

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Dramaturgische Blätter**

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der  
Regiekunst und der Theatergeschichte

**Kilian, Eugen**

**München, 1905**

Kleists Schroffensteiner auf der Bühne

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

## Kleist's Schroffensteiner auf der Bühne.

Die kritische Analyse, die Ludwig Tieck in seiner Einleitung zu Kleist's Gesammelten Schriften 1826 des Dichters genialem Erstlingsdrama Die Familie Schroffenstein gewidmet hat, steht in ihrer schlichten und warmen Sachlichkeit, in ihrer scharfen Charakterisierung der eigentümlichen Schönheiten und Schwächen dieses Werkes noch heute in ihrer Art unübertroffen da. Was in den acht Jahrzehnten, die seitdem verstrichen sind, für die Erforschung und Würdigung Kleist's geleistet wurde, hat das Verständnis für die spröde und gewaltige Kunst des Dichters in immer steigendem Maße gefördert. Das wachsende Verständnis für das Wesen Kleistischer Kunst mußte insbesondere, wie man meinen sollte, dem dramatischen Erstling des Dichters zugute kommen, wo neben seinen absonderlichen, schrullenhaften, an das Krankhafte streifenden Neigungen die großen und starken Seiten seines Talents, schon in ihrer ganzen charakteristischen Eigenart, in ursprünglicher und ungezügelter jugendlicher Kraft zutage treten. Die Schwächen und Absonderlichkeiten, in die sich das Werk in seinem Ausgange verirrt, erscheinen uns heute, wo wir das Gesamtbild des Dichters und seiner Entwicklung zu überschauen vermögen, in wesentlich anderm Licht als ehemals; die unvergleichlichen Schönheiten der Dichtung aber, in der ein Genius seine mächtigen Schwingen zum ersten Adlerfluge regt, der Kühne, seiner Zeit mit Riesenschritten voraneilende Realismus der Charakteristik, die prachtvolle Eigenart des Stiles, der neue und unbetretene Bahnen sucht: diese Glanzseiten des Werkes überstrahlen seine Unvollkommenheiten mächtig und rücken es dem Verständnis der heutigen Zeit, die durch die Schule des

Realismus gelernt hat, schärfer und wahrer zu sehen, ganz besonders nahe. Neben den Dramen des Dichters, die im Laufe der letzten Jahrzehnte zum eisernen Bestande der vornehmsten Schauspielbühnen geworden sind, wurden in jüngster Zeit sogar mit *Amphitryon* und *Robert Guiskard* einige glückliche Versuche auf dem Theater unternommen. Man sollte annehmen, daß der jetzige Zeitpunkt, wo die Schroffensteiner auf ein volles Jahrhundert seit ihrer Entstehung zurückblicken, besonders geeignet dazu wäre, auch dies herrliche und lange verkannte Erstlingswerk des Dichters seinem Volke von der Bühne herab näher zu bringen.

Hat doch schon Tieck seine liebevolle und trotzdem von aller blinden Ueberschätzung freie Besprechung dieses „ersten merkwürdigen Produktes des Dichters“ mit dem Wunsche geschlossen: „Bei der jetzigen Armut unserer Bühne wäre es ein verdienstliches Werk, wenn ein Dichter, der das Theater kennt, dieses Schauspiel für die Aufführung bearbeiten wollte; leicht ist diese Arbeit gewiß nicht, aber einer geschickten Hand doch nicht unmöglich.“

Zu Lebzeiten des Dichters freilich sind die Schroffensteiner, wie seine meisten andern Dramen, nicht auf die Bühne gelangt. Erst Franz von Holzbein war es vorbehalten, dem Stück in einer freien Bearbeitung unter dem Titel *Die Waffenbrüder die Pforten der Theater zu erschließen*<sup>1)</sup>. In dieser Gestalt erschien es 1824 in Berlin; Hannover, Leipzig und andre Städte folgten; besonderes Glück scheint es an der Wiener Hofburg gemacht zu haben, wo es 1825—1850 im ganzen 55mal gegeben werden konnte und der großen Sophie Schröder als Darstellerin der *Eustache* zum Schluß des vierten Akts nach Angabe des Bearbeiters zu „einem ihrer herrlichsten Triumphe“ verhalf. Tieck allerdings, der die Wiener Vorstellung 1825 sah, urtheilte hierüber weniger enthusiastisch<sup>2)</sup>.

Es ist eine eigentümliche Ironie der Literaturgeschichte, daß es Holzbein, dem nüchternen Theaterpraktikus, beschieden war, die Werke eines Kleist dem Theater zuzuführen, daß Holzbein dazu ersehen war, in der Bühnengeschichte der Kleistischen

Dramen eine nicht unwichtige, ja in gewissem Sinne sogar verdienstliche Rolle zu spielen. Seine Bearbeitung des Käthchen von Heilbronn — in einer Zeit unternommen, wo sich noch keiner der damaligen Bühnenleiter, der einzige Schreyvogel an der Wiener Hofburg ausgenommen, des fähigen Gedankens vermaß, dem Kleistischen Stück in seiner Originalgestalt auf der Bühne Einlaß zu gewähren — Holbeins Bearbeitung des Käthchen, so plump und geschmacklos sie uns heute auch erscheinen mag, so roh und gewaltsam sie den feinen Blütenstaub Kleistischer Dichtung verwischt, hat doch das eine unleugbare Verdienst: daß sie dem Stück überhaupt den Weg auf das Theater bahnte und es so lange fest darauf einbürgerte, bis es Laube und Eduard Devrient zu Anfang der fünfziger Jahre wagen konnten, dem Publikum das Stück in reinerer Fassung vorzusetzen. Seltsam genug, daß Holbein sich auch berufen fühlte, gerade die Familie Schroffenstein dem Theater zuzuführen! Den Standpunkt seiner Bearbeitung kennzeichnet er in rührender Naivität in dem Vorwort zu den Wassenbrüdern, wo er versichert, er strebe nach keinen „hohen ästhetischen Resultaten“, und als leitende Prinzipien den „Eindruck auf das große Publikum, die Rücksicht auf die — Theaterkasse“ bezeichne. „Ich strebe nach dem Beifall der Menge. Das Theater zu füllen und das Publikum zu unterhalten ist das Ziel, wonach ich trachte.“ Wenn Holbein an einer andern Stelle des Vorworts versichert: „Der Schluß des vierten Akts ist, wie beinahe die Hälfte der Bearbeitung, in Bau und Sprache ohne Rücksicht auf das Original ganz von mir“, so ist diese Angabe allerdings nicht völlig zutreffend und insofern irreführend, als sie den Anteil des Bearbeiters an dem Stücke bedeutend übertreibt. Die Bearbeitung ist durchaus nicht so frei, wie es nach dieser Selbstcharakterisierung ihres Autors etwa scheinen könnte. Die vier ersten Akte des Stücks entsprechen in der Hauptsache ziemlich genau dem scenischen Gange des Originals. Auch der Text ist zum großen Teil unangetastet geblieben. Im einzelnen natürlich sind vielfache kleine Aenderungen vorgenommen, worin die kraftvolle Originalität Kleistischer Sprache nach der Seite

charakterloser Konvention verwässert wird. Anstelle des Chores, der die Tragödie einleitet, ist eine höchst alltägliche Eingangsgrede Ruperts getreten; Peters ominöser kleiner Singer, der dem gewiegten Theaterpraktikus ein gefährliches Bühnenrequisit zu sein schien, ist durch die goldenen Locken des toten Knaben ersetzt. Die relativ freiste Behandlung hat die Scene in der Bauernküche erfahren, wo Holbein die Verse des Kleist'schen Druckes in Prosa umsetzte, ohne zu ahnen, daß er sich damit dem Wortlaute des Originaltextes, wie er in der damals natürlich noch unbekanntem Ghonorez-Handschrift vorliegt, unbenutzt näherte. Die Neudichtung am Schluß des vierten Akts, dank der diese Scene nach der selbstgefälligen Angabe des Bearbeiters zu einer der wirksamsten des Stückes geworden sei, beschränkt sich darauf, daß sich Eustache, nachdem Ottokar aus dem Fenster des Kerkers gesprungen ist, in langem stummem Spiele zum Fenster schleppt und, als sie den Geretteten in der Ferne erblickt, mit gen Himmel gebreiteten Händen und „grenzenlosestem Entzücken“ ausruft:

Dort! dort!

Am Berge schon! Er lebt! O Allgerechter!

Sieh herab in das Herz einer liebenden Mutter!

Die eigentliche Neudichtung Holbeins beginnt erst mit dem fünften Akte, der, abgesehen von einigen Einzelheiten in den einleitenden Auftritten, beinahe völliges Eigentum des Bearbeiters ist. Der tragische Ausgang ist in ein versöhnliches Ende umgewandelt. Sylvester hat Kossig in Brand gesteckt; Ottokar, der zum Schutze der väterlichen Burg herbeieilt, wird ergriffen, von Sylvester indessen vor der Wut des gegnerischen Kriegsvolks gerettet. Der Anschlag Ruperts auf Agnes wird durch die rechtzeitige Rückkunft Sylvesters mit seinem Zuge vereitelt; die Mißverständnisse klären sich durch die Dazwischenkunft Ursulas; Kinder und Väter sinken sich versöhnt in die Arme; indem sich alles zum Hochzeitszug nach Warwand anschiebt, schließt das Stück in einem wahren Ueberschwange frommer Kühlung:

Sylvester: Stimmet Jubellieder an! Wir ziehen im  
Triumph nach Warwand! Aus dem Kriegeshaufen  
Wird nun ein Hochzeitszug, des Jubel bis  
Hoch in die Wolken tönt! (gemütlich und mit Wehmut.)  
Mußt mit uns, Rupert,  
Gast keine Heimat mehr! Kein schützend Dach  
Für diese Nacht. (schmerzlich bewegt.)

Ein Bruder riß dein Erbe  
Dir hart und grausam nieder; (freudig.) doch ein Bruder  
Baut dir es herrlich wieder auf! (umarmt ihn.)

Rupert:

Wozu!

Nimm mich zu dir! Laß uns nicht mehr getrennt  
Dem Argwohn und der Mißgunst Spielraum geben,  
Laß Kossitz liegen, Warwand sei auch mir ein väterliches Dach!  
Ein frommer Wandel soll uns dort mit Gott versöhnen,  
Und unsers Lebens Ende Bruderliebe krönen!

Sieht man von der entseglischen Verballhornung ab, die der letzte Akt erlitten hat, so ist dem Holbeinschen Stück doch insofern ein gewisses Verdienst nicht abzusprechen, als es zu einer Zeit, wo Kleist auf der Bühne, abgesehen von den Aufführungen des Käthchen in Holbeins Fassung, mehr oder minder noch ein Fremdling war, dem Publikum die Bekanntschaft mit einem der eigentümlichsten und zugleich einem der gewagtesten Produkte der Kleist'schen Muse vom Theater herab vermittelte.

Der erste, der das Wagnis unternahm, die unverfälschten Schroffensteiner mit Beibehaltung des letzten Akts auf die Bühne zu bringen, war Karl Immermann, der unter den zahlreichen wertvollen literarischen Versuchen, die seine Düsseldorf'sche Direktionsführung auszeichnen, auch Kleist's Erstlingsdrama am 12. Februar 1837 zur Aufführung brachte<sup>3)</sup>. Die ersten Akte zeigten nur relativ geringfügige Aenderungen, die hauptsächlich die Beseitigung einiger störenden Längen bezweckten. Namentlich der Schluß der großen Liebesscene im dritten Akt war stark gekürzt und überarbeitet, wodurch einige der eigentümlichsten Schönheiten dieser wundervollen Scene verloren gingen. Im vierten Akt war u. a. der Auftritt der Kammerzofe, ferner die Scene im Gefängnis zu Kossitz gestrichen; die Zaubersprüche

Barnabas wurden durch einige neu gedichtete Strophen Immermanns ersetzt, die vor der kraftvollen Poesie des Originals nur den Vorzug leichterer Sprechbarkeit voraus hatten. Der fünfte Akt blieb im scenischen Gang und im Text unverändert; nur der letzte Teil wurde, vom Erscheinen der beiden Mütter ab und unter Tilgung von Sylvius und Johann, energisch gekürzt und erhielt einen neu verfaßten Schluß, worin Sylvester in ziemlich hausbackener Weise die Tugandanwendung aus dem Geschehenen zog. Der äußere Erfolg der Aufführung, über die nähere Berichte leider fehlen, scheint sehr gering gewesen zu sein; wenigstens blieb es bei einer einzigen Vorstellung.

Achtzehn Jahre später machte Heinrich Laube den Versuch, die Schroffensteiner dem Repertoire der Wiener Hofburg, von dem sie seit der letzten Aufführung der Waffnbrüder 1836 verschwunden waren, in einer neuen Einrichtung des letzten Akts, im übrigen aber mit Benutzung der ältern Bearbeitung, von neuem einzuverleiben. Heinrich Anschütz spielte den Sylvester, Julie Rettich die Eustache, das Liebespaar hatte in Josef Wagner und der jugendlichen Marie Seebach glänzende Vertreter gefunden. Trotzdem blieb die Zugkraft des Stückes gering; nach fünf Aufführungen in der Zeit vom 2. Mai bis 20. Dezember 1855 verschwand es vom Spielplan. „Dies Kleist'sche Stück von genialer Charakteristik mit gesuchter, unerquicklicher Handlung war nicht auf dem Repertoire zu erhalten“, so erzählt Laube in seinen Burgtheater-Erinnerungen, ohne leider irgend etwas Näheres über das interessante Unternehmen zu berichten. Merkwürdig bleibt auf alle Fälle die Tatsache, daß gleich Holzbein auch der Theaterpraktikus Laube einer seinem eignen Denken und Dichten an sich so fernstehenden Dichtung wie der bunten, phantastischen Welt der Schroffensteiner Aufmerksamkeit zuwandte. Die Aufnahme des Stückes scheint allerdings darin ihren ersten Grund gehabt zu haben, daß Laube für Marie Seebach, die damals für das Burgtheater gewonnen worden war und in dem ersten Stadium ihrer künstlerischen Entwicklung stand, in der Rolle der Agnes eine dankbare und fördernde Aufgabe zu schaffen gedachte.

Eine weitere Bühnenbearbeitung der Familie Schrockenstein wurde späterhin von Albert Dulk, dem bekannten Publizisten und Verfasser des Volksschauspiels *Jesus der Christ*, unternommen. Auch er machte dabei den verkehrten Versuch, durch eine völlige Umdichtung des zweiten Teils des letzten Akts die Tragödie in ein versöhnlich ausklingendes Schauspiel umzuwandeln und in Agnes und Ottokar ein glückliches Paar zusammenzuführen. Erfindung und Ausführung, obgleich wesentlich geschmackvoller als in der ältern Umdichtung Holbeins, vermögen doch die schwerwiegenden Bedenken nicht zu besiegen, die einer derartigen unorganischen Umbiegung eines im innersten Kerne tragisch angelegten und mit zwingender Notwendigkeit auf einen tragischen Ausgang zusteuernenden Kunstwerks entgegenstehn<sup>4)</sup>.

Eine Bearbeitung endlich von Gustav Stommel, die die beiden letzten Akte des Originals durch zwei völlig neu gedichtete Aufzüge zu ersetzen suchte, wurde 1888 in Düsseldorf auf die Bühne gebracht<sup>5)</sup>. Stommels Neudichtung behält, in richtiger Erkenntnis des eigentümlichen Charakters des Werkes, den tragischen Ausgang bei, gestaltet ihn aber in neuer und selbständiger Erfindung völlig abweichend von Kleist, sodaß das Stück in dieser Fassung nicht mehr den Charakter einer Bearbeitung des Kleistischen Dramas trägt, sondern den eines Kleistischen Torso's, dem Fortsetzung und Schluß von einem andern Dichter gegeben sind. Man vermag seiner Arbeit gegenüber die zwiespältigen Gefühle nicht los zu werden, die man mehr oder minder gegenüber jeder Fortsetzung eines dichterischen Torso's durch fremde Hand empfindet.

Ein erneuter Versuch, die Familie Schrockenstein zum 125. Geburtstag des Dichters, am 18. Oktober 1902, am Hoftheater in Karlsruhe zur Aufführung zu bringen, mußte sich von vornherein darüber klar sein, daß sie nur durch eine möglichst einheitliche und treue Wiedergabe der Kleistischen Dichtung, die auch vor den Ungeheuerlichkeiten des Werkes nicht zurückschreckt, künstlerische Berechtigung erhalten werde. Die außerordentlichen Schwierigkeiten, die der letzte Akt für die Bühne bietet, um

mar vor der Gefahr der Lächerlichkeit bewahrt zu bleiben, mußten allein durch eine dementsprechende Kürzung und Zusammenziehung des Schlusses überwunden, die unvermeidlichen kleinen Retuschierungen des Textes auf das denkbar kleinste Maß beschränkt werden.

Die ersten drei Akte konnten, abgesehen von einigen unwesentlichen, aber an einigen Stellen unbedingt notwendigen Strichen, unverändert bleiben. Exposition, Aufbau und Entwicklung dieser Akte, die Anordnung der einzelnen Szenengruppen ist in der Hauptsache so vortrefflich und teilweise meisterhaft, daß jede unberufene Aenderung nur eine Verschlimmerung bedeuten würde. Indem die prachtvollen Liebeszenen, insbesondere die des dritten Aktes, unverändert und nur wenig gekürzt gegeben wurden, konnte der ganze zauberhafte Reiz dieser Szenen in ihrer glücklichen Mischung von zarter Lieblichkeit mit herbem Realismus und in ihrer trefflicheren dramatischen Gestaltung zur vollen Geltung kommen. In der großartigen Schlussszene des dritten Aktes, die den nichtsahnenden Jeronimus seinem blutigen Ende entgegenführt, bestätigte sich auch bei dieser Aufführung das Urteil Tiecks: „Diese Szenen sind meisterhaft zu nennen; die Teilnahme erreicht hier den höchsten Grad, alles lebt vor unsern Augen.“ Auch der prachtvolle naturalistische Zug des für Rupert so charakteristischen Pfeifens konnte ohne Gefährdung der Stimmung für die Aufführung gerettet werden.

Im vierten Akte wurde aus technischen Gründen die dritte und vierte Scene auf einen Schauplatz, Gegend im Gebirge mit Bauernhütte, zusammengelegt.

In dem fünften Akte, der eigentlichen Achilles-Perse des Stückes, handelte es sich vor allem darum, die heiklen und auf der äußersten Spitze stehenden Vorgänge des Doppelmordes durch Textgestaltung und Inszenierung wenigstens einigermaßen in die Sphäre der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit zu rücken. Daß dabei einige kleine Zusätze und Veränderungen des Textes, die angesichts der unmachahmlichen Eigenart Kleistischer Sprache an sich natürlich immer mißlich sind, nicht vermieden werden

kommen, ist leicht erklärlich und verzeihlich. Der Kleidertausch an sich in der Brautnachtscene bereitet keine Schwierigkeiten und bedarf bei der Aufführung nur diskreter Andeutung. Agnes trägt ein langes weißes Obergewand, das seitlich schließbar ist und das Ottokar unmerklich öffnet und von ihren Schultern streift. Als sie sich nachher erhoben hat, umhüllt er sie mit dem eignen dunkeln Mantel, der ihr kürzeres Unterkleid vollkommen verbirgt, und drückt ihr seinen Hut tief in die Stirn. In dieser Gewandung verläßt sie mit Barnabe die Höhle. Ottokar selbst wirft erst unmittelbar, ehe Rupert erscheint, das weiße Oberkleid der Geliebten lose um seine Schultern. Rupert sind zur Verdeutlichung der Situation bei seinem Austritt einige wenige neue Worte in den Mund zu legen; es muß dem Zuschauer hier schon deutlich werden, daß die Täuschung gelungen ist, daß Rupert glaubt, sein Sohn habe die Höhle verlassen und demgemäß vollkommen sicher ist, Agnes in der Höhle zu treffen. Sobald er die weiße Gewandung in der auf völliges Dunkel zu stellenden Höhle sich bewegen sieht, stürzt er in sinnloser Wut darauf zu und durchstößt Ottokar, der lautlos zusammenbricht. Das Ganze ist das Werk eines Augenblicks. Die nach Angabe des Textes „mit verstellter Stimme“ zu sprechende Antwort Ottokars auf Ruperts Frage „Wer bist du? Rede!“ muß natürlich in gleicher Weise wie diese Frage selber fallen. Diese Reden würden die Situation auf der Bühne unmöglich machen und wahrscheinlich einen Heiterkeitsausbruch zur Folge haben. Bei dem zweiten Mord ist darauf zu achten, daß Sylvester ohne Sackeln in die noch in dem gleichen Dunkel liegende Höhle tritt.

Auch hier muß die Ermordung des Mädchens, das in Ottokars Hut und Mantel über dessen Leiche dahingestreckt ist, mit unheimlicher Geschwindigkeit vor sich gehn, ihre Rede „Wer ruft?“, die sie sofort kenntlich machen würde, ist zu streichen. Nach der Tat wankt Sylvester gebrochen zurück und sinkt auf einen seitwärts von den Leichen liegenden Stein. Nach dem nun folgenden Gespräche zwischen Sylvester und Theistiner muß das Stück in raschem Laufe zu Ende gehn.

Die beiden Mütter, desgleichen Sylvius, Ursula und Johann treten nicht mehr auf. Daß die beiderseitigen Eltern, nachdem die Höhle durch Fackeln erhellt ist, längere Zeit bei den Leichen weilen, ohne diese zu erkennen, ist für die Bühne unmöglich. Sobald die Fackelträger mit dem gefangenen Rupert auf der Bühne erschienen sind, hat die Erkennung des wahren Sachverhalts durch jenen zu erfolgen. Der eigenartige Zug des Originals, daß es der blinde Sylvius ist, der die Leichen erkennt, muß leider dabei geopfert werden. An die Erkennung der Toten schließt sich unmittelbar die Aufklärung über Peters Ermordung durch die von Sylvesters Leuten aufgegriffene Barnabe, hieran die Versöhnung der Väter, für die durch Benutzung einiger überleitenden Worte aus Immermanns Einrichtung wenigstens einigermaßen ein vermittelnder Uebergang zu schaffen ist.

Durch diese Art der Anordnung wurde wenigstens das Eine möglich, was an sich schon einen großen Gewinn bedeutet: daß der gefährliche fünfte Akt zwar nicht ohne einen gewissen Widerspruch, doch aber ohne Heiterkeit und ohne Störung der ernstlichen Stimmung zu Ende geführt werden konnte. Auf alle Fälle ist durch eine solche Einrichtung die Möglichkeit gegeben, den Goldgehalt echter Poesie, der in den Schroffensteinern verborgen liegt, für die Bühne zutage zu fördern, ohne daß es notwendig würde, für den letzten Akt der Dichtung die Kleist'schen Bahnen zu verlassen und einen unorganischen Schluß von fremder Hand daran zu flicken.

Für den Text im einzelnen ist nicht die uns überlieferte Druckausgabe, sondern der einzig authentische Text der Familie G h o n o r e z, der ersten, handschriftlichen Fassung des Stückes, zugrunde zu legen.

Es ist mit besonderer Genugtuung zu begrüßen, daß diese erste und unverdorbene Fassung des Kleist'schen Jugendwerkes gerade zur Zentenarfeier seiner Entstehung der deutschen Wissenschaft und den deutschen Bühnen zum erstenmal in zuverlässiger Form zugänglich wurde.

Schon vor einigen Jahren war durch zwei literarhistorische

Rilian, Dramaturgische Blätter

15

Untersuchungen, die ungefähr gleichzeitig, aber unabhängig voneinander zu demselben Ergebnis gelangten, das bis dahin unangefochtene Ansehen des Kleistischen Schroffensteiner Textes, wie er in der Buchausgabe des Stückes überliefert ist, erschüttert worden. In einem Aufsätze der Preussischen Jahrbücher hatte Hermann Conrad, in vier vortrefflich geführten textkritischen Untersuchungen der Zeitschrift für Bücherfreunde Eugen Wolff<sup>6)</sup> mit überzeugender Sicherheit den Beweis erbracht, daß in dem Buchtexte der Familie Schroffenstein eine durch zahllose Korrekturen entstellte, von fremder Hand, wahrscheinlich von Ludwig Wieland, herrührende Verballhornung der ursprünglichen Kleistischen Fassung vorliegt, daß als authentischer Kleistischer Text einzig und allein die handschriftliche Fassung der Familie Ghonorez betrachtet werden kann. Der einzige bisherige Abdruck dieses Manuscriptes in Zollings Kleist-Ausgabe ist durch viele Irrtümer und Versehen des Herausgebers entstellt. Um so willkommener war das Erscheinen einer von Eugen Wolff besorgten neuen Ausgabe der Familie Ghonorez, die in dem authentischen Texte der Handschrift zum erstenmal ein reines und unverfälschtes Bild der im Sommer 1805 in der Schweiz abgeschlossenen Kleistischen Dichtung gab<sup>7)</sup>.

Eine genaue Vergleichung der beiden Texte, wie sie an der Hand der neuen Ausgabe nunmehr möglich ist, gewährt dem Leser eine verschwenderische Fülle von Belehrung und Anregung und gibt teilweise überraschende Aufschlüsse über die fähne, un-nachahmliche Eigenart der Kleistischen Sprache, die durch die schulmeisterlichen Korrekturen des nach glatter Konvention drängenden und der realistischen Kraft dieses dichterischen Stiles nicht gewachsenen Redaktors erst in die richtige Beleuchtung tritt. Herrliche Schönheiten der Originalfassung wurden durch die Tüchternheit und Verständnislosigkeit des Korrektors abgeschwächt und verstümmelt; die einfache und kräftige Prosa, der sich nach Shakespeareschem Muster die äußerlich niedrigstehenden Personen des Stückes bedienten, wurde rein mechanisch in charakterlose und ungelenke Verse umgesetzt. Die Verstümmelung,

die der Text der Dichtung auf diese Weise erfahren hat, mag hier wenigstens durch ein in die Augen springendes Beispiel gekennzeichnet sein. Wenn Rupert in der Eingangscene des Stückes nach der bis dahin gangbaren Textfassung ausrief:

Doeh nichts mehr von Natur.  
Ein hold ergötzend Märchen ist's der Kindheit,  
Der Menschheit von den Dichtern, ihren Ammen,  
Erzählt

so konnte sich der aufmerksame Leser wohl kaum eines Lächelns erwehren gegenüber der scheinbar ebenso geschmacklosen wie komischen Vorstellung, die in jedem Dichter eine Amme des einzelnen Menschen erblicken will. Das Rätsel löst sich, wenn man an der Hand der ursprünglichen und richtigen Fassung:

Ein hold ergötzend Märchen ist's, der Kindheit  
Der Menschheit von den Dichtern, ihrer Amme,  
Erzählt

klar erkennt, daß in einem fähnen, aber echt Kleist'schen Bilde die Dichter, d. h. die Dichtung als Amme der Kindheit der Menschheit bezeichnet wird und daß nur durch das Mißverständnis des Korrektors, der die Interpunktion veränderte und einen richtigen Singular in einen unrichtigen Plural verwandelte, der ganze Sinn der schönen Stelle vernichtet wurde.

Die Erkenntnis, daß in dem Texte der Familie Ghonorez die richtige und maßgebende Fassung des Kleist'schen Jugendwerkes vorliegt, ist unabhängig von der andern Frage, ob auch das spanische Kostüm der ursprünglichen, handschriftlichen Fassung das uns geläufige deutsche Kostüm der Familie Schrockenstein in der Literatur und auf der Bühne künftighin verdrängen soll. Diese Frage ist ohne weiteres zu verneinen, sofern man nicht ausschließlich den philologischen Standpunkt betonen will.

Die Uebersetzung der Handlung aus dem ursprünglichen spanischen in das deutsche Kostüm, die ja überdies mit Kleist's Bewilligung erfolgte, war ein unleugbarer Gewinn für die Dichtung. Denn dem Stück fehlt alles und jedes spanische Lokalkolorit, und die Uebersetzung des Schauplatzes blieb, wie

auch der Herausgeber des gereinigten Textes zugibt, rein äußerlich; „abgesehen von den Ort- und Personennamen ist auch nicht ein Wort zu dem Zwecke geändert, um etwa dem Kolorit der Dichtung eine andere Schattierung zu geben.“ Der Grund ist einfach der, weil es zur Versetzung des Stückes nach Deutschland dessen nicht bedurfte. Das spanische Kostüm war rein äußerlich. Wo das Stück lokale Färbung zeigt, da ist es die Färbung der Schweizer Landschaft, innerhalb deren der Dichter das Werk vollendete. Dem Charakter der Schweiz aber steht Schwaben und die deutsche Landschaft weit näher als die südliche Landschaft Spaniens. Schon dieser Umstand müßte entscheiden. Deutsch aber — und das gibt den Ausschlag — ist der ganze Charakter und das Wesen des Werkes, deutsch sind die Charaktere, deutsch ist die Gedanken- und Empfindungswelt; nur auf deutschem Boden ist ein so urdeutsch empfundenes Liebesleben, wie das des herrlichen Liebespaares Ottokar und Agnes, glaubhaft und möglich.

Bei allen künftigen Bühnenaufführungen des Stückes sollte demgemäß der ursprüngliche Ghonorez-Text der Gestaltung des Textes als Grundlage dienen; aber das deutsche Kostüm und die deutschen Namen der Familie Schaffenstein haben nach wie vor in ihrem Rechte zu bleiben.

Ein Zug- und Kassenstück freilich werden die Schaffensteiner, in welcher Form sie auch auf die Bühne gelangen mögen, voraussichtlich niemals werden. Die verzweifelt schlechten Aussichten, die das Stück für den Kassenwart eröffnet, sollten indessen die wenigen ernst zu nehmenden Kunstinstitute nicht abhalten, keinen Versuch ungescheut zu lassen, Kleist's genialen Erstling für die Bühne zu erobern und durch eine systematische Pflege des Stückes auch das widerstrebende Publikum allmählich zum Verständnis der wundervollen Dichtung heranzuziehen.