



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

S., J.: Charakterbilder aus der Deutschen Restaurationsliteratur : 2.
Heinrich v. Kleist.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Charakterbilder aus der Deutschen Restaurations- literatur.

2. Heinrich v. Kleist.

Woher der düstre Unmuth unsrer Zeit,
Der Groll, die Eile, die Zerrissenheit?
Das Sterben in der Dämmerung ist Schuld
An dieser freudenarmen Ungeduld;
Verb' ist, das langersehnte Licht nicht schauen,
Zu Grabe gehn in seinem Morgengrauen. — —
Lenau.

Kleist hat das eigene Schicksal gehabt, daß er erst einige Zeit nach seinem Tode eine renommirte Figur in der Deutschen Poesie wurde. Der jungen Generation seiner Zeit, die sich in Ueberschwenglichkeiten überbot, galt er als eine kalte prosaische Natur, sowol in seinem Leben wie in seinen Dichtungen, und es waren unter den damaligen Kritikern nur Einige, die sein außerordentliches Talent gebührend zu würdigen verstanden, namentlich Huber, im Uebrigen ein entschiedener, leidenschaftlicher Gegner der romantischen Schule, der auch in unserm Dichter die Spuren von der falschen Richtung der Zeit entdeckte, sich aber dadurch nicht abhalten ließ, in ihm den großen Genius zu ehren. Ludwig Tieck hat das große Verdienst, durch die Gesamtausgabe seiner Werke im Jahre 1826 die Aufmerksamkeit des Deutschen Publicums wieder auf ihn gelenkt zu haben. Die Richtung der Zeit hatte sich mittlerweile wesentlich verändert. Man war der gestaltlosen Ueberschwenglichkeiten satt und sehnte sich nach energischen Empfindungen, wenn sie auch in herber Form auftreten mochten. Kleist fand namensflich unter den „Geistreichen“ eine große Anerkennung, und man war fast geneigt, auf der andern Seite zu weit zu gehen. Wir dürfen es nie aus den Augen lassen, daß bis zu einer gewissen Grenze das Urtheil der Zeitgenossen immer seine Berechtigung hat, auch wenn es sich gegen Charaktere richtet, die in mancher Beziehung über dem Zeitalter stehen. Ich möchte diese Stellung eine Schuld nennen, wenn mit diesem Worte in neuerer Zeit nicht ein so schreiender Mißbrauch getrieben wäre.

Die Zeit, welcher Kleist's Dichtung angehört, sind die Jahre 1803—1811. Er war 1776 zu Frankfurt a. D. geboren, machte als Preussischer Junker den Rheinfeldzug mit, nahm dann seinen Abschied, wurde 1800 im Departement des Minister Struensee angestellt und eine Zeit lang in Paris verwendet, wo er ein ziemlich dissolutes Leben führte; wenigstens sind seine Briefe aus jener Zeit voll von Selbstvorfürfen. Er wurde, wie viele begabten Männer jener Zeit, von einem brennenden Ehrgeiz verzehrt, und hatte sich doch kein klares Bild davon gemacht, nach welcher Richtung er sich treiben lassen wollte. Jener Ehrgeiz war bei ihm nicht, was er bei den meisten Andern zu sein pflegt, ein unbestimmter Idealismus, der aus einer verworrenen Lecture hervorgeht, sondern die Empfindung einer wirklichen Kraft, die aber kein Maß zu finden wußte. — 1806 lehrte er nach Berlin zurück, wurde nach der Schlacht bei Jena von den Franzosen verhaftet, und hatte volle Gelegenheit, die Noth und Schmach seines Vaterlandes in seinem eigenen Schicksal auf das Bitterste mitzufühlen. Sein Vorhaben, im Jahre 1809 den Krieg in Oestreichischem Dienst mitzumachen, zerschlug sich. Nach dem unglücklichen Ausgang desselben sah er für das Vaterland keine Rettung mehr, und eine bittere Verzweiflung bemächtigte sich seines Herzens, noch gesteigert durch unklare persönliche Verhältnisse. So endete er im Jahre 1811 zu Potsdam mit seiner Geliebten Henriette Vogel durch Selbstmord.

Es ließe sich aus seinem Leben, wenn es in allen einzelnen Phasen genau bekannt wäre, ein sehr sprechendes individuelles Bild von der damaligen Zeit entwerfen, wie sie sich in einem edlen Gemüth brechen mußte, das seine richtige Stellung im Leben nicht gefunden. Unre Aufgabe bezieht sich nur auf seine literarische Bedeutung.

Noch immer zehrte der Faustische Drang des maßlosen Gefühls an dem Herzen der Jugend, aber er hatte seine Naivetät, den Glauben an seine Berechtigung verloren, und war in Formeln und Conventenz aufgegangen. In den schrecklichen Irrwegen der Revolution hatte sich praktisch, in dem ebenso verworrenen Labyrinth der Deutschen Philosophie theoretisch, der Glaube an das Ideal verzehrt, der Geist war an sich selber irre geworden, die Sehnsucht nach einem Glauben war geblieben, aber die Hoffnung hatte man fast ganz aufgegeben. Man war müde, sceptisch und blasirt. Auf die stolze Selbstvergötterung der Fichte'schen Zeit folgte der gestaltlose polyphenartige Naturwuchs der Naturphilosophie, die Apotheose der Dämmerung; auf den verwegenen Idealismus, der Gott und die Welt verschlungen hatte, eine halb demüthige, halb coquette Symbolik, die ein damaliger Satyriker sehr gut in dem Verse ausdrückt: „Vater Goethe, schaffe mir Licht, geschaffen ist die Welt, doch seh' ich sie noch nicht.“ Die Hitze der souverainen Leidenschaft verlor sich in die trübe Mystik eines unnenmbaren, unfühlbaren, unbegreiflichen Empfindens. Das glänzende Pantheon aller Götter und Nationen verengte sich in eine enge pietistische Bestube. Ein neu-modisches raffiniertes Chri-

stenthum, eine erkünstelte nervöse Abspannung wurde die Modestkrankheit; selbst über Goethe's helle Lebensweisheit breitete sich das trübe Grau der allgemeinen Atmosphäre. Schwächere Charaktere gestalteten das Ahnen und Sehnen, das Zweifel und Bangen mit großer Naivetät zu salbungsvollen Bildern, an die sie glaubten; stärkeren fraß der Zweifel ans Herz. Im Verhältniß zu den Deutschen Dichtern ist Lord Byron noch glücklich zu nennen: der Britte inmitten eines großen bewegten und verständigen Lebens warf seine Krankheit lediglich ins Gemüth, er schilderte nur die subjective Verkehrtheit, mit dem vollen Bewußtsein, daß sie verkehrt sei, da ihm die sittliche Welt in festen Angeln ruhte. Der Deutsche Dichter dagegen hat bei dem tiefsten Gefühl für das lebendige Recht und bei dem schärfsten Verstand Augenblicke, wo ihm nicht allein die Welt, sondern sein eigener Glaube verkehrt und nichtig vorkommt. Der latente Wahnsinn tritt dann hervor und wirkt um so peinlicher, wenn er mit dem Anschein kalter Objectivität verknüpft ist, wenn wir ihn nicht als Ausbruch einer zufälligen vorübergehenden Erregtheit begreifen können. Wir erschrecken über die Wildheit einer lange verhaltenen Leidenschaft, die plötzlich und unvermittelt hervorbricht, über die hastigen Sprünge einer Ueberzeugung, die nur durch einen gewaltigen Anlauf über ihre eigenen Zweifel hinwegkommen kann. Weil wir niemals auf den Ausgang vorbereitet sind, werden wir nicht nur überrascht, sondern auch verwirrt; wir verstehen die Charaktere, die uns vorher in den einzelnen Zügen mit einer wunderbaren plastischen Kraft zur Anschauung gebracht waren, in ihrer wesentlichsten Entwicklung nicht mehr. So verkümmert die edelste Anlage und läuft in unklares, phantastisches Wesen aus, wie wir es bei Kleist fast in allen seinen Dichtungen wiederfinden.

Es war in jener Zeit (1809), daß Frau v. Staël ihr berühmtes Buch über Deutschland schrieb. Wenn die geistreiche Frau in dem ganzen Deutschen Volke jenes somnambule, visionaire Wesen sieht, welches sie in den Spizen der Deutschen Literatur, die sie allein kannte, ganz richtig entdeckt hatte, so war das allerdings zu weit gegangen, aber bis zu einem gewissen Grade war allerdings wenigstens in den höhern Kreisen des Lebens Alles von dieser Krankheit inficirt. Kleist bildet durch die eigenstimmige und zuweilen barocke Härte seiner Zeichnung, durch das Behaltene und Geknüpfte seiner Sprache, durch die Energie seiner Charakteristik und durch das leidenschaftliche Streben nach Wahrheit einen sehr entschiedenen Gegensatz gegen die herrschende Romantik, die es nie zur Gestaltung, nie zur eigentlich starken Empfindung, sondern nur zur Phrase oder höchstens zur Stimmung bringt, aber er hat ihr doch seinen Tribut zahlen müssen. Wenn Fouqué und die Uebrigen mit den närrischen Erfindungen des Paracelsus, des Jakob Böhme u. s. w. auf eine ziemlich kindliche Weise spielen, so ist bei Kleist dieses Eingreifen der irrationalen Welt aus dem innern Schauder zu begreifen, der sich ohne Absicht an die homogenen Erscheinungen knüpft, die ihm zufällig

von Außen entgegenkommen, gerade wie es mit der eigentlichen Gespensterfurcht der Fall ist. Solche wüste Geschichten, wie „die heilige Cäcilie,“ „der Zweikampf,“ „das Bettelweib von Lucarno“ u. s. w., machen nicht den Eindruck der Freude und des Behagens an dem wildromantischen Gegenstand, wie es z. B. bei Hoffmann immer der Fall ist, sondern den Eindruck einer gewissen Angst, die sich hinter anscheinender Kälte versteckt. Auch in seinen größern Werken fehlt dieser unheimliche Eindruck nicht. Mitten im Rausch der herrlichsten Poesie durchlebt uns oft eine eiskalte Empfindung; wir werden um so mehr verstimmt, weil wir dennoch gefesselt bleiben. Im „Kohlhaas“ verläuft der verständige und tief empfundene Grundgedanke plötzlich in einen abenteuerlichen, unbehaglichen Irrgarten der Mystik; in „Räthchen“ und der „Penthesilea“ wird der schönste Zauber der Liebe an einen krankhaften Gegenstand verschwendet; dort erscheint sie hündisch, hier tigerartig bacchantisch; in der „Herrmannschlacht“ zieht sich der edle Heldenzorn in einem bitteren verbissenen Grimm zusammen; in „Prinz von Homburg“ mischt sich das fremdartige Getändel einer somnambulen unreifen Stimmung in den Ernst des sittlichen Conflict's, und diese Fehler sind nicht etwa, wie es Tieck voraussetzt, accidentell, sie entspringen aus dem Innersten seiner Gedanken und sind tief in den Organismus seiner Gestalten verwachsen; jeder Schnitt würde ihren Lebensnerv auf's Tödlichste verletzen.

Selbst in seiner Leidenschaft für die Wahrheit, in seinem Haß gegen die Phrase ist etwas Reflectirtes; es ist wenigstens eine seltsame Objectivität, die sich auch in das Verworfene und in das Unschöne vertieft und zum Theil darin verliert. Von einem gewissen ästhetischen Standpunkt unsrer Zeit, der sich mehr durch das Raffinement seiner Principien, als durch die Bestimmtheit und Gewissenhaftigkeit derselben auszeichnet, werden solche Scenen, wie die Todesfurcht des Prinzen von Homburg, oder die scheußliche Ermordung des Ventidius durch Thusnelde, des Achilles durch Penthesilea, oder das Auspeitschen Räthchens durch ihren Geliebten, oder, um in's Komische überzugehen, jene Anzeige der Marquise von D., sie wolle Denjenigen heirathen, der sich als Vater ihres Kindes legitimirte, als Züge wunderbarer Kühnheit und Freiheit bewundert. Wir können diese Bewunderung nicht theilen, auch wenn man für jeden dieser Züge eine analoge Geschichte aus dem wirklichen Leben auffinden wollte, denn in der Kunst ist nur das Schöne und Begreifliche wahr, wie nur das Wahre schön ist.

Sehr Vieles zu diesen Verirrungen mag der Umstand beigetragen haben, daß Kleist ein einsamer Poet war. Er hat das Theater wenig gekannt, zu welchem ihn doch sein starker realistischer Trieb hindrängen mußte. Gerade ein kräftiges Gemüth ist geneigt, bei unklaren Vorstellungen über die Form sich durch seine Reflexionen oder auch durch seine Empfindungen in's Maßlose treiben zu lassen, und je concentrirter seine Anlage, desto schreiender wird der sich in ihr ergebende Mißlaut.

Die düstere Stimmung seiner Seele gewann durch den Bruch in allen öffentlichen Verhältnissen eine ernstere Bedeutung. Das Unglück Deutschlands gab der suchenden Melancholie einen wirklichen und sehr ausreichenden Gegenstand. Auch hier kam nach einem tiefen Gesetze der Geschichte die innere Entwicklung des Deutschen Geistes der äußern Nothwendigkeit entgegen. Es war nicht blos die unmittelbare Erfahrung, welche das Deutsche Weltbürgerthum bekehrte; diese Bekehrung war vielmehr der Ausgang, auf den die Unklarheit des Freiheitsdranges nothwendig führen mußte. Das rastlose Bagabondiren in dem orbis pictus aller Nationen, um irgendwo oder in allen zugleich jenes Ideal zu finden, das man in seinen Träumen hegte, mußte endlich zur Abspannung und zu der demüthigenden Erkenntniß führen, daß man zuerst in der Nähe hätte suchen sollen. Die Griechischen Götter, die Gothischen Heiligenbilder, die nordischen Riesen und Zwerge, der Blütenrausch der Orientalischen Phantasie, das Alles wollte sich nicht mit einander vertragen. Aus ihrer natürlichen Umgebung gerissen und in eine fremdartige Welt verpflanzt, bekamen alle diese Gestalten einen geheimnißvollen und unheimlichen Ausdruck, der eigentlich gar nicht zu ihrem Wesen gehörte. Die holdselige Griechische Göttin wird im romantischen Venusberg zu einem nächtlichen Teufelspuk. Umgeben von diesen Geistern, die man heraufbeschworen hatte, ohne sie verstehen und ohne sie bannen zu können, erinnerte man sich an die frühesten Eindrücke der Kindheit; man schlug ein Kreuz, betete ein Ave Maria und floh in eine heimliche Gothische Kapelle, um in der Beschränktheit der heimischen Penaten Schutz gegen die verwirrenden Eindrücke zu suchen, deren man nicht mehr Herr werden konnte. Ein specifisches Deutschtum und ein specifisches Christenthum wurde auf den Straßen verkündigt, wie weder das Eine noch das Andere je in der Welt existirt hatte. Man sammelte die Deutschen Volkslieder und ahmte sie nach, wie es Walter Scott bei den Engländern that. Man führte die Poesie der Spinnstuben in die feine Gesellschaft ein; man sammelte die Heiligenbilder der Rheinisch-Byzantinischen Schule, die schon durch ihre wunderliche Bezeichnung andeutete, was es mit diesem specifischen Deutschtume für eine Bewandniß habe. Man emancipirte den nationalen Teufel und die christlichen Hexen. Man reinigte die Sprache auf eine so gewaltsame Weise durch Entlehnungen der alten Formen, daß sie vollständig den Eindruck einer ausländischen machte, und man vertiefte sich mit großer Andacht und Ehrerbietung in den Geist des Deutschen Volks, aus dem man bis dahin nicht viel machen wollen. Diese Umwandlung erfolgte ziemlich gleichzeitig in der gesammten Romantik. Görres bekehrte sich von Wischnu und Brama zu Christus, Schlegel von der heidnischen Lucinde zu der mährischen Muse des christlich-Germanischen Rechts, und so alle Uebrigen. Auch Fichte, der noch in seinen Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters dem freien, sonneverwandten Geiste das Recht vindicirt hatte, über die engen Schranken der Nationalität hinauszugehen, fand

jetzt in seinen „Reden an die Deutsche Nation“ (1808), daß mit dem Untergang des Deutschen Volks zugleich alle Cultur aufhören müsse; er fand aber zugleich, daß dieses Volk erst durch eine künstliche Erziehung hervorzubringen sei, da die ganze gegenwärtige Generation in frevelhaften Egoismus versunken und der elendesten Knechtschaft mit Recht verfallen sei, — ein Gedanke, der übrigens vorübergehend auch sehr praktische Männer beschäftigte, z. B. Stein. Bei den meisten Barden der damaligen Zeit war der Haß gegen die Franzosen, gegen Napoleon und gegen die Revolution zu gleicher Zeit ein Haß gegen die eigene geistige Vergangenheit, deren man sich schämen zu müssen glaubte. Es war daher in diesem Haß eben sowol wie in der Liebe zu dem Gegensatz derselben, zu dem specifischen Deutschthum, sehr viel Phrasenhaftes, Unklares und Ungesundes.

Bei Kleist war Beides tiefer gewurzelt. Sein Haß gegen die Franzosen hatte keinen literarischen Ursprung, sondern galt den wirklichen Unterdrückern, und wurde nur durch die allgemeine Stimmung seiner Seele gefärbt, und seine Liebe zum Vaterlande bezog sich nicht auf ein farbloses, nebelhaftes Ideal, das er sich erst ausdichten mußte, sondern auf den wirklich bestehenden Preussischen Kriegerstaat, dem er mit Leib und Seele angehörte, trotz seiner handgreiflichen Schwächen und Verirrungen. Das Gefühl der Erniedrigung, in welche sein Königshaus und seine Waffengefährten verfallen waren, erfüllte ihn mit concretern Bildern, als sie der Tugendbund oder die an Brutus und Cassius geschulte Burschenschaft oder die breite und ziemlich hunscheckige Beredsamkeit eines Zahn, Arndt, Steffens, Müller u. s. w., oder als die Theecircle der feinen Gesellschaft, die sich am Zauberring, an Sigurd dem Schlangentödter erbaute, geben konnten. Unter seinen Liedern, die übrigens sonst nicht viel Lob verdienen, finden sich auch einige patriotische, die einen so leidenschaftlichen, glühenden, wilden Haß athmen, daß sie darin die spätern Freiheitsdichter weit hinter sich lassen. Vor allen Dingen sind aber „die Hermannschlacht“ und „der Prinz von Homburg“, auf die wir noch zurückkommen, der bedeutendste Ausdruck dieser Empfindung. Sein Patriotismus hat darin eine so fanatische Färbung, daß unsre Epigonen, die Napoleon und die Freiheitskriege vom sogenannten ästhetischen oder philosophischen Standpunkte aus zu betrachten gewohnt waren, darüber erschrecken mußten, wenn wir nicht in neuerer Zeit durch Monographien, wie das Leben Stein's und York's, wieder ein concretes Bild jener entseßlichen Zeit erhalten hätten, gegen welche unsre jetzige Gedrücktheit doch sehr unbedeutend erscheinen muß, und von dem eben so dämonischen als kleinlich boshaften Geiste jenes Mannes, den unsre jungdeutsche Romantik aus einer natürlichen Empörung gegen ihre Vorgängerin zu den Göttern zu erheben geneigt war.

Die Leidenschaft des Patriotismus konnte nur bei einer ernsten und tiefen Natur erwachen, welche sich mit den coquetten Phrasen patriotischer Melancholie

nicht begnügen mochte. Dieser Ernst und diese Tiefe finden sich schon in den kleineren Schriften unsers Dichters, zu denen wir hier zunächst übergehen.

Seit Goethe's „Ausgewanderten“ und Schillers „Geisterseher“ haben sich die Deutschen Schriftsteller vielfältig mit der kleinen Novelle beschäftigt. Hoffmann, Arnim, Fouqué, Tieck und Andere haben sie zu einer eigenen Kunstgattung ausgebildet, bis sie später im größern Roman untergegangen ist. Die Form hatte den großen Fehler, daß sie den Schriftsteller sehr leicht verleitete, seine Erzählung zum bloßen Vehikel für Ansichten und Meinungen herabzusetzen. Im Allgemeinen haben überhaupt die Deutschen nicht das Talent, gut zu erzählen, und sind noch mehr durch das Beispiel Jean Paul's und der übrigen Humoristen verführt worden, in der Unklarheit und Verwirrung ein Zeichen von Poesie zu finden. Kleist hat dagegen das Streben einer energischen concentrirten Einfachheit. Seine Erzählungen sind in einem so strengen Chronikensstyl gehalten, daß man zuweilen wirklich getäuscht wird und es mit einem historischen Referat zu thun zu haben glaubt. Er vermeidet mit einer gewissen Nengstlichkeit jedes Durchscheinen seiner Subjectivität, und wird daher niemals weder humoristisch noch pathetisch; dagegen weiß er durch eine wahrhaft künstlerische Gruppierung seiner Situationen und Contraste, wie z. B. im „Erdbeben von Chili,“ oder durch ein strenges Festhalten seiner Charakteristik, wie im „Kohlhaas,“ eine tragische Wirkung hervorzubringen. Man muß seine Erzählungen, in denen sich zuweilen vielfache Grenel häufen, mit den modernen Französischen, z. B. mit Bug Jargal oder den Mystereien vergleichen, um seinen künstlerischen Werth vollständig zu empfinden. Niemals verfolgt er seinen wilden Stoff mit jener krankhaften Wollust, die unsern überreizten Geschmack charakterisirt; er ist im Gegentheil fast zu hastig und nimmt uns die Muße, die Empfindungen, die er in uns erregen will, gehörig zu verarbeiten. Diese Hast giebt seinen Bildern zuweilen einen träumerischen Anstrich, obgleich sie nie verwaschen und nie unklar sind. Der düstere Nebel, der sich im Allgemeinen über dieselben breitet, wird durch einzelne helle Sonnenblicke einer köstlichen Poesie anmuthig unterbrochen. Die Sprache ist bei aller Einfachheit doch sehr plastisch, und er versteht es, uns durch einzelne kleine Winke eine sehr genaue und sprechende Anschauung zu geben, was bei den Deutschen selten ist. — Was den sittlichen Eindruck dieser Erzählungen betrifft, so möchte es ein Fehler sein, daß der Ungestim, mit welchem die Geschichte verkauft, dem Leser kaum Zeit läßt, sich die Sache reiflich zu überlegen. Das gilt am Meisten vom „Kohlhaas,“ entschieden der besten unter seinen Novellen. Der Grundgedanke, daß das höchste Gefühl des Rechts, wenn es einseitig fest gehalten wird, zum höchsten Unrecht führt, ist in der Anlage mit großem Sinn gegeben, und die erste Entwicklung des Gedankens mit einer meisterhaften psychologischen Schärfe und einem vollkommen durchsichtigen Realismus ausgeführt; sobald aber der Wendepunkt eintritt, ergreift den Dichter ein so fieberhafter Ungestim, eine so maßlose Wildheit, daß

wir nur noch an die Begebenheiten denken, nicht mehr an den sittlichen Sinn, und zuletzt ist Recht und Unrecht so unter einander gewirrt, daß wir um so unbefriedigter scheiden, da dem Anschein nach die sittliche Frage nach allen Seiten hin gebührend erledigt sein soll. Kohlhaas ist nicht bekehrt, und die streitenden sittlichen Momente haben keinen Austrag gefunden. — Viel reiner ist der Eindruck im „Erdbeben von Chili.“ Der menschliche Fanatismus, der die schreckliche Erschütterung der Natur überdauert, macht einen tragischen Eindruck, ohne uns zu beflecken, denn unser eigenes Gefühl wird nicht verwirrt. — Die beiden andern größern Erzählungen, „die Marquise von D.“ und „die Verlobung in St. Domingo,“ sind weniger bedeutend, und die sonst sehr gut gehaltene Erzählung wird durch einzelne barocke Uebertreibungen gestört; wir haben niemals das vollständige Gefühl, daß das, was uns gegeben wird, menschlich wahr ist, gerade weil der Dichter zu ängstlich nach individueller Wahrheit strebt. —

In seinen Dramen erkennen wir den specifisch Deutschen Dichter; wir haben namentlich an seiner Sprache das Bild eines wahrhaft nationalen Styls, der sich für Deutschland auf eine organische Weise hätte entwickeln können, wenn nicht das Beispiel Goethe's und Schiller's verwirrend dazwischen getreten wäre. Von Goethe gilt das zwar im Ganzen weniger, denn sein Ausdruck hat ein so unterschieden individuelles Gepräge, daß man sich zu einer Nachahmung schwerlich versucht fühlen kann. Er hat aber dadurch der Entwicklung der Deutschen Kunst geschadet, daß man die Formlosigkeit und das Hervortreten der subjectiven Stimmung auch im Drama als das wesentliche Zeichen einer genialen Begabung ansah. Er hat der Bühne die Kräfte entzogen, die sie zu einer fruchtbaren Entwicklung hätten fördern können. Schiller dagegen mit seiner entschiedenen Richtung aufs Theater hat eine große Schule gemacht, die um so gefährlicher war, da die Nachbildung seiner Rhetorik ziemlich leicht ist. Daß bei der allgemein gehaltenen Idealität seiner Sprache in seinen Stücken dennoch eine feine und scharfe Charakteristik zu finden ist, sieht nur der schärfer Blickende; die oberflächliche Bewunderung hält sich an die Phrase, und mit der Phrase kann der schlechte Dichter so gut operiren, wie der gute. Bei den einzelnen Dichtern, die sich dieser Schule entzogen, treten noch viel schlimmere Uebelstände ein; theils verfolgten sie die weiche, zerflossene Richtung der Iffland'schen Muse, theils forcirten sie sich in ein barockes, angeblich geistreiches Wesen hinein. Wenn man Kleist's Zeitgenossen, die Arnim und Werner, oder spätere Dichter, wie Grabbe und Aehnliche, mit den nativen Phrasen, den Körner, Müllner, Houwald u. s. w. vergleicht, so weiß man in der That nicht, wem man den Vorzug geben soll. Kleist hat sich von dem Schiller'schen Einfluß vollständig frei gehalten; er ist im Wesentlichen zu der strengen Einfachheit der Lessing'schen Stücke zurückgekehrt, aber er hat zu gleicher Zeit die Sprache veredelt. Sie hat ein sehr individuelles Leben, und wird dabei doch vom Duft der Schönheit durchhaucht. Man hat in neuerer

Zeit in gerechter Abneigung gegen die romantische Vermischung aller möglichen Stylarten auf eine strenge Unterscheidung des Tons, wie er in der Tragödie und in der Komödie anwendbar ist, gedrungen, vielleicht zu sehr verleitet durch Shakespeare's Beispiel, der zwar die Gattungen nicht auseinanderhält, wol aber in jedem seiner Stücke zwei verschiedene, schon durch den Rhythmus getrennte Formen beobachtet. Bei Kleist ist es nun interessant, zu beobachten, wie die beiden Formen auf eine zweckmäßige Weise sich einander nähern. Er hat sein Lustspiel, „der zerbrochene Krug“, in fünffüßigen Jamben geschrieben, und wenn man den nothwendigen Einfluß des Stoffes auf die Sprache abrechnet, so ist die Form desselben nicht wesentlich anders, als die seiner Tragödien. Dies scheint uns auch der richtige Weg, das Theater zu einer gewissen Einheit zu idealisiren. Es kommt darauf an, im Tragischen wie im Komischen jenes Maß zu beobachten, welches der tragischen wie der komischen Wirkung keinen Eintrag thut. Shakespeare hat dieses Maß keineswegs beobachtet, und daher machen seine Tragödien doch ziemlich ohne Unterschied den Eindruck, als ob eine Reihe köstlicher Poesien durch gleichgiltige und stiefmütterlich behandelte Zwischenscenen mit einander in Verbindung gesetzt wären. Auch sind viele seiner poetischen Stellen, die wir beim Lesen vollkommen zu würdigen wissen, nicht für den unmittelbaren Eindruck der Recitation berechnet, und bei verständigen Theatern ist man jetzt allmählig zu der Einsicht gekommen, eine mäßige und schonende Umarbeitung der Sprache bei der Aufführung für nothwendig zu halten. — Kleist versteht es außerdem, trotz dieser Gleichmäßigkeit des Styls für jede seiner Handlungen die entsprechende Grundfärbung zu treffen, und ist darin nur mit Schiller zu vergleichen. Das rüstige Kriegsleben im „Prinzen von Homburg“, das Niederländische Genre im „Dorfschreiber Adam“, die gesteigerte Sinnlichkeit in dem bacchantischen Gemälde der „Penthesilea“ u. s. w., das Alles ist ganz vortrefflich ausgedrückt trotz des gleichmäßigen Verses und der gebildeten, durchsichtigen Sprache. Kleist giebt sich nie die unfruchtbare Mühe, sich an die zufälligen Neußerlichkeiten, an die historischen Curiositäten zu halten, er läßt seinen großen Kurfürsten nicht im Jargon des siebzehnten Jahrhunderts sprechen, er coquettirt bei seinen Griechischen Gestalten nicht mit mythologischer Gelehrsamkeit, ja er treibt die Kühnheit so weit, in seinem Prinzen von Homburg das poetische „Du“ mit der „Excellenz“ und der „Durchlaucht“ zu verbinden, und es gelingt ihm vollkommen, eben weil er ein echter Dichter ist. Von dieser Seite verdient Kleist das unbedingteste Lob und das ernsthafteste Studium jüngerer Dichter, und wenn er hin und wieder bei dem gewöhnlichen Publicum durch die anscheinende Härte und Kälte seines Styls anstößt, so ist das nur der Verweichlichung durch die Schillersche Schule beizumessen. — Wir gehen jetzt zu den einzelnen Stücken über:

Der zerbrochene Krug (1811) ist lange Zeit vom Theater fern geblieben. Man glaubte, daß die sorgfältige, gewissenhafte und bis ins Kleinste durchgear-

beitete Ausführung dem darstellenden Künstler Eintrag thun würde. Der neueste Erfolg hat diese Besorgniß nicht bestätigt. Döring hat in Berlin das Stück zu einem der beliebtesten Lustspiele gemacht. Für die Kenntniß Kleist's ist es nur insofern von Wichtigkeit, als es seine große Fähigkeit verräth, sich in eine seiner Grundstimmung fremde Welt zu versetzen. Das Stück ist durchaus heiter gehalten, und enthält eine sprechende Antwort auf jene von der überweisen philosophischen Kritik unsrer Tage aufgestellte Frage, wie man sich über eine unmoralische Person, z. B. über Falstaff, belustigen könne. Man belustigt sich eben nicht über ihre Immoralität, sondern über ihre komischen Seiten, und es kommt nur darauf an, den Eindruck der erstern fern zu halten. Der Gerichtsrath Walter in unserm Stück vertritt in breiterer Ausführung, aber in demselben Sinne wie Prinz Heinrich, das verständige Publicum; er macht den unredlichen Richter unschädlich, aber er ist nicht Puritaner genug, um sich durch diese Wichtigkeit seines Amtes den Humor verderben zu lassen. — Auch Kleist muß doch seine Stunden gehabt haben, wo er Freude am Leben fand, denn die saubere Ausführung dieses echt Niederländischen Gemäldes spricht von einem innern Behagen, und man darf sie nur z. B. mit Hebel's Schnock vergleichen, um sich den Unterschied des natürlichen und des gemachten Humors klar zu machen. — Schwächer ist ein anderes Lustspiel: *Amphitryon*, in welchem die derben Späße des Plautus durch Einmischung allegorischer Einfälle, die das Komische verstärken sollen, nur verwirrt werden.

Die Familie Schroffenstein (1803) ist trotz der sehr geistvollen Ausführung, der scharfen Charakteristik und einzelner Stellen von der höchsten Poesie (z. B. das Zusammentreffen der beiden Liebenden in der Waldgrotte) dennoch als ein verfehelter Versuch zu betrachten, wie das auch in der Berliner Aufführung deutlich geworden ist. Tieck erklärt sich mit dem Stück im Ganzen einverstanden und tadelt nur den Schluß, der als die Veranlassung der ganzen complicirten Greuelgeschichte einen zufälligen, der Haupthandlung völlig fernliegenden Umstand entdeckt; aber dieser Schluß gehört wesentlich zum Stück. Das Mißverständniß, als treibende Kraft der Handlung, ziemt nur dem Lustspiel; wo wir eine tragische Handlung vor uns sehen, wollen wir auch eine tragische Nothwendigkeit herauserkennen. Wenn man sich bei jeder Scene sagen kann: noch in diesem Augenblick kann das Schicksal abgewandt werden, wenn die theilhaftigen Menschen nicht vollständig taub und blind sind, so wird der Eindruck ein peinlicher, und es entsteht jenes fröstelnde, ungesunde Gefühl, welches Hebel in seiner neuerfundenen Gattung der Tragikomödie mit Absicht anregt. Der Zufall, das Mißverständniß, darf allerdings unter den Hebeln der Maschinerie mit angewandt werden, aber er darf sich nicht hervordrängen, er darf nicht unsre ausschließliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen. In „Romeo und Julie“ z. B., einem Stück, dessen Stoff mit der Familie Schroffenstein sehr nahe verwandt ist, wird die Katastrophe gleichfalls

durch einen Zufall herbeigeführt, aber dieser Zufall ist so beiläufig behandelt, daß man gar nicht daran denkt, und außerdem sind die Persönlichkeiten von der Art, daß sie einen ähnlichen Zufall provociren. In der Familie Schroffenstein dagegen wird mit voller Absicht bei jeder Gelegenheit daran erinnert, daß der ganze Streit um ein Nichts geführt wird. Der Dichter sündigt mit vollem Bewußtsein, und darum werden wir auch durch den versöhnenden Schluß nicht erhoben. Wenn die Familien Montague und Capulet sich über dem Grabe der beiden Liebenden die Hände reichen, so ist das zwar ein düsterer Friede, aber als Friede, der eine Jahrhundert lange Fehde beendigt, ist es doch immer ein positives Resultat jenes unglücklichen Schicksals, das die Gemüther gebrochen und zur Versöhnung gestimmt hat. Zwischen den beiden Zweigen der Familie Schroffenstein dagegen herrschte nur eine eingebildecete Fehde, und man wird unwillig, daß sie nicht mit dem Schluß angefangen haben. Außerdem sind die Greuel, die aus den Verwickelungen des Zufalls entspringen, zu willkürlich erdacht; daß die beiden Väter ihre eigenen Kinder aus Mißverständnis umbringen müssen, schmeckt zu sehr nach der Absicht, und wir empfinden, daß es nicht nöthig war.

Die Hermannschlacht fällt in die Zeit des Zugendbundes und der Fichte'schen Reden an die Deutsche Nation. Der Stoff ist bei dem neu erweckten Patriotismus unsrer Nation tausendfältig behandelt worden, von Klopstock an der ein ziemlich schwülftiges und inhaltloses Bardit daraus machte, bis auf Grabbe, der es zu einem barocken Genrestück verarbeitete. Dazwischen liegen die romantischen Nachstücke eines Fouqué, das für den Theetisch berechnete Schauspiel der Frau von Weiffenthurn u. s. w. Kleist unterscheidet sich von allen übrigen Dichtern durch die Stimmung, welche allein diesem eigentlich blos epischen Stoffe ein dramatisches Leben geben kann. Der Chernskerheld ist eigentlich ein verschlagener Staatsmann, dessen That man vom historischen Standpunkte vollkommen billigen kann, der aber schwer eine dramatisch interessante Gestalt gewinnt. Börne hat in einer Kritik über Immermann's „Trauerspiel in Tyrol“ sehr richtig auseinandergesetzt, wie mißlich es ist, eine Ueberlistung des Feindes und eine Vernichtung desselben durch überlegene Gewalt, gleichsam durch einen Naturproceß, dramatisch darstellen zu wollen. Dieser Eindruck wird aber bei Kleist durch den wahrhaft diabolischen Haß, den er seinem Helden leiht, sehr wesentlich verändert. Man kann über diesen Haß trotz der sittlichen Motivirung erschrecken, man kann ihn mißbilligen, aber er macht einen dramatischen Eindruck. — Man vergleiche folgende Stellen. Als Hermann seiner Thusnelde eröffnet, daß die gesammte Römische Besatzung geschlachtet werden soll, und sie ihn fragt, ob der Schlag rücksichtslos die Guten wie die Schlechten treffen solle:

Die Guten mit den Schlechten. — Was! Die Guten!
 Das sind die Schlechtesten! Der Rache Keil
 Soll sie zuerst vor allen Andern treffen!

Und als sie ihn fragt, ob nicht der junge Held, der mit Gefahr des Lebens ein Kind aus den Flammen gerissen, ihm ein Gefühl des Mitleids entlockt:

Er sei verflucht, wenn er mir das gethan,
 Er hat auf einen Augenblick
 Mein Herz veruntreut, zum Verräther
 An Deutschlands großer Sache mich gemacht.
 Ich will die höhnische Dämonenbrut nicht lieben.

Als dieser junge Römer getödtet werden soll und Hermann an seine Siegespflicht erinnert:

Hermann: An Pflicht und Recht! Sieh da, so wahr ich lebe!
 Er hat das Buch von Cicero gelesen.
 Was müßt' ich thun, sag' an, nach diesem Werk?

Septimius: Nach diesem Werk? Armsel'ger Spötter, Du!
 Mein Haupt, das wehrlos vor Dir steht,
 Soll Deiner Rache heilig sein,
 Also gebet Dir das Gefühl des Rechts,
 In deines Busens Blättern aufgeschrieben!

Hermann. Du weißt, was Recht ist, Du verfluchter Bube,
 Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,
 Um uns zu unterdrücken?
 Nehmt eine Keule doppelten Gewichts,
 Und schlägt ihn todt!

Das ist entsetzlich wild und wird noch schrecklicher durch die beständige Ironie, mit der Hermann seinen vertrauenden Gegnern ebenso, wie seinen unschlüssigen Landsleuten, die er als energielose Tugendbündler verachtet, begegnet; aber es erregt unser eigenes Gefühl und erweckt ein dramatisches Interesse für den tragischen Kampf einer so wilden, leidenschaftlichen Natur mit der Nothwendigkeit, sich Zwang aufzulegen. Zudem nimmt die Handlung unser Interesse noch von einer andern Seite in Anspruch; wir haben es eigentlich nicht mit den Römern, nicht mit August und Varus zu thun, sondern mit den Franzosen und ihrem großen ruchlosen Kaiser. Die Zeit brachte ähnliche Gefühlsconflicte in Menge hervor. Wenn Dörnberg das Vertrauen des Königs Jerôme, wenn York das Vertrauen des Marschall Macdonald täuschen muß, so ist diese Verletzung des Gefühls, dem in den Persönlichkeiten der Feinde manche menschlich liebenswürdige und Achtung gebietende Seiten begegnen, nur durch jenen concentrirten Haß zu überwinden, der in der Anschauung von der Unsittlichkeit des Ganzen auch das Gefühl für den Einzelnen begräbt. Thaten wie die Anzündung von Moskau erhalten nur durch diese Stimmung ihre historische Färbung, und all die hübschen Lieder von Arndt, Stägemann, Körner, Schenkendorf, Rückert u. s. w., die bereits mitten im Rausche des Kampfes geschrieben wurden, geben uns lange nicht ein so klares Bild von derselben, als dieser anticipirte

Zorn des Kampfes. — Auch im Uebrigen bezieht sich fast jedes Wort direct auf die damaligen Zustände. Die unhistorische Versöhnung zwischen Marbod und Hermann, die ihre bisherige Eifersucht aufgeben, wo es sich um die große Sache der Nation handelt, ist nichts Anderes als ein Aufruf an Oestreich und Preußen, der leider durch die Verkehrtheit der beiderseitigen Staatsmänner getäuscht wurde. — Der kürzeste Proceß wird mit den Verräthern am Deutschen Vaterlande gemacht, die sich auf die Souverainetät ihrer Staaten beziehen und gegen den Patriotismus an das formale Völkerrecht appelliren. Es wird in der Schlacht ein Rheinbundfürst gefangen genommen, Aristan, der Uhier, der als Beherrscher eines freien Staats das Recht in Anspruch nimmt, nach Belieben Bündnisse zu schließen:

Ich weiß, Aristan, diese Denkart kenn' ich.

Du bist im Stand' und treibst mich in die Enge,

Fragst, wo und wann Germanien gewesen?

Ob in dem Mond? und zu der Riesen Zeiten?

Und was der Wig sonst an die Hand Dir giebt;

Doch jetzt, ich versichre Dich, jetzt wirst Du

Mich schnell begreifen, wie ich es gemeint:

Führt ihn hinweg und werft das Haupt ihm nieder! —

Trotz dieser auf die Gegenwart gerichteten patriotischen Begeisterung, die als eigentliche Seele das ganze Stück durchhaucht, ist doch in den Formen wie in der Gruppierung des Ganzen der Geist des Mittelalters sehr gut festgehalten. Zwar verletzt das Diminutiv Thuschen unser an dem Klopstock'schen Bardenstyl geschultes Ohr, und auch im Uebrigen ist die Sprache nicht altddeutsch, sondern modern; aber das thut der Charakteristik keinen Abbruch. Sowol die diplomatischen Intriguen Hermann's, als die Schlachtszenen sind vortrefflich arrangirt, das Gefeg der Spannung auf das Gewissenhafteste beobachtet, und das einzige Mal, wo durch eine Chernsktsche Alraune, die dem Heere des Varus im Walde begegnet, an das Costum erinnert wird, ist die Wirkung auf die Stimmung wunderbar.

Zwar fällt uns bei Hermann die Kälte, die er dem guten Willen seiner Landsleute entgegenbringt, weil sie alle an die Höhe seines Hasses und seiner Entschlossenheit nicht hinaufreichen, unangenehm auf, aber seine Heldennatur wird dadurch doch nicht unterdrückt, und nicht ohne Absicht hat der Dichter gegen den Schluß der Handlung mehrere Züge barbarischer Wildheit angebracht, die sonst zur Entwicklung nicht gerade nöthig wären, um dieses Bild zu ergänzen. — Ein anderes Heldengemälde: Robert Guiskard, ist leider Fragment geblieben. Was wir davon haben, ist vielversprechend.

Der Prinz von Homburg, das beste unter Kleist's Stücken, wurde erst im Jahre 1821 gedruckt. Der sittliche Conflict dieses Stücks ist der nämliche, den Schiller in seinem „Kampf mit dem Drachen“ darstellt. Die freie Heldenkraft empört sich mit dem unmittelbaren Bewußtsein ihrer höhern Berechtigung gegen die hergebrachte sittliche Ordnung. Die heidnische Tragödie wußte für

diesen Lieblingsconflict keine andere Lösung, als eine äußerliche. Lex est res surda et inexorabilis, das harte Gesetz duldet keine Vermittelung, ebenso wenig die Nemesis, der abstracte Neid der Götter. Die neue Zeit giebt dem freien Bewußtsein das Recht, sich selbst zu richten und damit zu veröhnen. Das Gesetz hat nur noch den Schein der unnahbaren Strenge. Als der Drachensieger, der wider das Gesetz das Vaterland gerettet, in Erkenntniß seiner Schuld sich der Strafe unterwirft, giebt der Meister ihm das Kreuz zurück als Lohn der Demuth, die sich selbst bezwungen. Es wäre höchst roh, dies so zu verstehen, als ob der Meister, gerührt von der Bescheidenheit des bestraften Jünglings, mit edler Willkür ihm verziehe, da er ihm ebenso gut auch nicht hätte verzeihen können. Diese Freisprechung nach dem Bekenntniß der Schuld ist vielmehr sittliche Nothwendigkeit. Der Heide Uxar mußte sich tödten, weil seine Schuld ihm äußerlich blieb, der Moderne findet die Veröhnung in sich selbst.

Im Prinzen von Homburg hat dieser Conflict dadurch eine lebensvolle Färbung erhalten, daß die sittliche Welt, innerhalb deren er stattfindet, plastisch ausgeführt wird, während er im lyrischen Gedicht nur angedeutet werden konnte. Der Geist eines wohlgeordneten Kriegerstaats, der in seiner Weise ebenso aner kennenswerth ist, als die republikanische Freiheit mit der harten, knöchernen Sprödigkeit der Hinterwäldlers, weil er sich an eine positive Idee knüpft, an eine Fahne, die noch ein höheres Symbol enthält, als das Wohlbefinden der gegenwärtigen Generation, weht uns mit frischem Athemzug aus diesem Gedicht an. In der Mitte der Fürst, der mit verständigem Ernst die Zügel des Staats in starken Händen hält, um ihn die treuen Kampfgenossen, die ihn verehren, ohne seine Knechte zu sein, ein gegenseitiges Vertrauen ohne Aufgeben der Selbstständigkeit, auffahrende Hitze, wie es Kriegern geziemt, und doch strenge Loyalität. Kleist konnte von seinen Gestalten sagen, wie Tasso: Es sind nicht Schatten, die der Bahn erzeugte, ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind. Trotz der Schlacht von Jena konnte man noch die Idee des specifischen Preußenthums festhalten; trotz der Schlacht von Brouzell müssen wir uns ihrer erinnern.

Das Stück war von den Preußischen Hofbühnen verbannt, weil es gegen die Etiquette war, einen Verwandten des regierenden Hauses auf die Breter zu bringen; selbst an seinem Jubelfeste durfte Friedrich der Große nur hinter der Scene die Flöte spielen, das persönliche Erscheinen in seinem Feldlager war ihm versagt. Engherzige Pruderie des modernen protestantischen Staats! Der Katholik steht seine Heiligen auf der Bühne mit derselben Andacht, mit der er sich in der Kirche vor ihrem Bilde niederwirft. Nur unser Skepticismus fürchtet die Profanation. — Die Märztage haben die Heldenkönige, gegen deren Staat sie gerichtet waren, von dieser Verbannung erlöst. Es ist wenig Aussicht vorhanden, daß dies lange dauern wird. Man befördert zwar jetzt sehr stark die patriotische Gesinnung, aber von dem patriotischen Verstand will man nicht viel mehr hören.

Die Ausführung des Problems ist sehr geschickt. Der Prinz von Homburg — in dem wir ein Bild des Prinzen Louis Ferdinand und seiner Umgebung finden, wie sie sich im Gefühl ihrer Genialität gegen die Sitte empörten — verletzt im Drange seines Muths und in dem voreiligen Glauben an seine bessere Einsicht den Plan, der das Ganze der Schlacht leiten soll. Das Glück und seine Tapferkeit geben diesem Uebermuth einen günstigen Ausgang; er schlägt die Feinde und stellt sich mit den erbeuteten Fahnen im stolzen Gefühl seines Sieges und des geretteten Vaterlandes dem Fürsten dar. Als Dieser ihm den Degen abfordert, ist sein erstes Gefühl Bitterkeit über die Pedanterie des Gesetzes, welches die freie Genialität unterdrückt. Er hat Unrecht, denn es kommt nicht auf den einzelnen Erfolg an, sondern auf den Geist der Ordnung und des Gesetzes, der die Ewigkeit des Staates sichern soll. Als er zu sich selbst gekommen ist, verfällt er in den zweiten Fehler, die Sache zu leicht zu nehmen; er läßt seinen Arrest der Form wegen gelten und rechnet auf schnelle Begnadigung. Noch hat ihn der Ernst des Gesetzes nicht durchschauert. Dieser Ernst darf aber nicht fehlen, wenn eine sittliche Wiedergeburt erfolgen soll. Der Fürst überläßt ihm selbst das Urtheil, und sein Ehrgefühl, genährt in den Formen eines lebendigen, sittlich geordneten Staatswesens, erhebt ihn über den Troß der Selbstsucht, wie über die unmittelbaren Schrecken des Todes. Die Scene, in welcher die Letztern ausgemalt werden, ist widerlich, weil man bei dem Soldaten, dem Edelmann, noch dazu Damen gegenüber, stets der äußerlichen Haltung gewärtig ist; sie ist aber nothwendig, wenn das Scheinurtheil sich nicht vollständig ins Komödienthafte verkeren soll. Der Prinz, wie das ganze Heer, das ihn vergöttert, muß fühlen, daß es sich um Etwas mehr handelt, als um eine bloße Form; sie müssen das volle Gewicht und das volle Recht des Urtheils empfinden und tief in sich aufnehmen, ehe die Freisprechung erfolgen kann; dann aber muß sie erfolgen, denn in dem echten Kriegerstaat waltet nicht die abstracte Disciplin, das Heer ist so wenig eine leblose Maschine wie ein zügelloser Haufe, und die freie Heldenthat hat ihr Recht, sobald sie ihre Schranken anerkennt.

Wie schade ist es nun, daß dieser klare, gemessene Gang der sittlichen Entwicklung durch eine unzeitige Liebelei und ein unbestimmtes somnambules Wesen sich verwirrt! Das Uebermaß des kriegerischen Feuers kann seine Entschuldigung finden, die leere Träumerei eines verliebten Nachtwandlers darf aber der Feldherr nicht dulden. —

Wenn sich der Prinz von Homburg in dem disciplinirten Heer mit seiner Liebe bescheidet, so läßt sein Ebenbild in dem wunderbaren Stück *Penthesilea* (1808) der Leidenschaft freien Spielraum. Auch hier haben wir ein Kriegerleben, das sich wesentlich von dem vorigen unterscheidet und in mancher Beziehung an *Troilus* und *Cressida* erinnert, obgleich es mit vollkommener Freiheit entworfen ist. Das Problem gehört vollständig der Romantik an. Die Amazonen-

fürstin, die mit ihren Frauen in die unbekanntenen Heermassen stürmt, um sich schöne Jünglinge zu ihrem Rosenfest zu erobern, und in Achilles der Conflict zwischen dem Stolz des unbesteglichen Kriegers und der Liebe zu dem schönen Weibe, das ist ein Stoff, der nur für die exclusiye Welt gehört, weil er das allgemein Menschliche nicht berührt. Man hat daher, so viel ich weiß, die Tragödie nicht auf die Bühne gebracht, und ganz mit Recht. Zwar ist die Sprache höchst poetisch, der Wahnsinn der Leidenschaft mit jener fieberhaften Gluth wiedergegeben, deren selten ein Dichter so Herr war, aber diese Wuth erregt doch immer nur Entsetzen, keine Erschütterung. Man wird bei der Penthesilea unwillkürlich an die Rachel erinnert, welche zwar die Rolle, weil sie bis in die kleinsten Züge hinein ausgeführt ist, nicht spielen, wol aber ähnliche Sprünge der Stimmung und der Leidenschaft sich selber ersinnen könnte, und in deren Erscheinung, wie im poetischen Talent, sich so wenig Classisches findet, als in dieser seltsamen Figur. Außerdem steht Kleist in diesem Stück Hebbel am Nächsten, und Charaktere des Letztern, wie Judith oder Golo; können sich neben diese Amazone stellen, deren tigerartig bacchantische Wuth mit der wunderbarsten, anmüthigsten Naivetät zersezt ist. Im Allgemeinen dürfte aber jenes Problem, die sogenannte poetische Welt, d. h. die Welt der freien Individualität, aus allen Schranken der Natur und des Gesetzes zu reißen, als ein undramatisches bezeichnet werden.

Ueberhaupt ist Kleist in seinen männlichen Charakteren glücklicher, als in seinen weiblichen, obgleich die Kühnheit der letztern Anerkennung verdient. Im Käthchen von Heilbrunn (1810), dem einzigen Drama von Kleist, welches noch dazu in einer schlechten Bearbeitung ein Zugstück unsrer Bühnen geworden ist, wahrscheinlich weil man es mit den sonstigen Ritter- und Räuberstücken in eine Kategorie stellte, ist die Mystik der Liebe auf eine ebenso häßliche als unnatürliche Art auf die Spiße getrieben. Käthchen ist das Gegenbild der Penthesilea, die demüthige, hingebende Natur, die aber in ihrer Demüth fast ebenso gewaltiam und herausfordernd ist, als Penthesilea in ihrem Zorn. Während nun das Ritterthum, welches das Costum dieses Gemäldes bildet, namentlich in der Person des Grafen Wetter vom Strahl, vortrefflich gezeichnet ist, bricht in diese reale, sonnenhelle Welt ein gespenstischer Schein, mit dem Kleist nicht umzugehen weiß. Bei andern Romantikern ist die übernatürliche, die teuflische oder die seraphische Welt die eigentliche Heimath, in welche sich die staubgebornen Menschen als Fremdlinge verlieren; bei einem so realistischen Dichter dagegen wie Kleist versteht man nicht, was man mit diesem persönlich auftretenden Cherub, mit diesem sonnambulen Doppelleben, welches die Seele von dem Körper trennt, und mit diesem Zauber, der die teuflische Natur des schüchternen Mädchens in ihr Gegentheil verkehrt, eigentlich machen soll. Je plastischer diese der Darstellung unfähige Welt ausgeführt wird, je mehr wirklich poetische, d. h. menschlich verständliche Züge sich hineinmischen, desto unheimlicher wird uns zu Muthe. Außer-

dem enthält das Stück barockere Züge, als irgend ein anderes von Kleist, Züge, die mitunter an Hoffmann erinnern; so namentlich die Entpuppung der schönen Kuniginde, die sich als ein ausgestopftes Scheusal erweist, ohne daß irgend ein dramatisches oder ästhetisches Motiv bei dieser Verwandlung zu erkennen wäre.

Fassen wir das Ergebniß dieser einzelnen Reflexionen zusammen, so werden wir in Kleist einen der wenigen Dichter unsrer Restaurationsliteratur erkennen, die das Zeitalter zu überleben bestimmt sind. Er hat mit Arnim, Brentano, Hoffmann u. s. w. die wirklich poetische Anlage und die krankhafte Richtung des Gemüthes gemein, aber er unterscheidet sich wesentlich von ihnen durch die Energie und Vollendung der Form. Auch in seinen besten Werken wird uns zuweilen die Erinnerung an sein unglückliches Schicksal unheimlich berühren, aber in allen werden wir die hohe poetische Kraft, die echt Deutsche Gesinnung und das leidenschaftlich bewegte Herz wiederfinden.

J. S.

Skizzen aus Straßburg und dem Elsaß.

Es ist ein schönes, von der Natur reich gesegnetes Land, mit tüchtigen, strebsamen und intelligenten Bewohnern, dieser Elsaß, eine der wohlhabendsten der Provinzen Frankreichs. Man kann diese blühenden Städte, in denen, wie besonders in Kolmar und Mühlhausen, eine arbeitsame Industrie sich regt, diese üppigen Weizensturen, gut bebauten Rebhügel, grünen Wälder nicht ohne Trauer und Born, daß uns Alles dies für immer verloren gegangen ist, durchwandeln. Aber hat unsern Deutschen Fürsten dies schmachvolle Beispiel, wohin Deutsche Uneinigkeit und Schwäche führt, wol im Mindesten Etwas genügt, sind wir nicht eben wieder im Begriff, einen andern unsrer besten, edelsten Gauen, das unglückliche Schleswig-Holstein, einem fremden Feinde hinzuopfern?

Daß man sich in Frankreich befindet, fühlt man schon bei dem ersten Schritt, den man auf Elsassischen Boden thut, wenn man die nicht sehr breite Rheinbrücke bei Kehl passiert hat. Schon der kleine, rothhosiße Soldat, der in bequemer, nachlässiger und dabei doch wieder militärischer Haltung sich auf sein Gewehr lehnt, hat einen ganz andern Typus, wie sein Badischer Kamerad, der nur etwa zwanzig Schritte weit von ihm postirt ist. Es ist Sitte in Frankreich, die Regimente häufig wechseln zu lassen, und so sind denn manche der zahlreichen Soldaten in Straßburg Söhne der Gascogne oder Provence.

Was Einem gleich beim ersten Schritt auf Französischem Boden jezt in die Augen fällt, und was man bis zum Ueberdruß auf jedem öffentlichen Gebäude, von dem größten Palast bis zum kleinsten Schuppen, der zur Aufbewahrung der Dreckarren dient, angepinselt sieht, sind die großen Worte: „Propriété nationale,