der Seelen, nicht Schicksalsbindung und Verhängnis, sondern platte und nüchterne Wundermaschine . . die Lösung des Knotens weder notwendige Auswirkung der Menschentaten und -leiden noch freies Märchenspiel, sondern äußerlicher und dabei schwerfälliger Eingriff der poetischen und nicht einmal der poetischen Gerechtigkeit, damit sie sich kriegen, damit die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden, und sogar, damit der Ritter keine Mißbehe schließen muß. Das wäre als Märchenmotiv möglich gewesen, wie in manchen Lustspielen Shakespeares, mit der heiteren halb ironisch geistreichen, halb traumhaft geheimnisvollen Schweben der Shakespeari-

schen Diktion. Doch Kleist hat auch hier den ganzen Pomp und Nachdruck seines tragischen, hyperbolischen Ernstes walten lassen, und so ist das daraus geworden was der Bürger als wünschenswerte Erfüllung träumt.

Nicht die Unwahrscheinlichkeit der Handlung: daß ein Kaiserkind, heimlich aufgezogen, somnambul einem Ritter verfällt und nach argen Prüfungen im rechten Nu anerkannt wird, um ihn heiraten zu können, daß eine scheußliche Buhlerin durch Toilettenkünste als ein wunderschönes Weib erscheint und mit teuflischen Ränken Ritter kirrt und bedräut . . nicht das Eingreifen von Engeln bei Brandfällen, nicht die Versteckung und rechtzeitige Wieder auffindung von entscheidenden Urkunden . . nicht all diese Motive an sich — aus jedem Leihbibliothekswerk jener Tage uns vertraut und noch in unseren Kinderbüchern für die reifere Jugend, in den Hintertreppenheften wirksam verwendet — nicht all diese Öldruckkleckse an sich würden das Käthchen von Heilbronn entwerten. Solche Motive stammen ja aus einer dichterischen Gesamtansicht des Lebens und jeder Dichter der sie wieder hineinreißt in ein Weltbild adelt sie wieder, löst sie aus dem papiernen Dasein der ungläubigen Bücher keusch zurück in den Geister- und Engelsglauben schicksalsumwitterter Zeiten. Die Geister Shakespeares sind keine Theaterrequisiten, sondern mythische Verdichtungen von Erd- und Schicksalsschauern des Volkes aus dem sich seine Phantasie nährte . . sie greifen nicht von außen ein als jähe Effekte, sie sind da und erscheinen in der reifen Stunde, und das Wunderbare ist bei ihm niemals ein isoliertes Schreck- oder Reizmittel, niemals der grelle Abstich gegen das Banale, sondern die Lichter und Wetter einer wunderhaften Welt. Seine Elfen Hexen, Feen, Geister sind so in den jeweiligen Stücken notwendig und möglich, wie in unserem Alltag Mondhöfe und Gewitter, Erdbeben und Sonnenfinsternisse. Mit einem Wort, sie sind welthaft, sie leben und weben in einem Ganzen. Sie sind nicht in dem modernen Aufklärungsinne übernatürlich, als etwas das es »eigentlich« nicht gibt, das aber doch furchtbar aufregend und spannend ist, wenn es doch vorkommt, wie Tischrücken, und das daher auf der Bühne und im Roman große Wir-

kung tut: sondern sie sind natürlich als etwas das es immer gibt, das aber nur in gesteigerten Stunden erscheint. In der Seele des beschwörenden Dichters müssen mindestens die Naturschauer noch lebendig sein aus denen die Wunderzeichen stammen, und selbst dann dürfen sie nicht willkürlich und isoliert untergebracht werden, wenn sie uns ergreifen sollen, sondern sie müssen (wie im Faust) aus dem mythischen oder magischen Grund des ganzen Werks steigen.

Einen solchen hat das Ritterstück Kleists gar nicht — es ist ein seltsames Gemisch aus Maschinerie und Vision. Das was Kleist daran wirklich rührte und anging ist nur die in Käthchens einzelner Figur wirksame, dämonisch besessene nachtwandlerische Hingabe: das konnte er aus eigenem Drang nähren und über jede Alltagswahrscheinlichkeit hinaus glaubhaft machen. Es war aber ein viel zu isoliertes Motiv, um damit ein Drama zu füllen — ein Balladenmotiv, wie es denn auch in einer alten englischen Ballade, und nach dieser von Bürger knapp und frisch behandelt war. Um die Zeit als Kleist mit diesem Motiv sich trug kam der theatralisch technische Zwang über ihn und er dehnte und renkte diese einfache Vorstellung hinein in ein theatralisches Brimborium mit dem ihm eigenen Eifer, der immer mißriet, wenn er nicht mit seinem Blut, sondern nur mit seinem Vorsatz oder Grundsatz bei der Sache war. Er hat hier einmal versucht — nicht dem Publikum entgegenzukommen, aber die Wirkungen zu überbieten mittels deren die damaligen Theaterbeherrscher das Publikum bezwangen. »Das kann ich auch und besser« — dieser Gedanke schlummerte stets auf dem Grunde seines ehrgeizigen Gemüts. Der Vorsatz die Bühne zu erzwingen mit allen erdenklichen Waffen, doch auf Kleistische Weise, verführte ihn zu dem bedenklichen Wettstreit mit den bühengerechten Spektakelstücken. Er hat den Sieg errungen, aber mit der Sünde gegen den Geist, und er hat seinen Lohn dahin.

Solche Fehlgriffe begehen nur geniale Naturen, wenn sie ihrem eigenen Gesetz entsagen, um Geringeren auf niedrigerer Bahn vorzukommen. Kein Iffland hat so salzlose Publikumstücke geschrieben wie Goethe, als er die Revolution in bürgerlichen Ko-

mödien verspotten wollte. Kein Durchschnittslieferant von Ritterstücken steht hinter Kleists Femgericht an blechernem Getöse oder hinter seiner Kunigunde von Thurneck an Gruselbosheit zurück. Das Schlimmste ist: diese Dinge bleiben bei Kleist Requisiten . . sie geben keineswegs ein Zeitbild aus einer eigenen Anschauung der ritterlichen Vorwelt, wie Goethes Goetz oder Arnims Kronenwächter, ja selbst — wenn auch blaß und süßlich — Novalis' Opferdingen und Tiecks Sternbald. Die Feme ist bereits Schablone und bedeutet »Faustrecht und Ritterzeit« wie man damals in der romantischen Literatur übereingekommen war sie gelten zu lassen, seit Goethes Goetz den echten historischen Schauer eines solchen Geheimgerichts poetisiert hatte. Historisch ist diese Szene ein Unding — nie hat ein Ritter oder Waffenschmied solche gestelzten Hyperbeln von sich gegeben. Doch das wäre das geringste: es ist auch nicht einmal Kleists eigener Ton darin, der den historischen Rohstoff visionär hätte steigern können, wie er es im Prinzen von Homburg getan — nein, es ist der konventionelle Bombast womit in der Ritter- und Räuberliteratur Geheimnis, Altvätertum und trutzige Ehrbarkeit ein für allemal bezeichnet wurden. Es ist Klischee, ein Gemisch von künstlicher Einfalt, abgezogen aus Goethes Goetz . . von heftiger Rhetorik, abgezogen aus den shakespeareisierenden Kraftgenies, zumal Schillers Räubern . . und empfindsamer Blümelei, abgezogen aus Tiecks und Wackenroders aufgeweichtem »Mittelalter«. Kleist hat höchstens die starke Stimme und die Massivität der Übertreibungen dazu gegeben. Kunigunde von Thurneck ist nur ein gedunsenes Zerrbild nach der Adelheid von Weißlingen: die sinnberückende giftmischende Ränkeschmiedin. Der Kaiser ist der übliche über den Parteien schwebende Feudalkaiser der das Gute will. Die Ritter sind alle schematisch treue Vasallen, klirrende Schützer der bedrängten Unschuld oder trutzende Bedränger der Unschuld, zu Überfällen, Fehden, Minnedienst bereit und ohne irgendein persönliches Merkmal das ihren Schöpfer verriete, den eigenwilligsten Sonderling der deutschen Dichtung.

Graf Wetter vom Strahl freilich trägt typische Züge aller kleistischen Helden: die Mischung oder vielmehr die Spannung von schmelzender Weichheit und jäher Wildheit, von mitleidigem

Taumel und starrer Brutalität, und vor allem auch das halb gequälte halb lüsterne Lauern, die Lust am Katz- und Mausspielen. Geschildert wird er uns überall als ein strahlend schöner, überschwenglich edler und tapferer Herr . . . doch sobald er selbst spricht und tut, erkennen wir wieder unter der Ritterrüstung den brüchigen Dulder, der seinen Trieben, den steigernden und den lockernden, rettungslos verfällt und sich nie durch Vernunft, sondern nur durch den Zwang, den Ruck nach der entgegengesetzten Seite davor zu schützen weiß. Um dem Liebreiz Käthchens nicht zu erliegen, droht er ihr mit der Reitpeitsche, die er nachher wieder vor ihren Augen zum Fenster hinauswirft. Entweder er vergewaltigt sich selbst oder er folgt hemmungslos dem dumpfen Drang. Er ist der Blutsbruder des Achill und des Prinzen von Homburg: ihnen allen ist das Gesetz entweder ein Tyrann dem sie bis zur Selbsterniedrigung die Füße küssen oder eine Hürde von Stroh die sie blindlings niederrennen, selten eine bildnerische und ordnende Kraft ihres eigenen Wesens.

Und so ist Käthchen selbst auch wiederum als eigene Figur das Weib in Kleist: die rasende Demut, die nur der stockigste bockigste Eigenbrödler konzipieren konnte als Wunschbild der Erlösung, der »Lösung«. Sich hingeben können, aus dem blinden Ich heraustreten und in ein anderes bis zur Erleuchtung eingehen können: unter dieser Form dachte sich der Eingespernte die Erlösung. Nur ein so starr Eingespernter wie Kleist konnte so das Magdthum der Seele verherrlichen . . . nur der männliche Junker konnte so die allerweiblichste, die überweibliche Hingabe verklären. Käthchen ist ebenfalls wie die Penthesilea weniger etwas das er haben wollte, ein wirkliches Weib, als etwas das er sein wollte, umgesetzt in ein Gesicht vom Weib (wie Goethe einmal bekannte daß er die Idee sich unter weiblicher Gestalt vorstellen müsse). Auch Käthchen erscheint übrigens herrlicher durch das Widerglänzen in den Worten ihres Vaters oder ihres Herrn als durch ihr eigenes Tun und Leiden. Wir hören mehr von ihrem Zauber als wir davon zu sehen bekommen. Denn jedem Mann der nicht an Kleists Sperre und Starre leidet dünkt dieser Grad von willenloser Demut und Entselbstung keineswegs so lockend, ja, einem offenen und gelösten Sinn mag

das weibliche Ideal unter anmutigeren Gestalten erscheinen als der einer dämmernden sonnambulen Sklavin. Fausts Gretchen, an welches Käthchen ja in mancher Hinsicht erinnert als Typus des blonden deutschen Bürgermädchens (wenn sie auch von Theaterwegen zuletzt Kaisertochter sein muß) ist bei aller Hingebung freier, lebensvoller und schicksalhafter als diese Marionette eines kranken Zwangs, zu schweigen von Egmonts herrlichem Klärchen, dessen Hingabe, nicht kleiner als die Käthchens, sich eben auf menschenwürdige Weise bewährt durch Freud und Leid, eigne, nicht gebundene Tat und kühnes süßes Opfer . . zu schweigen auch von Othellos Desdemona, die mit hellem und lauterem Sinn sich frank ergibt zu Not und Tod:

Den Mohren liebt ich, um mit ihm zu leben,
 Mein grader Ungestüm und Sturm von Schicksal
 Posaun es in die Welt: mein Herz ergab sich
 Bis in das tiefste Wesen meines Herrn.
 Othellos Bild sah ich in seinem Geiste
 Und seinen Ehren, seinen tapfren Taten
 Hab ich mein Herz und mein Geschick geweiht.

Neben solchem reinen und großen Ton natürlich menschlichen Weibtums, klarer und starker Demut versinkt die ganze Mystik des Käthchens zu einer halb unheimlich reizenden, halb widrigen Kuriosität. Immer wieder: es handelt sich bei Kleist um äußerste Grenzfälle, das volle und runde (ich meine nicht das sogenannte bürgerlich normale) Wesen, das göttlich natürliche Menschenmaß, die lebensvolle Vernunft schweigt vor dem schrillen Schrei und dem brünstigen Flüstern.

Das Käthchen von Heilbronn ist das weitaus schwächste Drama Kleists, ja das einzige das überhaupt als Ganzes schwach genannt werden darf: der Zwiespalt zwischen seinem Können und seinem Müssen ist hier am größten, weil hier sein Können nicht von seinem Müssen allein regiert wurde, wie in der Penthesilea, und das Müssen von seinem Können nicht unterstützt wurde, wie im Guiskard oder im Amphitryon, sondern gekreuzt durch unzeitige Theaterien. Auch ist es nicht eine rein technische Studie wie der Zerbrochne Krug. Es ist das letzte von den drei erotisch-besessenen Dramen.

Dieser Furor hatte jetzt ausgetobt. Er war im Kätchen von Heilbronn nicht mehr stark genug, das ganze Stück zu füllen und zu gliedern, so daß sich die stofflichen Elemente unnütz breit machen konnten, während in der Penthesilea das ganze Gefüge durchdrungen war von dem wundersamen Ungestüm.

DIE HERMANNSSCHLACHT

DAS nächste Drama Kleists stand wieder unter einer neuen Dämonie, die noch frisch genug war, ihn von Seitenblicken und Nebenabsichten abzuhalten, so daß abermals ein besessenes Meisterwerk geriet: Die Hermannsschlacht. Der beherrschende Zwang war diesmal, verwandt mit dem Eros, ja wenn man will ein Anteros, der Haß — und zwar der vaterländisch gefärbte Haß, ein wahrer furor teutonicus. Man darf Kleists Franzosen- und Napoleons-haß nicht mit dem patriotischen Zorn verwechseln der die Herzen eines Arndt oder Theodor Körner, eines Freiherrn von Stein oder Blücher schwellte . . . der kommt aus der leidenschaftlichen oder gefühlsmäßigen Liebe zum deutschen Geist oder Volk oder Gemeinwesen und fand in diesem seine Gründe, seine Ziele und seine Grenzen. Bei Kleist spielten gewiß vaterländische Waltungen, die Entrüstung über den Unterdrücker, die Abneigung gegen das selbstig kalte, brutal eitle und spielerisch böse Franzosentum, sowie eigene schlimme Erlebnisse mit bei der Entstehung des Hasses, aber einmal entstanden schwoll er sofort zu der riesigen selbstgenugsamen Wut an die kein anderer deutscher Patriot erreicht hat. Sie hat ebensowenig mit politischen Zielen zu tun wie seine erotische Wut mit dem Besitz eines geliebten Weibes: es ist eine finstere Naturgewalt über die Volks- und Gemeinschaftsgefühle hinaus, ja fast über die Personalgefühle, kurz, abermals eine Besessenheit. Doch während die Liebe eine auflösende und ausströmende Besessenheit ist, gehört der Haß zu den zusammenziehenden, verkrampfenden und ist nicht denkbar ohne die starke Anspannung auch der eigentlichen Willenskraft.

In der Penthesilea-Liebe sind freilich schon Elemente des Hasses wirksam, die begierige Straffung der Muskeln und Kiefern, das Packen und Beißen. Dennoch ist in ihr mehr der heiße Trieb als

der eisige und eiserne Wille mächtig, nicht die Vernichtung des Widersachers, sondern die Vernichtung im Widersacher ist der Sinn ihrer Stoßkraft, und sie wird paralytisiert, »zerlöst« durch die schmelzende Hingabe die mitten in der Erfüllung heraufkommt — auch die Kätchenliebe steckt schon in Penthesilea und Achill. Der Haß dagegen kennt kein Jenseits seines Gegenstandes, er haftet am Feind, er entsteht erst durch den Feind, während für die Liebe der Gegenstand oft nur die Vision einer inneren Lebensfülle ist. Kein Mensch ist von vornherein so haßerfüllt wie mancher von vornherein liebend oder verliebt ist: der Gegenstand des Hasses ist, wie allgemein er auch sein mag, eine Person oder ein Volk oder eine Idee, etwas Objektiveres als der Gegenstand der Liebe. »Diesen Widersacher vernichten« ist ein Befehl an den Willen, nicht nur ein Befehl aus dem Trieb. Während Kleist seine erotischen Dramen geschrieben hat, ohne in eine bestimmte Frau verliebt zu sein, also ohne eine bestimmte Frau besitzen zu wollen, hätte er sein Haßdrama, die Hermannschlacht, nie schreiben können, ohne den festen Willen Napoleon und die Franzosen mit ihrem ganzen deutschen Anhang zu verderben. Doch das war, wie gesagt, kein rein politisches Ziel mehr bei ihm, kein bloßes Befreiungskriegsziel, sondern zugleich eine schöpferische Raserei, eine Eingebung des Bluts wie seine Penthesileawut.

So ist die einzige deutsche Haßdichtung entstanden die unabhängig von Gesinnungen und Richtungen, ja von Gefühlen durch die schrankenlose Gewalt ihrer Leidenschaft, durch die plastische Verewigung einer der unsterblichen Lebensmächte dauern wird. Nicht als ein Hohelied des Patriotismus — wie es meist in den Schulen interpretiert wird — sondern vor allem als ein Hohelied des dämonischen Hasses ragt es in der Dichtung der Welt. Das ist nichts Gerings: der Haß ist so gut eine positive Weltkraft wie die Liebe und das Leid, aber er hat viel seltener würdige und erhabene Dichterstimmen gefunden .. eher noch die Entrüstung, der Zorn, der Hohn — bei den Propheten, bei Aristophanes, bei Dante oder bei George: bei streng und unerbittlich fordernden Geistern die ein hohes Maß in sich tragen dem ihre Umwelt nicht genügt. Der bittere Menschenhaß und die ungeheure Verachtung die aus

manchen Stücken Shakespeares spricht, aus dem Lear, aus Troilus und Cressida und aus Timon, sowie aus Swifts oder Byrons Satiren ist viel weniger ein einmaliges konkretes Haßfeuer als eine allgemeine Lebensstimmung, verwandt dem Weltschmerz. Ein so schöpferischer Haß gegen eine einzelne Person oder ein bestimmtes Volk wie er nötig war, um die Hermannsschlacht zu zeitigen, ist deswegen selten, weil er zugleich eine hohe Seele, eine bildnerische Phantasie und einen wenigstens zeitweise bornierten Geist verlangt und das trifft sehr selten zusammen. Niedrige Seelen bringen es nur bis zum Gekeif und daran ist in der politischen Literatur aller Zeiten kein Mangel (zu schweigen von den harmlosen »Haßgesängen« patriotischer Augenblicksentrüstung). Umfassende und weite Geister können zwar des persönlichen Hasses fähig sein, aber selten seines isolierten Ausdrucks, weil sie meist auf einer Höhe stehen wo sich das Einzelne ausgleicht im Weltgesetz. Die Vernunft erkennt das Böse, Dumme, Gemeine, kurz Hassenswerte als Phänomen an und stellt es wohl auch dar, aber eben dadurch befreit sie sich auch von der wilden Befangenheit und macht den Haß zu einer relativen Erscheinung. George hat diese Bedingtheit des Hasses in einem seiner Zeitgedichte dem Dante in den Mund gelegt:

Ich nahm aus meinem herd ein scheid und blies —

So ward die hölle, doch des vollen feuers

Bedurft ich zur bestrahlung höchster liebe

Und zur verkündigung von sonn und stern.

Ohne die Kraft des Hasses gibt es zwar keine Kraft der Liebe, aber der absolute Haß gegen eine bedingte Erscheinung kann nur fruchtbar sein, wenn die bedingte Erscheinung absoluter genommen wird als die Weisheit es vermag. Dazu werden immer nur täterisch veranlagte Dichter fähig sein, von denen Goethes Wort gilt: »nur der Betrachtende hat Gewissen, der Handelnde ist immer gewissenlos.«

Die persönliche Haßdichtung ist ein Ersatz der persönlichen Rachehandlung und alle große persönliche Haßdichtung ist dort entstanden wo es einem leidenschaftlichen Idealisten der Tat nicht vergönnt war Schwert oder Dolch in die feindliche Brust zu stoßen, die Jamben des Archilochus, Dantes Terzinen gegen Papst Boni-

faz, Victor Hugos Châtiments und Kleists Haßdrama gegen Napoleon sind großartige Fälle. In den drei letzten ist zugleich der Verhaßte der persönliche Träger des Widerideals — er wird zum Teufel erhöht, um ein würdiges Gegenbild der hohen Seele und eine ergiebige Angriffsfläche zu bieten. Der große Stil des Hasses setzt hier doch auch den Idealismus voraus der die bloß privaten Gifte aufzehrt und den Gegner als das personifizierte Böse, allerdings als das personifizierte Böse nimmt. Nur wenn man das Böse als Person plastisch vor sich sieht, macht es den Haß stoßkräftig und schöpferisch, nur wenn man die Person als Idee sieht, mag er groß und edel genug sein um Dichtung zu werden und über die bloße Schmähung hinauszuwachsen. Nur wenn man borniert genug ist, um das Böse ganz in einer Person zu sehen oder in einem Volk, wird man überhaupt Haßgesänge schreiben können . . . nur wenn man edel genug ist, in Personen nicht die Person, sondern das Böse schlechthin zu verabscheuen, wird man überprivate Haßgesänge schreiben können.

Nun war wohl keine Person der Weltgeschichte so geeignet maßlos gehaßt zu werden als Person und zugleich überpersönlich genommen zu werden als ein absolut Böses, von denen die unter ihm zu leiden hatten, wie Napoleon. Glaubte man an einen leibhaftigen Satan, so war für einen preußischen Dichter und Schwärmer aus Kants Schule wohl kein würdigerer und fürchterlicherer Träger denkbar als der ungeheure Eroberer. So trafen denn die hohe Seele, der bornierte Geist und der gemäßige Gegenstand eines überpersönlichen Personen-hasses damals zusammen, um einen ganz einzigen, dichterischen Ausbruch zu zeitigen. Und zwar war es noch ein weiterer Glücksfall (wenn man die Qual so nennen darf die ein solches Meisterwerk des Ausdrucks gereift) daß Kleists Phantasie sich nicht in lyrischen Ausbrüchen erschöpfen mußte, wie etwa Victor Hugo, sondern sich in dramatischer Gestaltung ausleben konnte. Er hat nicht den Gegner geschmäht, sondern seine eigene Schwellung und Spannung gebärdet in das Wunschbild einer Gestalt hinein die das tat was ihm zu tun versagt war. Die Handlung woran er qualvoll verhindert war lebte er lustvoll aus in seinem Gesicht tief heraufgeholtter Rache.

Die Luft worin Die Hermannschlacht reifte atmen wir aus den politischen Beiträgen Kleists für die Zeitschrift »Germania«, vor allem aus dem »Katechismus der Deutschen« und dem Aufruf »Was gilt es in diesem Kriege«. Der langgesammelte Ingrim gegen Napoleon und die Verherrlichung des Deutschtums haben da ihre wilde Rhetorik gefunden, einen wahren Schlachtrausch von Worten, deren jedes ein Hieb oder Schuß oder Fahنشwingen sein möchte. An der Riesigkeit des Unterdrückers wächst die Phantasie und die Ausdruckswut Kleists und sogar sein Patriotismus: erst an dem Druck Napoleons hat sich dieser ekstatische Patriotismus entzündet. (Wie übrigens der deutsche Patriotismus fast zu allen Zeiten erst durch den Druck von außen wach wurde, seit den Tagen des Arminius. Walthers und Huttens Heimatstolz setzt die Übergriffe der welschen Kurie voraus, Fleming und Philander von Sittewald, Schottel und Grimmelshausen entdecken erst an der Fremdländerei des Dreißigjährigen Krieges die deutsche Zucht und Sprache, und erst Napoleons Fremdherrschaft hat das deutsche Weltbürger-gemüt zu deutschem Stolz und Trutz erzogen. Selbst Arndt und Körner fühlten in ihrer Jugend keinen aktiven Vaterlandsinn, wie er Franzosen, Briten und Italiener zu allen Zeiten ungereizt ganz von selbst schwellt.) Keinem trieb der Druck den Strahl des Fremdhasses und des Deutschgefühls gleich mit solcher Wucht und so jäh empor wie dem einsamen Ekstatiker Kleist. Auch wenn wir abziehen was bei ihm, bis in die politischen Manifeste hinein, selbsttätige Ausdruckslust und »wut ist, die jeden Gedanken immer bis an die Grenzen seiner Fassung heraustreibt, so bleibt noch genug übrig um die Stimmung zu verstehen worein ihn der Satans-schatten des allgegenwärtigen Kor-sen versetzte.

Seine Vision Napoleons, selbst schon fast dichterisch, gibt uns die beste Einführung in sein Rachedrama. Er erklärt ihn für einen »verabscheuungswürdigen Menschen, für den Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten; für einen Sünder, den anzuklagen die Sprache des Menschen nicht hinreicht und den Engeln einst am jüngsten Tag der Odem vergehen wird, für einen der Hölle entstiegenen Vatermördergeist, der herumschleicht in dem Tempel

der Natur und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist.« (Dies Bild kommt auch im Käthchen von Heilbronn vor — Theobald schleudert es in seiner Wut gegen den vermeintlichen Verführer seiner Tochter — es bezeichnet die monomanische Fluchfreude Kleists.) Bis er vernichtet ist, will er nichts hören von seinen Tugenden: daß er »das Geschäft der Unterjochung der Erde mit List, Gewandtheit und Kühnheit vollzieht« und ein großer Feldherr sei. »Ich will die höllische Dämonenbrut nicht lieben« sagt sein Hermann, als ihm Thusnelda von einer edlen Römertat berichtet. Diese Abwehr einer unwillkürlichen Bewunderung zeigt wie sehr Kleist mit dem erdrückenden Koloß auch innerlich gerungen hat und welchen Zwangs es für den Dichter, den Heldenverehrer in ihm bedurfte, um seinen Haß zu erhalten und zu steigern. Dieser Zwang selbst trieb freilich den Haß noch energischer empor und heraus. Er wollte nicht die Überlegenheit des Menschen bewundern der ihn »in den Kot wirft und sein Antlitz mit Füßen tritt.« Er wollte durchaus ein Handelnder sein und ungerecht wie ein Handelnder, doch sind es seine eigenen deutschen philosophischen Mängel, die er gewaltsam und mit verbissenem Grimm abtun muß: den allzu scharfsinnig untersuchenden und abwägenden Verstand — »die Deutschen reflektierten wo sie empfinden oder handeln sollten, meinten alles durch ihren Witz bewerkstelligen zu können und gaben nichts mehr auf die alte geheimnisvolle Kraft der Herzen.« Da in ihm selbst der Junker mit dem Kantleser rang, so spürte er mehr als die Kantianer und Fichteaner den Tatendrang und mehr als die gewöhnlichen Junker die Gefahren der Wägsamkeit. Grade der Kampf der beiden Elemente verlieh seiner Tatkraft Gründe und Worte und seiner Denkkraft Schwung und Stoß — beides Bedingungen zu einer Tat in Worten.

Mit der gleichen halb theoretischen halb willentlichen Triebkraft womit er seinen Napoleonshaß heizte und reizte zwang er sich auch zur Vaterlandsliebe. Ein triebmäßiger, aber forciert Hasser, ist er erst recht ein vorsätzlicher Patriot — recht nach dem kategorischen Imperativ sich zur Vaterlandsliebe zwingend, oder vielmehr seine Dränge, die wilden Bestien, dressierend zur vater-

ländischen Raserei. Beides gehört zu seinem Patriotismus wie er in der Hermannschlacht sich verewigt hat: der völlige Mangel an Herzlichkeit und Naivität, an spontaner Frische und dabei doch die urtümliche, vulkanische Spreng- und Zwängkraft. Er muß sich zwingen, aber das wozu er sich zwingt treibt er dann auch mit einer fanatischen Inbrunst und Hatz, wie sie kein naiver Patriot je aufgebracht hat. Er erinnert an den Demosthenes, der sich aus Stimmchwachheit zum stärksten Redner trainiert hat — so hat Kleist aus einem Weltbürger zu einem Überpatrioten sich trainiert. Seine patriotischen Muskeln sind nicht die eines natürlich starken Menschen, sondern die eines Preisringers. Zum Beweis diene das zweite Kapitel seines Katechismus: von der Liebe zum Vaterlande:

Frage: Du liebst dein Vaterland, nicht wahr, mein Sohn?

Antwort: Ja mein Vater, das tu ich.

Frage: Warum liebst du es?

Antwort: Weil es mein Vaterland ist.

Frage: Du meinst, weil Gott es gesegnet hat mit vielen Früchten, weil viele schöne Werke der Kunst es schmücken, weil Helden, Staatsmänner und Weise, deren Namen anzuführen kein Ende ist, es verherrlicht haben?

Antwort: Nein, mein Vater, du verführst mich.

Frage: Ich verführte dich?

Antwort: Denn Rom und das ägyptische Delta sind mit Früchten und schönen Werken der Kunst und allem was groß und herrlich sein mag, weit mehr gesegnet als Deutschland. Gleichwohl wenn deines Sohnes Schicksal wollte, daß er darin fortleben sollte, würde er sich traurig fühlen und es nimmermehr so liebhaben, wie jetzt Deutschland.

Frage: Warum also liebst du Deutschland?

Antwort: Weil es mein Vaterland ist . . .

Noch heftiger bäumt sich der gespornte und gepeitschte Vaterlandsstolz in dem Anhang zum Katechismus auf: Was gilt es in diesem Krieg? All das ist nicht die selbstverständliche Sprache eines vollen deutschen Herzens, dessen Mund übergeht, sondern

der dicke und wilde Strahl, heraufgehoben von dem Pumpwerk eines rabiaten Willens.

Abermals: bei Kleist ist zuerst immer der Ausdruckswille an sich da, eine gesammelte hieb- und stoßwütige Fülle — welche Richtung diese dann nimmt das hängt ganz vom jeweiligen Außen ab. Sie kann dann als Liebes-furor oder als Kunst-furor oder furor teutonicus wirken, je nachdem Kleists Vorsatz zielt. In der Hermannschlacht ist derselbe Furor der in der Familie Schroffenstein artistisch, in der Penthesilea erotisch gerichtet war, in die Richtung des Franzosenhasses und des Deutsch-trutzes gedrängt worden. Das heißt nicht daß Kleist Vaterlandsliebe unecht oder gespielt oder gar auf Zuschauer berechnet war, sondern daß sie bloß die Richtung einer ursprünglichen Besessenheit war die mit dem naiven Heimatgefühl von vornherein so wenig zu tun hatte wie das Wasser im Brunnen mit der Pumpe die es emporhebt. Von dem Patriotismus Arndts oder Steins unterscheidet sich der Kleists etwa so wie vom Sprudeln eines Bergquells ein Wasserwerk. Das Wasser fließt bei Kleist eher stärker und es ist nicht minder rein und lauter, aber es kommt auf eine andere Weise ans Licht als durch natürliche Quellkraft.

Die Hermannschlacht ist 1808 geschrieben und konnte unter Napoleons Augen nicht gedruckt werden. Der Buchhändler und der Verleger hätten das Schicksal Palms zu befürchten gehabt. Vergebens bemühte sich Kleist wenigstens die Aufführung durchzusetzen, bei seinem Freund Collin in Wien: „Sie können leicht denken, wie sehr mir die Aufführung dieses Stücks, das einzig und allein auf diesen Augenblick berechnet war, am Herzen liegt; jede Bedingung ist mir gleichgültig, ich schenke es den Deutschen.“ So gewiß war er daß das Tatfeuer das er in sein Drama hineingepreßt von der Bühne aus die deutschen Hörer wieder zu Taten entflammen müsse. Als ein politisches Manifest, nicht als ein historisches Theaterstück war die Hermannschlacht gemeint — nur war für ihn die dramatische Form ausdrucksvoller, stoßkräftiger als die unmittelbare politische Rede. Schon den Katechismus, wozu eine spanische Vorlage ihn anregte, hat er dramatisiert: die Figuren denen er seinen Willen eingab waren gleichsam Trans-

missionsriemen seiner Energie, er dachte nicht so sehr in Begriffen und Vorstellungen als in den Gebärden und den Taten. Darum konnte er nicht wie Körner und selbst Arndt mit lyrischer oder rednerischer Mahnung sich begnügen, sondern mußte die Zornkraft, die jene beiden an der Seite Blüchers oder Steins, also in nächstem Tun ausleben durften, hineinleben in Tätergestalten, in stellvertretende Krieger und Staatsmänner. Statt zu sagen wie geil, verlogen, tückisch, tyrannisch die Franzosen, wie feig, schlaff, selbstisch die Rheinbundfürsten, wie verschlafen, eitel, spielerisch die Tugendbündler seien, konnte er es in zugleich durchsichtiger und steigernder Gestaltung zeigen. Dies Verlangen zu zeigen was geschah und was geschehen sollte, dies mimische Sich-Hineinversetzen in die Schandtaten die ihn empörten und in die Heldentaten die er gern vollbracht oder erregt hätte, kurzum dies versetzte Tätertum macht den dramatischen Nerv und das Mark dieses Werks aus. Wie wenn ein empörter Mensch einem Haufen Umstehender lebhaft vormacht was der und der Kerl sich gegen ihn erlaubt habe und was er ihm mit Hilfe der Umstehenden antun wolle: denken wir uns diese häufige Szene tausendmal gesteigert und statt der lebhaften Mimik des gemeinen Mannes die fanatische Mimik eines genialen Dramatikers, so haben wir Ursprung und Grundform der Hermannschlacht. Sie ist die dramatische Wiedergabe eines unerträglichen Erinnerns und Erfahrens und die dramatische Vorwegnahme eines heißersehnten Geschehens, die visionäre Ausführung des Rufs der Germania an ihre Kinder — Ausführung im doppelten Sinn, als Vollzug und als Erweiterung, Besondrung des Befehls:

Zu den Waffen! Zu den Waffen!
Was die Hände blindlings raffen,
Mit dem Spieße, mit dem Stab
Strömt ins Tal der Schlacht hinab.

Wer in unzählbaren Wunden,
Jener Fremden Hohn empfunden,
Brüder, wer ein deutscher Mann
Schließe diesem Kampf sich an!

Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
 Auf die Spur dem Wolfe sitzen.
 Schlagt ihn tot! das Weltgericht
 Fragt euch nach den Gründen nicht!

Dieser wilde Mahnschrei und Mahnsang Kleists und die finsterrückende und grollende Mahnrede seines Katechismus wird überboten und zugleich erläutert durch die gestaltige Mahnhandlung und Vollstreckung seines Hasses in der Hermannschlacht. Keine seiner anderen Dichtungen ist so entstanden als mimische Darstellung seines Willens: die anderen sind entweder mimische Entladungen seines Leidens oder mimische Wunschbilder, d. h. Gesichte dessen was er sein oder haben wollte, nicht dessen was er tun oder getan wissen wollte — oder es sind wie der Zerbrochene Krug Beobachtungsstudien. Diese Willensspannung macht die Hermannschlacht zum verhältnismäßig unverkrampftesten, unhysterischsten, neben dem Guiskardfragment männlichsten seiner bisherigen Stücke. Es ist zusammengenommen, fest und zäh mit dem Blick auf ein Ziel geschrieben, wie man zu einer Tat schreitet, nicht zu einem Fest, und es fehlen darin fast völlig die hemmungslosen Ekstasen des puren Triebs und die nachtwandlerischen Entselbstungen. Die Besessenheit liegt hier vor dem Werk, sie pufft sich nicht jählings innerhalb des Werks selbst aus, sondern sie ist diesmal im Werk und durch das Werk verhaftet. Wohl schildert es eine Besessenheit, aber es schildert nicht besessen, und die Leidenschaften sind gleichsam gebunden in die Taten der dramatischen Figuren, während sonst oft die Figuren nur die Wellen der über sie hinweg und hindurch brausenden Ekstasen waren. Zwischen dem puren Ausdruckstrieb und die Sprache Kleists hat sich diesmal ein praktischer Wille gestellt, der fast als Vernunft diente, wenn er auch weniger der Vernunft als abermals der Besessenheit entsprang. Doch da Kleists ekstatischer Trieb zum Teil gestauter Tatendrang war (wie Goethe von Byrons Weltschmerz und Kritteltwut meinte, es seien verhaltene Parlamentsreden), so ist es begreiflich daß dasjenige Werk worin er dem ihm gemäßen Tun am nächsten kam und am wenigsten in seiner überfüllten Einsamkeit beklommen war zugleich sein bis dahin verhältnis-

mäßig gesundestes, entdampftes, enthitztes ist. Aus der Hermannschlacht gewinnt man den Eindruck daß Kleist ein tüchtiger Mann der Tat geworden wäre, vielleicht kein großer Staatsmann, aber ein wackrer Ritter und Junker, und daß ihm, durch ein Verhängnis seines Volks oder seiner Person um den fruchtbaren Augenblick des Tuns gebracht, seine Tatkräfte nach innen in die Phantasie, ins Blut zurückgeschlagen sind und dort, aus Aktivität in Produktivität umgesetzt, Verwüstungen angerichtet haben. Warum Kleist in einer so tatenreichen Zeit seine Tat nicht gefunden das entzieht sich der historischen Erklärung, sogut wie warum der einen Buckel und jener einen Sprachfehler hat: das haben wir hinzunehmen — wir können hier weniger begründen als feststellen und beschreiben. Dasjenige Werk Kleists also das am meisten der Tat sich nähert sieht fast wie seine Heilung aus. Es ist Werk genug, um die drangvolle Phantasiefülle des Visionärs zu tragen, und es ist Tat genug, um seine Willenskräfte einem konkreten Ziele wenigstens gebärdenhaft entgegen zu spannen — Willenskräfte die vor der Franzosenzeit kein rechtes Ziel für sich fanden. Die „große Tat“ die der junge Kleist als Erfüllung seines Lebens immer träumte — neben dem schönen Werk und dem lebendigen Kind — die war ihm greifbar geworden mit der Vernichtung des Feindes, als er hassen gelernt wie nie ein deutscher Träumer zuvor gehaßt hatte.

Daß Kleist nun seinen Franzosenkampf in ein Römerdrama verhüllte, das ist diesmal nicht romantische Flucht in ferne Vorzeit, auch nicht eine pedantische Pietät für biederer Altvätertum, wie bei Klopstock, sondern es gehört selbst zum Tat-zweck dieses Werks. Er hätte die deutschen und französischen Namen ruhig einsetzen können, wenn ihm nicht an der Aufführung, also an der gegenwärtigen Wirkung gerade um der Tat willen hätte liegen müssen. Nur unter dieser Hülle konnte er allenfalls hoffen die Zensur der Feinde und der Knechte zu täuschen, ohne doch den vaterländisch beklommenen Augen unkenntlich und den freiheitsdurstigen Herzen fremd zu werden. Daß er ein Römerstück schrieb ist also ein politischer Trick, kein ästhetisch romantisches Bedürfnis nach Verklärung und Ferne und kein patriotisch historischer

Ahnenkult. Wenn Kleist einen Befreiungskrieg der deutschen Stämme zeigen wollte, so bot sich als Gleichnis die Hermannschlacht von selber an — sie war ein Gemeinplatz schon seit den Tagen Ulrich von Huttens, seitdem durch den Humanismus des Tacitus Germania und durch die Reformation der Haß gegen Rom geläufig geworden. Bei Huttens, wie bei Lohensteins und bei Klopstocks Hermannsdichtungen hatte es sich um Ideale von Vaterlandsliebe und wackrer deutscher Tugend gehandelt, die sich von welscher Tücke und besonders römischen Lastern strahlend abhoben. Auf Gesinnungen und nicht auf Taten hatten sie den Nachdruck gelegt, selbst Hutten, der ein Täter war und zu Taten entflammen wollte . . zu schweigen von Lohenstein, dessen Arminius und Thusnelda ein Nachschlagewerk in Romanform über altdeutsche Sitten und Begebenheiten war . . zu schweigen von Klopstock: seine verschiedenen Hermannsbardiete sind Gemüts-schwelgereien in windstillen Zeit, die sich an sagenhaften Erinnerungen erhebt wie an schönen Landschaften oder an erbaulichen Gedanken. Mit all den früheren Hermannsdichtungen hat Kleists Drama nur den Namen gemein: er zeichnet keine Ideale von Tugend und Teutschheit, sondern Zeitgenossen mit ihren Leiden, Schwächen und Kräften, keine vagen Unterdrücker auf klassischem Kothurn mit taciteischen Reminiszensen, sondern neueste Napoleons-Marschälle, Ambassadeurs und Soldaten, würdevoll-brutal und tückisch-höflich, geil und eitel, mit dem dunkelhaften Anspruch auf Weltherschaft bei völliger Blindheit und Stumpfheit für anderer Völker Art und Recht, schlau und töricht. Die Befreiung Deutschlands selbst modelt er mit kühner Deutlichkeit nach der Zeitgeschichte, die allerdings unheimlich an die Urgeschichte erinnerte . . den kleinen Hader der einzelnen Rheinbundfürsten um ihre Sonderländchen, die gegenseitigen Eifersüchteleien bis zum niedrigen Verrat an der gemeinsamen deutschen Sache, wie z. B. beim König von Sachsen, dem Kleist im Aristan sein Schandmal aufgedrückt. Die Rivalität zwischen den zwei deutschen Großmächten Preußen und Österreich, hier unter Cheruskern und Sueven erkennbar . . den guten, etwas schlaffen, redlichen aber entschluß-trägen Sinn der Masse, die erst durch unerträgliche Greuel zur Tat,

zumal zur Gemeinschaftsthat entflammt werden kann, die hochtrabende und wohlmeinende, wichtigtuertisch sterile Tugendbundelei, der Frauen leichtsinniges Gefallen an französischen Manieren — all das hat Kleist mit römischen Namen und zeitgenössischen Farben so nah und übereinander gebracht, daß jeder bis zu ganz bestimmten Personen hinab sich getroffen fühlen durfte. Der gute alte Körner, Theodors Vater, tadelt das Drama denn auch wegen dieses „Bezugs auf die Zeitverhältnisse“. „Eben um den drückenden Verhältnissen des Wirklichen zu entfliehen, flüchtet man sich ja so gern in das Reich der Phantasie.“

Nun, nichts lag Kleist mit seiner Hermannschlacht ferner: ja eben darum, weil er Wirklichkeit nicht nur zeigen, sondern sogar umschaffen wollte, hat er über die deutlich erkennbaren halbmaskierten Fehlzustände und ihre Träger hinaus die noch nicht sichtbare Tat und die Gestalt des Retters gezeichnet. Die Umriss des cheruskischen Befreiers, die er bei Tacitus fand, hat er ausgefüllt mit seinem eigenen drangvoll-vorwegnehmenden, haß- und leidbesessenen, durstigen, trunken kalten, eisernen und weichen Wesen. Die Gestalt Hermanns, der dichterische Quell und Träger des ganzen Werks, ist die Projektion des möglichen, verhinderten Kleist in die ersehnte Wirklichkeit, Wirksamkeit hinein. Man hat mehr geistreich als richtig in Kleists Hermann ein seherisches Vorbild Bismarcks gefunden. Wenn man von den Zügen absieht die alle Tat- und Staatsmänner gemein haben müssen, und also auch die glaubhaft gestalteten der Poesie, die Vereinigung von Leidenschaft und Besinnung, von Willenskraft und List, wüßte ich nicht was an dem Charakter Hermanns Bismarckischer sein soll als am Goethischen Oranien, am Schillerischen Burleigh, am Shakespeari-schen Heinrich V. oder Coriolan, am Grillparzerischen Rudolf von Habsburg oder an Kleists eigenem Guiskard — vielleicht ein gewisser nordischer Humor und die Gemütswallungen. Die Ähnlichkeit drängt sich allerdings auf durch die gemeinsamen Aufgaben Hermanns und Bismarcks: Einigung der deutschen Stämme und Überwindung der deutschen Kleinzwiste, ja wenn man will, Ausgleich zwischen Preußen und Österreich, wengleich Bismarck dies Problem anders gelöst hat als Kleists Her-

mann. Doch ist dies mehr eine witzige Parallele für Primaner-aufsätze.

Hermann ist vor allem Kleist — und seine Staatskunst ist auch wo er kalt lauert und besonnen Zweck und Mittel wählt, dunkel triebhaft, maßlos und vernunftlos, wenn auch nicht sinnlos . . er verfährt wie alle Helden Kleists mit der divinatorischen Schnellkraft des Raubtiers und dabei mit katzenhafter Spielfreude und Spielwut. Alle Züge der Kleistischen Spannung sind auch hier wieder da: das Hinhalten, das Ausbrechen und das wütend lüsterne Versteckspiel, das ingrimmige Hinunterschlucken eines maßlosen Gefühls, um es dann mit desto furchtbarer Wucht und im wirksamsten Augenblick entladen zu können. Die Sprengkraft des verschlossenen, des langgenährten, des dicht und kalt umhegten und maskierten Hasses gibt die dramatische Gewalt dieses Werks, die nach allen Seiten ausstrahlt . . der Wechsel von eisiggespanntem Ansichhalten und Verstecken und rasendem Ausgreifen — der schon metrisch sich ausdrückt in dem Wechsel von kurzen Hack- und Starrversen und langhinrollenden, donnernden, dröhnenden Ausladeversen, in dem seltsamen Gemisch holpriger felsig-schroffer Dissonanzen und dann wieder reicher und voller Akkorde. Nach drei Seiten hin hat Kleists Hermann, beherrscht und bis zum Springen geladen mit dem einen großen Eifer der Rache, sich zusammenzunehmen und zu entladen: gegenüber den deutschen Rivalen, Folgern oder Verrätern . . gegenüber dem Römerfeldherrn und seinen Untergebenen, und gegenüber seiner Nächsten, der leicht vom Ventidius angewärmten Thusnelda. Daraus ergibt sich die Mannigfaltigkeit der Einzelvorgänge bei großer Einfachheit des Hauptgeschehens, die Abstufung der einen Leidenschaft, ihre Brechung in unterschiedlichen Prismen.

Hermanns Beziehungen zu den deutschen Genossen und Gegnern ergeben an sich schon eine ganze Skala menschlicher Empfindungstöne, deren Generalbaß eben durch das ganze Werk hindurch der dunkel-drohende furor teutonicus bleibt. Marbod, der einzig Ebenbürtige und an Macht Überlegene ist ihm feind durch übergreifende Ansprüche und Rivalität, verbunden durch gemeinsamen Römerhaß. Das Ringen beider Gefühle, Nebenbuhler-ehrgeiz und

Römerhaß, zeigt erst die Allgewalt dieses Hasses in seiner Glorie. Hermann ordnet sich unter um der gemeinsamen Rache willen. Die anderen Fürsten dienen nicht so sehr als Gegengewicht denn als Folie: auch sie hassen die Römer, aber bedingungsweise . . und Hermann hat die anstrengende Aufgabe seinen unbedingten Haß, seinen allverbindenden Eifer ihnen mitzuteilen. Solang belauert und prüft er sie, reizt sie, indem er, der heimlich Wildeste, ihnen, den Lauerern, selbst unerträglich lau erscheint: er, der anerkannt Tapferste und Beste, stellt sich als verzweifle und versumpfe er. All seine eigenen wilden Verzichte hat Kleist diesem verstellten Hermann mit echtem Pathos in den Mund gelegt. Den Zynismus des Hoffnungslosen, den er mit eisigem Ernst gefühlt, läßt er seinen Hermann vortäuschen, um die Hoffnung heraufzureizen und damit die Tat, zugleich um in den abgespannten Seelen zu tasten ob sie seiner Anspannung noch fähig und willig wären. Es gehört zu den dramatischen und den seelischen Meisterfunden Kleists wie er den Hohn, die Verzweiflung, die Tollheit spielen läßt vor den schlichteren teutschen Köpfen über dem ihnen unfaßlichen Grunde einer unbedingten Leidenschaft. Hier ist ungefähr etwas Bismarck-ähnliches: die Unbegreiflichkeit des lang und tiefatmigen Heldenmannes für die kurz sinnigen gutartigen und an sich nicht üblen Biedermänner, die ihn bald verrückt, bald frivol finden müssen, weil sie handgreifliche Ziele haben wo er einen unbedingten Willen hat, weil sie Absichten haben wo er von einer Vision besessen ist, und weil sie Gründe für und wider anführen wo er muß auf Tod oder Leben, aus seinem Geheimnis heraus. Er muß sich verstellen, um überhaupt gesehen und wenigstens auf eine erträgliche Weise mißverstanden zu werden . . er muß spielen und spotten, um überhaupt ernst genommen zu werden, da sein Ernst nur für Spiel oder Spott oder Wahnwitz gelten würde. Und er hat genug überlegene Freude am Spiel, um die Narrenrolle mit einiger »aisance« durchzuführen. Diese Szene Hermanns mit den Fürsten (I, 3), nicht die bühlenwirksamste aber die tiefste des Werks, ist ein Gegenstück zu Hamlets souveränem Wahnsinns-spiel mit Rosenkranz und Gölldenstern. Über den jeweiligen Bühnenzweck hinaus entlädt sich in solchen Szenen das leidvolle Ver-

schweigen und Verbeißen jedes genialen Menschen der gezwungen ist mit Dümmeren und Schlafferen zu wirken. Um so größer erscheint abermals dann der Triumph Hermanns über diese dumpfe Masse. Welch ein Feuer das noch die durchdringt und umschmilzt!

Das Verhältnis Hermanns zu den Deutschen ist das tragische Element in diesem Werk: daß der Held die Freunde, die Eigenen erst durch List und durch Wut entflammen kann zur nötigen Tat, durch Greuel wie die Zerstückung der Hally, und zuletzt noch daß sein erstes Werk nach dem Sieg die Bestrafung eines deutschen Verräters sein muß. Dagegen die ganze Heldenlust und Schwelung Hermanns entwickelt sich in seinem Verhältnis zu den Feinden: der kalte heiße Haß, die überlegene List, die mit dem ahnungslos dückelhaften Opfer erst spielt, die es erst zurichtet und schmückt, um es dann desto festlicher, grausamer, vernichtender abzuschlachten . . die tiefen Teufeleien die im starken und reichen Menschen ebenso ruhen wie die Großmut und die Güte, und zumal die Raubtiergewalten der triebhaften Heldenseele, die »blonde Bestie« — die läßt Hermann los, wenn er den Varus erst einullt mit Huldigungen, dann überrascht und schließlich wie ein gestelltes Wild abstechen läßt, nachdem er höhnisch um ihn gewürfelt. Daß die argen Raubtierkräfte und nicht allerlei Großmuts-ideale in diesem Kampf nötig seien, daß ein unbedingter Gegner wie Napoleon nur durch unbedingten Haß, der alle Mittel weih und wagt, zu erledigen sei, das haben theoretisch auch andere Widersacher des Korsen gewußt, Fichte zumal und Arndt. Aber nur Kleist besaß unter Deutschen die unhumane Wildheit einen solchen Haß nicht nur zu fordern, sondern gegebenenfalls zu üben und dichterisch glaubhaft zu füllen. Um so bewundernswerter bleibt es daß er seinen Haß ganz in die Gestalt und in das Tun des Hasses gebannt hat, ohne die Gehaßten zu verzerren. Hermann erscheint durch die Würde seines Widersachers Varus nur gewichtiger, ja sein Haß selbst, wenn nicht verständlicher, so doch unbedingter und großartiger, als wenn er sich gegen bloße Schufte richtete. Es sind die Unterdrücker und es sind die Widersacher — das genügt dem stolzen Gemüt . . ihre Tugenden sind gleichgültig:

Schlagt sie tot! das Weltgericht

Fragt euch nach den Gründen nicht.

Nicht nach »Gründen« zu fragen, sondern ein unerträgliches Faktum unmittelbar zu erfahren und unmittelbar dagegen zu wirken, das wollte Kleist die allzu objektiven, allzu verblasenen, allzu gerechten Landsleute lehren, die sich ihr eigen Schicksal erst erklärten und begründeten, eh sie es fühlten und lebten. Hier war Kleist vital genug zu hassen, ohne erst sich den Zerstörer seines eigenen Daseins objektiv zu einer hassenswürdigen Fratze umzudeuten, um sittlicher hassen zu können. Denn der Deutsche wollte gern Unrecht dulden oder gar unrecht haben, wenn nur die sittliche Weltordnung dabei gerettet erschien, und suchte darum, wenn es ihm schlecht ging, die Schuld lieber bei sich als bei seinem Peiniger. Hielt er es aber gar nicht aus, so mußte seine Empörung immer erst den Umweg machen über die objektive Unsittlichkeit des Peinigers.

Kleist hat in seinem Haß-drama diesen Umweg nicht bedurft: es genügt ihm die Unterdrücker zu zeigen, nicht besser, aber auch nicht schlechter als Eroberer sind die sich Barbaren gegenüber zur Weltherrschaft berechtigt wännen. Varus ist ein kluger und tapferer Feldherr von würdiger Haltung und einer ganz naiven sachlichen Tücke, die er für notwendige Politik hält, er glaubt an Roms Beruf zur Zivilisierung der Welt, ist aber weder grausam noch brutal im einzelnen, nicht pompös und schikanös, sondern sachlich, kurz weit mehr römisch als französisch . . wie denn Napoleon selbst dem Cäsar und Augustus ähnlicher war als dem Louis XIV. oder gar den heutigen hysterischen Gloire- und Profitpolitikern im Westen. Neben Varus stehen, ebenfalls ohne Sonderhaß gezeichnet, die Unterführer Septimius und Crassus, tüchtige und wackere Soldaten, und Ventidius, der französischste der Feinde, eitel und hinterlistig, verliebt und verlogen, mit einem gewissen galanten Elan bei übrigens ziemlich harmloser Windbeutelei — auch er keine Karikatur. Nur von fern herein wirkt die Geilheit der Soldateska, die nötig war, um die Entrüstung bis in die deutschen Massen zu tragen, wie es heute ja auch fast erst der »schwarzen Schmach« bedarf, um Knechtseelen fühlbar zu machen was Fremdherrschaft

bedeutet. Für einen adligen und heroischen Mann — diese Lehre liegt in Kleists Charakteristik der Römer — genügt die leichteste Unterdrückung an sich zum unbedingten Haß, der Gegner sei wie er wolle . . . das dumpfe und gemeine Gemüt oder das flau und schwache Geblüt muß erst brutal und scheußlich unterdrückt werden, eh es sich wehrt. Dem einen genügt die zarteste Verletzung der Würde, die in seiner Freiheit liegt, der andere spürt erst Schläge und Tritte. Hermann, der das zarteste Ehrgefühl und darum den längsten und unbedingtesten Haß hat, wird der Vollstrecker der Gesamtrache für alle Verletzungen deutscher Ehre, von dem gering-schätzigen halbmitleidigen Herabblick der Römer auf die Barbaren bis zu der Schändung deutscher Frauen: an ihn wendet sich darum der Kriegsgesang der Barden, die Stimme des lange, allzulange ge-
 guldigen Volks.

Wir litten menschlich seit dem Tage,
 Da jener Fremdling eingerückt;
 Wir rächten nicht die erste Plage,
 Mit Hohn auf uns herabgeschickt;
 Wir übten, nach der Götter Lehre
 Uns viele Jahre im Verzeihn:
 Doch endlich drückt des Joches Schwere
 Und abgeschüttelt will es sein!

Die Spannung zwischen Hermanns eigenem aus unbedingtem Würdegefühl und Freiheitssinn entsprungenen unbedingten Römerhaß und dem laxeren Sinn seiner Umgebung ist am stärksten in seinem Verhältnis zu seinem geliebten Weib Thusnelda. Auch sie ist keines überprivaten unbedingten Hasses gegen die Unterdrücker an sich fähig — sie ist empfänglich für römische Eleganz, bewundert römische Jagdtaten und Salontugenden, flirtet züchtig und harmlos-fraulich mit dem römischen Galan, ohne Gefühl dafür daß er dem Volk der Feinde angehört . . . sie findet ihres Gemahls Schein-
 ergebenheit gegen Varus ganz in Ordnung. Erst als sie in ihrer persönlichen Frauen-eitelkeit und ehre durch des vermeintlichen Liebhabers Trug aufs tiefste getroffen wird, da erwacht in der gutartigen, etwas beschränkten Durchschnittsfrau — als solche wollte

Kleist das »Thuschen« aufgefaßt wissen — der persönliche Stolz mit dem vaterländischen zugleich, aber auch zugleich mit dem wilden Tier, mit der Katzenlist und »wut die im wohlgeratenen Weib schlummert — und Hermann kommt an sein Ziel: auch in ihr die Flamme zu entfachen deren er zur allgemeinen Rache bedarf. Gerade daß sie keine Heroine, sondern eigentlich eine Gans ist macht ihren Berserker-ausbruch grandios und ihre Vergeltung fast wirksamer als die einer Medea oder Chrimhild. Denn aus diesem zahmen Weib eine solche Furie zu machen, das erfordert den stärksten Druck, und so wollte Kleist ihn wirken lassen — wie in Schillers Tell gerade der harmloseste und stillste Mann zum Rächer gereizt wird. Auch hier hat Kleist freilich geschwelgt in der Spannung: die Szenen wo Thusnelda von des Ventidius Betrug hört und sich rächt sind in diesem sonst männlich herben und felsigen Stück fast die einzigen heiß und schwül wilden die an die Penthesilea gemahnen. Hermanns Verhältnis zu »Thuschen« ist ein seltsames Gemisch von launig trockenem Mannstum, überlegenem Spielen und Dulden und hingeebener schwellender Rührung. »Wie rührst du mich« ist eine Lieblingswendung Kleists überhaupt. So dient die Gestalt der Thusnelda zugleich als eine weitere Folie des unbedingten Helden mit seinem abgründigen, grundlosen Haß und als das Medium worin seine Weichheit erst sich zeigt. Denn erst am weichen und rührbaren Menschen hat Kleist das furchtbare Rächertum verehrt: auch hier die Spannung all seiner Helden zwischen hemmungsloser Milde und gesammelter vulkanischer Stoßkraft. Niemals hat Kleist sich den Helden als eine kothurnisch starre Figur vorgestellt, und die heroische Leidenschaft erschien ihm, aus seiner eigenen Natur heraus, immer als das Empортаuchen des blinden oder seherischen Furors aus einem Abgrund von versunkener Schwachheit und Weichheit. Blut und Tränen quellen ihm aus demselben Herzen, und selbst sein Held der harten Hasses-tat ist ein Weiner, wie er ein Zermalmer ist.

Das neue Heldentum das Kleist konzipiert ist in seinem Hermann das erste Mal ganz verwirklicht, ohne die Achilleische Raserie, die mehr einen gesteigerten Zustand als eine menschliche Art darstellt. Gleichweit entfernt von der schillerischen Erstarrung

des Heldentums wie von der romantischen Aufweichung und Verblasung, ist sein Hermann der Versuch den Helden unter Einbeziehung aller modernen Seelenbrüche und Schwankungen noch einmal zu vergegenwärtigen, mitten im bürgerlich humanitären Zeitalter. Seit Shakespeares Tragödien und Historien war ein solcher Versuch nicht gemacht worden. Das Heroische war, selbst in Goethes Götze, vor allem verklärte Vorwelt für eine kleine Gegenwart — entweder Mär oder Historie oder Romantik . . . Romantik in dem landläufigen Sinne: etwas das es eigentlich nicht gibt, das bestenfalls einmal war. Die Titanen des Goethischen Sturms und Drangs, Prometheus, Cäsar, Faust, Mahomet, sind mehr Zeichen für das schöpferische Genie und den Alldrang des entfesselten Ich als heroische Typen, abgesehen davon daß sie fast alle fragmentarisch oder lyrisch oder mythisch geworden sind. Der Götze ist eine Historie und zugleich die vaterländische Klage über ein entschwundenes Heldenzeitalter. Schillers Helden sind philosophische Träger des „gigantischen Schicksals, welches den Menschen erhebt wenn es den Menschen zermalmt“ . . . doch wie die des französischen Theaters sind sie bereits stilisiert nach einem aus vergangenen Zeiten abgezogenen Heroen-„ideal“, in das nicht mehr die ganze Lebensfülle und Spannweite des aktuellen Zeitalters eingeht . . . Bildungs-helden, Gesinnungs- und Problem-helden. Sie entsprechen der Forderung des Klassizismus und der Romantik nach Ferne, nach Verklärung oder gar Aufhebung des wirklichen „gemeinen“ Daseins durch Poesie. Sie wandeln in einem Kunsthimmel über dem bürgerlichen Boden. „Heroen“ — das war ihre stillschweigende Voraussetzung — gibt es nimmer: die Dichtung bewahrt sie, verklärt sie, fordert sie. Shakespeares riesige, starke und leidenschaftliche Menschen sind keine „Ideale“ einer als unwirklich aber kunstwahr anerkannten Welt (diesen Gegensatz „wahr“ und „wirklich“, von dem die ganze klassizistische und romantische Ästhetik zehrte, hätte Shakespeare belächelt) sondern „Ideen“, nämlich mit einer großen Seele geschauten Gestalten seines eigenen Zeitalters, d. h. der letzten von ritterlichen und heroischen Kräften getriebenen Gesellschaft. Goethe selbst hat Eckermann gegenüber dies kräftige Zeitalter Shakespeares gepriesen

mit einem wehmütigen Seitenblick auf die Biedermeierei welcher seine Ideale abzurufen er gezwungen war.

Kleist wollte weder verzichten auf das Ausleben seiner heroischen Triebe in bürgerlich empfindsamer Gesellschaft, wie der spätere Goethe, noch wollte er idealisieren und aufschönen wie Schiller. Doch sein Heldisches, woraus er seine Visionen speisen mußte, war mit all den modernen Werthereien schon vermischt (die sich im Hamlet erst von ferne ankündigen) durch Einsamkeit verkrampft und durch Verkrampfung gebrochen. Es ist längst nicht mehr das saftige Vollmenschentum der Renaissance . . Guiskard, Amphitryon, Achill sind teils kränker teils überspannter als irgendein Shakespeareheld, auch als der modernste unter ihnen, Hamlet — doch sind sie Versuche aus dem schönen Schein des Klassizismus und der Romantik herauszukommen und das Drama wieder zu dem zu machen was es in seinen größten Zeiten war: mythisches Bild der höchsten Lebenszustände deren man sich fähig fühlt. Doch erst im Hermann hat Kleist diese Lebenszustände nicht nur als eine Möglichkeit seines einsamen Ichs sondern als Möglichkeiten seines Volkes gestaltet — aus dem Vorgefühl eines öffentlichen, nicht nur persönlichen Heldentums.

Die Welle von Kriegergeist, Mannestum, Staats- und Opfersinn, von überprivatem Schicksal und dämonischer Volksnot die mit Napoleon über Europa und Deutschland hinbrauste, nach vielen schlaffen und lauschigen, grüblerischen und empfindsamen Jahren, diese Welle ist auch Kleists Hermannschlacht zugute gekommen. Die Antike war keine verschollene Vorwelt, Rom kein rhetorischer Gemeinplatz mehr, und Freund wie Feind des Weltstürmers verließen eine Stunde lang ihre Schulbücher, um diese Wirklichkeit zu erfahren, die alle Mythen erreichte oder überbot. Doch nur Kleist war als Dichter dieser Wirklichkeit gewachsen, weil in ihm die Triebe schon einsam rangen die Napoleon jetzt in den Völkern wenigstens vorübergehend entfesselt hatte. Die Romantiker hatten die Sprache nicht dafür, Goethe hatte schon entsagt, Schiller war tot, und Hölderlin, schon tief im Wahnsinn, der einzige ebenbürtige Kämpfer napoleonischen Heldenfeuers, war erloschen. Kleist nahm die Befreiungskriege dichterisch vorweg, indem er

erstmals zum Führer, zum Volkshelden verdichtete was in ihm, vermischt mit vielen Bresten seines empfindsamen, romantischen, idealistischen Zeitalters, an echtem Heldentum rang, und bisher nur in einsamen Geniegesichten ausgebrochen war. Vielleicht weniger schwül und schwellend, weniger genialisch einsam und zauberisch krank, aber dafür wacher, keuscher, fester und kerniger, näher am Sinn einer Gemeinschaft als Penthesilea, ist die Sprache der Hermannschlacht: der Ausdrucksfuror hat sich nicht mehr so heiß und steil emporzuzwängen, Kleist fühlt zum erstenmal ein Volk um sich — und sich selbst als die Stimme einer gemeinsameren Not als er bisher je empfunden. Noch ist das Werk eine Vorwegnahme, die Ungeduld des vereinzelt Vorläufers, des Vor-eilers pocht und keucht noch aus vielen Versen, aber doch nicht mehr die Qual des Alleinstehers, des hoffnungslos einsamen Predigers, der mit seinen Heldenträumen eine Wüste bevölkern muß.

Kleists Hermannschlacht ist so wenig ein historisches Schauspiel wie die Perser des Äschylus, viel weniger als der Götz und der Wallenstein — es ist hier wirklich ein heroisches Drama, leider ohne gleichzeitiges Volk, und darum doch ohne die ihm zuge dachte Wirkung. Man hat es zuletzt doch wieder als eine Bildungsdichtung, als eine Historie genommen, wie denn unsere höchsten Dramen entweder zur Bühnenunterhaltung oder zur Schullektüre herabgewürdigt sind, weil die meisten Dramen von Geschäftsleuten oder von Schulmeistern stammen. Keines der echten sogenannten historischen Schauspiele ist aus dem Lehrtrieb entstanden um dessentwillen es Schullektüre wird, keinem großen Tragiker lag an der puren Verklärung oder Erklärung der Vergangenheit, am wenigsten Kleist und am wenigsten in der Hermannschlacht. Für Shakespeare wie für Schiller enthielt die Vergangenheit den Mythos, die erinnerten Sinnenbilder der Ewigkeit oder der Gegenwart. Goethes Götz ruft die Vorwelt nicht um ihrer selbst willen auf, sondern als ein Wunschbild stärkeren Daseins. Für die Romantik wurde dann die Vorwelt ein Reiz, eine Zuflucht, wie die Ferne und der Traum . . . und dieser Reiz hat sich dann bei den trockeneren und stoffreicheren Nachfahren zu jener

behäbigen Freude am Geschehenen und Gewesenen als solchem, zur Sammler-altgier verdichtet oder verstockt woraus das „historische Drama“, diese Kreuzung aus romantischer Zeitflucht und Gelehrteneifer, entstanden ist. Von diesem Ende aus hat man die Anfänge des geschichtshaltigen Dramas mißverstanden, und Shakespeares Cäsar, Goethes Götze, Schillers Wallenstein so gelesen wie Uhlands Herzog Ernst oder Grabbes Hannibal oder Wildenbruchs König Heinrich. Kleists Hermannschlacht ist ganz frei von jeder historischen Romantik. Das Werk ist ein Schritt zur Gesundung seines Dichters von der bloßen Ausdruckswut, die fast zufällig immer an ihre Stoffe geriet, antike, holländische oder romantische, und sie dann gewaltsam sich aneignete. In der Hermannschlacht hatte Kleist zum erstenmal einen Stoff ergriffen der schon von vornherein ihm zugehörte. Endlich hatte er einen außerkleistischen Raum gefunden den er nicht erst in sich hineinpressen mußte, sondern in dem er mit einiger Freiheit sich ausdehnen konnte — ein Antwortendes das ihn ansprach, noch eh er es anschrte.

PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG

DIESE Gesundung hält an in seinem nächsten und letzten Schauspiel, seinem reinsten und reifsten: Prinz Friedrich von Homburg. Der Krampf des allzulang Einsamen, der aufs Geratewohl seine Stoffe ergreift und bewältigt, löst sich hier noch weiter. Der feste Grund von objektivem, volkartigem, welthaftem, überselbstigem, außerkleistischem Dasein ist hier noch umfänglicher. Mit Wehmut denkt man an das deutsche Schicksal seines Dichters, daß sein Dämon ihn zerstört an der Schwelle des gelobten Landes, an der Schwelle von Land überhaupt, da er eben beginnt aus seiner gepreßten vulkanischen Einsamkeit herauszutreten in Gemeinschaft, Volk, Welt. Hölderlin wird wahnsinnig, da sich ihm die Götter seines Volkes gerade offenbaren . . . Nietzsche, da er gerade das neue Gesetz, die neue Wertetafel meißeln soll um deretwillen er die alten zerbrochen . . . Goethe verzichtet in Italien auf den Weg ans unbedingte Ende, und Kleist erschießt sich, weil er sein unbedingtes Selbst doch zuletzt nicht in und an und mit seinem Volk verwirklichen kann — es sind verschiedene Formen desselben deut-

schen Verhängnisses: mit dem unbedingten Ich, das bei keinem anderen Volk so einsam und ungesellig reich oder selbstgenugsam gedeiht, die Welt zu verwandeln. Der junge Luther, der junge Goethe und der junge Schiller haben das so gut gewollt oder dumpf gemußt, wie Hölderlin, Nietzsche, Kleist: und jedesmal endet die titanische Hybris, das Ich als Gegenspieler der Götter und Mächte, mit Kompromiß oder Selbstvernichtung.

Der Prinz von Homburg (1809–1810) empfängt in einem breiteren Strombett, also ebener und ruhiger, die sämtlichen Besessenheiten Kleists die wir in seinen anderen Dramen heftiger und ausschließlicher erfahren haben. An artistischem Eifer und Geschick erreicht das Werk den Zerbrochenen Krug, der wild-süße Liebeswahnsinn und die somnambule Schwärmerei der Penthesilea und des Käthchens kehren hier wieder, und der vaterländische Heldendrang der die Hermannschlacht gezeitigt. Alle Kleistischen Seelenelemente sind vermischt und ausgeglichen, ohne die letzte Stoßkraft und Ausdruckswut der monomanischen und monografischen Dramen, in denen sie jeweils zuerst durchbrechen, dafür aber mit einer überlegenen Helligkeit und Gelassenheit, mit einer Morgenröte der Vernunft die Kleist vorher nicht kannte. Prinz Friedrich von Homburg ist das unkleistischste Werk, wenn wir in der Ausdruckswut selbst den dunkeln Urgrund seines Wesens, sein treibendes Herz finden . . es ist das kleistischste seiner Werke, wenn wir weniger nach seiner Triebkraft als nach seiner Fülle fragen: keines umfängt so den ganzen Gehalt seiner Art. Penthesilea reicht tiefer hinunter und höher hinauf — aber der Prinz von Homburg ist weiter, breiter, stiller. Es wäre wohl das einzige Werk Kleists mit dem Goethe etwas hätte anfangen können, wenn er nicht schon durch die anderen Dramen abgestoßen gewesen wäre und nicht auch hierin, wiewohl milder, die kleistischen Gefahren und Verhängnisse noch hätte nachzittern fühlen. Prinz Friedrich von Homburg ist das Abklingen aller Gewitter die wir bisher als sein Wesen genommen haben. Zum erstenmal begegnen wir in einem kleistischen Drama dem Konflikt zwischen Gesetz und Leidenschaft. Mag das Gesetz auch hier unter der etwas engen und starren Form der preußischen Pflicht, und die Leiden-

schaft abermals unter der Form der Besessenheit erscheinen: es ist doch überhaupt ein Bereich außerhalb des Verhängnisses und der Triebe anerkannt und dargestellt. . . denn selbst im Zerbrochenen Krug ist des Recht nur das technische Mittel eine Spannung zu erregen, keineswegs ein Gegenspieler der Leidenschaft. In allen anderen Stücken kämpfen Trieb gegen Trieb oder Trieb gegen Verhängnis, und selbst in der Hermannschlacht hat sich Kleist gehütet den Römerhaß und Freiheitskampf unter sittliche Kategorien zu bringen, wie es Schiller im Tell oder Immermann im Tiroler drama getan: Haß wie Kampf sind unmittelbar aus dem menschlichen Geblüt abgeleitet und jenseits von Gut und Böse gezeigt.

Im Prinzen von Homburg steht zum erstenmal (abgesehen von Michael Kohlhaas, der Novelle) ein fertiger Bezirk des Gesetzes mit eigener Atmosphäre und eigenen Trägern dem bisher allein gewaltigen Bezirk der finsternen Mächte von Blut und Schicksal gegenüber. Darin ist Kleist Schiller näher gekommen. Der Erlebnisgrund dieser neuen Weltansicht wird eben das vaterländische Pathos gewesen sein das ihn seit dem Kampf gegen Napoleon, zumal durch den Aufschwung der Schlacht bei Aspern, hinaustrug über die ausschließlichen Genies und Titanenkrämpfe. Eine Lust der Gemeinschaft, bis zur Unterordnung, kam plötzlich wieder über ihn und öffnete ihm die Augen für die Notwendigkeit und den Nutzen der Zucht, der er einst mit Ekel und Scham sich entwunden hatte. Jetzt, in der Stunde der Volksnot, hatte wieder Sinn bekommen was einst öder und schikanöser Gamaschendienst gewesen. Jetzt empfing der preußische Heeresgeist durch den notwendigen Krieg eine Weihe die er im Frieden nicht gehabt, und jetzt wurde sein Befehl als ein gerechtes Gesetz vernehmlich dem Ohr das bisher nur das blecherne Schnarren des Feldwebels darin gehört hatte. Der Junker und Offizier in Kleist kam wieder nach oben, als er es um seines Volkes willen sein durfte, und nicht nur aus einem Familien- und Berufszufall. Doch keineswegs ertötet war in ihm der Dichter, der Titan, der gefühlig wilde Sonderling, der bisher allein in ihm zu Wort gekommen war. Beide Kräfte rangen in ihm nun einen neuen Kampf, und dieser setzte sich um in das

Drama zwischen dem preußischen Soldatenfürsten und dem deutschen Traumhelden.

Kleist geriet in Friedrichs des Großen *Mémoires pour servir à l'histoire de la Maison de Brandenbourg* an die Stelle wo der König von der hingerissenen Übertretung des Prinzen erzählt die zum Sieg führt, aber einen verhängnisvollen Ausgang hätte nehmen können und von des Großen Kurfürsten nachträglicher Drohung, er habe kriegsrechtlich den Tod verdient. Hier sprang ihm ein Gleichnis eigener Möglichkeiten entgegen, zugleich mit einem Milieu und einer Handlung die seinen damaligen Vaterlandsgefühlen wie seinem technischen Eifer gleich sehr entsprach. Eine glorreiche Episode der preußischen Geschichte . . ein Milieu von Soldatentum und Fürstlichkeit, von Gefahr und Sieg, das ihm schon seiner Herkunft nach vertraut und jetzt zugleich verklärt war . . die ihm so geläufige Mischung von derber Nähe und kühnem Aufschwung, von barocken Formen und urtümlicher, antiker Stärke . . ein junger feuriger gefährlich hingerissener Held und ein fester, weiser Fürst: all das konnte er füllen und färben mit seinem Drang und seinen inneren Erfahrungen. Hier schlug die Wünschelrute seiner Phantasie lebhaft an.

Zwischen dem Prinzen von Homburg und dem Großen Kurfürsten spielt sich das Drama ab: der eine verkörpert all die Triebe hold und gefährlich irrationellen Menschens von denen die jugendlichen Helden Kleists bisher besessen waren, als wehrloser Träger einer geheimnisvollen Dämonie. Ihm gegenüber der Große Kurfürst, die Verkörperung des überlegenen Weltverstandes, des bedingten sachlichen Gesetzes und des stetigen zuchtvollen Herrscherwillens. Episodische Ansätze zu einer solchen Gestalt fanden wir schon in früheren Stücken: der Gerichtsrat im Zerbrochenen Krug, Sylvester in der Familie Schroffenstein, Jupiter im Amphitryon, Marbod in der Hermannschlacht und vor allem Robert Guiskard. Doch erst im »Prinz von Homburg« erscheint ein Vertreter des vernünftigen Gesetzes als aktive und schicksalbestimmende Gestalt. Die früheren waren nur Nebenfiguren oder Dulder, nur dazu bestimmt, von den Leidenschaften, eigenen oder fremden, oder vom Verhängnis überrannt zu werden. Jetzt zum erstenmal tritt die

Vernunft selbst als Verhängnis auf. Der Prinz Friedrich von Homburg ist ein jüngerer Bruder des Achill: aber er ist nicht mehr hemmungslos besessen, sondern er vernimmt nach dem ersten Aufbäumen die Stimme des Gesetzes dann doch in sich. Er ist der Heldenjüngling einer disziplinierten Zeit, nicht mehr ein mythischer Halbgott oder ein romantischer Ritter. Diese Heimkehr in eine bedingte, allzubedingte Welt hat Kleist selbst in den Worten des Kurfürsten leicht und tief ironisiert:

Seltsam! — Wenn ich der Dey von Tunis wäre,
Schlug ich bei so zweideutgem Vorfall Lärm.
Die seidne Schnur legt ich auf meinen Tisch;
Und vor das Tor, verrammt mit Palisaden,
Führt ich Kanonen und Haubitzen auf.
Doch weil's Hans Kottwitz aus der Priegnitz ist,
Der sich mir naht, willkürlich, eigenmächtig,
So will ich mich auf märksche Weise fassen.

Das unromantische Preußentum, die bürgerliche patriarchalische Nüchternheit des gesetzten und beschränkten Lebens ist niemals schärfer bezeichnet worden als in diesen Versen. Doch hat Kleist damit zugleich den Raum umrissen worin sein besessener Held zum Sprenger und zum Dulder werden muß. Eine Verherrlichung des Preußengeistes, der Potsdamer Disziplin an sich auf Kosten des achilleischen Heldensinns ist keineswegs Kleists Zweck gewesen: sein Herz schlug vernehmlich für seinen Prinzen, den er mit allem Glanz und allem Schmerz, aller weichen Dunkelheit und funkelnden Schnellkraft seines eigenen Wesens ausgestattet hat. Aber die halb wohlwollende, halb heitere Darstellung des Preußentums vom Kurfürsten bis zu den Subalternen herab bedeutet die Anerkennung von Grenzen denen auch das reichste Geschöpf sich zu fügen habe. Mutatis mutandis verhält sich der Prinz von Homburg zum Achill wie Goethes Tasso zum Werther. Während man aber gewöhnlich beim Tasso den Antonio und den Herzog, also die Vertreter der Grenzen, unterschätzt oder gar sie ins Unrecht gegen Tasso setzt, was durchaus dem Gedanken Goethes widerspricht, begeht man beim Prinzen von Homburg, unter dem Einfluß des vaterländischen Schulunterrichts,

den Irrtum den Kurfürsten allein ins Recht gegen den Prinzen zu setzen. Wie Goethes ganzes Herz bei dem untergehenden Tasso ist, aber seine Vernunft widerwillig Ehrfurcht hat auch vor den Vollziehern seines Schicksals, so ist Kleists Herz bei seinem lebensdurstigen, liebenden und tollen Helden. Und es liegt der volle Unterschied zwischen Kleist und Goethe darin, daß Kleist schließlich das Heldentum über die Grenzen siegen läßt, nachdem es vor ihnen erst mit leidenschaftlicher Qual gezittert und dann mit adeliger Wallung gehuldigt hat.

Der Kurfürst gibt nach als Sieger, der Prinz überwindet durch Ergebung. Auch innerhalb der Vernunftsphäre wiederholt sich der große Konflikt zwischen dem starren Gesetz der Gesellschaft oder des Staates (also in diesem Fall, der preußischen Disziplin) und dem wandelnden Gesetz der schöpferischen Lebenskräfte . . . zwischen dem faßbaren Gesetz worauf die fertigen Ordnungen beruhen und dem unfaßbaren woraus neue Ordnungen, große Werke und edle Taten hervorgehen. Der Kurfürst selbst hält genau die Wage zwischen beiden und kämpft gelassenen Sinns in sich das aus was der Prinz im Tatenfeuer und in Todesqual auszukämpfen hat. In allen Abstufungen muß der Kurfürst diesen Gegensatz hören: die Leidenschaft der liebenden Natalie, die Staatsraison des Feldmarschalls, der schlichte Menschenverstand des braven Kottwitz sprechen gleichermaßen gegen das Gesetz das er zu vertreten hat zugunsten der schönen Freiheit. Natalie sagt in der holden Überredungsszene:

Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen.

Jedoch die lieblichen Gefühle auch.

Der Feldmarschall betrachtet den Fall unter dem Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit:

Du gibst der Zeitung eine Großtat mehr

Und eine Untat weniger zu melden.

Kottwitz führt dem überlegenen Mann, der gegen die bloße Gefühlswallung wie gegen kurzsinige Klugheit, gegen falsche Großmut wie gegen kleine Gescheitheit gleich gewappnet ist, das wirksamste Argument entgegen: die Vernunft des Seins, die allein der Vernunft des Sollens die Wage halten kann:

Herr, das Gesetz, das höchste, oberste,
Das wirken soll in deiner Feldherrn Brust,
Das ist der Buchstab deines Willens nicht;
Das ist das Vaterland, das ist die Krone,
Das bist du selber, dessen Haupt sie trägt.
Was kümmert dich, ich bitte dich, die Regel,
Nach der der Feind sich schlägt: wenn er nur nieder
Vor dir mit allen seinen Fahnen sinkt?
Die Regel, die ihn schlägt, das ist die höchste!

. . . . Die schlechte,
Kurzsichtge Staatskunst, die um eines Falles,
Da die Empfindung sich verderblich zeigt,
Zehn andere vergißt, im Lauf der Dinge,
Da die Empfindung einzig retten kann!

Der Kurfürst selbst ist all diesen Argumenten zugänglich und dies macht seine eigentümliche Größe aus daß er das Gesetz nicht als ein Automat, sondern als ein lebendiger Mensch voll Verstand, Gefühl und Weisheit vertritt. Er steht dem Tun und Sein des Prinzen nicht taub gegenüber — er könnte selbst ebenso handeln, und eben dadurch wird das Andrängen seiner sämtlichen Angehörigen und Untergebenen für ihn zu einer Seelenprobe, kaum minder schwer als die welche der Prinz durchmacht. Er ist kein starr antiker Brutus wie er dem Prinzen erst erscheint, und Kleist hat seine felsig unerschütterliche Staatsgewalt umspielt mit allen Wellen seines Gefühls, umkränzt mit allen Blüten seiner Phantasie. Auch im Kurfürsten ist Kleist und ist Prinz von Homburg . . ein Heldentum abgekühlt zum Herrschertum, und eine unbedingte Leidenschaft, aber ohne Ekstase und so dem als notwendig anerkannten Gesetz einverleibt wie bei den früheren Kleistischen Helden dem Dämon. Die Kleistischen Familienzüge erkennen wir übrigens an der Spielfreude des Kurfürsten. Auch dieser überlegene Mensch hat seine Freude am quälenden Necken, am grausam spannenden Hinhalten, am Katz- und Mausspielen. Die Art wie er dem Prinzen den Lorbeerkranz hinhält und die Begnadigung sich entwinden läßt, nachdem er sämtliche Bittsteller in Gram, Zorn, Wut und das Opfer selbst in Todesangst hat schmachten lassen,

geht weit über die bloße Erziehung hinaus. Sie ist freilich vor allem der Träger der szenischen Spannung . . . aber dennoch kommt diese Art Spannung aus Kleists tiefster Natur. Wir fanden sie in jedem Werk Kleists . . . bei Shakespeare, der alle menschlichen Regungen kennt und zeigt, nur zweimal: im „Sturm“ beim Verfahren Prosperos mit Fernando, und in „Maß für Maß“ beim Verfahren des Herzogs mit Isabella und Angelo. Goethe und Schiller kennen sie überhaupt nicht, ebenso wenig die Antike, wenn man nicht das Spiel des Verhängnisses mit Ödipus dahin rechnen will.

Durch die gebändigte Heldenkraft des Kurfürsten, durch seine Unerschütterlichkeit und Rührbarkeit zugleich wird der Konflikt erst aus einem Prinzipienstreit zu einem dramatischen Seelenkampf. Wie im Kurfürsten ein Funke Prinz Friedrich glimmt, so steckt im Prinzen Friedrich ein Kern Kurfürst — und durch diesen Kern findet er sich zurecht, bändigt und unterwirft sich und ermöglicht dadurch dem Herrscher erst die Gnade. Man könnte den Kurfürsten einen gereiften Prinzen Friedrich nennen, den Prinzen einen jugendlichen Kurfürsten: sie sind gleichsam zwei verschiedene Altersstufen desselben Heldentums, des spezifisch Kleistischen Wesens. Daraus ergibt sich wieder die fast symmetrische Kontrapunktik der Handlung, die uns an den Aufbau der Familie Schrofenstein erinnert. Die Spannung zwischen Gesetz und Heldenrang (um es kurz zu benennen) spielt sich zunächst zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen ab, als ein äußerer Konflikt. Von da dringt er infolge der zwei Seelen die jeder von ihnen in der Brust hat nach innen, im Kurfürsten spricht etwas zugunsten des Verwandten, das allmählich unterirdisch reift und von außen durch die Bitten der verschiedensten Art unterstützt, doch zugleich gehemmt und zurückgedrängt wird. Gleichzeitig reift im Prinzen, nachdem er alle Stadien des Trotzes, des Grolls und der Verzweiflung bis zum Ende durchlaufen hat, die heroische Unterwerfung — und im Augenblick da der Kurfürst reif ist zur Gnade ist der Prinz reif zum Tod: so daß am Schluß die beiden Pole sich vereinigen. Im Kurfürsten hat der Prinz, im Prinzen der Kurfürst gesiegt, und der Konflikt löst sich durch eine Umschaltung

der konflikt-erregenden Kräfte, nachdem er auf beiden Seiten bis zum Ende gekämpft ist.

Dies macht das Werk zu einer so (im engeren Sinn) „harmischen“ Schöpfung unter Kleists Dramen und in der Dramenliteratur überhaupt. Es hat die ganze Spannung der Tragödie, ohne tragische Zerreißung, und die Lösung ergibt sich ganz von innen her. Es bedarf keiner Entspannungs- und Versöhnungs-maschinerie, wie im Käthchen von Heilbronn die Enthüllung von der kaiserlichen Geburt Käthchens . . keiner Vernichtungs-maschinerie durch Mißverständnisse, wie in der Penthesilea und in der Familie Schroffenstein . . es bleibt kein Nachgeschmack von Gewaltsamkeit, der sich immer dort einstellt wo die Handlung von außen an irgendeinem Punkte mehr abgeschlossen als von innen vollendet wird. Im Zerbrochenen Krug und im Amphitryon wird der Knoten mehr zerhauen als entwirrt. Man könnte einen Ansatz zu dieser Erzwingung des Ausgangs, sei es Abbrechen oder Abbiegen des Schicksals, im Prinzen von Homburg vielleicht darin finden daß des Prinzen Unschuld durch Geistes-abwesenheit und des Kurfürsten Mitschuld an seinem Fehler, wie sie Hohenzollern in seiner Bittschrift dem Herrscher vorrückt (V, 5) die Begnadigung noch stärker motiviert, indem es dem Kurfürsten goldne Brücken baut. Doch es wäre eine Abschwächung der Spannung gewesen, wenn der Kurfürst den Prinzen schließlich deswegen begnadigt hätte, weil er gar nicht so arg gegen das von ihm vertretene Gesetz gefrevelt. Eine solche Abschwächung des tragischen Konflikts ist zum Beispiel die Parricida-szene im Tell, die aus dem heroischen Mörder auch noch einen sittlichen Biedermann machen will und durch dies Zuviel ihm eben seine tragische Glorie banalisiert. Kleist war einer solchen Konzession an die sogenannte poetische Gerechtigkeit, die fast immer eine sittliche Schulmeisterei ist, nicht fähig. Ihm dient jenes stärkste Motiv nur, um den Kurfürsten noch unerschütterlicher und noch spannungsreicher zu zeigen. Dabei ist es groß wie Kleist die Umkehr des Kurfürsten erscheinen läßt als ein dramatisch erschütterndes Faktum, nur durch Tat und Geste, als reife Frucht seines ganzen herrscherlich festen und menschlich ergreifbaren Wesens, ohne die Motive durch Mono-

loge oder Dialektik auszuwickeln, wie es Schiller und wohl auch Goethe pflagen. Wir spüren wohl daß die Motive Nataliens, Derfflingers, Kottwitzens, Hohenzollerns und Homburgs selbst auf ihn wirken, indem er sie abwehrt . . . doch es wird nirgends gesagt: nur der Ton der Abwehr selbst zeigt daß der Kurfürst kein Prinzipienreiter, sondern ein Weiser ist, der die beiden Seiten des Konflikts fühlt. Der Ton des Kurfürsten, diese Mischung aus sachlichem Ernst und läßlicher Heiterkeit, fester Vernunft und schwellender Zartheit, derbem Mutterwitz und heimlicher Leidenschaft ist vielleicht das Höchste was sich zum menschlichen Ruhm Kleists sagen läßt. Daß er diese Gestalt ersinnen und vor allem durch und durch verwirklichen konnte, ehrt ihn fast mehr als die ekstatisch blühenden und glühenden Aufschwünge seiner jugendlichen Helden. Der Große Kurfürst erst ermöglicht die dichterisch reine Lösung der kleistischen, achilleischen, homburgischen Krämpfe.

Der Prinz von Homburg ist aber nicht nur wie die Penthesilea eine hingerissene Selbstdarstellung der Kleistischen Lebenskräfte und -qualen, sondern auch, wie der Zerbrochne Krug und der Robert Guiskard, ein szenisches Kunstwerk, ein Theaterstück. Wir können deutlich die Schichten unterscheiden worin Kleists geheimste Schauer und offenste Gesinnung dichterisch sich ausdrücken, und solche die um der Raumfüllung, der Handlung, der Milieuschilderung willen da sind. Bei jedem Drama ist ein Bereich des dichterischen Müssens und ein Bereich des szenischen Könnens. Die besten Dramen sind solche bei denen die Gestaltungskraft von der unwillkürlichen Eingebung bis in die beherrschbaren Szenen hinein waltet, ohne daß Gemußtes und Gemachtes unüberbrückt auseinander klaffen wie beim Käthchen von Heilbronn, wo ein dichterischer Einfall in ein romantisches Spektakel eingeklemmt ist.

Im Prinzen von Homburg gehen Theater und Dichtung, Bühnenspannung und Seelenspannung, Handlung und Stimmung, Vorgang und Schicksal einträchtiger, konzentrischer zusammen als in irgendeinem anderen Stück Kleists das nicht von vornherein unter einer einheitlichen Besessenheit steht, wie die Penthesilea oder die Hermannschlacht. Der Zerbrochne Krug ist in der Technik ge-

blieben, in der Familie Schroffentsein, im Amphitryon klaffen die Risse, der Guiskard ist Fragment: er kommt im Gleichmaß von dichterischer Fülle und Bühnenverstand dem Prinzen von Homburg am nächsten. Der dichterische Kern des Werks ist der Titelheld. Die großen Szenen worin er sich ausdrückt, sein verträumtes Schwärmen, sein trotzig hartes Mannstum, seinen heldischen Schwung und seine allzumenschlichen Todesschauer I, 6 (Nun denn, auf Deiner Kugel, Ungeheures) . . II, 10 (Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen) . . III, 1. das Gespräch des Prinzen im Gefängnis, das heitere Vertrauen einer kindlichen Heldenseele, vor allem aber III, 5, das Ringen des lebensvollsten Herzens mit dem Todesgraun, das die geheime Quelle seines Heldentums wie seiner Liebe und Schwäche zugleich offenbart, eben die Lebensfülle eines unbedingten Menschen . . dann die tapfre Ergebung und Selbstüberwindung IV, 3 und V, 7: das sind die dichterischen Quellen und zugleich dramatischen Höhen des Werks. Hier erklingen die süßesten und stärksten Töne Kleists, niemals bloßer Gefühlserguß und doch nicht bloße Theaterrede, sondern Gebärdensprache eines ganz ergriffenen Gemüts. Von da aus wirkt sich die seelische Fülle dann durch die Berührung mit dem Kurfürsten einerseits und mit Natilien andererseits in Handlung um.

Was den Kurfürsten mit dem Prinzen verbindet, wie weit er aus dem Innersten Kleists genährt ist, haben wir gesehen. Er leitet über in die eigentliche Handlung, durch die historischen Elemente seiner Gestalt. Er ist der Heerfürst, der Staatsmann, der Familienvater und durch diese mannigfachen Beziehungen zur äußeren Welt gibt er Kleist die Möglichkeit das ursprüngliche Seelenfeuer einzulassen in die dingliche Breite geschichtlichen Raums. Erst durch die Gestalt des Kurfürsten wird ohne Zwang der urmenschliche Konflikt des achilleischen Heldenjünglings ein preußisches Geschichtsdrama. Keinen Raum seiner früheren Dramen konnte Kleist so mit eigenen Anschauungen, mit Erfahrung nicht nur des Herzens, sondern auch der Sinne füllen: überall sonst mußte er die Atmosphäre mit Träumen seiner Besessenheit bestreiten, mit mythischen Steigerungen, wie in der Penthesilea, mit forcierter Kleinmalerei, wie im Zerbrochnen Krug, oder gar mit

romantischen Kulissen. In dem märkischen Soldatenmilieu war er zu Haus und bewegte sich darin mit größerem Behagen, mit tagelanger, nicht nur mit halbsbrecherischer nachtwandlerischer Sicherheit. In diesem Werk mußte er nicht aus dem Ton fallen, wenn er aus dem Schwung der Vision und des Furors sich herabließ: es ist das einzige Werk Kleists worin die Nebenfiguren weder übertriebene Fratzen noch bloße Schemen oder Statisten sind. Kottwitz, Hohenzollern, der Feldmarschall sind nicht nur gut von außen beobachtete und abgeschilderte, sondern lebendig von innen her gefühlte Sprecher und Gebärde . . nicht nur vorgestellt, sondern dargestellt und angeschaut aus Kleists soldatischem Wissen und märkischem Erinnern . . eine ganze Stufenfolge preußischer Charaktere, von der wetterfesten Biederkeit des ergrauten Hausdegens Kottwitz bis zur junkerlichen Schneid Hohenzollerns — alle befangen in ihrem Beruf, der ihnen Mark und Feuer gibt, während der Kurfürst über diesen Beruf hinaus die Weisheit und der Prinz die Leidenschaft und die Dämonie verkörpern. Hier ist die einzige Dichtung die dem preußischen Wesen eine heroische Sprache zu geben wußte, über bloße Vaterlandsfeier und Historie hinaus.

Die verhältnismäßig blassesten Gestalten sind die weiblichen: die Kurfürstin, eine mütterliche Gönnerin, und Natalie die zärtliche Nichte und scheu tapfere Geliebte. Sie erinnern an die Gattin und die Tochter Wallensteins in Schillers Tragödie, die würdige passiv teilnehmende Frau und das holde Mädchen, die geborene Heldenbraut durch rückhaltlose Zärtlichkeit und schwelenden Freimut, blühend, warm, zart, scheu und wach — unter Kleists Frauen die normalste, am wenigsten durch mänadische und somnambule Ekstasen gesteigert, aber auch ohne die innerste Fülle und Glut gezeichnet die Kleist seinen tragischen Heldinnen mitzuteilen hatte. Natalie lebt denn auch mehr aus dem Licht des Prinzen heraus als aus ihrem eigenen. Sie ist dichterisch ein Geschöpf seiner heldischen Liebe, dramatisch ein Erfordernis des Raums worin er seine Zartheit ausleben kann . . sie ist die notwendige Vermittlung zwischen dem Menschentum und dem Preußentum, zwischen dem Gesetz und der Liebe, der Vernunft und der Leiden-

schaft, dem Kurfürsten und dem Prinzen. Sie ist nicht nur eine romantische Liebesepisode, in ein Geschichtsdrama zur Rührung des empfindsamen Publikums eingelassen, wie Max und Thekla . . . doch dient auch sie einem ähnlichen mehr theatralischen als dichterischen Zweck: als holde lichte Folie des drohend heroischen Geschehens. Sie wird der Anlaß zu des Prinzen Gefahr, sie löst seine gefährlichen Träume und Wallungen aus und sie verkörpert alles was in ihm nach Liebe und süßem Jugendzauber, nach Glück verlangt. Sie ist zugleich seine Gefahr, sein Reiz, sein Kampfpfeil. So ist sie viel inniger und wahrer in die Haupthandlung verflochten als Thekla und Max und sie erweitert die dramatische Strahlungskraft des Prinzen wie des Kurfürsten, indem sie in ihr lichtiges Medium des Prinzen süße Leidenschaft auffängt und des Kurfürsten väterlichen Herrscherernst. Kein zweites Stück Kleists hat eine solche Fülle menschlicher Schwingungen in dramatische Beziehungen umgesetzt: der Prinz und sein Vaterland, sein Fürst, seine Kameraden und seine Geliebte . . . der Kurfürst und sein Staat, seine Familie und seine Soldaten . . . Natalie und ihr Geliebter, ihre Mutter, ihr väterlicher Oheim — all dies in einem regen und bunten Hin- und Widerspiel!

Es ist das polyphonste und zugleich harmonischste Werk Kleists . . . auch sprachlich das erste ganz gelöste, weder keuchende noch schreiende. All diese Vorzüge bekunden sich in der Sprache und als Sprache. (Wie es keinen schönen Menschen ohne schönen Leib gibt, so gibt es keine dichterische Tugend außerhalb der Sprache. Die besten Motive taugen nichts, wenn sie nur gedacht und nicht auch gesagt sind, und kein dramatischer Charakter ist wirklich ohne den Sprachausdruck dieses Charakters. Dies, und nicht der Mangel an szenischen oder psychologischen Einfällen, unterscheidet die Epigonen von den Meistern. Z. B. wäre Immermann ein größerer Dramatiker als Kleist und Schiller, wenn seine Sprachschöpferkraft auf gleicher Höhe stünde wie sein Gedanken- und Gestaltenreichtum.) Wie der Prinz Friedrich von Homburg unter allen Kleistischen Werken am meisten durchgebildete menschliche Gestalten und Beziehungen hat, so hat er auch die tönerreichste Sprache. Zugleich ist sie weniger hyperbolisch und ver-

krampft, eben weil die kleistischen Energien hier auf einen breiteren Raum sich verteilen können und sich nicht mehr in die enge Höhe oder Tiefe stauen müssen. Wesentlich neue Elemente der Diktion selbst, über die früheren Dramen hinaus, enthält dieses nicht, dagegen alle Elemente der früheren Dramen in geschmeidigem Ausgleich: die sachenfrohe, minutiös holländische Kleinmalerei des Zerbrochenen Krugs und der pathetisch-blühende Schwung der Penthesilea finden sich im Prinzen von Homburg zusammen, wie denn die ganze Weite zwischen einer preußischen Wachtstube und dem Stern des Cäsar Divus von dem Prinzen durchfühlt wird. Dazwischen aber liegen alle anderen Töne der Kleistischen Skala die wir kennen, das biedere Knurren und Brummen, das herzhaft Auftrumpfen und Ducken der mehr oder minder Untergebenen und Getreuen . . das Klirren und Funkeln der Ritter und Recken . . das joviale Lächeln oder Dräuen des Herrschers . . die hingeebene oder stolze Schwellung der Liebenden . . mondscheiniges Flüstern und Seufzen, sonnenhelles Jauchzen und nächtig verzweifeltes Grauen, knirschende Entrüstung und freudige Ehrfurcht, Vaterlandsliebe und Fremdenhaß — alle Gefühle außer den dumpf gemeinen selbstigen Sklavenempfindungen des Sosias sind in diesem Drama laut geworden. Wenn Kleists andere Werke verloren wären, so würde man alle Elemente seines Dichtertums daraus am ehesten erschließen: preußische Herbigkeit, dionysische Wallung in Zorn, Ehrgeiz und Hingabe, einsame Schwärmerei, ekstatischen Schwung, junkerliche Wildheit und deutsche Gemütswirrnis: den angeborenen Seelenadel eines zugleich schweifenden und wühlenden Herzens, das sich den Raum erzwingen will, um in großer Tat und reifem Werk, in unbedingter Stärke und zugleich in bedingter Weisheit sich auszuleben.

ERZÄHLUNGEN

DER ursprünglichste Dramatiker Deutschlands — der ursprünglichste, nicht der größte, d. h. der einzige dem das Drama die notwendige Ausdrucksform war — ist auch sein stärkster Erzähler . . Erzähler, und nicht Epiker. Kleists Novellen sind nicht Ausschnitte aus dem Weltbild oder Übersichten einer Gesellschaft,

sondern geschlossene Berichte merkwürdiger und ungeheuerlicher Begebenheiten. Aus zwei Grundbedürfnissen stammen die erzählenden Gattungen: aus dem des Berichtens und aus dem des Schilderns (einerlei ob Erinnerung des Gedächtnisses oder Eingebung der Phantasie erzählt wird, Mythe und Geschichte oder Fabel und Märchen). Der Bericht hat es mit Geschehnis zu tun, das Schildern mit Räumlichkeit. Beide Triebe sind selten rein gesondert und mischen sich überdies oft mit dem lyrischen Bekenntnisdrang und mit dem Lehrdrang: doch wie wir ohne weiteres jedes erzählende Werk seinem seelischen Ursprung, seiner »Gattung« nach, Geschichte oder Novelle oder Roman oder Märchen nennen und wie wir wiederum Bekenntnis- oder Belehrungsromane unterscheiden können, so merken wir jedem Erzähler bald an, was sein eigentlicher Antrieb gewesen. Für den Augenmenschen Goethe wird mehr und mehr der Wunsch seine Um-Welt als ein Panorama belebter Räume bis in das Seelische und Gesellige hinein zu schildern der erzählerische Antrieb, der alle lyrischen und berichtlichen Elemente in sich aufnimmt. Arnim und Brentano sind durch das kinderartige Phantasieverlangen nach einem bunten Spiel von Vorgängen und Erscheinungen zu Erzählern geworden. Der Triebmensch Kleist wollte sich, wie als Dramatiker im Raum, so als Erzähler in der Zeit entladen, mit der stoßkräftigen Wildheit und gespannten Stärke die ihn überhaupt zum Dichter geweiht hat, da er schon keine Gelegenheit zu Taten gefunden. Von vornherein also werden wir beim Verfasser der Penthesilea, dem besessenen Visionär, und dem Verfasser der Hermannschlacht, dem versetzten Täter, als erzählerischen Antrieb nicht die Schilderungsfreude eines versetzten Malers erwarten, wie Goethes, oder Kellers und Stifters, noch die läbliche Spielerei phantastischer Kinder wie bei Arnim und Brentano. Was er loswerden wollte waren weder Eindrücke und Erinnerungen einer überreichen mit allen Sinnen, zumal den Augen eingesammelten Außenwelt, noch luftige Einfälle worin Lektüre und Laune sich wirrten und mengten — sondern Willensspannungen und Triebstauungen. So war er auch als Erzähler besessener Visionär oder versetzter Täter. Romane konnte er seiner Anlage

nach so wenig schreiben wie Märchen, dazu fehlte ihm die Ruhe des Umblicks, die Freiheit der Welt- und Gesellschafts-schau und die unverbindliche Phantastik. Aber wie mußte sich die gestaute Stoßkraft umsetzen in Geschehen, in tat- und leiderfüllten Zeitablauf!

Kleist ist ein Meister derjenigen Gattung geworden die entsteht aus dem Bericht von beklemmenden und erschreckenden Vorgängen, seien es ungeheuerliche Menschentaten oder wundersame Ereignisse. Und zwar das Geschehen selbst, die actio und passio, der Nerv, der Nachdruck mußte Kleists Inhalt werden, nicht das Drum und Dran, die Räume oder die Empfindungen, die Beleuchtungen und Umgebungen des Geschehens. Wie seine Dramen so sind auch seine Novellen zunächst Ausbrüche — aber nicht Gefühlsausbrüche, sondern Willensausbrüche, nicht als gegenwärtiges Geschehen räumlich dargestellt, sondern als abgelaufenes Geschehen zeitlich berichtet. Freilich gehören Kleists Novellen, auch sein Michael Kohlhaas, fast ganz dem Bereich des Könnens an, wie sein Zerbrochner Krug oder sein Amphitryon, und wie sehr auch sein Charakter zu dieser Art des Könnens vorausgesetzt ist, wie sehr die Erzählungen sein Mark und Blut speist: unmittelbarer Ausdruck seines Müssens wie die Penthesilea oder die Hermannschlacht sind sie nicht: sie kommen aus dem artistischen Vorsatz spannende Begebenheiten zu erzählen. Daß sie spannend wurden, nicht nur in dem Sinn wie gute Kriminalgeschichten, als Handlung, sondern als Schicksal, das danken sie den Seelenspannungen die Kleist den Begehern und Erleidern aus seinem eigenen Schicksal und Herzen mitgeben konnte. Unterscheiden wir beide Spannungsarten: die eine beschäftigt den Verstand und die Nerven und beruht darauf daß man neugierig erwartet was kommen wird — wir werden durch eine kluge Vorrichtung jeweils weiter gezogen wie der Wagen vom Pferd. Die andere kommt aus der Leidenschaft und beschäftigt den ganzen Geist, indem sie uns in das gegenwärtige Schicksal hineinreißt und uns weitertreibt wie der Strom den Schwimmer. Für die bloße Kriminalnovelle ist das Ziel, der Ausgang und die Mittel dazu das Wichtige, für die dichterische Erzählung ist jeder Nu selbst erfüllt. Bei der

Kriminalnovelle ist der Hergang eine Personenrechnung, bei der dichterischen Erzählung ein Menschenschicksal. Wie distanziert sie auch sein mag, sie muß uns das Gefühl vermitteln daß hier nicht nur eine uns ferne Angelegenheit zur Sprache kommt, sondern daß diejenigen Mächte walten von denen unser eigenes Dasein jederzeit durchwirkt ist.

Warum wirken Kleists meiste Novellen reiner als seine ursprünglicheren Ausdrucksformen, die Dramen? Weil sie das Gesetz ihrer Gattung reiner erfüllen. Kleist hat seine Spannungsart unter zwei verschiedenen Aspekten gezeigt: im Drama von innen nach außen, in der Novelle von außen nach innen. Beim Drama ist seine Spannung eingelassen in den gebärdeten Sprachausdruck der Gestalten, bei der Novelle in den Bericht über Tun und Leiden der Gestalten. Dort trägt der Mensch das Geschehen, hier umgekehrt. Wo nun der Mensch die Handlung tragen soll, stört jeder Fremdkörper . . es ist viel schwerer Menschen rund in Handlung zu zeigen als eine Handlung durch Menschen in Gang zu bringen. Um einen dramatischen Charakter dichterisch zu gestalten genügt nicht die bloße Beobachtung, man muß die gesamten Elemente die darin Sprache, unmittelbare Seelengebärde werden sollen, in sich haben. (Das unterscheidet die dramatische Dichtung vom bloßen Theaterstück, als welches nur dialogisierte Beobachtung ist.) Um ungeheure Ereignisse zu berichten, bedarf es nicht dieses unmittelbaren Inneseins in allen Gestalten die dabei mitspielen: zum guten Erzähler gehört lebhaftere Auffassung der Zustände, aber nicht die vielgestaltige Lebensfülle die den Dramatiker macht. Menschenkenntnis und Einfühlungsvermögen genügen für den Bericht menschlichen Tuns und Leidens, nicht für die mimische Darstellung. Das Drama ist keine Wiedergabe der Lebensinhalte, sondern Selbstdarstellung der Lebenszustände. Der Geschichtsschreiber, der Erzähler kann Cäsar darstellen von außen, der Dramatiker muß cäsarische Züge haben, wie er Falstaff-züge, wenn ungewirkte, doch erlebbare Möglichkeiten haben muß, um Cäsar oder Falstaff zu beschwören. Hier ist echte Dramatik nicht von echter Lyrik unterschieden: ein unerlebtes Gefühl kann ich nicht echt ausdrücken, ein ungelebtes Wesen nicht echt reden lassen . . wohl aber kann

ich berichten was ihm widerfahren ist und was es getan hat. Dies ist der Grund warum auf hundert gute Erzähler nicht ein ursprünglicher Dramatiker kommt, warum der geheime Ehrgeiz der Dichter nach dem Drama als dem höchsten Kranz greift, warum wir Shakespeare verehren als den Inbegriff des Menschentums. Keine andere Dichtung bekundet die Lebensfülle so unmittelbar wie ein echtes Drama, freilich ist auch nichts seltener und mehr verfälscht und nachgeäfft durch dialogisierte Lesefrüchte, Bekenntnisse, Erzählungen und Beobachtungen.

Kleist selbst war als Dramatiker nur dort ganz glücklich wo er aus seinem Wesen die Gestalten füllen mußte und konnte. Seinem Müssen half er wo es ihn verließ manchmal nach durch sein Können, und die nachtwandlerische Sicherheit ist bei ihm selten ganz im Einklang mit der technischen Klugheit. Als Erzähler durfte er sein technisches Können allein spielen lassen. Ferner: das Drama ist (sofern es nicht bloßes Unterhaltungsstück sein will) Lebens-sinnbild: es hat seiner Gattung, seinem Ursprung nach, in Menschentat und Leid und Streit die ewigen Mächte zu vergegenwärtigen, man nenne sie nun Götter oder Gesetze oder Ideen. Es genügt nicht einen ideenlosen Sonderfall zu feiern. Das Unbefriedigende der meisten Kleistischen Dramen kommt daher daß sie statt zentraler Sinnbilder extreme Einzelfälle geben. In der Novelle, die schon als Gattung nie diesen obersten dichterischen Anspruch macht wie das Drama, ist die eigentümliche Ideenblindheit Kleists kein Fehler: hier genügt die Anekdote, die Seelenstudie, die Schicksalsstudie und wir verlangen von vornherein nicht die Welthaftigkeit, die dem Drama erst Weihe gibt. Die Novelle kann »Welt« enthalten, wie Kleists Kohlhaas, wie die Judenbuche der Droste, wie Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe, oder wie sogar manche Geschichten des Pitaval. Dann um so besser, aber sie muß es nicht. Ein Zeichen der Welthaftigkeit, viel mißbraucht und mißverstanden wie alle Zeichen, ist der echte Vers — ursprünglich kein metrisches Spiel und kein rhetorisches Mittel, sondern der unwillkürliche Ausdruck der Weltschwingung in der Seele des Sängers. Das Weltgeheimnis und das Weltgesetz spricht seinen dichterischen Sinn unmittelbar nur im Vers aus:

darüber reden kann auch die Prosa. (Das heißt freilich nicht daß an sich Verse vornehmer seien als Prosa, sondern daß dichterischer Kosmos nicht denkbar ist ohne die Bindung der rhythmischen Form, wie sehr auch die Elemente des Kosmos ungebunden uns ergreifen mögen. Auch darum ist Dante mehr als Thomas, Shakespeare mehr als Cervantes, Goethe mehr als Jean Paul.)

Kleists acht Novellen sind mit gewaltigem Nachdruck erzählte Berichte über ungeheuerliche Einzelfälle: wir erkennen darin den Dramatiker wieder dem es auf Spannung und Entladung um jeden Preis ankam, und der immer bis an die Grenzen der jeweiligen Ausdruckskraft ging. Das Drama beruht auf der Entladung der Gestalten durch Dialog: aus dem Innern des Dichters drängt sich die dramatische Rede hervor eben als Ausdruck, Herausdruck, da das Drama von innen nach außen, vom Wesen nach dem Gebaren und Tun, vom Menschen nach der Handlung hin sich gliedert. Bei der Novelle ist es gerade umgekehrt: sie dringt von außen nach innen, das Geschehen ist zuerst da, nicht der Mensch. . . der Mensch wird erst allmählich durch das Geschehen verdeutlicht, er hat sich nicht durch Menschenmund selbst zu entladen, sondern die Vorgänge sind die Träger der Entladungskräfte, und der extreme Spannungsdichter welcher Kleist war ist hier weniger Ausdrucks- als Nachdruckmeister. Der ganze Furor liegt hier im Tempo und Gewicht des Berichtstons, nicht im Dialog. Derselbe Kleist der im Dialog zu den wildesten Gleichnissen, Übertreibungen und Lautheiten gedrängt war mußte in der Novelle die Handlung selbst, also nicht das Erleben und Leiden, sondern das Tun und Dulden möglichst wuchtig hinstellen. Derselbe Mensch der uns mimisch seine Erlebnisse laut und heftig vortragen muß wird uns Vorgänge mit den energischsten Umrissen und mit eifervollem Nachdruck berichten. Dasselbe Temperament das sich dialogisch im Affekt, im Entwirken entlädt entlädt sich erzählerisch im Effekt, im Bewirken.

Während also in Kleists Dramen ein verhältnismäßig dürftiges oder schlichtes Geschehen durch den Ausdruck der Personen die es tragen geschwellt, geheizt, gesteigert wird, werden in seinen Novellen verhältnismäßig schlichte oder simple Personen durch den

ungeheueren Nachdruck des Geschehens das sie trägt gewichtig, groß, fast riesig. In beiden Fällen hat Kleist seinen angeborenen Furor dorthin entladen wo er nach dem Gesetz der Gattung am wichtigsten wirken mußte: im Drama auf die Menschen, in der Novelle auf das Geschehen. Selbstverständlich ist das Drama nicht ohne Handlung denkbar und die Novelle nicht ohne Menschen und beide gehören zusammen, aber der Ansatzpunkt des dichterischen Eifers ist in beiden Gattungen verschieden und demgemäß auch die Richtung des Formtriebs: nochmals, im Drama ists ein Heraustreiben, in der Novelle ein Hineinkeilen. Die Männlichkeit, ja Männlichkeit Kleists kommt in seinen Novellen am stärksten zur Geltung, da hier die weibliche Gefühlsflut nicht im menschlichen Ausdruck frei sich ergießen konnte, sondern gebunden blieb im Geschehen. Die Novellen sind gleichsam mit zusammengebissenen Zähnen und geballten Fäusten, unter Zusammenziehung aller Muskeln geschrieben, mit einer ingrimmigen Ringerlust, die das Schicksal noch überbieten möchte . . die Dramen mit fliegendem Atem und pochendem Herzen, mit hochzeitlicher Erwartung — beide aber mit einer ekstatischen Steigerung aller Kräfte, gelte es mehr die Entladung von etwas oder die Entladung in etwas.

Kleists größte und berühmteste Erzählung, Michael Kohlhaas, 1808 zuerst bruchstückhaft, 1810 in seinem Sammelband Erzählungen vollständig gedruckt, ist angeregt durch eine alte Chronik der Barockzeit, Peter Hafftiz' Microchronologikum, die 1731 in einem Sammelwerk abgedruckt war. Sein Freund Pfuel soll ihn auf diese Nachricht von Hans Kohlhasen hingewiesen haben, mit der Aufforderung daraus eine Tragödie zu machen. Ein ähnlicher Fall also wie beim Zerbrochnen Krug. Was den Dichter am Kohlhaasstoff anziehen konnte war die Überspannung eines Gefühls zu seinen äußersten Folgerungen, zugleich war ihm das Milieu vertraut durch mancherlei lokale Überlieferungen. Gegeben war ihm in der Quelle ein ursprünglich braver Mann, den junkerlicher Übermut und gewissenlose Justiz zur Rache und faustrechtlichen Selbsthilfe treibt, so daß er durch sein Unmaß zum Verbrecher wird und untergeht — ein einfach tragischer Stoff, von dem persönlichen Schicksal her erinnernd an Schillers Karl Moor, von dem

Zeit-schicksal und Milieu her an Götz von Berlichingen, in den alten Chroniken aber mit der treuherzigen, läßlichen, durchaus unpathetischen, schulmeisterlich moralisierenden und juridisch referierenden Manier erzählt. Das Motiv war da und seine Fruchtbarkeit leuchtete ein: Kleists energische Phantasie ergriff es sofort und bildete es um. Ihre Aufgabe war dreifach: zunächst Verdichtung des Geschehens, das die Chronik locker und bequem chronologisch aufzählte. Kleist hatte es zusammenzuziehen, zu begründen, und um den einen Mittelpunkt, den Helden, zu gruppieren: es durften nicht mehr allerlei märkische und sächsische Vorfälle bleiben bei denen ein Roßkamm und Räuberhauptmann Kohlhaas beteiligt war, sondern Taten und Leiden eines verhängnisvollen Menschen ringsum ausstrahlend in Land und Leute. Die beteiligten Personen durften nicht zufällig da sein, sie empfangen ihr Gewicht und ihre Farbe von ihrem Bezug zu Kohlhaasens Schicksal, selbst Luther und die Kurfürsten, erst recht die verschiedenen Junker, Richter und Beamten. Bei Hafftiz haben diese alle ihre selbständige Funktion und Kohlhaas kreuzt nur ihren Weg, weil die Sache eben in diesen Gegenden spielt. Bei Kleist ist ein Schicksal namens Kohlhaas unterwegs und schafft sich ringsum seinen Raum, seine menschliche Atmosphäre aus Widersachern, Opfern und Helfern.

Daraus ergibt sich die zweite große Umbildungspflicht Kleists: die Verdeutlichung der Personen. Die Vorlage bot nur Namen und Handlungen, aber keine Charaktere. Die Annalen erzählen daß um die und die Zeit einem Soundso von dem und dem das und das widerfuhr und wie er darauf reagierte. Kleist mußte die Handlungen durch Gebärdung, Beseelung und Atmosphäre erst zu Ausflüssen menschlicher Wesen machen. Er gab jedem also einen bezeichnenden Charakter mit bestimmten Ausdrucksmitteln, jedem sein Tempo und seine Umgebung und schuf dadurch zugleich erst ein menschliches Milieu. Für den Chronisten kam es nur auf die Tatsachen an, nicht auf den Sinn, den Geruch und den Gehalt der Tatsachen. Am wenigsten lag ihm daran eine Vorzeit zu verlebendigen, er wollte berichten was passiert war. Kleist wollte zeigen wie und wodurch es passiert war:

das einmalig Besondere, das individuell Menschliche und das ewig Schicksalhafte dieses Kohlhaasischen Geschehens. Seine Novelle verhält sich zur Chronik wie eine Reise zum Baedeker, wie ein Mittagessen zur Speisekarte, wie eine Bibliothek zum Katalog. Die Chronik wendet sich nur an das Gedächtnis und unterrichtet, Kleists Novelle füllt die Phantasie und zeigt.

Verdichtung (oder Komposition) und Verdeutlichung (oder Charakteristik) seiner Vorlage nötigen Kleist zugleich zur Steigerung und damit zur dritten Umbildung seines Stoffes, zu der eigentlich kleistischen. Er hat gesteigert die Schicksale, die Charaktere und das Milieu, selbst den Namen: bei Hafftiz heißt Kohlhaas Hans, bei Kleist Michael, nach dem kämpfenden Erzengel. Kohlhaas wird bei ihm im Guten wie im Bösen ein viel stärkerer, heftigerer und höherer Mensch als in seiner Quelle — ein unbedingter Mensch. In der Quelle erscheint er als ein braver Mann der sich ärgert und sich rächen möchte, dadurch halb willentlich, halb unfreiwillig zu Bluttaten hingerissen und notgedrungen aus Selbsthilfe wie Goetz zum vogelfreien Räuberführer wird. Bei Kleist treibt er erst die Rechtlichkeit mit verbissener Energie auf die Spitze — man denke an sein Gespräch mit Herse. Er ist ein wahrer Heiliger, ein Asket des Rechts, wo jeder andere längst losführe, und schlägt dann um in den dämonischen Sendling, die Gottesgeißel die auf Erden die ermordete Justiz rächen soll, grenzenlos im Erdulden wie im Vergelten. Und ebenso gesteigert wie sein Wesen sind seine Leiden und Taten. In der Vorlage eine junkerliche Brutalität und allerlei Schlampereien und Kniffe, fast zufällig: bei Kleist eine Kette schändlicher Bosheiten und Tücken, ein Netz von Teufeleien um das unschuldige Opfer . . . und dann die Vergeltung riesenhaft, titanisch.

Zu den Steigerungen gehört das Eingreifen des Wunderbaren, die Wahrsagerin mit dem Zettel und ihrer eingetroffenen Prophezeiung. Die ganze Erzählung ist bei Kleist über den bloßen Willen der handelnden Personen, so stark er ist, hinausgerückt und unter ein geheimnisvolles unerbittliches Fatum gestellt. Kohlhaas ist ein Dämonischer, in dem Sinne worin die Alten und Goethe das Wort gebrauchten: was er tut ist über seinen Charakter

hinaus von unausweichlichen Mächten geleitet. Sogar da wo er einlenken will greifen sie durch scheinbare Zufälle ein und treiben ihn wieder zurück auf die Bahn der Rache und des Verderbens. Diese Einlenkungen hat Kleist technisch meisterlich als Retardationen, als erhöhende Spannungsmomente zu nutzen gewußt. Die wichtigste davon ist die Unterredung mit Luther, die Wende der ganzen Geschichte. In Luther tritt dem Schicksalsmann gleichsam das verkörperte Gewissen, die gottgegebene Vernunft, das menschliche Maß entgegen: Kohlhaas ist von da ab innerlich gelähmt, aber weil er schon zu weit gegangen, kann er mit dem bloßen guten Willen nicht mehr zurück. Das Verhängnis das er durch seine Hybris entfesselt ist selbständig geworden und seine Taten haben einen Dunstkreis von Gewalt und Bosheit um ihn her geschaffen worin die redliche Absicht nimmer wirken kann. Auf Schritt und Tritt wird er durch Mißverständnisse, die allmählich seine Gegner fast ins Recht setzen, aus einem Dämon des Rechts und der Rache zu einem Opfer, erst zu einem dumpf sich bäumenden, dann zu einem heroisch ergebenden. Er hat seine Rache, das Recht hat seinen Lauf genommen und rennt seinen eigenen Übertreiber nieder, wie vorher alle seine Übertreter.

Davon ist in der Chronik nichts. Es gehörte Kleist dazu, menschliche Eigenschaften so als Schicksalsbesessenheit zu empfinden und zu erzählen wie im Kohlhaas. Darin reiht sich die Novelle seinen Dramen an, nur daß die Besessenheit hier nicht ausgedrückt wird in qualvoll gespannter Rede, sondern in ihrem Gang berichtet als eine Reihe von Ereignissen. Weit mehr als in den Dramen erscheinen die Menschen, Kohlhaas, seine Helfer, Gegner und Opfer nur als die Werkzeuge des Verhängnisses. Sie sind zwar mit einprägsamer Anschaulichkeit in Aktion gesetzt, aber nur ihre dem Verhängnis zugewendete Seite, Bosheit, Roheit, Lumperei oder Tücke, Güte und Schwäche, Eigensinn und Bestechlichkeit, Rechtsinn oder Frommheit wird voll beleuchtet. Selbst Luther ist hier nicht der Bruder Martin oder der große Reformator, sondern die Gottesstimme für den Frevler, die ihn umkehren heißt. Eben die strenge Beschränkung auf das schicksalhaft Notwendige — der keusche Verzicht auf alle epischen Nebenschnörkel und zärt-

liche Gefühls- und Seelenmalerei, auf bloße Schilderei um der Schilderung willen — gibt dieser Novelle ihre gewaltige Eindrucks-kraft. . es ist ihr darin nur noch eine in deutscher Sprache zu vergleichen: Die Judenbuche der Droste.

Dabei ist weder Charakteristik noch Raumwiedergabe im Kohlhaas karg und blaß. Von dem einen Punkt aus der unter dem Fatum steht ist jeweils blitzartig grell und unvergeßlich jede Figur erkennbar. Die verhängnishaltigen Gegenstände, z. B. die beiden Schicksalspferde, sind mit der ingrimmigen Sicherheit Kleists immer an solchen Punkten sichtbar gemacht, daß es keiner naturalistischen Milieuschilderung bedarf, um uns die Gegend zu beschwören wo sich das Verhängnis tummelt. Die phantastischen Ereignisse gegen den Schluß verhüllen den harten Gang des Verhängnisses nicht mit romantischen Nebeln: sie sind — ähnlich wie das Wunder am Ende der »Wahlverwandtschaften« — nur das äußere Zeichen für die Anwesenheit eines mit der bloßen Vernunft nicht auflösbaren Mysteriums. Doch hat es Kleist gewaltsamer herausgearbeitet als Goethe.

Die Dämonie hat Kleist aus Eigenem dem Stoff der Chronik eingegeben. Dennoch bezieht sich der Untertitel »aus einer alten Chronik« nicht nur auf den Stoff, sondern auch auf den Ton dieser Novelle. Ihr sachlich harter Berichtstil, der sich schroff abhebt von der empfindsam blumigen wie von der würdig getragenen oder läßlich plaudernden Erzählungsweise der Zeit von Wieland bis Tieck, will gewisse Wirkungen der alten Chroniken erreichen und ist eine Umbildung der unreflektierten tatsachenfrohen Aufzeichnungen aus der Altväterzeit nach dem Mannhaften, Harten, Festen, Bösen hin — wie Tieck und Wackenroder ebendenselben Aufzeichnungen das Treuherzig Sinnige entnahmen. Wie Tieck und die anderen Romantiker nach den Volksbüchern der Lutherzeit rückwärts in die Ritterzeit hinein altertümelten, die ihnen Minne- und Glaubenszeit war, so verhörte sich Kleist an dem nachlutherischen Ton der barocken Amtssprache, die ihn gerade durch trockenen und steifen Ernst anzog. Während die Romantiker nach dem Süßlichen und Gefühligen hin stilisieren, stilisiert Kleist nach dem Eckigen und Herben hin — und das fand er frei-

lich als Rohstoff fast mehr bei den Zeitgenossen des Grimmels-
hausen als bei denen Luthers. Denn in der Barockzeit hatte das
Juristendeutsch, mit seinen durchscheinenden lateinischen Elementen,
die Oberhand gewonnen über die fröhliche und herzliche Volks-
sprache des deutschen Gottesmannes und die Salbung der Theo-
logen. Kleists finsterer gewaltsamer, leidenschaftlich herber Geist
fand gerade an dem juristischen, dem behördlich unerbittlichen
Gang der Barockprosa mehr Gefallen als an dem unbekümmerten
Trutzschritt Luthers oder dem bedächtlichen Seelsorgerton seiner
Folger, oder gar an der bärenartigen Einfalt der Volksbücher.
Kurz: römische Härte, eingegangen in deutsche Masse, zog ihn zu
dem Deutsch das sich in den weltlichen Staaten nach der Refor-
mation ausgebildet hatte. Das Taciteische lag ihm näher als das
Herodotische. Der Stil der Chroniken seit etwa der Mitte des
16. Jahrhunderts bis zum Durchdringen der französischen Ge-
selligkeitssprache im Zeitalter Wielands ist stärker bedingt von
den Kanzleien als von den Kanzeln, deren Ton im Volksdeutsch
der Lutherzeit selbst anklingt. Kleist liebt die Periode, den
langgehaltenen Atem, die strenge und umständliche Abhebung
und Heraushebung, das harte Gefüge, das »Charattein«. Ihm ist
das Undulistische, Nebulose ebenso fremd wie das selbstverständ-
lich Schlichte und Ebene. Wo er auftritt muß es Spuren pressen,
wenn er greift muß es knacken, er will die Gelenke und Mus-
keln des Gedankens gesondert spüren und spielen lassen. Diese
seine Eigenart hat ihn aus den Nachrichten des Haffticus das
jenige herausaugen lassen was daran römisches Juristen-erbe war,
so gewiß auch lutherische Prediger-, humanistische Schulmeister-
und deutsche Gesprächselemente in den alten Chroniken sich
fanden.

Freilich ist Kleist, auch wo er weitläufig erzählt, rascher, hef-
tiger, zielstrebig, mit einem Wort dramatischer als irgendein
alter Chronist. Ja, es ist eine Einzigkeit seines Stils daß er bei
weitläufigem und nachdrücklichem Bericht den Eindruck eines sehr
schnellen Tempos macht. Ohne subjektives Hetzen und Keuchen,
Auslassen und Drängeln ist er doch der raschste deutsche Erzähler,
ein sehr voller und breiter Strom mit starkem Gefälle, aber ohne

Strudel und Kaskaden. Die Intensität des Zupackens und Einbohrens wirkt zugleich als eine Beschleunigung des Tempos. Man hat das Gefühl daß dieser Besessene mit einem einzigen Blick und Griff alle Einzelheiten aufnimmt und wiedergibt die der gewöhnliche Beobachter durch langes Spähen und Abtasten erst gewahrt. Das Terribile des Michelangelo ist damit art-verwandt (ohne die Größen vergleichen zu wollen) .. bei jedem anderen Künstler würde dieses anatomische Detail als das Ergebnis eines mühseligen Fleißes erscheinen, als langsame Bosselei — bei Michelangelo wirkt es wie blitzartige Erleuchtung eines bis an die Grenzen furchtbar gespannten und gefüllten Genius. In beiden Fällen wirkt als Spannung (und das heißt zugleich immer als Verdichtung, oder gar Aufhebung der Zeit, als Entlangeweilung) der Kontrast von Genauigkeit des Gesagten und Heftigkeit des Sagens. Das gehört zum Wesen der Ekstase: wenn Mohammed in einem Nu sieben Himmel mit ihrer ganzen Ausstattung durchfährt und durchblickt, so ist das nur ein Gleichnis der zeitaufhebenden Fülle, Helle und Schnelle ekstatischer Erfahrung. Auch das blitzartige Vorüberziehen ganzer Lebensbreiten in der Minute des Ertrinkens ist damit verwandt.

Kleists Erzählung ist also nicht nur die treu-fleißige Nachbesselung und artistische Steigerung eines altüberlieferten Faktums, sondern zugleich eine hell- und schnellseherische Vision. Die dialogischen Teile des Michael Kohhaas, zumal die Gespräche mit Herse und mit Luther, verraten den ausdrucks-wütigen Dramatiker und fallen nur deshalb nicht aus dem reinen Bericht heraus, weil der gepreßte Atem, die besessene und verbissene Dringlichkeit auch die ganze Erzählung durchwaltet — die Gespräche sind die Entladungen einer elektrisch geladenen Atmosphäre. Doch auch hier hat nicht der Erzähler Eile, sondern das Erzählte: der Verfasser scheint im Gegenteil verweilen zu wollen, während die Geschehnisse nach Entladung drängen und der Hörer auf Kohlen sitzt. Nicht die Person Kleist, sondern der Dämon der ihn besitzt, das Verhängnis dessen Mund er ist, drängt vorwärts: er selbst hält zurück, und was vor seinem inneren Auge gleichzeitig mit brennender Deutlichkeit steht das bringt er nach und nach mit

nachdrücklichen Worten vor. Dies ist ein Geheimnis seines zugleich dringlichen und zögernden Erzählerstils.

Der Michael Kohlhaas ist die erste, die größte, die gewichtigste Erzählung Kleists. An ihr hat er seinen Stil ausgebildet: die besonderen Bedingungen unter denen er hierbei stand, eine alte Chronik als Vorlage und einen gigantischen Rechtsstreit als Stoff, haben sich seinem Geist so eingepreßt, daß er in den anderen Novellen die Folgen davon spüren läßt. Eben diese Erzählungsweise — und nicht der geistige oder menschliche Gehalt — macht Kleists andere Novellen bemerkenswert. Während der Michael Kohlhaas immerhin einen ewig menschlichen Streit und eine auch geschichtlich bedeutende Gestalt, ein sinnbildliches Verhängnis, eine moderne Form der Hybris, darstellt, sind seine übrigen Novellen dem Stoff nach bloße Schauer- oder Wundergeschichten, wie sie zu Dutzenden die damaligen Almanache füllten: unerhörte Einzelfälle über deren gewaltsame Monstrosität nur der atemraubende Vortrag Kleists hinwegtäuscht. Bei welchem Stoff auch immer, würde solch ein Vortrag unsere Aufmerksamkeit fesseln: doch wenn Kleist auch noch hundert verschiedene Stoffe dieser Art erzählt hätte, würde er dem geistigen Gehalt seines Werkes und der deutschen Literatur nichts Wesentliches hinzugefügt haben. Jedes seiner Dramen enthält einen eignen Sinn und eine besondre Luft: alle seine Novellen enthalten nur dieselbe Spannungsart an jeweils neuen, an sich gleichgültigen oder widerwärtigen Stoffen erprobt. Nur hat Kleist eben der Greuel, der Schrecknisse, der Geheimnisse und der Wunder bedurft, um seine extremen Beklemmungen in den Novellen zu entladen, während er im Drama den Dialog dazu hatte.

Diesen Sinn haben die zerrüttenden Skrupel von Schmach und Schuld, die würgende Angst in der Marquise von O., im Erdbeben in Chili die getürmten Unglücksfälle, im Findling die mehr als jagohaften Verbrechen, in der Verlobung in St. Domingo die nervenzerreißenden Gefahren, in dem Bettelweib von Locarno die gräßliche Rache des Gespenstes. Was bei der gewohnten Kitsch-romantik gemütliche Stoffhuberei und harmloses Phantasieschwelgen ist das sind bei Kleist erzählerische Zeichen

der bis zum Zerreißen gespannten Seele . . Fortissimi des Geistes, der in der Novelle nicht schreien und stöhnen kann, sondern nur keilen, häufen und pressen. Genau das was in Kleists Dramen die hyperbolischen Gleichnisse und die rhythmischen Steigerungen des Verses sind, das sind in seinen Novellen die gräßlichen Ereignisse, Taten und Wunder: Chiffren für den „Glanz und den Schmerz“ seiner Seele. Die Marquise von O. mit einem Kind im Leib, sie weiß nicht wie . . Graf F. der die Ohnmächtige vergewaltigt, sie liebt und mit entsetzlicher Ungeduld darauf wartet sein Opfer vor Schmach zu retten, indem er sie ehlicht, während sich alle Umstände verschwören dies zu hindern — indem Kleist sich in solche Konflikte hineinversetzt, die einen zum Wahnsinn treiben können, entläßt er was in ihm selbst von Schmach und Schuldgefühlen pochte. Was an rasendem Jammer über des Schicksals Groll an ihm rüttelte das erleichterte er, wenn er unter den Trümmern von Santiago die unseligen Liebenden sich vorstellte: auch hier die bis an die Grenzen menschlichen Fassungsvermögen gedehnte Spannung zwischen Seligkeit, Verzweiflung, Grausen und Süße im engsten Raum, in kürzesten Stunden: Ausmalung der martervollsten Lagen, der fürchterlichsten Verwüstung, der scheußlichsten Taten, Keil auf Keil. In der Verlobung in St. Domingo ist die Qual der Toni, die sich als Verräterin ausgeben muß, der Abscheu des Geliebten vor der vermeintlichen Verräterin das Gleichnis der Kleistischen Qual. Im Findling hat er das Übermaß von Niedertracht und Rachsucht noch über die Hölle hinaus mit verbissener Wollust heraufgetrieben — alles nicht in der Ausmalung der Seelenzustände, sondern unter der Form des Geschehens und Tuns. Wie er in Verbrechen und Unfällen seinen geheimen Jammer chiffriert, so in den Wundern der Heiligen Cäcilia und des Zweikampfs seine somnambulen Entzückungen.

Unter diesem Gesichtspunkt allein müssen die Novellen verstanden werden: wer darin ausgewickelte Psychologie oder Gesellschaftsschilderung oder historische Belehrung sucht geht irr. Die Handlungen selbst und zwar die wildesten, unwahrscheinlichsten, scheußlichsten Begebenheiten selbst sind der Sinn dieser Geschichten, und die extreme Darstellung ihr eigentlicher Trieb, aber nicht

wie bei den Durchschnittsfabulieren eine Phantasie-orgia für das Publikum, ohne seelische Ergriffenheit, sondern Zeichen einer seelischen Dauerspannung, die sich in möglichst unerhörten Vorgangsbildern entlädt — durch Vorgangsbilder hier, wie im Drama durch Personenbilder. Auch hier sei an Michelangelo erinnert, dessen riesig verkrampfte Seele sowohl durch die Dimension als durch die Bewegungsstärke seiner Gesichte sich entlud. Personen und Vorgänge sind nur zwei verschiedene Chiffrenarten für dieselbe Spannungsstärke und Ausdruckswildheit Kleists . . wie in der Handschrift die Druckstärke und die Form der Buchstaben verschiedene Richtungen desselben Charakterzugs sein können, wie beim Klavierspiel Tempo und Tonstärke dasselbe Temperament bekunden. Um psychologische Motivierung oder kausale Verknüpfung ist es Kleist gar nicht zu tun: lediglich um die stärkste Gewalt des jeweiligen Vorgangs, sei es Unglück, Verbrechen oder Wunder. Und in dieser nachdrucksamen Wucht des Hinstellens, in dem Keilen, Türmen und Stürzen übertrifft er allerdings die anderen deutschen Erzähler: er ist der Einzige der ungeheuerliche Ereignisse mit der seelischen Härte und finstern Wildheit erzählt, daß man sie ihm erlaubt und glaubt! Tieck, Brentano, Arnim, Hoffmann, Hauff geben mehr das gespenstige Gruseln als das furchtbare Geschehen selbst, ebenso Schillers Geisterseher, zu schweigen von den Räubers- und Geistersachen der Epigonen bis zum Schundroman hinunter. Die Judenbuche der Droste ist ein tief-sinniges Mysterium voll Schicksalsgrauen und Gottesschauer — sie wirkt keineswegs durch die Häufung und Stärke der Greuel, sondern durch Geheimsinn der einfachen Begebenheit. Nur Kleist hat den Stoffen die nackte taghelle Furchtbarkeit gelassen, und ihnen seinen eignen jähren Seelensturm eingeblasen, der ihnen das an Wirklichkeit von innen gibt was ihnen an Sinn und Weisheit fehlt. Nur einzelne Geschichten aus dem Pitaval üben dieselbe Art Wirkung, vor allem der Prozeß des Urbain Grandier . . da ist nichts motiviert und nichts sinnvoll: die scheußliche Wirklichkeit steht einfach da und es hat sich jemand gefunden der sie nachdenken und sagen konnte, dessen Nerven solchem Druck gewachsen waren, obwohl er Geist und Gefühl hatte sie zu denken. Doch

der Pitaval war mehr Berichterstatter als Ersinner: Unter den Neueren war nur ein Erzähler fähig das faktisch Ungeheuerliche — nicht bloß das Unheimliche, Eklige, Traurige — sachlich gespannt zu vergegenwärtigen . . er ist verrückt geworden: Maupassant. Die romantische Poetisierung von Schrecknissen der Seele, der Natur und des Schicksals ist etwas anderes, leichteres als das seelische Verweilen im Extrem, wie Kleists Greuelberichte es voraussetzen. Dies ist seine Größe wie seine Grenze als Erzähler.

NEBENWERKE

ALS Dramatiker und als Epiker hat Kleist sich im Werk erfüllt, soweit dies einem Menschen vergönnt ist: der Sprachausdruck in handelnden und leidenden Gestalten oder der Nachdruck in Leiden und Handlungen ist für den einsam gespannten Titanen die Lösung gewesen — Visionen von menschlichem Geschehen. Zum unmittelbaren Herzensgesang fehlte ihm das leichte Mitschwingen und die Freude am eigenen Sein, seine gepreßte Einsamkeit drängte sich nach Tat und Wirkungsraum, aber sie war nicht empfänglich für den zeugenden Anhauch von außen, der die Seele von selber klingen macht. Es fehlte ihm die fruchtbare Passivität ohne die keiner ein großer Lyriker wird, und die mit der energischsten Gestaltungskraft sich vereinigen kann. Kleists Gedichte sind Rhetorik, an der Schillers erzogen, meist eckiger, spröder, heiserer, ohne die Lust am vollendeten Wort, dafür hier und da von dem ingrimmigen Pathos der Hermannschlacht, in deren Bereich sie fast alle gehören, Beiwerke seines Vaterlandsdramas, Huldigungen an die fürstlichen Führer oder Opfer im Kampf gegen Napoleon oder wütende Aufrufe zum Vernichtungskampf. Durch die konventionellen Wendungen seiner schwülstigen Huldigungsstanzen oder Sonette bricht nur zuweilen einer jener gequälten, in eine Hyperbel krampfhaft geballten Aufschreie die wir von seinen Dramen her kennen: so in dem Gedicht an Palafox:

Du Held, der gleich dem Fels, das Haupt erhöht zur Sonnen,
Den Fuß versenkt in Nacht, des Stromes Wut gewehrt,

Der, stinkend wie die Pest, der Hölle wie entronnen,
Den Bau sechs festlicher Jahrtausende zerstört!

Am mächtigsten ruft er in einigen Tonfällen seines Schlachtlieds
»Germania an ihre Kinder«. Seine anderen Vaterlandslieder bleiben
in der allegorischen Phrase oder gar im platten Bänkelsang stecken:

Schlangen sieht man gar nicht mehr,
Ottern und dergleichen,
Und der Drachen Greuelheer,
Mit geschwollenen Bäuchen.

Nur der Franzmann zeigt sich noch
In dem deutschen Reiche;
Brüder, nehmt die Keule doch,
Daß er gleichfalls weiche.

Fast überall wo Kleist, durch seine Journal-tätigkeit zu unzeitigen Beiträgen gezwungen, ohne Drang und Traum, invita Minerva, dichtete, ist er platter, geistverlassener als mancher mittelmäßige Skribent. Seine Epigramme sind trocken und salzlos zugleich und ersetzen das was ihnen an überlegenem Witz oder dialektischer Schärfe abgeht durch Grobheit . . sie erinnern in ihrer hilflosen Flegerei an den Brief womit Kleist sich an Iffland rächte für die Ablehnung seines Käthchens von Heilbronn. Überhaupt konnte Kleist sich im engen Raum nicht geschickt bewegen. Gepreßt und überfüllt wie sein Inneres war, bedurfte er einer gewissen Ellenbogenfreiheit für seine Stoßkraft, eines Anlaufs für seine Sprungkraft. Er war kein lakonisch gefaßter und kein schlichter Mensch: erst durch die Entladung kam er in Schwung . . er wollte sein eigenes Gewicht fühlen.

Von seinen Gedichten sind daher die kürzesten hilflos, die rhetorisch geschwellten und geschwollenen manchmal kräftig und meistens würdig, wenn auch nicht Kleistisch eigen. Am besten ge- glückt sind noch die dem dramatischen Gespräch oder Bericht sich nähernden: die Idylle »Der Schrecken im Bade« und die beiden Legenden nach Hans Sachs »Gleich und Ungleich« und »Der Welt Lauf«. Der Schrecken im Bade gehört in den Bereich des Zerbrochnen Krugs — eine ausführlich schildernde spannende und

etwas bärenhaft lüsterne Neckerei, in behäbig malenden und zugleich energisch trutzenden, scheltenden und krauenden Blankversen wie Kleist sie in allen Milieu-szenen beherrscht wo er sich vom Pathos entspannt in die idyllische Breite.

Die beiden frommen Knittelvers-geschichten des Hans Sachs hat er aus ihrem treuherzig biederem und heiteren Schwankton übersetzt in seine gewichtige und nachdrückliche Diktion — ähnlich wie er Molières kecke Grazie mit tiefsinnigem Ernst belastet hat. Schilderung und Gespräch bosselt er ins Einzelne hinein. Was Hans Sachs mit derben Holzschnittzügen als schlichte Handlung und planen Sinn hinsetzt, das malt er mit Nachdruck aus:

Der Kerl, die Männer nicht beachtend,
Verdrießlich, sich zu regen, hob ein Bein,
Zeigt' auf ein Haus im Feld, und gähnt' und sprach »da unten!«
Zerrt sich die Mütze übers Ohr zurecht,
Kehrt sich, und schnarcht schon wieder ein.

Die Verstärkung, die Heraustreibung der Vorgänge ist Kleists erster Drang wo er ein Motiv vorfindet — zum Dialog, zum belebten Raum, zum gefüllten, ja gestopften Geschehen tendiert seine Phantasie.

Niemand würde von Kleists Gedichten heute noch Notiz nehmen, wenn er nicht als Dramatiker und Erzähler sichtbar geworden wäre. So wären auch die meisten seiner journalistischen Füllsel- und Notarbeiten im Dunkel geblieben, wenn nicht von seinen größeren Werken Licht auf sie fiel. Am wichtigsten darunter sind auch hier die Parerga der Hermannschlacht, weniger durch ihre Gedankenfülle oder eine besonders neue Ansicht der Dinge als durch den wütenden unbedingten Franzosen- und Napoleonshaß und den grimmig kalten Hohn der Darstellung. Man kann den Dramatiker hier erkennen an der Einkleidung seiner Haßgedanken. In dem Lehrbuch der französischen Journalistik versetzt er sich in die Seele der feindlichen Schreiber und spielt sie mimisch über-treibend nach, statt des Hinweises »seht es euch an, dies Lügen- und Lock-system!« Er arbeitet von innen nach außen, also dramatisch expressiv, eine französische Anleitung aus worin er die napo-

leonischen Maximen zugleich parodiert ihrer Form nach und denunziert ihrem Gehalt nach. Im »Katechismus der Deutschen abgefaßt nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte« bewährt sich seine dramatische Anlage durch die dialogische Verlebendigung: er sagt nicht einfach »so sind die Feinde«, er mahnt nicht bloß »das muß jetzt geschehen« — er verteilt es in Frage und Antwort, er dramatisiert die Feststellungen und Mahnungen. Oder er höhnt nicht einfach den franzosenfreundlichen Leichtsinndeutscher Mädchen, sondern er vergegenwärtigt ihn durch einen fingierten Briefwechsel. Überall drängt es ihn den Gedanken wenn nicht bildhaft so doch gebärdenhaft, gesteigert, gefüllt, distanziert durch Aktion oder Mimik zu vergegenwärtigen: er muß sich in etwas hineinversetzen, um es recht eindrucksvoll zu fassen und zu zeigen.

Die zahlreichen Anekdoten womit er seine Berliner Abendblätter füllte, zeigen im Keim die Eigenschaften seiner Novellen: es sind meist extreme, gewaltsame oder wunderbare Einzelfälle, z. B. »Der Griffel Gottes« oder wunderbare Gebräuche, wie das Helgoländische Gottesgericht, erinnernd an die »kuriösen Relationen« des ausgehenden 17. Jahrhunderts, nur mit dem harten, umständlich gedrungenen, nachdrucksüchtigen Vortrag Kleists.

Der bedeutendste unter diesen Beiträgen ist das tiefsinnige Gespräch über das Marionettentheater. Es befaßt sich gegen Kleists Art mit einem Problem der Weltweisheit, das er selbst am Schluß in die Worte faßt: »Mithin müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? .. Das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.« Auf diese Frage stieß Kleist durch das Mißverhältnis zwischen drangvoll dunkler Lebensfülle und dem Wunschbild von letzter Grazie und Helle das seinem Geist vorschwebte. Er litt darunter daß er seinem unbedingten Wunschbild nicht durch freie Erkenntnis, sondern nur durch Besessenheit sich nähern konnte. Sein Geist schien ihm unzulänglich, aus seinem Triebchaos ihn sicher zu leiten, und nur mächtig genug um ihm die dunkle Schöpferunschuld, die nachtwandlerische Sicherheit zu stören. So rührt er hier an die schwerste Aufgabe/des neueren Menschen und zumal

Künstlers überhaupt: mit dem Bewußtsein belastet die Schöpfer-sicherheit zu retten . . oder Natur, Ursprung, Einheit und damit harmonische Schönheit zu bleiben trotz dem Geist und mit dem Geist. Die Grazie der Marionetten bietet dem Dichter das sinnliche Gleichnis und die dialogisch versteckende und spannende Fassung, um seinem an die Vorstellungskraft gebundenen Denken dies Problem hand- und mundgerecht zu machen: »Wenn die Erkenntnis durch ein Unendliches gegangen ist, findet sich auch die Grazie wieder ein: so daß sie zu gleicher Zeit in dem menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann oder in dem Gott.« Hier streift er einmal halb zerstreut, hell-sichtig an die Wurzeln auch seines Fluchs.

*

Kleist ist die stärkste dichterische Gestaltungskraft die Deutschland im romantischen Zeitalter hervorgebracht hat, unser einziger ursprünglicher Tragiker. Es war sein Verhängnis, eine Form seines Verhängnisses, daß er mit dieser Ur-anlage in ein widerdramatisches Volk und Zeitalter geriet. Kleist ist außerdem einer unserer mächtigsten Erzähler, der eigentliche Meister des Ungeheuerlichen. Und er ist endlich neben Hölderlin und Nietzsche einer der fast mythischen Träger des deutschen Verhängnisses, eine der wenigen echt tragischen Gestalten unserer Geistesgeschichte. Er wird vielleicht, wie Lord Byron oder wie Ulrich von Hutten, als Gedicht, als Mythe länger leben denn als Dichter — kein Führer und Vorbild wie Achill oder Ulyß, aber ein sinnbildliches Opfer wie der Rasende Ajax — ein Wesen das den Deutschen immer teuer sein muß, wenn nicht durch Erfüllung einer deutschen Idee, wie Goethe oder Schiller, so doch als sühnender Träger eines deutschen Fluchs, der volklosen Einsamkeit des schöpferischen Genius.



INHALT

EINLEITUNG	7
DIE FAMILIE SCHROFFENSTEIN	28
ROBERT GUISKARD	44
DER ZERBROCHNE KRUG	61
AMPHITRYON	72
PENTHESILEA	88
KÄTHCHEN VON HEILBRONN	110
DIE HERMANNSCHLACHT	117
PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG	139
ERZÄHLUNGEN	152
NEBENWERKE	168



BEI GEORG BONDI IN BERLIN SIND ERSCHIENEN:

WERKE DER DICHTUNG
AUS DEM KREISE DER BLÄTTER FÜR DIE KUNST

STEFAN GEORGE

DICHTUNGEN: HYMNEN, PILGERFAHRTEN, ALGABAL * DIE
BÜCHER DER HIRTEN UND PREISGEDICHTE DER SAGEN UND
SÄNGE UND DER HÄNGENDEN GÄRTEN * DAS JAHR DER SEELE *
DER TEPPICH DES LEBENS UND DIE LIEDER VON TRAUM UND
TOD. MIT EINEM VORSPIEL. * DER SIEBENTE RING * DER STERN
DES BUNDES * DREI GESÄNGE

ÜBERTRAGUNGEN: BAUDELAIRE, DIE BLUMEN DES BÖSEN *
DANTE, GÖTTLICHE KOMÖDIE * SHAKESPEARE, SONETTE *
ZEITGENÖSSISCHE DICHTER I UND II

DEUTSCHE DICHTUNG

I. JEAN PAUL * III. DAS JAHRHUNDERT GOETHES

KARL WOLFSKEHL

GESAMMELTE DICHTUNGEN

FRIEDRICH WOLTERS

ÜBERTRAGUNGEN: HYMNEN UND LIEDER DER CHRISTLICHEN
ZEIT. I. LOBGESÄNGE UND PSALMEN * II. HYMNEN UND
SEQUENZEN * III. MINNELIEDER UND SPRÜCHE



BEI GEORG BONDIS IN BERLIN SIND ERSCHIENEN:

WERKE DER WISSENSCHAFT
AUS DEM KREISE DER BLÄTTER FÜR DIE KUNST

FRIEDRICH GUNDOLF

GEORGE * GOETHE

SHAKESPEARE UND DER DEUTSCHE GEIST

ERNST BERTRAM

NIETZSCHE

WILHELM STEIN

RAFFAEL

BERTHOLD VALLENTIN

NAPOLEON

FRIEDRICH WOLTERS

HERRSCHAFT UND DIENST

EDITH LANDMANN

TRANSCENDENZ DES ERKENNENS

BEI GEORG BONDI IN BERLIN IST ERSCHIENEN:

SHAKESPEARE
IN DEUTSCHER SPRACHE
NEUE AUSGABE IN SECHS BÄNDEN

HERAUSGEGEBEN · ZUM TEIL

NEU ÜBERSETZT VON

FRIEDRICH GUNDOLF

ERSTER BAND: Coriolanus — Julius Cäsar — Antonius und Cleopatra —
Romeo und Julia — Othello — Der Kaufmann von Venedig

ZWEITER BAND: König Johann — König Richard der Zweite — König
Heinrich der Vierte, Erster und Zweiter Teil — König Heinrich der Fünfte
— König Heinrich der Sechste, Erster Teil

DRITTER BAND: König Heinrich der Sechste, Zweiter und Dritter Teil
— König Richard der Dritte — Verlorne Liebesmüh — Die beiden Veroneser
— Die Komödie der Irrungen — Der Widerspenstigen Zähmung

VIERTER BAND: Die lustigen Weiber von Windsor — Viel Lärmen um
nichts — Ende gut, alles gut — Wie es euch gefällt — Was ihr wollt —
Maß für Maß — Troilus und Cressida

FÜNFTER BAND: Hamlet — Macbeth — König Lear — Ein Sommers-
nachtstraum — Cymbelin — Wintermärchen — Der Sturm

SECHSTER BAND: Timon von Athen — Titus Andronicus — König
Heinrich VIII. — Venus und Adonis — Lucretia — Sonette

