



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Waetzoldt, Wilhelm: Kleists "Guiskard" und Hebbels "Moloch"

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

nicht Gesetz geworden. Wohl giebt es noch andre Härten in unserm Strafgesetzbuch, die sich in der Praxis recht fühlbar machen, wie der Ausschluß einer Geldstrafe bei den Vergehen des erschwerten Hausfriedensbruchs und des Pfandbruchs, aber eine Abänderung dieser Strafbestimmungen ist nicht so dringend.

Ebensowenig ist die gesetzgeberische Neuregelung des Thatbestandes des groben Unfugs und der Frage seiner Anwendbarkeit auf die Presse besonders dringend. Ob sich diese Anwendbarkeit gesetzgeberisch beseitigen läßt, ist eine Frage für sich, die nicht nur in das Gebiet kriminalpolitischer Erwägungen, sondern auch in das der Gesetztechnik fällt. Jedenfalls hat aber der Thatbestand des groben Unfugs durch die neueste reichsgerichtliche Judikatur eher eine einschränkende als eine ausdehnende Interpretation erfahren. Das Reichsgericht hat nämlich in zwei Entscheidungen — Band 34 Seite 364 und 425 — ausgesprochen, daß der Begriff des groben Unfugs nicht durch jedes beliebige, grob ungebührliche Verhalten, das eine Beunruhigung oder Belästigung des Publikums zur unmittelbaren Folge hat oder haben kann, erfüllt wird, sondern daß dieser Begriff zugleich eine Störung oder Gefährdung des äußern Bestandes der öffentlichen Ordnung erfordert.

Was ich hier vorgetragen habe, sind Ansichten und Wünsche aus der Praxis. Möchte das, was die Praxis für am notwendigsten erachtet, die Einführung der Berufung, bald zur That werden.

München

Karl Meyer



Kleist's „Guiskard“ und Hebbels „Moloch“



Robert Guiskard sollte Goethe „den Kranz von der Stirne reißen.“ Kleist war sich darüber klar, daß er mit dieser Tragödie den Anstieg zum Parnas auf einer andern Seite als die Klassiker suchte, daß er, der die Jagd nach seinem dramatischen Ideal unter dem Ausdruck „einer gewissen Entdeckung im Gebiete der Kunst“ verbar, daran war, in sich einen neuen Dichtertypus, man könnte ihn den „künstlerischen“ nennen, zu entdecken. Kleist sah seine künstlerische Lebensaufgabe in der Lösung eines Formproblems, durch die er Deutschlands erster Dichter werden wollte. Ob und wie weit sein Ringen mit dem Guiskard nicht doch ein „Ringen mit dem Stoffe“ und nicht nur „ein Ringen um den Stil“ gewesen ist, wird noch zu zeigen sein; jedenfalls ist seine Sehnsucht nicht in Erfüllung gegangen, vielleicht, weil ein Guiskard, wie er ihm vorschwebte, ewig ein Ideal bleiben wird.

Die Abneigung gegen jegliches Theoretisieren des Künstlers in Sachen seiner Kunst hat Kleist seine „Ästhetik“ nie formulieren lassen: in seiner dichterischen Praxis steckt seine dichterische Theorie, und insbesondre der Guiskard stellt Kleist's tiefste ästhetische These und zugleich ihre Widerlegung dar.

Goethes künstlerische Entwicklung war den Weg von Shakespeare zur Antike gegangen, das Problem der Form, an dem Kleist scheiterte, hieß: Vereinigung der Antike und Shakespeares in einer großen dramatischen Form.

Der „Tod Guiskards des Normannen“ als erstes und zugleich als Musterbeispiel für dieses Kunstprinzip sollte aus der antiken Dramatik übernehmen: die Verlegung der den zermalmenden Stein der Tragik ins Rollen bringenden Handlung vor das Stück und damit als Einsatzpunkt des Dramas: die Katastrophe, die alles Vorangegangne nur in seinen Nachwirkungen und in den Reaktionen darauf bringt. Ferner: aus alter Familienschuld sollte die Familientragödie erwachsen, und eine unabwendbare, elementare Macht — hier die Pest — den Schuldigen gleichsam „entschuldigen,“ den Schuldlosen in Schuld treiben. Von Einzelformen gab die Antike gewisse sprachliche Elemente feierlich plastischer Prägung und den Chor, der mit dem „Volke“ Shakespeares zu einem gewaltigen, musikalischen Ganzen verschmilzt. Mit dem warmen Atem des Realismus in Psychologie und Stil und dem Reichthum bunter Handlung sollte der Briten diesen „fünften Akt“ beleben.

Nur die Exposition der Tragödie ist uns — auf unbekannte Weise — erhalten; daß dieser Torso gerade ein Bruchstück des ersten Akts ist, scheint mir charakteristisch dafür zu sein, daß in ihm schon die Klippen liegen, an denen Kleist scheitern mußte; und vielleicht hat er außer dieser Exposition etwas Organisches aus dem Ganzen nie fertig gehabt und Szenen dieses Fragments in vertrauter Stunde dem alten Wieland rezitiert, der dann sein bekanntes Urteil formulierte: „Wenn die Geister des Aeschylos, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, so würde sie das sein, was Kleists Tod Guiskards des Normannen, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich damals hören ließ.“ Falls Wieland wirklich nur diese Exposition kennen gelernt hätte, so würde seine letzte, einschränkende Bemerkung — meiner Meinung nach — nicht nur den Charakter litterarischer Vorsicht tragen, sondern den Ton eines gewissen Zweifels an der Möglichkeit eines dem ersten Akt entsprechenden Ganzen bekommen; mir scheint nämlich, wie schon gesagt, der Torso die Unmöglichkeit einer Lösung des ganzen Problems zu beweisen; und zwar aus folgenden Gründen:

Das Guiskard-Fragment wirkt so stark, zeigt, graphisch dargestellt, eine derartig steile Eindruckskurve, daß eine Steigerung der Wirkung, wie sie die folgenden Akte doch verlangt hätten, ausgeschlossen, mindestens höchst unwahrscheinlich ist; schon ein Stück des ersten Akts reißt den Zuschauer auf die überhaupt erreichbare Höhe ästhetischer Teilnahme. Mit einem Worte: das Bruchstück macht mir den Eindruck eines formal Geschlossenen, einer kleinen in sich fertigen Tragödie, nicht der Einleitung zu einer solchen; freilich würde es sich hier um ein dramatisch Einheitliches weder nach dem Muster der Antike, noch Shakespeares, noch dem der Klassiker handeln, wohl aber im Sinne damaliger Kleistischer Sturmwindtechnik.

Teilweise neben der Arbeit am Guiskard entstand der zerbrochne Krug (der mit der Normannentragödie auch das Stilprinzip einer vor das Stück gelegten Handlung gemeinsam hat), und Kleists tiefstes und persönlichstes

Drama, worin er seinen Kampf mit dem „unbändigsten“ der Stoffe, mit dem Guiskard, seinen gigantischen — und mißlungenen — Versuch, den „Ibsa“ dramatischer Kunst „auf den Ossa zu wälzen,“ verkörperte; auch die Penthesilea läßt, wenigstens in den großen Spielszenen Penthesileas und Achills, ihre heiße Leidenschaft ungehindert von pausierenden Akteinschnitten dahinfluten. Diese Form des Anlaufs auf den Gipfel dramatischer Wirkungsmöglichkeit in einem atemraubenden Tempo ist dem leidenschaftlichen Lebens- und Schaffensrhythmus ihres Dichters völlig angemessen, und besonders des Guiskard-Fragments galoppierenden Pulsschlag zeigt seine Aufführung. (Daß Goethe für diese „einaktige“ Form Kleists kein Verständnis hatte, bewies er durch seine Weimarer Bühneneinteilung des Zerbrochnen Krugs in drei Akte, die den Lebensnerv des Lustspiels durchschneiden mußte.)

Robert Guiskard, so wie wir ihn haben, scheint mir aber nicht nur in der Form, sondern auch im Stoffe geschlossen zu sein, und auch damit Kleist die Möglichkeit einer Fortführung des „Bruchstücks“ genommen zu haben. Freilich bezieht sich diese Hypothese nur auf eine Seite des reichen dramatischen Vorwurfs: die geplante Familientragödie ist in dem erhaltenen „ersten Akte“ nur eingeleitet und angedeutet, ich glaube aber, während der Arbeit verschob sich für Kleist der Schwerpunkt seines Interesses am Stoff, und der Kampf Guiskards mit der Pest mit allen seinen Begleiterscheinungen und Folgen, das Ringen des großen Menschen mit der rohen Naturgewalt, die vernunftlos das Genie wie den Pferdejungen zermalmt, trat für den Dichter in den Vordergrund. (Kleist hat sich sein Leben lang trotz oder wegen größten innern Reichtums gegen die äußere Armut, gegen die rohe Not des Daseins wehren müssen und ist — zum Teil auch dem Kampf um die bare Existenz — schließlich unterlegen; und daß den Dichter nicht nur im Guiskard-Thema die Einwirkung elementarer Gewalten auf den Menschen reizte, zeigt z. B. die Novelle Das Erdbeben in Chili.)

Eine im angedeuteten Sinne abgerundete Tragödie: „Tod Guiskards des Normannen“ — wie das Stück nach Wielands Erinnerung auch hieß — giebt unser Fragment, und es schiene mir nur begreiflich, hätte sich Kleist von der Unmöglichkeit, aus der Tragödie des ausgefochtenen und mit dem Siege der Pest endigenden Kampfs zwischen dem Menschen und der Urkraft der Natur eine Familientragödie erwachsen zu lassen, überzeugen müssen und nicht mehr gewußt, wie er das auch in seiner Konzeption alles verschlingende Motiv der Pest im Laufe des geplanten Trauerspiels wieder in den dramatischen Hintergrund hätte zurückdrängen sollen. Das sind die zur Lösung des „Guiskard-Problems“ vielleicht anführbaren Hypothesen.

* * *

Vierzig Jahre nach dem Ringen Kleists mit dem Guiskard rang Hebbel mit dem Moloch. Das Pariser Kaminfeuer hatte des einen „Lebenswerk“ verzehrt, am Feuer des großen Hamburger Brandes schmiedete der andre den Plan seines „Hauptwerks,“ das entscheiden sollte, „ob er eine große Tragödie dichten und der Zukunft einen Eckstein liefern konnte.“ Beide

Tragödien, in denen die uns am nächsten stehenden zwei großen deutschen Dramatiker sich sehnten, ihr Tiefstes zu geben, wurden nicht vollendet; auf den Wegen zu den dramatischen Idealen ihrer Dichter blieben sie, weit hinausgeschoben in fremdartiges Neuland, liegen, gewaltige Marksteine großen Strebens.

Auch Hebbel wollte „das furchtbarste“ seiner Stücke in der „Mitte zwischen antiker und moderner Dichtung“ halten, aber nicht, wie Kleist, der Form sondern der Idee nach. Ließ sich der Verfasser des Robert Guiskard als Vertreter des „künstlerischen“ Dichtertypus auffassen, so wäre der Dichter des Moloch dem „philosophischen“ zuzurechnen; denn ihm ist die Kunst „realisierte Philosophie,“ und nach Hebbel soll das Drama „als Spitze aller Kunst den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, das heißt hier zu dem alles bedingenden sittlichen Zentrum . . . veranschaulichen,“ und das Drama, auf das er „der Idee nach“ den größten Wert legte, war der Moloch. So läßt sich also dieses zweiaktige Tragödienfragment als für Hebbels Kunstauffassung charakteristisch betrachten, wie der Guiskard für die Kleists. Nicht nur manche Seiten des gestellten künstlerischen Problems sind beiden Dichtern gemeinsam, sondern auch die Beantwortung der Frage: was ihnen die Lösung ihrer Aufgabe unmöglich machte, nämlich die Tatsache, daß der in seiner psychologischen Struktur nicht umzumodelnde Dichter in Hebbel und Kleist, sobald es an die Gestaltung des betreffenden Musterbeispiels für ihre Kunstprinzipien ging, den Ästhetiker in ihnen erschlug. Die charakteristischen Züge des Guiskard-Torjos, in denen sich dieser Prozeß darstellt, wurden schon aufzuzeigen versucht, dasselbe bleibt noch für den Moloch zu leisten. Das Scheitern an einem künstlerischen Problem hat den Dichter Kleist tief verwundet: die Penthesilea ist eine einzige Klage um Guiskard, denn die Achse seiner Persönlichkeit waren künstlerische Kraft und Bethätigung. Hebbel kam über den Moloch leichter hinweg: die Unmöglichkeit, eine halb philosophische Aufgabe zu lösen, konnte seinen Lebensnerv, den doch auch bei ihm die dichterische Begabung ausmachte, nicht treffen. Hebbel ist sich übrigens des Widerspruchs zwischen seiner dramatischen Theorie und seiner dramatischen Praxis wohl bewußt: er will sich im Moloch „nicht so tief ins Individuelle versenken, damit der Schicksalsfaden, der in der Judith zu wenig, in der Genoveva zu sehr mit Gemütsdarstellungen umspinnen ist, durchgehends erkennbar bleibt.“

Das „Basrelief,“ wie Hebbel seinen Moloch einmal nennt, worin er einen Teil der „weltgeschichtlichen Aufgabe,“ das Problem einer „Vermittlung zwischen der Idee und dem Welt- und Menschenzustand“ lösen wollte, sollte aus der Antike, der Form nach, so gut wie nichts herübernehmen, wohl aber das antike „Herabbrücken des Individuums den sittlichen Mächten“ gegenüber und das Gestalten eben dieser sittlichen Mächte, des Fatums nach antikem oder nach Hebbels Sprachgebrauch: der Idee. Sein individuelles Element: eine „furchtbare Dialektik der Charaktere“ würde der Moloch mit dem Drama Shakespeares gemeinsam haben und schließlich durch das „Hineinwerfen dieser Dialektik in die Idee selbst“ das Problem der Vereinigung antiker und shake-

spearischer Dramatik in „moderner Dichtung“ lösen. [Die zitierten Formulierungen stammen aus Hebbels Vorwort zur Maria Magdalene.]

Aus dem Körper des Molochplans lassen sich zwei fest miteinander verwachsene Ideenstränge herauslösen: ein weltgeschichtlicher und ein individueller.

Die Entwicklung des religiösen Bewußtseins vom dumpfen Naturgefühl an bis zur blinden Verehrung des äußerlichen Symbols eines abstrakten Religionsinhalts, und das parallel laufende Entstehen der Kultur, die Ausbildung gesellschaftlicher und geistiger menschlicher Anlagen, kennzeichnen den ersten, philosophischen Nerv der Tragödie, der mit dem zweiten dadurch aufs engste verknüpft wird, daß der Religionsstifter und Kulturbringer ein Mensch ist, dessen Tragödie die Bedeutung der individuellen Idee ausmacht. Getrieben von einem unerfülllichen „Willen zur Macht“ versucht dieser, sogar von jedem religiösen Abhängigkeitsgefühl frei gewordne Mensch, den Gott zum Knechte seiner weltlich-politischen Tendenzen zu machen, den Gottesglauben als Mittel zu seinen Zwecken zu benutzen, indem er, gestützt auf die bedingungslose Unterwerfung der jungen Religionsgemeinschaft unter ihren Götzen, sich als den einzigen Kenner und Verkünder des göttlichen Willens zwischen Gläubige und Gott einschaltet. Er begeht bei dieser grandiosen Rechnung den Fehler, zu übersehen, daß sein ursprüngliches Werkzeug durch das Verhältnis, in das er sich selbst zu ihm gesetzt hat, allmählich Macht über ihn bekommt, da der durch ihn geweckte und erzogene Glaube an etwas Überfönnliches eine furchtbare, lebendige Kraft geworden ist, die sich beim ersten Zweifel an der Richtigkeit des Dogmas für diese Enttäuschung an dessen menschlichem Vertreter, nicht aber an dem Übermenschlichen, das für den einmal Gläubigen nicht täuschen kann, rächen wird. So siegt die weltgeschichtliche Idee, infolge der mit dem Entstehen des religiösen Bewußtseins verknüpften psychologischen Veränderungen im Volkscharakter, schließlich über die individuelle, in deren Diensten sie beim Entstehen der Tragödie gestanden hatte. (Einem ähnlichen psychologischen Irrtum, wie Hieram im Moloch, unterliegt z. B. auch Herodes in Herodes und Mariamne. Mariamne sagt: „So groß ist keiner, daß er mich als Werkzeug gebrauchen darf,“ und in einer Tagebuchbemerkung heißt es: „Napoleons Irrtum war, daß er die Menschen nur als Massen, nicht als Individualitäten sah, und daß er auch, wenn sich eine Individualität bei ihm geltend zu machen wußte, in ihr nur die Kraft, nicht aber ihre eigentümliche Richtung ehrte und nützte.“)

Nur einen Teil dieser gewaltigen Konzeption hat Hebbel gestaltet: die zwei Akte des Molochfragments bringen die Stiftung der Molochreligion durch Hieram und die an das Erscheinen des Gottes geknüpfte Gegenüberstellung der neuen Gläubigen und der alten Ungläubigen, die Auflösung der Familienbande, die Gegensätze zwischen dem jungen Teut, dem ersten Fanatiker der neuen Lehre, und den beiden, die „Gott=los“ sind, nämlich seinem Vater, dem alten Teut, der noch vor jedem religiösen Bedürfnis steht und „gern allein war,“ und dessen Kontrastfigur, dem Hieram, der hinter allem Glauben: „Wenns Götter gäbe — allein die giebt nicht!“ dem Gotte zuruft: „Halte

dich denn wacker, Knecht!“ Das Familientrauerspiel im besondern rückt fast der ganze zweite Akt in den Vordergrund.

Die Molochtragödie blieb liegen, wohl weil ihr Wirkfames den Absichten des Dichters widersprach, und weil, was er sagen wollte, eben nicht wirkte. Hebbel hatte das Individuelle in diesem Drama möglichst in den Hintergrund rücken wollen, und doch nur die großen Individualitäten, ein Hieram, Teut, Rhannit beleben die zwei Akte des Fragments; in ihnen glüht der Moloch wirklich, weil ihm, der von lebenden Menschen gespeist sein will, auch solche geopfert werden. Da es nun aber Hebbels Absicht war, in diesen Stoff alles hineinzustecken, was er über die Anfänge der Kultur, der Gewerbe, der Stände, von der Entwicklung der Schrift, der Sprache, des Volkslieds usw. zu sagen hatte, und da er außerdem in gewaltigen Bildern Thule und Rom gegenüberstellen wollte, so sah er einerseits ein, daß der Moloch von den Ideenhekatomben des Philosophen niemals glücken würde, andererseits wollte der Dichter nicht, wie in den beiden vollendeten Akten, die vom Gotte geforderten Menschenopfer bringen, und so ließ er schließlich die Tragödie fallen. Es wäre ihm doch nur wie dem Hieram gegangen: die heraufbeschwornen, weltgeschichtlichen Ideen hätten über ihren ursprünglichen Schöpfer und Meister Gewalt bekommen, und bei der Hebbel „von Jugend auf eignen Anschauungsart, in den Dingen nicht die Dinge selbst, sondern immer die Symbole der Natur oder der Geschichte zu erblicken,“ wäre der Moloch wirklich ein Stück „realisierte Philosophie“ geworden. Es ist eigentlich nur natürlich, daß in der aus litterarischen und philosophischen Anregungen, nicht aus dem fruchtbaren Boden innersten Erlebens ihres Dichters erwachsenen Tragödie der Dualismus am schärfsten und die lebendige Einheit des Dramas zersetzend auftritt, der für Hebbels Lebensführung so gut wie für sein Dichten charakteristisch und bisweilen — gefährlich wurde, nämlich der Zwiespalt zwischen abstraktem Denkvermögen, nüchternen Reflexion und zersetzender Dialektik auf der einen, leidenschaftlichster, unmittelbarer Lebensaufnahme und Hingebung auf der andern Seite.

* * *

Es ist im Vorstehenden zu zeigen versucht worden, daß die beiden uns modernen Menschen am nächsten stehenden deutschen Dramatiker in zwei großgeplanten Tragödien ihre dramatischen Anschauungs- und Darstellungsweisen zum klarsten und glänzendsten Ausdruck bringen wollten, daß jeder in einem gewaltigen Wurf die Summe seines ästhetischen Wissens und künstlerischen Könnens zu ziehn hoffte. Diese beiden „Hauptwerke“ Kleists und Hebbels konnten sich, eben weil ihre Konzeptionen aus der Theorie geboren waren, nicht zu vollen lebenden Kunstwerken auswachsen, sie mußten als Fragmente sterben. Wenigstens angedeutet haben wir ferner, daß die im Guiskard und im Moloch angewandten Methoden, eine poetische Aufgabe zu packen und ihre Lösung zu versuchen, nicht nur den Kleist und Hebbel kennzeichnenden Denk- und Arbeitsgepflogenheiten entsprechen, sondern auch die beiden künstlerischen Erscheinungsweisen, die sinnliche — spezifisch künstlerische — und die philosophische vertreten, die in der Poesie so gut wie in der Musik oder in den

bildenden Künsten konkurrierend nebeneinander hergehen, sich gegenseitig ablösen, und von denen bald die eine, bald die andre die Führung übernimmt.

Die erwähnte doppelte Möglichkeit dichterischer Gestaltung beruht im letzten Grunde auf der künstlerischen Verwertung des poetischen Darstellungsmittels, der Sprache, die eine Zweifelt ihrer Funktionen aufweist: einerseits und an erster Stelle dient sie als der geschichtlich gewordene, wichtigste Träger der Gedankenübermittlung dem gegenseitigen Verständnis, andererseits befähigen sie ihre musikalisch-sinnlichen Elemente zum Formmaterial einer Kunst, der Poesie. So bietet sich dem schaffenden Dichter die entsprechende doppelte Möglichkeit dar, einmal auf diese, das andremal auf jene Seite seines Sprachmaterials den Schwerpunkt seiner künstlerischen Darstellung zu verlegen, sodas diese mehr oder minder vollendete Balance seine größere oder geringere Meisterhaftigkeit in der Sprachbehandlung ausmacht.

Auf der charakteristischen Art, wie im kleinen ein Dichter, z. B. ein Kleist und ein Hebbel, den Satz bildet, beruht im großen die Art, wie er eine Tragödie, in unserm Falle den Guiskard und den Moloch, konzipiert und zu gestalten versucht.

Wilhelm Waetzoldt



Sächsische Schlösser und Burgen

(Schluß)



Augustusburg, so wird uns berichtet, enthielt fünf große Säle, sieben Vorsäle, 74 Zimmer, 96 Kammern und drei Küchen. Es war mit Metallarbeiten, Möbeln, orientalischen Teppichen, venezianischem Glaswerk und sonstigen schönen und nützlichen Dingen reichlich ausgestattet, namentlich scheint es mit einer großen Anzahl seltener Jagdtrophäen geschmückt gewesen zu sein, von denen ein großer Teil später nach Moritzburg gekommen ist, unter ihnen der von dem König Christian dem Dritten von Dänemark seinem Schwiegersohn verehrte „Hasenkopf mit Gehörn“, ein Naturspiel, über das man sich bis auf den heutigen Tag noch nicht recht „einig“ geworden ist. Wie auf der Annaburg bewegt sich auch in Augustusburg der angebrachte künstlerische Schmuck im Geist und Geschmack der Renaissance. Lateinische Sentenzen und Illustrationen zum Dvid zieren die Wände; es giebt dort einen Venusaal, und eine der Fresken stellt Herkules mit der Keule (auf Seite 289 heißt es sogar mit Keulen) dar. Aber die Verwendung des Klassischen geschieht in durchaus freier, selbständiger, echt deutscher, gemüt- und phantasievoller Weise. Namentlich scheint das Fürstenpaar vom ridendo castigat mores viel gehalten zu haben, und wenn einem römischen Kardinal auch vielleicht die Späße etwas plump, und die von deutschen Künstlern erfundenen dekorativen Motive etwas böotisch vorgekommen sein dürften, so waren sie doch, wie alles, was vom Vater August und von der Mutter Anna ausging, heiter, lebensfroh und gesund.

Mezsch sagt uns nicht, warum das Gemach der Kurfürstin und ihrer Frauen, wo sie im Bilde ins Zimmer herabsah, „als wolle sie sich überzeugen, das man sich auch sittsam betrage“, die „Turteltaubentube“ hieß, und da es in demselben Gebäude (Pavillon), dem Lindenhause auch je eine Gemmen-