



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schlodtman, Paula: Kleist und Molière

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

aber wurde er durch einen silbernen Pokal geehrt, den er sofort mit Kap Konstantia füllte und also einweichte:

Konstantia heißt dieser Wein;
 Konstant soll unsre Freundschaft sein!
 Das Kap der guten Hoffnung spendet ihn;
 Die gute Hoffnung soll uns nie entfliehn!
 In steter Eintracht wirke unsre Kraft!
 Hoch lebe Leipzigs wackre Bürgerschaft!

Am folgenden Tage verehrte dieselbe Körperschaft den Studenten für ihre bereitwillige Teilnahme an der Beschützung der Stadt auf dem Markte unter Trompeten- und Paukenschall eine kostbare Fahne.

Blasewitz

Theodor Distel



Kleist und Molière



er die beiden Werke einander gegenüberstellt, in denen Kleist und Molière die Amphitryonsage behandelt haben, wer sie eingehend prüft und sich in ihre Vorstellungswelt einzuleben versucht, dem treten nicht nur die beiden Dichter in der Eigentümlichkeit ihres Schaffens entgegen, auch die Zeiten leben wieder auf, denen sie angehört haben, die Völker sprechen zu ihm, deren Vertreter sie sind. In der Literaturgeschichte bietet sich vielleicht kein zweiter Fall, wo die Möglichkeit eines so eingehenden und so ergebnisreichen Vergleichs geboten wäre; denn eine solche Grundverschiedenheit mit so viel äußerer Gleichheit gepaart findet sich wohl nicht wieder bei zwei Werken weit auseinanderliegender Zeiten. Die Herausgeber der kritischen Ausgabe von Molières Werken haben sich sogar durch die große Übereinstimmung verleiten lassen, Kleists Amphitryon unter den Übersetzungen von Molières Lustspiel aufzuführen! Einigermassen entschuldigen läßt sich dies Versehen dadurch, daß Kleist tatsächlich etwa bis zur Mitte des Stücks fast wie ein Übersetzer genau Molière in jeder Wendung des Dialogs folgt, allerdings nicht ohne auch hier schon tiefgehende Änderungen vorzubereiten. Kleists Übersetzungskunst, die Stilunterschiede zwischen den beiden Dichtern sind schon häufig eingehend untersucht worden; weniger Aufmerksamkeit hat man dagegen dem großen Unterschiede zugewandt, der in der innern, künstlerischen Form liegt. Und doch sind die beiden Werke innerlich so ungleichartig, daß es völlig unmöglich ist, sie nach ihrem künstlerischen Wert gegeneinander abzuwägen. Urteile, die das eine auf Kosten des andern loben oder tadeln, müssen durchaus als verfehlt betrachtet werden. Immer wieder begegnet man solchen Urteilen, weil die scheinbare, ganz äußerliche Ähnlichkeit dazu verführt.

Bis zur Mitte des zweiten Akts schließt sich Kleist Molière an; dann folgt eine ihm allein gehörende Szene, die vierte, in der Alkmene ihrer Dienerin Charis die Entdeckung mitteilt, ein falscher Namenszug finde sich auf dem

Diadem, das ihr Gatte ihr geschenkt hat. Durch diese Einfügung wird auch die folgende Szene zwischen Alkmene und Jupiter von Grund aus verändert. Ebenso ist die sechste und letzte Szene dieses Akts, in der Charis ihren Sofias für einen Gott hält, ganz Kleists Eigentum. Der dritte Akt folgt wieder bis weit über die Hälfte Molière; erst die letzten drei Szenen sind gänzlich umgestaltet. Also in dem ganzen dreiaktigen Stück nur sechs Szenen, in denen Kleist ganz unabhängig von Molière ist. Es wäre denkbar, daß Kleist ursprünglich wirklich nur eine Übersetzung beabsichtigt hat. Eine solche Annahme ließe sich sehr wohl aus Gründen der Form wie aus psychologischen Gründen verteidigen. Wenn er es aber gewollt hat, so hat er bei dieser Aufgabe die ganze besondere Art, ja den Eigenwillen seines Genius kennen lernen, der äußern mußte, was sein Volk, was seine Zeit bewegte.

Schon in dem ersten Teil des Stücks, der so genau mit Molière übereinstimmt, daß man glauben konnte, es mit einer Übersetzung zu tun zu haben, tritt deutlich besonders in der Charakterzeichnung ein innerer Wandel hervor. Die Nebenpersonen behalten zwar im allgemeinen ihren Charakter bei, aber sie werden schärfer gezeichnet, und alles wird getilgt, was in ihnen noch an die *commedia dell' arte* erinnert, aus der sich das französische Lustspiel entwickelt hat. Zum Teil bewirkt das schon die Sprache. Durch eine lebensvollere, sinnfälligere Ausdrucksweise, durch mundartliche und volkstümliche Redewendungen tritt der Charakter des Dienerpaares Sofias und Charis deutlicher hervor.

Sofias hat bei Kleist etwas von einem aus bäurischer Umgebung stammenden Offiziersburschen. Ein wenig äußerer Schliff und guter Mutterwitz decken seine vielfachen Mängel oberflächlich zu und helfen ihm in den schwierigen Situationen, in die er sich ebenso wie sein Herr gestellt sieht; denn auch er findet ja einen Doppelgänger im Hause vor, den Gott Merkur, der seine Rolle als Begleiter des falschen Amphitryon spielt. Bei aller Gewandtheit und Schlagfertigkeit fehlt aber dem deutschen Sofias die berufsmäßige Suade, die Leichtigkeit galanter Redewendungen, die seinem französischen Kollegen zu Gebote stehn. Beide Sofias sind feig; aber bei Kleist wird diese Feigheit mehr dargestellt, während Molières Sofias fortwährend von seiner Feigheit spricht und sie bei jeder Gelegenheit offenerzig eingesteht. Er bekundet damit nur seine Abstammung vom *arlecchino*, zu dessen Obliegenheiten es gehörte, Prügel zu bekommen und eine jämmerliche Angst davor zu zeigen. Das Natürliche ist doch aber, daß auch ein Hasenfuß strebt, so lange es geht, ein tapftrer Mann zu scheinen. Darum hat Kleist diese Geständnisse entweder ganz unübersetzt gelassen, oder er hat ihnen eine andre Wendung gegeben. Auch Kleists Sofias verrät seinen Herrn um ein Mittagessen, auch er demütigt sich vor seinem Doppelgänger und sucht ihm den Zutritt zur Tafel abzuschmeicheln; aber als er sieht, daß alles umsonst ist, erwacht doch in ihm eine Art Ehrgefühl und Reue über seine Handlungsweise, wovon im französischen Sofias keine Spur vorhanden ist. Der kleine Monolog des Sofias in der neunten Szene des dritten Aktes, wo er diesem Gefühl einen so drastischen Ausdruck gibt, ist ganz Kleists Eigentum.

Charis, die diesen lieblichen Namen erst von Kleist erhalten hat, ist dafür noch um ein wenig schärfer gehalten als Molières *Célanthis*. Jedenfalls ver-

steht sie das Reifen besser. Qu'appelles-tu sur rien, dis? sagt die eine; die andre dagegen: Was nennst du über nichts? Was nennst du nichts? Was nennst du über nichts, Unwürd'ger, was? Dabei erscheint sie in ihrem ehelichen Verhältnis nicht so ganz unanfechtbar. J'enrage d'être honnête femme, übersetzt Kleist: Wie ich es jetzt bereue, daß die Welt für eine ordentliche Frau mich hält. Auch droht sie nicht nur mit einem Liebhaber wie bei Molière, sie droht mit einer ganz bestimmten Persönlichkeit, einem freundlichen Thebaner, den Sofias schon einmal aus dem Hause geworfen hat. Sehr wirksam ist die kleine Erfindung Kleists, daß Charis dahin gebracht wird, ihren Sofias für einen Gott zu halten. Dadurch wird einmal das ganze Verhältnis des Ehepaars auf den Kopf gestellt; der Mann erhält das Übergewicht, während sich die Frau demühtigt und gezwungen wird, anzuerkennen, sie lasse es manchmal an Liebenswürdigkeit fehlen. Reicher noch und lebensvoller wird die Charakterzeichnung der Charis dadurch, daß sie sich bei Kleist auch in ihrem Verhältnis zu Alkmene zeigen darf. Alkmene spricht so offen, so liebevoll zu ihr, wie zu einer Freundin; man erkennt daraus, daß Charis die besten Seiten ihres Wesens in ihrem Dienstverhältnis entwickelt. Ist das zwar indirekt ein Mittel, Alkmene zu schildern als eine der Naturen, in deren Nähe das Schlechte keinen Bestand hat, die auch schwache Charaktere über sich selbst hinauszuhoben vermögen, so gewinnen wir doch zugleich die Überzeugung, daß Charis im Grunde keine schlechte Frau ist, weil sonst ihr Verhältnis zu ihrer Herrin unmöglich wäre. Also finden sich sogar in dieser kleinen Rolle feine Beziehungen, Widersprüche und Ausgleichungen in Fülle, während Molière seine Cléanthis immer nur als die zwar anständige, aber höchst übellaunige Frau zeigt, die mit gleich unliebenswürdigem Eifer über Pflichten und Rechte des Ehestands wacht.

Von Grund aus verändert erscheinen die Hauptpersonen. Molières Amphitryon ist eigentlich gar keine Persönlichkeit. Er stellt nichts vor als den betrogenen, eifersüchtigen Ehemann, eifersüchtig im orientalischen Sinne des Wortes. Keine Spur von einem innern Verhältnis zur Gattin, kein Gedanke an sie und ihre Gefühle, kein noch so geringer Versuch, sie zu entschuldigen, sich das Geschehene zu erklären! Ja, nachdem er seinen Doppelgänger schon gesehen, nachdem er den Abfall seiner Freunde erlebt hat, sagt er auf den Versuch eines andern, sie zu entschuldigen:

Ah! sur le fait dont il s'agit,
L'erreur simple devient un crime véritable,
Et, sans consentement, l'innocence y périt.
De semblables erreurs, quelque jour qu'on leur donne,
Touchent des endroits délicats,
Et la raison bien souvent les pardonne,
Que l'honneur et l'amour ne les pardonnent pas.

Man sieht wohl, diese amour hat mit der Liebe, wie sie Kleist dargestellt hat, nicht das geringste zu tun. Auch sein Amphitryon schäumt auf vor Zorn und Schmerz, als er sich plötzlich vor das Ungeheure, Unerwartete gestellt sieht; aber eine kurze Zeit der Einker in sich selbst genügt, ihm die Gewißheit zu geben, daß sein Weib nicht schuldig sein kann. Ja in der Entscheidungsszene,

als er völlig klar darüber ist, daß sein Weib einem andern Manne angehört hat, findet er Worte des wärmsten Gefühls für sie, erklärt sich sogar bereit, sein Leben für sie hinzugeben, um sie aus ihrer qualvollen Lage zu befreien:

Sag, daß du jenen anerkennst, als Gatten,
Und so urschnell, als der Gedanke zuckt,
Befreit dies Schwert von meinem Anblick dich.

Das ist die Sprache wahrer Liebe, gegen die gehalten alle ardeurs, flammes und feux des französischen Dichters als bloßes Feuerwerk erscheinen. Ein Mann wie Kleists Amphitryon kann selbstverständlich nicht nach Offenbarung des Sachverhalts in wortlosem Erstaunen versteinert dastehn, unfähig, seine Gefühle anders als durch ein möglichst dummes Gesicht auszudrücken. Er ist tief erschüttert von der Nähe des Allgewaltigen. Mit den Worten:

Anbetung dir
Im Staub. Du bist der große Donnerer!
Und dein ist alles, was ich habe —

hebt er den ganzen Vorgang aus dem Dunstkreis einer leidigen Ehestandsgeschichte heraus. Es geht hier etwas wie eine Erleuchtung oder Offenbarung vor sich: der Skeptiker, der vorher alle Versuche, das Geschehene auf übernatürliche Einwirkungen zurückzuführen, von der Hand wies, sinkt auf die Knie vor dem Göttlichen. Nicht gebeugt, nicht gedemütigt fühlt er sich, nein, gehoben und getragen von einer Stimmung der Begeisterung. Ein Pfand fordert er von Jupiter, den Sohn, den Göttersohn, der seinen Namen unsterblich machen soll, ein Zeichen der Huld des Ewigen! Diese Szene, die so ganz anders empfunden ist als bei Molière, berührt zunächst fremdartig; Goethe nannte sie gar klatrig.* Es ist hier ein Schwung des Gefühls, eine Gottesbegeisterung vorausgesetzt, wie sie nur einzelne Menschen, und auch die nur in besondrer Wehestunde, ergreift. Können wir hier nicht ganz mitkommen, bleiben wir hier am Tatsächlichen hängen, so trifft unzweifelhaft uns selbst ein Teil der Schuld. Freilich, etwas erschwert wird uns das Mitempfinden dadurch, daß wir Jupiter doch in sehr menschlicher Gestalt gesehen haben und noch sehen, mit menschlichem Empfinden, menschlichen Schwächen ausgestattet; es ist derselbe, der sich listig in Amphitryons Haus geschlichen, der sich eifersüchtig auf Alkmens Gatten gezeigt und in spitzfindigen Wendungen um ihre Liebe geworben hat, mit der Absicht, jenen aus ihrem Herzen zu verdrängen. Es hilft uns nicht, daß eine nachträgliche Deutung allen diesen Vorgängen einen andern, tiefern Sinn gibt. Vor diesem Jupiter können wir nicht in den Staub sinken, und das lähmt unsre Empfindung, erschwert unser Verständnis. Erhabener freilich, göttlicher und zugleich menschlicher erscheint Jupiter als bei Molière. Dort ist er nur der hohe Herr, der seinen Begierden strupellos folgt, mit ein paar galanten Redensarten die Frau abfindet und den Mann durch Aufklärung über die Höhe seines Ranges einschüchtert. Bei Kleist schimmert etwas wie göttlicher Glanz durch die äußere Hülle hindurch. Alkmene gesteht, daß ihr der

*) Vergl. Rahmer, Das Kleistproblem, S. 26 (Reimer, Berlin, 1903), ein Buch, dem wir sehr wichtige Aufschlüsse über des Dichters Wesen verdanken.

Gatte nie so herrlich erschienen sei. Jupiter selbst verrät sich unwillkürlich mehr als einmal und müßte unbedingt erkannt werden, wenn nicht seine Umgebung völlig ahnungslos wäre — ein feiner Zug! Molières Jupiter verrät sich nie, weil er nichts zu verraten hat. Er steht innerlich seinem Nebenbuhler so nahe, daß er auch äußerlich seine Rolle ohne alle Schwierigkeit durchzuführen vermag.

Die bedeutendste Veränderung hat aber die Gestalt der Alkmene erfahren. In ihr ruht der Angelpunkt des ganzen Stücks, das ihren Namen als Titel tragen dürfte. Bei Molière hat Alkmene ebensowenig Persönlichkeit wie Amphitryon. Sie ist eine Dame, die ihre Worte wohl zu setzen weiß, die sich der Gegenwart ihrer Dienerschaft und ganz besonders des Zuschauerkreises sehr wohl bewußt bleibt, wenn sie ihre Gefühle äußert. Weder würde sie sich eine so unpassende Äußerung erlauben wie die, daß der Gatte sie auf den Nacken geküßt habe, noch würde sie sich so zärtlich an ihn schmiegen, noch auch den vermeintlichen Betrüger mit einer solchen Flut von Schmähungen überhäufen. Sie benimmt sich immer korrekt, und Molière erspart es ihr, bei der letzten Auseinandersetzung gegenwärtig zu sein. Denn auch das wäre unpassend gewesen und hätte ihre Korrektheit auf eine zu harte Probe gestellt. Da sie im übrigen die uninteressanteste Person des ganzen Stückes ist, kann sie füglich im Hintergrunde bleiben; wir vermissen sie nicht und können uns recht gut vorstellen, wie sich ihre kleine Seele beim Empfang der großen Nachricht vor Stolz und geschmeichelter Eitelkeit aufbläht.

Kleists Alkmene ist von vollendeter Natürlichkeit. Die Reinheit und Sicherheit ihres Gefühls ist ihre Größe und Stärke, die Liebe ihre Religion, der Geliebte ihr Gott. Das ist Kleists Frauenideal, nach dem er im Leben vergeblich gesucht hat. Dieses Ideal einer Kritik zu unterziehen, wäre hier nicht der Ort; wir dürfen uns nur fragen, ob es ihm gelungen ist, es uns in glaubwürdiger Gestalt zu verkörpern. Unbedingt muß die Frage bejaht werden. Er hat sein Ideal innerlich so klar gesehen, daß seine Alkmene wie eine Lebende vor uns steht. Wir müssen an sie glauben, auch wenn es uns geht wie dem Dichter selbst, wenn wir nie einem solchen Weibe begegnet sind. Die Gestalt hatte in ihm ein so machtvolles Eigenleben gewonnen, daß sicherlich sie allein die Form gesprengt hat, in der der Dichter den Stoff vorfand. Mit unbeirrbarer Sicherheit geht sie ihren Weg. Die spitzfindigen Gewissensfragen Jupiters wie die Anschuldigungen ihres Gatten versteht sie in ihrer Unschuld gar nicht.

Den innern Frieden kannst du mir nicht stören,
Und auch die Meinung, hoff' ich, nicht der Welt;
Den Riß bloß werd' ich in der Brust empfinden,
Daß mich der Liebste grausam kränken will.

Als Amphitryon von ihr fordert, sie solle ihm die Vorgänge des gestrigen Abends berichten, ruft sie zuerst nur: Amphitryon! Was liegt nicht alles in dem einen Ausruf! Scham, Schmerz, Kränkung, Vorwurf! Die französische Alkmene sagt bei dem gleichen Anlaß etwas spitzig:

Puisque vous demandez un récit de la chose,
Vous voulez dire donc que ce n'était pas vous?

Und dann die wunderbare Erzählung selber, die schon oft als poetisches Meisterwerk gepriesene! Zuerst spricht Alkmene mit voller Ruhe, verweilt bei dem kleinsten Umstand, in der sichern Erwartung, dadurch die Erinnerung bei ihrem Gatten zu wecken, die auf so wunderbare Weise gestört zu sein scheint. Als das Erwartete aber nicht eintritt, im Gegenteil ihr die steigende Unruhe Amphitryons auffallen muß, da stockt sie, zögert und bricht ab, unfähig, das letzte Wort auszusprechen. Wieder muß man die französische Vorlage daneben halten, um Kleists Schöpfung ganz zu würdigen. Dort berichtet Alkmene in kühlem, sachlichem Ton den Hergang in aller Kürze; nur bei einem Umstand verweilt sie etwas länger: zwölf Verse lang beschreibt sie das Entzücken, das Glück, das — sie etwa empfunden hat? oh nein, das der Gatte bezeugt hat, sie wieder zu besitzen.

Nach dieser bei Kleist so bedeutungsvollen Szene, in der seine Alkmene gezeigt hat, wer sie ist, tritt auch die äußere Umgestaltung seines Stückes ein. Eine solche Frau kann sich nicht, wie das bei Molière geschieht, mit dem zurückkehrenden Jupiter zanken, ihm schmollen und sich schließlich ohne stichhaltigen Grund von ihm versöhnen lassen, nur weil sie zu schwach oder zu verliebt ist, ihren Groll länger aufrecht zu erhalten. Kleists Alkmene ist in ihrem Innersten, Heiligsten verletzt. Wenn überhaupt noch nach dem Vorgefallnen ein Gespräch mit ihrem Gatten möglich sein sollte, so mußte sie selbst irre gemacht werden, mußte sich ihrem Geiste die Möglichkeit zeigen, daß der Irrtum auf ihrer Seite liege. Kleist hat dies damit bewirkt, daß er Alkmene einen fremden Namenszug auf dem geschenkten Diadem entdecken läßt. Nicht als Zürnende tritt sie dem vermeintlichen Gatten gegenüber, nein, als tief Erschütterte, um Klarheit, um Gewißheit Flehende. Die doppeldeutigen Antworten des Gottes genügen ihr nicht; sie ist entschlossen, sich von dem Gatten zu trennen, da sie sich für entehrt hält. Jupiter muß ihr zu verstehn geben, daß es der Göttervater selber gewesen sei, den sie empfangen hat. Zunächst glaubt sie das nicht, hält es für einen neuen Versuch des Gatten, sie über den Vorfall zu beruhigen, da sie zu sehr durchdrungen von dem Gefühl des eignen Unwerts, zugleich aber auch zu rechtlich ist, dem Gott eine ihr als Frevel erscheinende Handlung zuzuschreiben. Jupiter muß sich sehr winden, um ihr begreiflich zu machen, daß hier keine Verschuldung vorliege, weder bei dem Gotte noch bei ihr. Unfaßlich ist es ihr, daß sie den Gott dadurch habe erzürnen können, daß sie zu ihm betend des Geliebten gedacht hat. Sie verspricht alles: Unterwerfung unter den Willen des Gottes, eine reine, ihm allein geweihte Andacht; aber es gelingt Jupiter nicht, sie von ihrer irdischen Liebe loszureißen. Auf die Gewissensfrage, was sie täte, wenn er der Gott wäre, und Amphitryon sich nahte, antwortet sie ausweichend, sie müßte dann wünschen, daß jener der Gott wäre, und er für sie Amphitryon bliebe. So fest steht sie auf ihrem Boden. Sie läßt sich nicht zu dem eiteln Wunsch hinreißen, in den Kreis der Götter emporgehoben zu werden; ängstlich wehrt sie vielmehr jeden Gedanken an eine Erhöhung von sich ab. Ein Weib, ein irdisches Weib will sie bleiben, dem Ewigen dienend auf ihre Weise, indem sie das Gefühl hochhält, das sie für den in ihr lebenden, göttlichen Funken erkennt.

Eine Stelle aus Kleists Briefen an seine Braut erläutert die Szene. Kleist schreibt: „Was Du für dieses Erdenleben tun sollst, das kannst Du begreifen, was Du für die Ewigkeit tun sollst, nicht; und so kann denn auch keine Gottheit mehr von Dir verlangen als die Erfüllung Deiner Bestimmung auf dieser Erde. Schränke Dich also ganz für diese kurze Zeit ein. Kümmere Dich nicht um Deine Bestimmung nach dem Tode, weil Du darüber leicht Deine Bestimmung auf dieser Erde vernachlässigen könntest.“ Was Kleist also verlangt und in seiner Alkmene darstellt, ist eine ganze, ungebrochene Natur, die unbeeinträchtigt von Grübeleien und Zweifeln in ihrem Gefühl den sichern Leitstern findet, und die gerade in solchem Vertrauen auf ihr eignes Innere das Göttliche offenbart, das in ihre Seele gelegt ist. Für das Weib ist nach Kleists Anschauungsweise dieses Gefühl schrankenlose Hingebung an den Mann. So läßt er denn auch Jupiter des Dichters eignes Entzücken aussprechen:

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

Kleists Alkmene kann nicht wie die Molières von der Szene verschwinden. Da der Knoten in ihrem Innern geschürzt ist, muß sie ihn selber lösen. Vor versammeltem Volk muß sie über die ihr angetane Schmach verhandeln hören, und die Entscheidung wird in ihre Hand gelegt. Nach einigem Zögern entscheidet sie — falsch! sie schmäht den Gatten, schilt ihn einen Betrüger! Steht das im Widerspruch mit dem, was sie einst von der Sicherheit ihres Gefühls rühmend sagte?

Nimm mir
Das Aug', so hör ich ihn; das Ohr, ich fühl ihn;
Mir das Gefühl hinweg, ich atm' ihn noch;
Nimm Aug' und Ohr, Gefühl mir und Geruch,
Mir alle Sinn' und gönne mir das Herz:
So läßt du mir die Glocke, die ich brauche,
Aus einer Welt noch find ich ihn heraus.

Ich glaube nicht, daß hier ein Widerspruch vorliegt. Würde Alkmene jetzt richtig wählen, so könnte dadurch nur die Vollkommenheit der Täuschung zweifelhaft erscheinen. Man würde sich fragen, wie es möglich gewesen sei, daß sich Alkmene vorher geirrt hat. Es entspricht aber nicht nur der tiefen Absicht, es ist auch das Natürliche, daß ihre Wahl auf Jupiter fällt. Wir haben uns die Erscheinung des Gottes der Amphitryons ganz ähnlich zu denken, aber doch nur so weit, wie sich Ideal und Wirklichkeit entsprechen. Nun sieht die Liebe das Geliebte immer in einem verklärenden Schein. Tritt, wie hier, beides, Ideal und Wirklichkeit vor sie, wird sie notwendig jenes für das wahre, in ihr lebende Urbild erkennen. Dazu kommt, daß Alkmene durch das stärkste Band an Jupiter gefesselt ist, daß sie von seiner Hand gehalten, von seinen gütigen Worten aufgerichtet wird. Muß sie nicht in ihm den Ruhepunkt sehen, den ihre irrende Seele sucht? Der andre, der vor ihr tobt und an ihr zerrt, kann ihr doch nur als der Störenfried erscheinen. Aber kaum hat sie sich entschieden,

kaum fühlt sie sich aus dieser Verwirrung erlöst, so wird sie von neuem zurückgeschleudert. Kleist offenbart hier die ganze Rücksichtslosigkeit, mit der er das einmal erfaßte Problem bis zu den äußersten Konsequenzen verfolgt. Er erspart seiner Alkmene nichts; sie muß den Leidenskelch bis auf den letzten Tropfen leeren: in die Arme des Mannes muß sie flüchten, den sie eben noch von sich gewiesen hat, während der andre, dem sich ihre Seele so nahe fühlt, in unerreichbarer Höhe vor ihr steht. Wie sich der Konflikt in ihrem Innern löst, erfahren wir nicht mehr. Ein Ausruf: Amphitryon! und zum Schluß ein tiefer Seufzer, das ist alles, was wir noch von ihr hören, und doch scheiden wir mit der Gewißheit, daß sie ihren Seelenfrieden wiederfinden wird. Wie? das ist am sichersten aus der Grundidee des Stückes zu erschließen, und diese wieder tritt am deutlichsten hervor, wenn man die französische der deutschen Auffassung gegenüberstellt.

Was wollte Molière darstellen, und was Kleist?

Molière hat ein satirisches Sittenbild zu geben beabsichtigt. Deshalb trifft ihn der Vorwurf der Frivolität nicht, den Adam Müller und andre gegen ihn erhoben haben. Er stellt Frivolität dar, aber in unverkennbar satirischer Beleuchtung. Wenn er nicht so derb zufaßt wie in seinen Ausfällen gegen die Ärzte, gegen das Preziosentum und andre Geckereien seiner Zeit, wenn er hier Samtpfötchen zu machen scheint, so muß man bedenken, daß er es wagt, den König selber in den Bereich seiner Satire zu ziehen, was auch seine französischen Beurteiler gegen diese Auffassung vorbringen mögen. Molière mag immerhin von der Intrigue mit der Montespan noch nichts gewußt haben, als er seinen Amphitryon schrieb, das würde doch nur beweisen, daß er nicht beabsichtigt hat, auf eine bestimmte Begebenheit mit Fingern zu weisen. Selbstverständlich wäre dies die denkbar größte Unklugheit gewesen. Mehr als den leichten Britschenschlag des Hofnarren durfte er diesem König gegenüber nicht wagen, hätte ihm auch nicht das Gefühl persönlicher Dankbarkeit eine schärfere Waffe aus der Hand gewunden. Eine leicht andeutende Satire aber konnte er sich um so eher erlauben, als man es in bezug auf solche Dinge in dem damaligen Paris nicht allzu genau nahm, und auch wenn man den König unter dem Gewande Jupiters erkannte, schwerlich Anstoß an der Rolle genommen hätte, die er in dem Stücke spielt. Man hat Molière ja sogar beschuldigt, den König in serviler Weise verherrlicht, seinen Lastern geschmeichelt zu haben! Und diesem Vorwurf glauben auch seine Herausgeber nur dadurch begegnen zu können, daß sie umständlich nachzuweisen suchen, Molière könne gar nicht den König gemeint haben. Die satirischen Andeutungen sind doch aber unverkennbar. Schon der von Kleist nicht mit übernommene Prolog läßt keinen Zweifel über den Sinn des Werks. Merkur bittet die Göttin der Nacht, etwas länger über Theben zu verweilen, weil Jupiter die Absicht habe, Alkmene in Gestalt des Gatten zu besuchen. Sie machen dabei ganz offenherzig ihre Glossen über den Lebenswandel seiner Majestät, des Göttervaters, und Merkurs Worte sind von wünschenswerter Deutlichkeit:

Lorsque dans un haut rang on a l'heur de paroître,
 Tout ce qu'on fait est toujours bel et bon;
 Et suivant ce qu'on peut être,
 Les choses changent de nom.

Diese Worte au pied de la lettre zu verstehn, ist doch wohl nicht gut möglich. Ebenso finden sich innerhalb des Stückes selbst mehrfach Fingerzeige, daß Molières Satire auf den Hof zielt. So sagt Sofias von den Großen:

Ils veulent que pour eux tout soit, dans la nature,
Obligé de s'immoler.

Cependant notre âme insensée
S'acharne au vain honneur de demeurer près d'eux,
Et s'y veut contenter de la fausse pensée
Qu'ont tous les autres gens que nous sommes heureux.
Vers la retraite en vain la raison nous appelle;
En vain notre dépit quelquefois y consent:
Leur vue a sur notre zèle
Un ascendant trop puissant,
Et la moindre faveur d'un coup d'œil caressant
Nous rengage de plus belle.

Was kann man andres in diesen Worten sehen als eine sehr wichtige Schilderung des Hofstaats eines absoluten Fürsten? Sogar etwas wie Selbstironie läßt sich heraushören. Und solche Anspielungen finden sich noch viele. Nicht über den Ehebruch lacht Molière, obgleich der betrogne Ehemann in echt französischem Geschmack als der Geprellte die komische Figur ist; über hohe Herren spottet er, die sich zu niedrigen Mitteln herablassen, wenn es gilt, eine Laune zu befriedigen, und über Schranzenseelen, die schweigend hinnehmen, was ihnen von oben kommt. Dieser Jupiter, dieser Amphitryon und diese Alkmene sind einander würdig; sie haben sich nichts vorzuwerfen. Der Sinn der Satire ist unzweifelhaft der: die Großen dürfen sich alles erlauben, weil die Kleinen so gar erbärmlich klein sind.

Nichts von alledem konnte Kleist brauchen. Was für Molière Hauptsache war, schwand ihm bei der Arbeit des Umformens dahin, und ein Neues gestaltete sich. Vor allem hat ihn das psychologische Problem zur Behandlung gereizt. Kleist bevorzugt solche physiologisch-psychologischen Probleme, in denen mehr als in allen andern der Mensch als ein Ganzes erscheint, die schulmäßige Unterscheidung von Körper und Seele gleichsam aufgehoben wird. Er hat die Gabe, ein solches Ganze zu erfassen, die vielen zarten Verknüpfungen und Verschlingungen zu verfolgen, die sonst achtlos übersehen oder als rätselhaft hingestellt werden. Das erklärt am besten, was in diesem Stoff ihn, den feinsten Psychologen unter unsern Dramatikern, so lebhaft anzog, was ihn zu einer so selbständigen Behandlung geradezu zwingen mußte.

Dazu kam noch ein andres. Der Stoff eignete sich zur Darstellung eines Lieblingsgedankens seiner Zeit: der von den Romantikern gelehrten Einheit von Religion und Liebe. Wenn Alkmene Schritt für Schritt so weit geführt wird, nicht mehr ihren Geliebten von ihrem Gott unterscheiden zu können, wenn sie zuerst den Gott nur im Bilde des Geliebten anzubeten vermag, dann in dem Gott nur den Geliebten sieht und schließlich, aufgeklärt, keinen andern Ausweg hat, als beide von neuem in ihrem Bewußtsein zu einer untrennbaren Einheit zu verschmelzen, so ist das ganz dasselbe, was Novalis in seinem Wahrspruch: Christus und Sophie! ausdrückt, dasselbe, was Schleiermacher in seinen Reden

über die Religion lehrt, wenn er sagt: „... um des Weltgeists Leben in sich aufzunehmen, und um Religion zu haben, muß der Mensch erst die Menschheit gefunden haben, und er findet sie nur in Liebe und durch Liebe.“ Auch das Motiv von der freien Wahl des Mittlers klingt an:

Soll ich zur weißen Wand des Marmors beten?
Ich brauche Züge nun, um ihn zu denken.

Nicht sehr begründet ist der immer wieder erhobne Vorwurf, der Dichter habe in seinem Werke Christliches und Heidnisches stillos durcheinander gemengt, er habe das Mysterium von der unbefleckten Empfängnis im Gewande der alten Fabel darstellen wollen. So liegt die Sache keinesfalls. Gewisse Beziehungen bestehn ja zwischen dem christlichen und dem heidnischen Mythos, die beide ein Symbol sind für die Menschwerdung des Göttlichen. Diese Beziehungen sind schon vor Kleist gesehen und verwertet worden. Daß auch er sie gesehen und seinen Hörern hat zum Bewußtsein bringen wollen, ist sicher; aber nirgend sind sie von ihm verstärkt worden, noch auch läßt sich die Absicht nachweisen, daß er den alten Mythos „zur Höhe einer christlichen Legende“ habe „steigern“ wollen. Das eigentlich Christliche an dem Mysterium ist doch seine völlige Unsinnlichkeit. Jeder Versuch einer sinnlichen Darstellung, oder gar einer sinnfreundigen, hätte nur das Christliche daran zerstören können. Nein, Kleist hat mit voller Absichtlichkeit alles eigentlich Christliche vermieden. Die Reinheit von Alkmenens Empfinden war die notwendige Voraussetzung seines Problems. Sie ist darin genau so christlich wie Goethes Sphigenie. Wenn Treitschke im Tone des Vorwurfs äußert, Kleist habe sich erkühnt, der alten Heidenfabel ihren religiösen Inhalt wiederzugeben, dann scheint er zu vergessen, daß das für Kleist und seine Zeit kaum ein Erkühnen genannt werden kann. Hatte sie doch Schleiermacher gelehrt, den Begriff der Religion von der Religionsform ganz zu trennen, nur das allen Religionen Gemeinsame als Religion gelten zu lassen. Gerade im Amphitryon liegt der Versuch vor, solche reine Religion zur Darstellung zu bringen, denn Kleist hat aus einer polytheistischen und einer monotheistischen Religion nur beiden gemeinsame Züge entnommen. Sogar pantheistische Anklänge finden sich. Aber das alles nicht in stilwidriger Vermengung, sondern mit sorgfältiger Auswahl des Allgemeingiltigen. Sieht man von einigen der Bibel entlehnten Wendungen ab, die mehr volkstümlich als christlich klingen, so findet sich nichts, was als eigentlich christlich bezeichnet werden könnte. Ebenso sind heidnisch nur die Götternamen und die Fabel. Alles im eigentlichen Sinne Religiöse erscheint in der unbestimmten Empfindungsform, die Schleiermacher das Gefühl für das Unendliche nennt. Mir scheint es ganz unzweifelhaft, daß wir es hier mit einer unmittelbaren oder mittelbaren Nachwirkung der Reden über die Religion zu tun haben. Jedenfalls wird man den Amphitryon trotz seiner klassischen Vorlage und seines antiken Grundmotivs das romantischste von allen Dramen Kleists nennen müssen. Das Rädchen von Heilbronn mag äußerlich mehr Romantik an sich tragen, der Amphitryon hat eine romantische Seele.

Aus Molières satirischer Situationskomik entwickelt sich also bei Kleist ein religiös-psychologisches Drama. Die äußere Ähnlichkeit und die übereinstimmende

Bezeichnung der beiden Stücke als Lustspiel dürfen uns nicht zu der Annahme verleiten, daß es sich nicht auch der Form nach um eine völlige Umgestaltung handle. Bei keinem ist diese Bezeichnung völlig zutreffend. Molières *comédie* würden wir heute unbedingt mit Genz eine *Posse* nennen, wenn es auch nicht ganz gerecht von ihm war, „nur eine *Posse*“ zu sagen. Das *Nur* scheint einen Vorwurf für Molière zu enthalten, und doch kann man keinem Dichter aus der Wahl seiner Form einen Vorwurf machen, wenn sie so genau seinen Absichten entspricht. Ebenjogut könnte man Shakespeare vorwerfen, aus *Pyramus* und *Thisbe* nur eine *Küpfelkomödie* geschaffen zu haben. Molières *Amphitryon* ist eine *Posse*, aber eine meisterhafte, an der man die Stilgesetze der Gattung gleichsam ablesen kann. Vieles von dem, was bei einem Vergleich mit Kleist als ein Mangel empfunden wird, ist beabsichtigt, ja notwendig. Daß Molières Hauptpersonen höchst uninteressant, ja kaum andeutungsweise Persönlichkeiten sind, gereicht dem Ganzen nur zum Vorteil. Es wäre unerträglich, wenn wir für seine *Alkmene*, seinen *Amphitryon* Teilnahme empfinden müßten. Die *Posse* ist das eigentliche Reich der romantischen Ironie. Der Zuschauer muß von dem Dichter immer in einer kühlen, ironischen Stimmung erhalten werden, die jede innere Anteilnahme ausschließt, durch die seine Lachlust gestört werden könnte. Auch muß immer wieder das Bewußtsein in ihm geweckt werden, daß er es nur mit einem Spiel der Phantasie zu tun hat. Diesem Zweck dient bei Molière gleich von vornherein der Prolog, den Kleist als für seine Zwecke völlig unbrauchbar weglassen mußte. Durch den Prolog wird der Zuschauer sofort auf den richtigen Standpunkt gestellt. Ein *Mercur*, der sich bitter darüber beklagt, daß ihm bei seinem beschwerlichen Amte keine andern Beförderungsmittel zu Gebote stehn als seine *Flügelschuhe*, und der die *Poeten* dafür verantwortlich macht; eine *Göttin der Nacht*, die sehr viel auf Anstand und Würde hält, sich aber doch leicht bewegen läßt, *Vater Jupiter* einen Dienst zu leisten, den sie zuerst selber als nicht anständig bezeichnet hat — das sind die *Götter*, die auftreten werden, echte *Vorfahren der Offenbachischen Operettengötter*. Und den *Göttern* entsprechen die *Menschen*. Es werden Fehler und Schwächen der *Menschen* dargestellt, aber die *Personen* behalten etwas *Schemenhaftes*. Mit Befriedigung empfinden wir, daß diese Welt nicht existiert; darum können wir auch so herzlich und ohne alle Bitterkeit lachen, auch wenn wir die Beziehungen zur wirklichen Welt deutlich spüren. Aus der ironischen Stimmung erklärt sich auch, daß sogar *Trivialität* in einer *Posse* das *Verletzende, Anstößige* verlieren kann.

Ist nun Molières *Amphitryon* noch nicht Lustspiel zu nennen, so ist es der Kleistische nicht mehr. Sie liegen beide außerhalb der Gattung, aber auf den entgegengesetzten Seiten. Ich bin überzeugt, daß der unbefriedigende Eindruck, den Kleists *Amphitryon* gewöhnlich zuerst zu machen pflegt, zum großen Teil auf die unrichtige Bezeichnung als Lustspiel zurückzuführen ist. Diese zusammen mit dem Eindruck der beiden ersten so überaus komischen Szenen erwecken in dem Leser oder Hörer, zumal wenn er Molière kennt, eine ganz falsche Vorstellung, und er fühlt sich überrascht und bestürzt, wenn er sich plötzlich in tiefsten Konflikte, psychologische und religiöse Probleme hineinversetzt findet.

Erst wenn es ihm gelungen ist, alle störenden Nebenvorstellungen auszuschalten, ganz voraussetzungslos an das Dichterwerk heranzutreten, erst dann gewinnt er den vollen Eindruck. Die komischen Szenen, die teilweise zu diesem Zweck von Kleist auch gekürzt worden sind, treten dann mehr zurück und bilden nur noch die krausen Umrahmungslinien eines einfach und edel entworfenen Bildes. Gerade wie in unsern Märchen und Sagen eine tolle Welt von Zwergen, Kobolden und Hexen den Hintergrund abgibt für die zartesten, poetischen Gebilde, wie Schneewittchen erst bei den Zwergen, Dornröschen bei der Hexe ihren ganzen Zauber entfalten, so erscheint auch erst durch die phantastische Realistik der Sotiaszenen die Gestalt der Alkmene in ihrer ganzen leuchtenden Reinheit.

Will man Kleists Amphitryon einem Gattungsbegriff unterordnen, so kann es nur ein sehr weiter, umfassender oder ein unbestimmter sein, etwa: dramatisches Gedicht oder romantisches Schauspiel. Die Verknüpfung von Genz auf Shakespeares Lustspiele scheint mir nicht zutreffend. Sogar die ernstesten unter ihnen, die wir auch lieber romantische Schauspiele nennen möchten, enthalten keine so aufregenden, qualvollen Seelenkonflikte. Sie stellen Unglück dar und rühren uns zu herzlichem Mitgefühl; es ist aber immer mehr äußeres Unglück: Verbannung, Verfolgung, Mißverständnisse und dergleichen. Immer sehen wir die Möglichkeit des guten Ausgangs voraus; immer klingen sie rein und kräftig aus, ohne das Mitschwingen so vieler Obertöne, daß wir uns unsicher fragen: Was war das? Das einzige Lustspiel Shakespeares, das wir hier herbeiziehn dürften, weil es auch ein erschütterndes Seelenproblem enthält, wäre der Kaufmann von Venedig; aber gerade dem gegenüber empfinden wir heute so anders als Shakespeares Zeitgenossen, daß wir uns nur schwer einen Begriff von der beabsichtigten Wirkung machen können. Und auch nach unserm heutigen Empfinden gemessen bleibt noch ein großer Abstand vom Amphitryon, denn hier ist der Konflikt in die Seele der Hauptperson gelegt, die wir mit voller Liebe umfassen. Auch löst sich die Verwicklung nicht in reiner Freude, in tiefem, heiligem Ernst, in Andacht klingt sie aus.

Ganz unfasslich wird es jedem bleiben, der diese Dichtung Kleists unbefangen auf sich hat wirken lassen, wie man sie je habe herbeiziehn können, um den sittlichen Charakter Kleists zu verdächtigen. Ein sittlich niedrig stehender Mensch vermag nicht eine Gestalt wie Alkmene zu schauen; er ist unfähig eines so hohen, idealistischen Gedankenfluges; er würde nie ein solches Thema mit solcher Ruhe und Sicherheit behandeln können. Kleist schreckt vor keiner Aufgabe zurück, weil er sich die Fähigkeit zutraut, sie mit reinem Herzen zu lösen, weil er seinem Volke so viel gesundes sittliches Gefühl zutraut, rein nachzuempfinden, was er ihm mit reinen Händen bringt. Das ist echter, deutscher Idealismus.

Paula Schlotmann

