

838
K6550
J2

Klinger und Shakespeare.

Ein Beitrag

zur

Shakespearomanie der Sturm- und Drangperiode

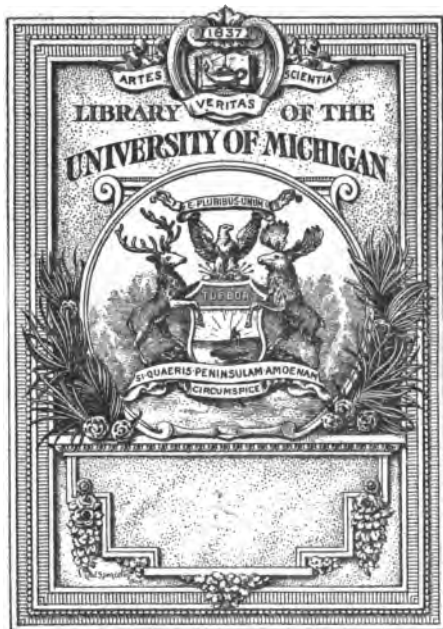
von

Dr. Ludwig Jacobowski.



Dresden und Leipzig.
E. Pierson's Verlag.
1891.

www.libtool.com.cn



www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

Bibl. pp. 12

838

K66-5-0

J2

www.libtool.com.cn

Klinger und Shakespeare.

Ein Beitrag

zur

Shakespearomanie der Sturm- und Drangperiode

von

Dr. Ludwig Jacobowski.



Dresden und Leipzig.
E. Pierson's Verlag.
1891.

www.libtool.com.cn

www.libtool.com.cn

Meinen toten Eltern.



3-6-47 805

www.libtool.com.cn

I.

Aesthetisch-dramaturgische Urteile über Shakespeare vor Klinger.



Was die Epoche des Sturms und Drangs bedeutsam abhebt von der Literaturrepöche vor ihr, das ist der mächtige Hinweis auf die Gewalt des Gefühls. Rousseau war es, der den nachhaltigsten Anstoß dazu gab, daß man sich der psychischen Regungen des Fühlens nicht mehr schämte, daß man sie beobachtete, daß man sich ihrer sogar freuen lernte. Er war es, der die alte Aristotelisch-Wolffsche Zweiteilung der psychischen Grundelemente in die des Erkennens und Begehrens (Wollens) über den Haufen warf und eine neue Dreiteilung der Grundelemente anbahnte, die des Erkennens, Fühlens und Wollens. Aber als Prosastilist wirkte Rousseau direkt nur auf den deutschen Prosastil ein und auf die Gefühlsbetonung in den deutschen Prosawerken; um eine gleich große Revolution auf dem Gebiete des Dramas hervorzurufen, bedurfte es eines größeren — eines Shakespeare.

Es kann hier nicht der Ort sein, die Einführung Shakespeare's in die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts und das Erwachen des Shakespeare-Verständnisses und -Cultus historisch zu verfolgen. Es seien nur einige aesthetische und dramaturgische Urteile über Shakespeare vor Klinger angeführt. Denn es wird sich zeigen lassen, daß alles, was die aesthetisch-dramaturgische Kritik vor der Geniezeit an Shakespeare bewunderte und heftig tadelte, daß alles das ins Ungeheuerliche potenziert, in der Sturm- und Drangperiode namentlich bei Klinger uns entgegentritt. Gerade bei diesem ist es auffallend, wie sehr seine Dichtungen gleichsam ein Gefäß bilden für jene aesthetisch-dramaturgischen Urteile.

Das erste Stück Shakespeare's, das ins Deutsche übertragen wurde, war „Julius Cäsar“. Als mit dieser in steifen Alexandrinern abgefaßten Uebersetzung ein preußischer Diplomat C. v. Borck debütierte¹⁾, protestierte Gottsched energisch dagegen. Sein Urteil ist charakteristisch: „Die elendeste Haupt- und Staatsaktion unserer gemeinen Comödianten ist kaum so voller Fehler und Schnitzer gegen die Regeln der Schaubühne und der gesunden Vernunft, als dies Stück“²⁾, und ferner „Julius Cäsar, der noch dazu von den meisten für sein (d. h. Shakespeare's) bestes Stück gehalten wird, hat so viel Niederträchtiges an sich, daß ihn kein Mensch ohne Ekel lesen kann. Er wirkt darinnen alles untes³⁾ einander. Bald kommen die läppischsten Auftritte von Handwerkern und Pöbel, die wohl gar mit Schurken und Schlingeln um sich schmeißen und tausend Possen machen, bald kommen wiederum die größten römischen Helben, die von den wichtigsten Staatsgeschäften reden“³⁾. Doch duldete es Gottsched, daß Johann Elias Schlegel in seinem eigenen Organ

(Beiträge z. krit. Historie 2c.) eine einsichtsvolle Parallele zwischen Shakespeare und Gryphius 303⁴). Er hebt hier eine Charakterisierungsmethode als eine Eigenart Shakespeares hervor, nämlich die Hauptcharaktere meist durch andere schildern zu lassen, „das fast nichts hinzuzusetzen übrig bleibt“. Als Beispiel führt er die Charakteristik des Cassius durch Cäsar an („Julius Cäsar“ I, 2), des Brutus durch Mark Anton (ebenda. III, 2). Während Gottsched sich noch vor der Regellosigkeit des großen Briten entsetzte, konstatiert schon 1753 ein unbekannter Biograph dieselbe, ohne sie zu einem absoluten aesthetischen Fehler zu stempeln⁸); er erklärt sie wohl als Fehler gegen die Aristotelische Poetik, entschuldigt sie aber durch das bedeutsame Wort, das bald zu einer feststehenden Entschuldigungsformel wurde: „Shakespeare ließ sich nur durch die Natur leiten.“ Auch folge, so meint der Verfasser, die Kühnheit seines erhabenen Genius keinem Regelzwange. „Shakespeare war zu groß, sich unter die Sklaverei der Regeln zu demüthigen“. Ebenso wird hier schon die dramatische Mischung „komischer und tragischer Schreibarkeit“ als eine Eigenart Shakespeares hervorgehoben! Zwei Jahre darauf machte Nicolai einen weiteren Schritt in der aesthetischen Rechtfertigung des britischen Dichters. Er betont schon nachdrücklich die Wahrheit und Natur im Drama des Briten aus einem energischen Oppositionsinstinkt heraus gegen das unwahre französische Klassizitätsdrama. Und auch Nicolai hebt hervor, daß Shakespeare den größten Teil seines Ruhmes der Kenntnislosigkeit der rationalistisch-aesthetischen Regeln verdanke. Hier schon findet sich der Keim zu der Lessing'schen Opposition gegen die Franzosen, wenn Nicolai den Deutschen den Rat giebt, Größe und Mannigfaltigkeit der Charaktere von den Engländern zu lernen. Doch unterläßt er es nicht, pedantisch davor zu warnen, ihre „Wildheit, Unregelmäßigkeit, ihren übel geordneten Dialog“ nachzuahmen.

Aber all diese Hinweise auf den großen Tragiker waren nur Vorpostengefechte im Vergleich zu dem Hauptkampfe, den Lessing in seinem berühmten 17. Literaturbrief (1759) ausfocht. Mit diesem beginnt die eigentliche Epoche des Shakespeare-Studiums die wahre aesthetisch-dichterische Erkenntnis seines Genius. Lessing war voll von Oppositionstendenzen gegen das kalte, blut- und lebensleere Drama der französischen Klassizität. Aus diesem franzosenfeindlichen Standpunkt heraus sprach er als erster es aus, daß das Naturell der Deutschen mehr nach der englischen als nach der französischen Schaubühne hinneige. Einfach und klar analysierte er die Wirkung des Shakespeare'schen Dramas. Das Große, Elementare Gewaltige übe mehr tragische Wirkung aus als das Zarte, das Feine, das Ebenmäßig-Ruhige; stille Einfalt ermüde mehr als große Verwickelung. Auch erkannte Lessing klar den Unterschied zwischen Fabeldrama und Charakterdrama, zwischen typischer Darstellung von Gestalten und individueller, auch maß er zum ersten Mal ein dichterisches Kunstwerk mit dem allein richtigen Maßstab, mit dem psychologisch-individuellen. Auch er wies nachdrücklich darauf hin, daß Shakespeare's geniale Naturwüchsigkeit alles der Natur zu verdanken habe. Und wie er betonte auch Mendelssohn⁹) die Regellosigkeit Shakespeare's. „Es ist fast keine Regel in Horazens Dichtkunst, die er nicht in jedem Stück übertritt.“ Aber auch gegnerische Stimmen machten sich geltend. Nur eine will ich anführen, weil sie Besürchtungen ausdrückt, die in der That sich in der Sturm- und Drangperiode bewahrheitet haben. Als Wieland den ersten Band seiner Shakespeare-Uebersetzung herausgab⁶) zum Schrecken aller Gottschedianer, da schrieb der literarisch haltlose Ch. F. Weiße⁷): „Es zeigten sich unsern Gedanken auf einmal alle die elenden Nachahmer, die diese Uebersetzung wird hervorkeimen lassen, alle die deutschen Shakespeare, die begrabene Ganswürste aufwecken werden, Totengräberliebklein fingen, Könige rasend werden, Gewitter und Stürme mit Hegenzängen in Colofonium ausführen und Sterbegeloden werden läuten lassen.“¹⁰)

Nach Lessing priesen Gerstenberg und Herder am begeistertsten Shakespeare's

Größe und Genialität. Und was priesen Gerstenberg,¹¹⁾ was Herder?¹²⁾ Immer war ihnen der große Brite das Prototyp echter, unverfälschtester Natur, die sie gegen Künstelei und Unnatur auspielten, immer galt er ihnen als Vertreter germanischer Poesie, den sie der französischen Selbstleucht gegenüberstellten, immer priesen sie seinen Elementarismus, die Wahrheit der von ihm dargestellten Leidenschaften, seine allem Regelzwange abholbe Individualität, der alles Ausgeklügelte, Kleine und Kleinliche fremd war.¹³⁾

Es war geboten, eine Reihe ästhetischer Urteile über Shakespeare vor Klinger anzuführen, um zu erkennen, welche Eigenarten Shakespeares als neu angesehen wurden. Es waren die ästhetische „Regellosigkeit“, die Betonung der Darstellung von Charakteren gegenüber der von Handlungen (Charakterdrama, — Fabeldrama), das Darstellen von Leidenschaftskurven von dem feinsten bis zu den stärksten Schwingungen, die Mischung komischer und tragischer Elemente. All diese Punkte finden sich in der Sturm- und Drangepoche nachgeahmt, bei keinem so übertrieben, oft gar so karikiert wie bei Klinger.

II.

Klinger's Shakespeare-Lektüre. Seine Urteile über Shakespeare.

Um beurteilen zu können, welchen Eindruck Shakespeare auf Klinger gemacht hat, muß man ein wenig seinen Bildungslauf verfolgen. Auf dem Gymnasium zu Frankfurt a/M. das der junge Klinger besuchte, wurden moderne Sprachen nicht getrieben, wohl aber herrschte in ihm, veranlaßt und begünstigt von der Zeitrichtung, ein maßloses Interesse für französische und englische Litteratur. Es war eben die Zeit der Voltaire-Bewunderung und des Rousseau-Enthusiasmus, das Zeitalter des Shakespeare-Kultus, der Young-Schwärmerei, der Sterne'schen Sentimentalität, der Ossian'schen pantheistischen Naturschwelgerei! Es ist anzunehmen, daß Klinger schon auf der Schule durch die Strömungen des Zeitgeschmacks, durch Lehrer, Mitschüler und durch eigne Lektüre all die seinerzeit so gepriesenen Werke kennen lernte. Unterstützt wurde er durch eine vorzügliche Begabung für Erlernung fremder Sprachen und durch ein scharfes Gedächtnis. Goethe sagt von ihm¹⁴⁾: „Entschieden natürliche Anlagen . . . leichte Fassungskraft, vortreffliches Gedächtnis, Sprachengabe besaß er in hohem Grade“. Ebenso berichtet Heyden¹⁵⁾, freilich ohne Gewährsquelle anzugeben: „Besonders besaß er eine ausgezeichnete Gabe für Erlernung fremder Sprachen . . . studierte die besten englischen und französischen Bücher.“ Eine Nachricht über Klingers Spracherlernung aus dessen eigenem Munde berichtet Morgenstern¹⁶⁾: „Rousseaus Emil . . . war das erste Werk, das er im Original zu lesen strebte, ohne noch eine Silbe Französisch zu verstehen. Er schlug also Wort für Wort im Dictionnaire auf.“ Von dem einzigen Freund Klingers, der von 1810 ab bis zu Klingers Tode (1831) mit ihm intim verkehrte, dem Pastor Johannes von Murali, besitzen wir eine Nachricht, welche seine eigenthümliche und unglaublich zähe Art des Spracherlernens bestätigte. Er schreibt über Klinger¹⁷⁾: „Sprachengabe besaß er in hohem Grade . . . Er betrieb mit unermüdetem Fleiße das Selbsterlernen des Englischen und Französischen nur mit Hilfe eines Wörterbuchs und einer Grammatik — so daß er die schwersten Schriftsteller in diesen beiden Sprachen mit Leichtigkeit lesen konnte . . . Shakespeare und Rousseau machten den mächtigsten Eindruck auf ihn.“ Außerdem trieb er noch Italienisch. In seinen beiden Erstlingsdramen „Otto“¹⁸⁾ und „das leidende Weib“¹⁹⁾ verwendet er beispielsweise italienische Arien als Einlagen. Einmal schreibt der Komponist Kayser, der gemeinsame Freund von Goethe, Lenz und Klinger, an

Lenz²⁰), daß Klinger diesen Winter am Petrarch sein ganzes Labfal gefunden und eine Canzonette von ihm überfetzt habe. Seine Sprachstudien bestätigt Klinger selbst in einem Briefe und in seinen „Betrachtungen.“ In einem Briefe an seinen Freund Schleiermacher aus dem Jahre 1776 heißt es²¹), er solle ihm seine Bücher nach Gießen nachschicken, „das griechische Latina und englische (das neue nemlich) nicht zu vergessen.“ Und in einem Briefe aus ungefähr derselben Zeit schreibt er an Schleiermacher: „Ich will haben all die französische, englische, italiänische Bücher.“ In den „Betrachtungen“²²) bekennt er: „Ich habe alles, was Griechen, Römer, Italiener, Engländer, Franzosen und Deutsche Gutes, Wahres, Schönes, Kühnes, Sonderbares, Schwärmerisches und Erhabenes gedacht, gefaselt und gebichtet haben, gelesen, habe wohl mehr dabei gethan.“ Aber auch den Namen Shakespears erwähnt er einige Male allein. So heißt es z. B. in einer Vorrede²³): „Gellert und Rabener gehören zu den Schriftstellern, die beim Publikum immer in unermesslichem Vortheil gegen einen Shakespeare, Swift, Pope sind: natürlich, weil sie nie aus den Kreis herausgehn, um den sich eine Wochenstube-Unterhaltung dreht.“ Dann erwähnt er ihn einige Male noch gelegentlich in seinen „Betrachtungen“. Da bezeichnet er ihn einmal im Zusammenhang mit Homer, Ariost, Tasso, Milton als wahren Dichter²⁴), an anderer Stelle stellt er seine Kunstwerke neben Dante's²⁵), dann wieder stellt er ihn mit Homer, Milton und Klopstock auf eine Stufe²⁶) und preißt²⁷) diese mit Shakespeare als wahrhaft geniale Dichter, deren Werke „groß, mächtig, erhaben, erschütternd“ sind.

Wir ersehen also hieraus den aesthetischen Maßstab, mit dem Klinger Shakespeare beurtheilte. Er stand ihm auf gleicher Stufe mit den größten Poeten aller Nationen; er sprach von ihm mit denkbar höchster Bewunderung.

Wir gewinnen auch das Resultat, daß Klinger seine Shakespeare-Lektüre nicht durch Uebersetzungen der Werke des großen Briten befriedigte, sondern daß er ihn im Urtext las. Das muß um so nachdrücklicher betont werden, als Otto Brahm²⁸) im Auffuchen von Parallelstellen zwischen Klinger und Shakespeare fälschlich die Wieland-Eschenburgische Shakespeare-Uebersetzung zu vergleichenden Citaten herangezogen hat.

Belam Klinger durch eigene Lektüre Shakespears Einblick in die Tiefen dieses Genies, so erfuhr er noch eine indirekte Potenzierung seiner Bewunderung für den großen Briten durch den Verkehr mit seinen Gesinnungsgenossen, die gleich ihm fanatische Shakespeare-Anbeter waren. Gehörte er doch dem Frankfurter Poetenkreise an, als dessen Haupt Goethe galt und dem unter andern noch Heinrich Leopold Wagner und Schloffer angehörten²⁹). Ueber den Geist, der in diesem Kreise herrschte, berichtet uns Goethe³⁰): „Und so konnte ich nicht umhin, vor allen Dingen einzugestehen, daß wir, als wahrhaft oberrheinische Gesellen, sowohl der Neigung als auch der Abneigung keine Grenzen kannten. Die Verehrung Shakespears ging bei uns bis zur Anbetung.“

Aber nicht nur einen direkten Einfluß durch Gespräche, Briefe zc. erfuhr Klinger durch seine Freunde und Gesinnungsgenossen, auch literarisch beeinflussten sie sich gegenseitig sowohl durch Produktion dichterischer Werke, als auch durch Analyse ihrer theoretischen, kritischen und dramaturgischen Ideen. Aus psychologischen Gründen muß man annehmen, daß die Stürmer gegenseitig bei ihrem persönlichen Verhältnis, bei ihren gleichen Zielen und Tendenzen, ihre Werke gelesen haben werden. Standen sie doch alle in lebhaftem Briefwechsel mit einander, tauschten sie doch gegenseitig ihre Werke und Manuskripte zur Lektüre aus! Da kannte Klinger beispielsweise gewiß Goethes berühmte Frankfurter Shakespearerede³¹), die der größte deutsche Poet am Geburtstage des größten britischen hielt, und welche dieser als den größten dichterischen Genius aller Zeiten feierte, seine Thaten mit der Geschichte der Welt an Gewalt der Leidenschaften und Thaten verglich, welche ihn pries als einen zweiten Prometheus, der seine Menschen in „colossaliſcher Größe nachbildete.“ Da las Klinger ferner Herders berühmten Shakespeare-Aufsatz³²), worin dieser in heißem, aphoristischem Stil bewunderungswürdige Tiefe mit genialem Erfassen der Bedeu-

tung Shakespeares verband, da las er, wie Herber Shakespeare pries als ein „Genie voll Einbildungskraft, dem nur ein Ossian und Homer gleiche“²³).“ Nächst der Shakespeare-Rebe Goethes und dem Aussage Herbers in „Von deutscher Art und Kunst“ hat Klinger aus psychologischen Gründen **Kenzs** „Anmerkungen übers Theater“ gefannt²⁴), welche drei Werke man die Dramaturgie der Geniezeit nennen kann²⁵), da sie auf das Glücklichsste alle Tendenzen, Antipathien und Sympathien derselben zum Ausdruck bringen.

Durch eigene Lektüre lernte Klinger Shakespeare lieben, durch Beeinflussung seiner Sturm- und Dranggenossen lernte er ihn verehren, ja vergöttern. Und wo bei Klinger das Herz mitsprach, da kannte er keine Grenzen, kein Maß. Diese kraftgenialische Bewunderung zeigte er nicht nur in seinen Werken, sondern auch äußerlich in seiner Sprechweise, in seinen Manieren, in seinen Briefen. Wenn Franz in Klingers Drama „Das leidende Weib“ (III, 1 ²⁶) sagt: „Laßt mir meinen Shakespeare und meinen Homer. Wir bleiben zusammen bis in den Tod!“, so müssen wir in diesem höchst subjektiven Herzenserguß durchaus ein Herzenswort Klingers erblicken, zumal auch die Gestalt des Franz nur ein dramatischer Zwillingbruder von Klinger selbst ist. Wie sehr Klinger auch äußerlich seinen Shakespeare-Kultus zur Schau getragen hat, zeigt ein Brief, den Pfeffel nach einem Besuche Klingers und Schloßers bei ihm an Sarasin und dessen Gemahlin geschrieben hat (24. April 1778): „ . . . Seit vorgestern bin ich mit den deutschen Genies auf ewig zerfallen . . . Es ist Folter, einen Buben (!), der ein Handvoll Excremente gefressen hat, ehrliche Leute, die nicht nach Shakespeare = Excr. stinken und doch ehrliche Leute sind, verachten und beschimpfen zu sehen“²⁷).“ Nach diesem Besuche Klingers und Schloßers entstand ein Pfeffelsches Gedicht, betitelt „Der Fund“ und gerichtet „an meinen Verse,“ dessen boshafte Spitzen sich zumeist gegen Klinger und seine Shakespeareomanie richteten²⁸).

III.

Shakespeares Einfluß auf Klingers Technik.

A. Shakespeares Charakterdrama als echt deutsch angesehen. Tendenz gegen das französische Klassizitätsdrama.

Wie die übrigen Stürmer und Dränger stand auch Klinger, theoretisch wie praktisch auf dem Boden stärkster Opposition gegen die Aristotelische Poetik und ihre Definitionen vom Drama. Insbesondere richtete sich ihre Opposition gegen das französische Klassizitätsdrama, weil dieses der konsequenteste Ausdruck dafür war, was die slavische Nachahmung der Aristotelischen Regeln verschuldet. Hatte Lessing ihre Berechtigung für das griechische Theater einwandlos zugegeben, so wies er ihre Unhaltbarkeit für ein modernes Volk, wie die Franzosen, nach; ja, er konnte beweisen, daß das französische Klassizitätsdrama aus einem Mißverständnis der Aristotelischen Poetik heraus entstanden sei. Auf Grund dieser rein theoretischen, ästhetisch-dramaturgischen Angriffe Lessings opponierten die Stürmer gegen das Drama Corneilles und Racines, indem sie zu ihren theoretischen Waffen noch eine höchst subjektive hinzunahmen, ihr deutsches Gefühl. Aber alles Theoretisieren und Polemisieren wäre unfruchtbar gewesen, wenn die Stürmer, die — Goethe ausgenommen — als Naturen zweiten Ranges ihre Enthusiasmus-Instinkte an einen Großen fetten mußten, wenn diese nicht in Shakespeare den gewaltigen Geist erkannt hätten, den sie jenen Corneilles und Racines entgegenstellen konnten und der jene an Tiefe und Gewalt überragte. Und so wurde ihnen Shakespeare bald das Prototyp des Deutschtums, das Symbol echt germanischen Könnens, das sie bewunderten, auf den sie immer wieder hinwiesen, dem sie nacheiferten. Der literarische Gegensatz verband sich in ihren Köpfen mit dem politischen

und Romanentum und Germanentum war ihnen bald nichts anderes als — Racine-Corneille und Shakespeare.

Klinger stand mitten in der Opposition gegen das französische Klassizitätsdrama: Von diesem Geiste ist namentlich die Vorrede zu seinem „Theater“ erfüllt, die immer den Gegensatz zwischen Fabeldrama und Charakterdrama, zwischen Racine-Corneille und Shakespeare betont. Es heißt da⁴⁰⁾: „. . . wer den Geist nicht in sich fühlt, der die Römer zu Thaten führte, die wir nur bewundern können, wird uns, wie Corneille, wohlgesetzte Reden nach den römischen Schriftstellern vordeklaimiren, aber uns nie den Mann in seinem Fleisch und Bein, Nerven und Geist vorzaubern, wie Shakspear in seinem Koriolan, Brutus und Cassius thut“. Grade den Begriff des Geregeltten, des Construirten, Ausgeklügelten, Gezwungenen verwarf Klinger aus psychologischen Gründen, er der arme Junge einer Wäscherin, dessen ganze Jugendzeit unter dem Zwange der Convention, der Armut sich hinschleppte, dessen entschlossener, unabhängiger Geist sehnsüchtig nach Freiheit und Schrankenlosigkeit dürstete. Haßte er die persönlichen Fesseln und Befehle, die seine soziale Stellung ihm schuf, ohne sie überspringen zu können, so war es ihm eine wahre Lust, es geistig, aesthetisch zu thun! Wie verachtete er daher „die kalten beschränkten Regeln des französischen Theaters mit seiner Deklamation!“ (Vorrede ⁴⁰) Er fühlte an sich, daß sie ihm fremd waren, und instinktiv erweiterte sich seine aus individuellem Gefühl entsprungene Erkenntnis zu einer richtigen Allgemeinwahrheit: „Sie sind dem thätigern rauhern und stärkern Geist der deutschen nicht genug.“ Er protestirt energisch dagegen, daß man das deutsche Theater „auf französische Form modele“, weil „der Galanteriekram, wovon Racinens Helden stroken unserm Character so fremde ist“. Namentlich betont er, daß der Deutsche zum Charakterdrama hinneige und nicht zum Fabeldrama. „Ein Charakter voll Gradheit, Biederkeit, Muth, Beharrlichkeit, Starrsinn, greift ins Herz des deutschen Volkes, da es nicht weiß, wohin es die galanten Griechen und Römer der Franzosen, und die übertriebenen Caricaturen des neuern englischen Theaters setzen soll.“ Und zum Schluß giebt er knapp und scharf den Unterschied zwischen dem Shakespeareschen und dem französischen Theater an: „Nicht deucht, der Deutsche mögte mehr Leben, Handlung und Thatfachen, als schallende Deklamation hören.“

B. Die drei Einheiten.

Die Hauptstütze des französischen Klassizitätsdrama war das konsequente Einhalten der Theorie von den drei Einheiten, einem aesthetisch vielumstrittenen Punkte der Aristotelischen Poetik. Lessing hatte nachgewiesen, daß das französische Theater diese Theorie mißverstanden hatte, und daß für das deutsche Theater die Einheiten der Zeit und des Ortes zu verwerfen seien. Aber die Einheit der Handlung behielt er aesthetisch wie praktisch in seinen Theaterstücken bei, ebenso war er Bühnenpraktiker genug, scenische Verwandlungen erst mit den Aktschlüssen zusammenfallen zu lassen. Aber beides verwarfen die Stürmer, also auch Klinger, und bewiesen dadurch wiederum ihre Verachtung und Abneigung gegen alles, was überhaupt „Regel“ hieß. Die beiden Punkte, die Lessing aesthetisch wie praktisch beibehalten hatte 1) Einheit der Handlung 2) Möglichstes Zusammenfallen lassen der scenischen Ortsverwandlungen mit den Aktschlüssen, beide fanden die Stürmer bei ihrem Abgott Shakespeare nicht gewahrt, und so hatten beide Punkte trotz der gewichtigen Lessing'schen Autorität keine Daseinsberechtigung mehr bei ihnen. Wie Klinger mit der Zeit wirtschaftete, beweist bei spielsweise „die neue Arria“,⁴¹⁾ worin als Zeitgenossen. Ariost, Raphael und Metastasio genannt werden, während doch Ariost 1533, Raphael 1520 gestorben ist und Metastasio erst 1698 geboren wurde. Begierig griffen sie, und natürlich Klinger auch, eine Eigenart Shakespeares auf, nämlich jede Scene bei anderer Dekoration spielen zu lassen, was ihrem



ungebundenen dramatischen Sinn ungemein zusagte. Dabei übersahen sie freilich, daß diese Eigenart Shakespeares nur erklärlich war — um mit H. Laine zu sprechen, — aus dem Milieu der englischen Bühne des 16. Jahrhunderts heraus, wo jede Scene darum eine neue Dekoration erhalten konnte, weil man überhaupt keinen Dekorationswechsel kannte. blieb doch die Bühne zu Shakespeares Zeiten stets dieselbe, und durch Tafeln wurde dem naiven Publikum angezeigt, welche Dekoration es sich zu denken habe. Das alles vergaßen die Stürmer und schwelgten darin, Scenenwechsel und Dekorationswechsel zu identifizieren. Bei Shakespeare fand Klinger die gröblichste Verletzung der Aristotelischen Regel von der Einheit des Ortes, Grund genug für seinen, allem Regelzwang abholden Geist, es nachzuahmen. Um nur ein Beispiel anzuführen hat Shakespeares „Coriolan“ Akt I, 10 Scenen mit 10 Verwandlungen, Akt II, 3 Scenen mit 3 Verwandlungen, Akt III, 3 Scenen mit 3 Verwandlungen, Akt IV, 7 Scenen mit 7 Verwandlungen, Akt V, 5 Scenen mit 5 Verwandlungen, d. h. 5 Akte mit 28 Scenen und 28 Verwandlungen. Jede Scene erfordert einen andern Schauplatz. Die Nachahmung dieses häufigen Ortswechsels ist bei Klinger misverstandener Shakespeares. Einige Beispiele: „Otto“⁴²⁾: 5 Akte, 54 Scenen = 52 Verwandlungen, einmal sogar eine Verwandlung inmitten einer Scene (II, 1); „Das leidende Weib“⁴³⁾: 5 Akte, 33 Scenen = 30 Verwandlungen „Simone Grisaldo“⁴⁴⁾: 5 Akte, 38 Scenen = 17 Verwandlungen; „Die neue Arria“⁴⁵⁾: 5 Akte, 32-Scenen = 16 Verwandlungen; „Stilpo“⁴⁶⁾: 5 Akte, 63 Scenen = 11 Verwandlungen u. a. m. Diese Zusammenstellung ergibt, wie es ja auch psychologisch ist, daß Shakespeares Einfluß betreffs des häufigen Ortswechsels in den Anfangswerken am stärksten ist und nach und nach sich vermindert. Wie auffallend Klinger mit dem Ortswechsel herumsprang, geht aus einer Aeußerung seines Gesinnungsgenossen Lenz hervor, die direkt auf Klinger gemünzt zu sein scheint. In seinem Aufsatz „Ueber die Veränderung des Theaters im Shakespeare“ sagt er⁴⁷⁾: (Shakespeares Vorbild) „entschuldigt aber gar nicht junge Dichter, die aus bloßem Ritzel einem großen Mann in seinen Sonderbarkeiten nachzuahmen, ohne sich mit seinen Bewegungsgründen rechtfertigen zu können ad libitum von einem Ort zum andern herumschweifen, und uns glauben machen wollen, Shakespeares Schönheiten beständen bloß in seiner Unregelmäßigkeit.“ Wie wenig Klinger an die Aufführbarkeit seiner Stücke gedacht haben mag, wie bewußt er jene Eigenart Shakespeares kopierte, geht daraus hervor, daß Klinger in seinem Drama „Die Zwillinge“⁴⁸⁾ welches bühnenfähig sein sollte, sich der gewöhnlichen Bühnentechnik anpaßte und mit Ortswechsel sehr haushälterisch wurde. Aufzug I, (= 5 Scenen) und Aufzug II, Scene 5—6, Aufzug III, (= 3 Scenen) erfordern zusammen nur eine Dekoration, Aufzug II, Scene 1—4 und Aufzug IV (= 5 Scenen) eine zweite und Akt V (= 2 Scenen) eine dritte Dekoration, also stets nach Lessings Vorbild ein Zusammenfallen von Aktschluß und scenischer Verwandlung mit Ausnahme von Akt II, der eine Zwischendekoration erfordert.

Es ist klar, daß unter der häufigen Anwendung des Ortswechsels die Länge der Scenen bedeutend leiden mußte. Gerade in der Kürze der Scenen glaubten die Stürmer wiederum ein Stück Shakespeare'scher Technik sich zu eigen gemacht zu haben. Da sind beispielsweise in Klingers „das leidende Weib“ Scenen von kaum einer halben Druckseite, die bei einer Darstellung nicht einmal eine Minute Spielzeit erfordern würden⁴⁹⁾. Diese wirre Technik, die „Narizitätenkastentechnik“, wie sie in jener Genieepoche nach einem Goetheschen Ausdruck genannt wurde, oder auch die „Goethisch-Lenzische Manier“, wie sie Weggands poetisches Handbuch taufte⁵⁰⁾, entsprach aus psychologischen Motiven so recht dem jugendlichen Geiste Klingers, der sich über die einfachsten bühnentechnischen Regeln bewußt hinwegsetzte, eben aus Verachtung gegen die „Regel“ und unter steter Berufung auf Shakespeare.

Nicht minder verletzte Klinger die Regel von der Einheit der Handlung, welche Lessing noch am meisten, aesthetisch wie praktisch, zu wahren empfohlen hatte. „Ein-

heit der Handlung“ fand Klinger bei Shakespeare auch nicht vor, denn dieser operierte stark mit Nebenhandlungen. Ich erinnere an die Entführung der Anne Page in den „lustigen Weibern von Windsor“, an die Ebgarepisode im „Lear“ u. a. m. Aber Klinger über sah dabei völlig, daß Shakespeare diese Nebenhandlungen mit der Haupthandlung stets zu einem organischen Ganzen verknüpfte, daß er erstere immer verwandte zum plastischen Herausarbeiten gewisser Hauptpersonen und Hauptscenen, daß sie immer einen Zweck hatten, daß mit ihrem Fehlen ein Stück Charakteristik verloren ging. Wie anders Klinger! Da giebt es im „leidenden Weib“ zwei Nebenhandlungen mit mehreren Nebenpersonen, die ohne Zusammenhang mit der Haupthandlung stehen, die unbeschadet dieser völlig fehlen können (Magister-Suschen; Geheimrat), während eine dritte parallele Nebenhandlung (Franz-Julie) nur lose mit der Haupthandlung, aber ohne Bedeutung für sie, verknüpft ist. Ebenso stehen im „Otto“ die Hunger-Szenen ohne jeden Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung, ja sie können fehlen, ohne die Haupthandlung auch nur in einem Punkte zu tangieren, u. a. m.

C. Shakespeares Historienstil.

Shakespeares Historien Dramen hatten als äußere technische Eigentümlichkeit raschen lebhaften Szenenwechsel und eine verblüffende Nichtbeachtung der drei Einheiten. Es ist schon betont worden, inwiefern Klinger sich diese Eigentümlichkeiten zu Nutze machte. Nun zeigte sich aber bei ihm (und auch bei Lenz) die Abhängigkeit von dem großen Briten so stark, daß er den Historienstil Shakespeares auch auf kleinbürgerliche Verhältnisse übertrug (wie Lenz in seinem „Hofmeister“ und in seinen „Soldaten“). Für Klinger charakteristisch sind hier „Das leidende Weib“ und „Sturm und Drang“. All die äußerlichen Merkmale des Historien Dramas Shakespeares sind hier peinlichst gewahrt. Da sind Szenen von geringer Kürze, da ist ein lebhafter Szenenwechsel mit häufigem Dekorationswechsel, da haben wir Monologe, oft minimal kurz, auch eine Eigenart Shakespeares, die Lenz und Wagner mit Klinger kopiert haben. Im „leidenden Weib“ sind kurze, knappe Monologe I, 5; III, 3 und 4; IV, 6; „die falschen Spieler“ II, 4; V, 3; V, 7; „Sturm und Drang“ II, 3; III, 7 u. a. m. Auch für die große Anzahl der agierenden Gestalten war Shakespeare vorbildlich, z. B. in seinen Königs Dramen, im Lear, Macbeth, Hamlet, Romeo und Julia u. a. m. Ebenso Klinger in seinem „Otto“, „das leidende Weib“, „Simone Grisalbo“, Stilpo u. s. f. Aber in diese Gestaltenfülle, die Shakespeare vorführt, bringt dieser doch Abwechslung, indem er sie verschiedenen Ständen und Klassen entnimmt. Auch Klinger suchte nach Möglichkeit Abwechslung der Stände und Figuren zu erzielen. Doch über sah er dabei, daß Shakespeares Gestalten stets Typen für Stände und Klassen, gewissermaßen Miniaturbilder derselben waren, ohne daß sie einer eigentlichen energischen Individualität entbehrten. Auch die Art und Weise, wie Shakespeare jeden Stand zeichnete, kopierte Klinger, freilich meist unbewußt, indem er jedem Stand eine bestimmte Sprache und einen bestimmten Formelschatz zuwies, ja sogar dialektische Färbungen verwandte. Doch ist letzteres schon eine Folge von Klingers Sinneigen zum Natürlichen.

D. Streben nach Natur.

Eben dieses Sinneigen zur Natur, zur Natürlichkeit, zur Wahrheit, war es, die ihn eine Eigenart Shakespeares besonders nachahmen ließ, nämlich jedem Stande dichterisch seine eigene Sprache zu geben. War doch auch Rousseau, sein enthusiastisch geliebter

Lehrer, ein begeisterter Apostel der Natur, der Natürllichkeit! Aber der junge Poet, der von sich selbst bekannte, seine Werke seien „individuelle Gemälde einer jugendlichen Phantasie, . . . die in das Reich der Träume gehören“), entnahm aus Mangel an Lebenserfahrung Personen und Sprache seinem eigenen Ich. Und so mißlang ihm denn die Charakterisierung der Stände zc durch die Sprache meist völlig. Namentlich bemühte sich Klinger, im Anschluß an sein großes britisches Vorbild, wahr zu sein in der Darstellung der Höhepunkte der Leidenschaft. Was waren ihm das für Vorbilder: Othello, der in seinem Ehrgefühl tödlich verletzte Mohr²²⁾, der wahnsinnige Lear, und der genial-tolle Hamlet, Romeo, Richard III u. s. f.? Aber Klingers eifriges Bemühen, natürlich zu sein wie Shakespeare, verführte ihn dazu, „Natur“ zu erzwingen. Er erstrebte „Natürllichkeit“ und that es auf Kosten der „Wahrheit“. Das Convulsive, das Explosive und Elementare der Leidenschaft ahmt er sprachlich Shakespeare nach, (s. Theil IV dieser Abhandlung), aber er erzwingt sich nur einen tollgewordenen Stil, einen zerhackten, gehetzten Satzbau, und in den Hochmomenten der Leidenschaft stammeln seine Helden nur abgerissene sinnlose Worte, schreien, schluchzen unartikuliert und begehen Exzesse. Zuweilen greift die Leidenschaft, die Klinger, dramatisch fixieren will, an Wahnsinn heran²³⁾. Wahrheit und Unnatur funkeln bei ihm oft so wirr durcheinander, daß seine Helden nichts mehr Menschliches an sich haben. In seinem Streben nach Wahrheit zog Klinger auch das Gebiet des Häßlichen in sein Reich; er scheute das Häßliche und Gemeine nicht, ja sein ehrliches Streben nach Natur verführte ihn zu einem Kultus des Häßlichen. Auch hierfür mochte ihm Shakespeare als Leitstern vorgeschwebt haben, z. B. im Othello, Titus Andronikus u. a. m. An Shakespeare erinnert beispielsweise die Ausmalung roher und widerwärtiger Szenen. Da plaudert im „leidenden Weib“ III, 2²⁴⁾ ein junges gräßliches Büßchlein seine sexuellen Neigungen frech aus²⁵⁾; im „Otto“ IV, 8²⁶⁾ ist der Zuschauer Zeuge von den Torturen, die Graf Hungen vor dem Inquisitionstribunal erdulden muß; im „Otto“ V, 8²⁷⁾ tötet Otto den Grafen Normann und wirft den Leichnam zum Fenster hinaus in den Rhein u. s. f. Lebenswahr und echt Shakespearisch sind Contrastscenen, in denen durch unmitttelbares Aufeinanderfolgen grundverschiedener Gefühle und Thaten eine echt tragische Wirkung erzielt wird, so in „Romeo und Julia“ IV, 5—6 z. B. der Scheintod Julias und darauf das komische Gespräch zwischen Peter und den Hochzeitmusikanten; im Macbeth II, 2—3 die Ermordung des Königs und des Pfortners plumper grob-brastischer Humor. Gerade die Mischung komischer und tragischer Elemente, die (s. Theil I. S. 4) als eine echt shakespearische Eigenart galt und Gottscheds ganzen Cato-Unwillen hervorgerufen hatte (siehe Theil I), ahmte Klinger sehr oft nach. In dem „leidenden Weib“ I, 7—8²⁸⁾ wechselt tiefe Tragik mit derbrealistischem Humor ab, ferner ebendaf. II, 1—2²⁹⁾ und IV, 5—6³⁰⁾ wird zarte keusche Liebe in Gegensatz gestellt zu rein sexueller; „Sturm und Drang“ V, 2—3³¹⁾: Melancholisches Zwiegespräch zwischen Caroline und dem Mohren, hierauf Daseus und Carolinens närrische Schwärmerei für ein paphisches Schäferleben. „Medea in Korinth“ I, 1—2³²⁾. Das Schicksal enthüllt das nahe bevorstehende, graufige Geschick Jasons und dann nach Kreusa, jaghaft, mädchenhaft, um auf den Altar Blumen zu streuen und für Jason zu den Göttern zu beten. Ferner vermischen sich wie bei Shakespeare oft, tragische und komische Elemente in derselben Figur, wie in Pomponius („Stilpo“) und dem verwachsenen Ballona³³⁾. („Simone Grisaldo.“)

Klingers Streben nach Natur im Hinblick auf Shakespeare brachte ihn zu der Anschauung, daß sich die echte „Natur“ am reinsten in Menschen von „Größe“ äußere. Damit berührte er ein wichtiges ästhetisch-dramaturgisches Problem. Er verwarf die typische Manier der Franzosen, ihre Art und Weise, eine Gestalt als charakteristisch für einen ganzen Stand von Menschen darzustellen, zu Gunsten einer individualistischen Methode, indem er nun nicht mehr Typen schuf, sondern Einzelcharaktere. Bei seiner Shakespeareomanie verfiel Klinger bald wieder ins Extrem und stellte nur exzeptionelle Menschen

dar. Um wie Shakespeare Leidenschaften in ihrer ganzen furchtbaren Größe zeichnen zu können, erfand er sich ungeheuerlich vergrößerte Copien seines Selbst. Deshalb mußten seine Helden „Genies“, „ganze Kerle“, „Kerle von besonderer Kraft“ sein⁶⁴).

www.libtool.com.cn

E. Sonstige technische Eigentümlichkeiten und Entlehnungen.

Shakespeare liebt es, gewaltige, für die dramatische Handlung entscheidende Katastrophen und Thaten unter wildem Aufruhr der Natur⁶⁵) vor sich gehen zu lassen. Dieser Parallelismus von menschlichen Thaten (Mord etc.) und Naturereignissen (Gewitter, Sturm, Nacht, Donner, Blitz etc.) ist in seiner Wirkung von großartigster Kraft. Ich erinnere an die grausige Nacht, in der Macbeth den König ermordet („Macbeth“ II, 2); unter Donner und Blitz erscheinen die Hexen („Macbeth I, 3); Lear (III, 2) irrt bei furchtbarem Gewitter in der Heide umher u. s. f. Klinger verwendet diesen Parallelismus sehr häufig. Ottos Selbstmord („Otto V, 10)⁶⁶) geschieht Nachts bei schrecklichem Gewitter. „Es ist Sturm und Nacht“ vor der Ermordung Ferdinands („Zwillinge“ III, 1,)⁶⁷). Fausts Beschwörung⁶⁸) vollzieht sich, als „schwarze Nacht auf der Erde liegt, der Sturm aus Norden heult, die Wolken den vollen Mond verhüllen, die Natur im Aufruhr ist.“ Ebenso heißt es in „Rebea in Corinth“ (IV, 4)⁶⁹) vor der Ermordung der Kinder Rebeas: „Es heult im Walde, ächzt in den Klüften Weh . . . Die Wolken ballen sich vom dunklen Meer . . . Die Nacht, die Tochter des Chaos, streckt sich hernieder. Ihr schwarzer Mantel verhüllt die unendliche Erde. Schärfer bläst der Wind durch den Baum . . . Geheimer Schauer zittert durch die Natur, als sei sie ihrer Vernichtung nah.“ Beinahe jedes Drama Klingers bietet Beispiele dafür, wie er psychische Vorgänge resp. Thaten in Parallelismus setzte zu adäquaten Naturvorgängen, eben nach dem Vorbilde Shakespeares.

Ebenso werden bei Shakespeare unheilvolle Thaten durch parallele oder anteziehende Naturereignisse symbolisch angedeutet, z. B. durch Gesichte, Ahnungen, unheilverkündende Träume. Einige Beispiele: Cinna meint (Julius Cäsar I, 3) in der Nacht, die Cäsars Ermordung vorausging, es sei eine grausige Nacht; ein paar hätten seltsame Gesichte gesehen, es deute Unheil an. Ebenso in „Macbeth“ (II, 3): Vor und während der Ermordung erscholl Nachts in der Luft ein Jammern, ein gräßliches Geschrei von Sterbenden und Prophezeihungen von wildem Brand und Aufruhr. Weissagungen haben wir bei Klinger im „Otto“ (II, 1; II, 3; III, 7)⁷⁰) schwere Ahnungen, andeutungsreiche Träume in der „Neuen Arria“⁷¹), im „leidenden Weib“⁷²), im „Stilpo“⁷³), im „Faust“⁷⁴). Konrad in „Otto“ (I, 6)⁷⁵) spricht von „Träumen, Gesichtern und Zeichen.“ In der Nacht vor Ferdinands Ermordung (Zwill. IV, 2)⁷⁶) wird sein „Lieblingsbaum vom Gipfel bis auf die Mitte zersplittert“. . . „Es sind fürchterliche Zeichen diese Nacht geschehen. Der Wächter will die Totenglocken von den nächsten Klöstern her gehört haben. Man trug Leichen an ihm vorbei, und schwarz verhüllte Männer wehklagten durch den Sturm“⁷⁷). Ein ähnliches symbolisches Zeichen findet sich auch im „Stilpo.“ In der Nacht, wo die Verschwörung ausbrechen soll („Der Günstling“)⁷⁸), fragt Don Diego: „Hört ihr nicht ein Gesöhn der Angst?“

Die poetische Eigentümlichkeit Shakespeares, wieder in das Drama einzutreten, findet sich auch bei Klinger. Der große Britte verwandte sie als meisterhafter Psychologe stets zur Charakteristik von Situationen und Stimmungen z. B. im „Dithello“ (II, 3), „Romeo und Julia“ (II, 4), „Lear“ (I, 4; II, 4; III, 2; III, 6) Hamlet (IV, 5; V, 1) u. a. m. Ebenso finden sich bei Klinger in „Simson Grisaldo“⁷⁹), „das leidende Weib“ (III, 1)⁸⁰) „Otto“ (I, 4; I, 5)⁸¹) u. a. eingestreute Lieder heiteren und ernsteren Inhalts.

IV.

Shakespeares Einfluß auf Klingers Sprache.

www.libtool.com.cn

In den Hochmomenten der Leidenschaft überspringt die Sprache jeden grammatikalischen Zwang und verwendet nur abgerissene Worte, kurze Sätze oder Satzbruchstücke in häufiger Wiederholung. Shakespeare ist ein Meister in der Anwendung dieses psychologisch-sprachlichen Naturalismus. Jede Leidenschaftsäusserung erscheint durch adäquate Klang- und Wortfärbung psychologisch bei ihm durchaus überzeugend. Wiederholung kleiner abgerissener Sätze, kurzer Worte, an denen sich die Leidenschaft gleichsam hilflos festklammert, um denselben Gedanken, dieselbe Empfindung sich immer wieder zu reproduzieren, das Stammen toller Kraftworte, stürmischer Redeformeln⁸²⁾, all das studierte Klinger eifrig an Shakespeare. Es mußte ihm umsomehr auffallen, als er ja selber den natürlichsten Ausdruck für jede Leidenschaft mit seiner ganzen trotzigen Individualität vertrat und liebte. Noch mehr aber mußte diese sprachliche Eigenart Shakespeares als Eigenart empfunden werden, wenn man ihn und seine realistische Sprache verglich mit dem ruhigen, idealisierenden Alexandrinertempo der französischen Klassiker und ihrer deutschen Nachahmer. Und so zeigt denn Klingers Sprache auffällige Abhängigkeit von Shakespeares Sprache. Aber diese Abhängigkeit darf man nicht als bewußte Nachahmung auffassen. Sie zeigt sich zuweilen in Parallelismen von Satzfiguren und epischen Formeln.

A. Wiederholung einzelner Worte.

Beispiele:

Shakespeare:

1. Lear: . . . O Lear, Lear, Lear! (I, 4.)
2. Porter: . . . Knock, knock, knock: knock, knock . . . (Macbeth II, 3).
3. Macduff. O horror! horror! horror! (Macbeth II, 3).
4. Lear. Howl, howl, howl, howl, howl! (V, 3).
5. Othello. O monstrous! monstrous! (III, 3).
6. Ghost. O, horrible! O, horrible! most horrible! (Hamlet I, 5).
7. Gentleman. (Cordelia cried) Sisters! sisters! — Shame of ladies! sisters! (King Lear IV, 3).
8. Lear. Blow, wind . . . rage! blow! (III, 2).
9. Lear. Then kill, kill, kill, kill, kill, kill (IV, 6).
10. Nurse. He's dead, he's dead, he's dead! (Romeo and Juliet III, 2).
11. Lear. Never, never, never, never, never! — (V, 3).
12. Othello. O, blood, Jago, blood! (III, 4).
13. Juliet. O, break, my heart! — . . . break at once! (Romeo and Juliet III, 2).
14. Kent. Break, heart; J pr 'ythee, break! (King Lear V, 3).
15. Juliet. Tybalt is dead and Romeo — banished.
That banished, that one word — banished,
. . . Romeo is banished . . . (Romeo and Juliet III, 3).
16. Edmund . . . Well then,
Legitimate Edgar, J must have your land;
Our father's love is to the bastard Edmund,
As to the legitimate: fine word, — legitimate!

Well, my legitimate, . . . Edmund the base
Shall top the legitimate . . . (Lear I, 2).

www.libtool.com.cn

Klinger:

Bastiano. Narr, Narr, Narr. (Simsone Grisaldo⁸⁸).

Laura. Brich! brich! ach so brich! so sint! — brich! brich! und bald mein
Herz. (D. neue Arria.⁸⁴). (Vgl. dazu Romeo and Juliet III, 2
[f. Nr. 18] und King Lear V, 3 [f. Nr. 14]).

Prinz Bifalbo. Wir Sklaven? Du Sklav? Ein König Sklav! (Simsf. Gris.⁸⁹).

Herzog. Huh! huh! horch! horch! Vaternord! huh! . . . heult! heult!
(Otto ⁸⁶) (Vgl. dazu King Lear V, 3 [f. Nr. 4]).

Wieder, wieder, wieder, wieder, wieder, (Simsf. Gris.⁸⁷).

Gelöht, gelöht, gelöht, gelöht, (Simsf. Gris.⁸⁸).

Herzog. O Thor! Thor! armer alter Thor! (Otto⁸⁹).

Otto. Brüll, brüll, brüll, Otto! (a. a. D.⁹⁰).

Otto. Hoch blaßt und blaßt . . . oh blaßt mich um den Verstand! . . .
oh, oh, oh! (a. a. D.⁹¹). (Vgl. dazu King Lear III, 2 und V, 3
[f. Nr. 4 und 8])

B. Wiederholung kurzer Sätze. Schastische Form. Kleine Modifikationen.

Beispiele:

Shakespeare:

1. Juliet. Come, night! — Come, Romeo! come, thou day in night!
(Romeo and Juliet III, 2).
2. Othello. . . . O now, for ever,
Farewell the tranquil mind! farewell content!
Farewell the plumed troop . . . O, farewell! (III, 3).
3. King. Fye! 'tis a fault to heaven,
A fault against the dead, a fault to nature (King Lear I, 2).
4. Nurse. We are undone, lady, we are undone;
Alack the day! — he's gone, he's kill'd, he's dead! (Romeo and
Juliet III, 2).
5. Macbeth. If it were done, when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly. (I, 7).
6. Nurse. She's dead, deceas'd, she's dead; alack the day!
Lady Capulet. Alack 'the day! she's dead, she's dead, she's
dead. (Romeo and Juliet IV, 5).

a. Einfache Wiederholung.

Beispiele:

Klinger.

Abelbert. Es ist so? Und das so kalt, Prinz! so kalt — es ist so, ver-
damntes es ist so⁹²).

Herzog. Oh daß er Recht hat, daß er Recht hat! Otto⁹³)

Billa. Er kommt! Alles ruft, er kommt. Alle Herzen schlagen, er kommt!
und ich rufe, er kommt! singe und springe, er kommt! (Simsf. Gris.⁹⁴)

(Vgl. dazu Romeo and Juliet III, 2. [f. B. Nr. 1]).
Grimaldi. Sie starb, sie starb! und da sie starb, starb Grimaldi. (Die
Zwillinge⁹⁸).

b. Wiederholung in chiastischer Form.

Wieburg: Schurken, büdte euch, büdte euch, Schurken. (Otto⁹⁶).

Orpheus: Er fuhr noch einmal — haschte danach — sank noch einmal
zurück, fuhr noch einmal auf. — (I, 4).

Faust: Er lächelte noch einmal — spielte mit ihren heruntergefallenen
Haaren, lächelte noch einmal⁹⁷. —

c. Wiederholung mit kleinen Modifikationen.

Rinaldo: Deinen Bruder Onkel! meinen Vater Onkel! dessen Größe sie
fürchteten, dessen Strenge sie fürchteten! (Stilpo⁹⁸).

Medea: Wer wagt es, zu nahen? Wer wagt es von euch, über Medeens
Geschick zu gebieten? (Medea a. d. Kaulasos V⁹⁹).

Raphael: Ihm darf ich nicht sagen, warum ich leide — sehe ihn leiden,
und darf ihn nicht nicht fragen, warum er leidet. (Raphael
de Aquilas¹⁰⁰).

Faust: Endlich schlug ich mit meinem Stabe auf den großen Hund — schlug
mit Leibesträften auf das häßliche Tier, . . . und schlug, schlug,
bis der Stab . . . mitten entzwey brach¹⁰¹).

C. Wiederholung im Dialog. Zur Technik des Dialogs.

In der Technik des Dialogs ist Klinger in gleicher Weise abhängig von Shakespeare, aber — und diese Frage dürfte schwerlich gelöst werden — auch von Lessing. Sehr häufig wird der Dialog dramatisch fortgeführt durch ein Wort oder eine Satzformel, die der zweite aufgreift und wiederholt. Je nach dem psychologischen Untergrund bedeutet dieses Nachsprechen und Wiederholen stets ein anderes. Das eine Mal ein ruhiges wörtliches Wiederholen der Worte des A durch B, gleichsam als ob dieser durch die Wiederholung des Gedankens des A einen Zweifel an der Wahrheit in sich emporstiegen fühlt, dann wieder bedeutet das Satzglied des A eine Frage, die B mit denselben Worten in anderer Betonung beantwortet. Oder B klammert sich an das Satzglied des A an und wiederholt es mehrfach, immer in anderer Betonung. Dann bedeutet die Wiederholung wieder ein höhnisches Nachäffen, oder B wiederholt die Worte des A, um eine ausweichende Antwort zu geben, um seine Gedanken zu verbergen, um Zeit für eine vorsichtige Antwort zu finden. Kurzum, die Wiederholung von sprachlichen Formeln ist die dialogische Umwertung so vieler völlig von einander abweichender psychologischer Elemente, daß sie mit größter Mannigfaltigkeit und Kunst angewendet werden kann und ein wichtiges Hilfsmittel in der Technik des Dialogs bildet. Auch Lessing gebraucht in seiner „*Emilia Galotti*“, in seiner „*Minna von Barnhelm*“ dieselbe Technik des Dialogweiterführens häufig, deshalb ist wohl anzunehmen, daß Klinger in diesem Punkte sowohl von Shakespeare als auch von Lessing gelernt haben wird.

Beispiele:

Shakespeare:

1. Queen: Thou know'st, 'tis common . . .
Hamlet: Ay, madam, it is common . . .
Queen: If it be,
Why seems it so particular with thee?
Hamlet: Seems, madam! nay, it is; J know not seems.
. . . these, in deed, seem . . . (I. 2).
2. Horatio: My lord, J think, J saw him yester night.
Hamlet: Saw! who?
Horatio: My lord, the king your father.
Hamlet: The king my father? (I, 2).
3. Jago: Jndeed?
Othello: Jndeed! ay, indeed: — Discer'nst thou aught in that?
Js he not honest?
Jago: Honest, my lord?
Othello: Ay, honest.
Jago: My lord, for aught J know.
Othello: What dost thou think?
Jago: Think, my lord!
Othello: Think, my lord!
By heaven, he echoes me. (III, 3).
4. Othello: What hath he said?
Jago: . . . J know not, what he did.
Othello: What? What?
Jago: Lie —
Othello: With her?
Jago: With her, on her; what you will.
Othello: Lie with her! lie on her! — We say, lie on her . . .
lie with her! (IV, 1).
5. Emilia: Fye, fye upon thee, strumpet!
Bianca: J am no strumpet; (Othello V, 1).
6. Kent: Jt is both he and she,
Your son and daughter.
Lear: No.
Kent: Yes.
Lear: No, I say.
Kent: I say, yea.
Lear: No, no; they would not.
Kent: Yes, they have.
Lear: By Jupiter, I swear, no.
Kent: By Juno, I swear, ay (II, 4).
7. Othello: . . . Thy husband knew it all.
Emilia: My husband?
Othello: Thy husband! (V, 2).

8. Menenius: . . . and you slander
the helms o'the state, who care for you like fathers . . .
I. Citizen: ~~Why care for us in —~~ . . . They ne'er cared for us yet.
(Coriolanus I, 1).
-
9. Menenius . . . The belly answered, —
I. Citizen: . . ., what answer made the belly? (Coriolanus I, 1).
10. Volumnia . . . His bloody brow
With his mail'd hand then wiping . . .
Virgilia: His bloody brow! O, Jupiter, no blood! (Coriolanus I, 3).
-
11. Brutus: Go to, you're not, Cassius.
Cassius: I am.
Brutus: I say, you are not. (Julius Caesar IV, 3).
12. Hamlet: Now, mother; what's the matter?
Queen: Hamlet, thou hast thy father much offended.
Hamlet: Mother, you have my father much offended.
Queen: Come, come, you answer with an idle tongue.
Hamlet: Go, go, you question with a wicked tongue. (III, 4).

Beispiele:

Klinger:

a. **Einfache Wiederholung mit anderer Betonung.**

Grunaldi: Und das Weib hat er?

Suelso: Und das Weib hat er! (Die Zwillinge II, 2 ¹⁰²)

v. Brand: Kannst du schlafen?

Gefandtin: Kannst du schlafen? (d. leidende Weib II, 7 ¹⁰³)

b. **Frageform durch Wiederholung.**

Teufel . . . was verlangst du?

Faust: Verlangen¹⁰⁴? (f. o. Shakespeare Nr. 2 u. 9).

c. **Frage und Bestätigung (resp. Antwort) durch Wiederholung.**

Ahmet . . . weiß nicht, in wie weit uns der rechte Gebrauch unserer Kräfte
. . . weiser machen kann.

Giafar: Weiser?

Ahmet: Ich sage weiser . . . ¹⁰⁵)

Bastiano: Ich kann mich verlassen auf meine Dons.

Curio: Eure Dons?

Bastiano: Ja, meine Dons, und warum nicht meine Dons. (Simf. Gris. ¹⁰⁶).

Teufel: Faust, das ist dein Wert!

Faust: Mein Wert?

Teufel: Dein Wert!¹⁰⁷)

Julio: Wie?

Solina: Sklav!

Julio: Sklav?

Solina: Sklav! (d. neue Arria ¹⁰⁰).

Abelbert . . . Wenn ich mich erinnere, wie wir auszogen in unserer Jugend,
in eurem Wald —

Normann: Meinem? —

Abelbert . . . In eurem Wald, sag ich. (Otto I, 2 ¹⁰⁰). (Vgl. zu diesen
Beispielen Shakespears s. o. Beispiel 7).

d. Wiederholung von Satzformeln im Affekt.

Fürst: Ich will Herr seyn . . . und allein wärken . . . Wollen sie einen
Tyrannen, sie sollen ihn an mir finden.

Pomponius: Finden? — Wärken!

Fürst: Echo! (Stilpo ¹¹⁰). (Dieses „Echo“ erinnert lebhaft an Othello's „he
echoes me“ (III, 3 s. o. Beispiel 3).

Stilpo: Du rasest Kesse! und fühlst nicht. —

Rinaldo: Rasen! und nicht fühlen! (Stilpo ¹¹¹).

Wild: Also auf die See haben Sie ihn ausgesetzt, den rechtschaffenen
Bushy?

Kapitän: Auf die See, den rechtschaffenen Bushy.

Wild: Ritten im Sturm?

Kapitän: Mitten im Sturm, Karl Bushy!

Wild: Du that'st das nicht, Kapitän!

Kapitän: Beim Satan, ich that's. (Sturm und Drang. IV, 5¹¹²)

Normann: Die besten Kerls.

Herzog: O verdamnte Zunge, die das sagt! nein, du lügst, Graf! sag, wie
können sie das?

Normann: Die besten Kerls.

Herzog: Was wären sie? die besten Kerls? Verräther, die zum Aufrührer —
die besten Kerls! (Otto I, 7¹¹³).

Sara: Wenn ich nur einmal einen solchen schönen tapfern König
einen solchen schönen tapfern Mann sehen sollte!

Elfriede: Einen solchen schönen, tapfern König! (Elfriede ¹¹⁴).

Ethelwold . . . König Edgar darf Sie nicht sehen, Sie können ihn
nicht sehen?

Elfriede: Ich kann ihn nicht sehen, er darf mich nicht sehen?
(Elfriede ¹¹⁵).

Don Brankas . . . er soll mir zahlen die Lobesblässe auf diesen Wangen!
soll mir zahlen die Vernichtung . . ., soll mir zahlen
die starren Thränen . . . (Der Günstling ¹¹⁶)

Ronrabin . . . Bin ich allein? Immer allein! Friedrich, mein Bruder, warum läßt du mich allein? (Ronrabin¹¹⁷). (Vgl. zu diesen Beispielen Shakespeare f. o. No. 4, 5, 8—10).

www.hobool.com.cn

D. Wortspiele. Antithesen. Antimetabolen.

Von sonstigen logischen und sprachlichen Eigenthümlichkeiten sind noch die Wortspiele, Antithesen (mit ihrer Abart: Antimetabole) zu erwähnen, die gern von Klinger angewendet wurden und für die er auch bei Shakespeare Vorbilder fand (resp. auch bei Lessing). Eine direkte Beeinflussung ist nicht recht nachweisbar, wohl aber ist es psychologisch, daß sich gerade Wortspiele und Antithesen durch ihre eigenartige sprachliche und logische Struktur fest im Gedächtnis Klingers eingepägt haben. Ich stelle ein paar diesbezügliche Beispiele zusammen.

Shakespeare.

1. Polonius . . . That he is mad, 'tis true: 'tis true, 'tis pity;
And pity 'tis, 'tis true. (Hamlet II, 2).
2. Hamlet: Ha, ha! are you honest?
Ophelia: My lord?
Hamlet: Are you fair?
Ophelia: What means your lordship?
Hamlet: That if you be honest, and fair, your honesty should admit no discourse to your beauty.
Ophelia: Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty.
Hamlet: Ay, truly; for the power of beauty will sooner transform honesty from what it is to a bawd, than the force of honesty can translate beauty into his likeness . . . (III, 1).

Ein Wortspiel zwischen Tugend und Schönheit findet sich auch bei Klinger:

v. Hungen . . . Marie! nur durch die Tugend schön, noch schöner, daß du drüber leidst . . . (Otto I, 5¹¹⁸).

3. Hamlet: The body is with the king, but the king is not with the body . . . (IV, 3).
4. Claudio: To sue to live, I find, I seek to die;
And seeking death, find life: (Measure for measure III, 1).

Ähnliches Wortspiel zwischen Leben und Tod auch bei Klinger:

Prinz Zifaldo: Leben die Todten und ruhn die Lebenden? (Sims. Gris.¹¹⁹).
Don Brantaz: Weg mit der Lebenden, wir wollen die Verstorbne rächen!
(Der Günstling¹²⁰).

Einfache und zusammengesetzte Antithesen mit sprachlichem und logischem Rhythmus erwähne ich nur folgende:

1. Hamlet: A murderer and a villain (III, 4).
2. Lear . . . Who am I, sir?
Steward: My lady's father.
Lear: My lady's father! my lord's knave: (I, 4).
3. Lear: Why this is not Lear: does Lear walk thus? speak thus? . . .
Who is it that can tell me who I am.
Fool: Lear's shadow, — (I, 4).
4. Brabantio: Thou art a villain.
Jago: You are — a senator. (Othello I, 4).

Es ist shakespearisch, wie die Figur des Narren überhaupt, ist auch seine Anwendung

in der Antithese bei Klinger, z. B.:

1. **Alter Guelfo:** War das Guelfo's zweiter Sohn?
Guelfo: Guelfo's Narr! (D. Zwill. I, 4¹²¹).
2. **Gesandter:** Ich bin ihr Mann, hab Kinder.
Franz: Ihr Narr bist du. Ach, Bruder, Bruder; ihr Narr. (D. leid. Weib V, 2¹²²).
3. **Guelfo:** Er ist auf dem Weg . . . Herzog zu werden, und ich bin auf dem Weg, ein Narr zu werden über alles das. (D. Zwill. III, 1¹²³).
4. **Gisella:** Wer das? Wer wollte das, Verirrter?
Otto: Verirrter, und Verirrter; Narr, und betrogener Narr! — (Otto 1²⁴).
5. **Truffaldino . . .** Der weise Mann, der nach einer Krone strebte und jetzt mit der Schellenkappe zufrieden wäre . . . (Sims. Grif. 1²⁵).

Die Antithese zwischen „alles“ und „nichts“, die Klinger mit Shakespeare anwendet, ist psychologisch zu sehr begründet, als daß von einer Abhängigkeit von Shakespeare die Rede sein kann. Die diesbezüglichen Stellen haben daher nur den Wert unabhängiger Parallelen:

Shakespeare:

- 1.^o **Hamlet . . .** for thou hast been
As one, in suffering all, that suffers nothing; (III, 2).
2. **Gloster:** And yet to win her, all the world to nothing! (King Richard III I, 3).

Klinger 1²⁶):

1. **Bastiano:** Ich hab keine Leidenschaft — und hab sie alle. (Sims. Grif. 1²⁷).
2. **Prinz Bifaldo;** Und dann sind unsre Weiber nichts, und hier sind sie alles. (Sims. Grif. 1²⁸).
3. **König:** Doch alles hab' ich dir gegeben, und ich fürchte, du liebst mich nun nicht mehr, da ich Nichts mehr geben kann. (Aristodemos 1²⁹).
4. **Hermione:** So ist noch nicht alles verloren?
Aristodemos: Alles und Nichts; . . . (Aristodemos 1³⁰).

Bei Shakespeare sind doppelte Negationen zahllos zu finden. Während sie logisch eine Bejahung ausdrücken, sollen sie bei Shakespeare nur eine verstärkte Negation bedeuten. Ebenso bei Klinger, dem auch hier wiederum nicht Abhängigkeit zuzuschreiben ist, denn die doppelte Negation als Verstärkung der einfachen Negation ist durchaus mundartlich im Englischen wie im Deutschen.

Shakespeare:

1. **Lorenzo . . .** Nor is not mov'd with concord of sweet sounds (The Merchant of Venice V, 1).
2. **Hamlet:** Nor sense to ecstasy was no'er so thrall'd . . . (III, 4).
3. **Hamlet:** Nor did you nothing hear. (III, 4).
4. **Kent:** Nor no man else (Lear V, 3).

Klinger:

In dem Pyrrhus-Fragment¹³¹) heißt es: „Denn so einen Mann hatte ich noch nie gesehen.“

1. **Kein wirbender Wirrwarr** läßt sich nicht träumen. (Sims. Grif. 1³²).
2. **Er gönnt niemand nichts.** (Sims. Grif. 1³³).
3. **Fand nirgends nichts.** (Sims. Grif. 1³⁴)

E. Kraftworte. Eklisionen etc.

Wie oben schon betont, suchte Klinger, in getreuer Befolgung seines großen britischen Mufters, in seinem Streben nach Natur der Sprache der Leidenschaft ihre ganze frische Ursprünglichkeit zu geben. In seiner Tendenz zum Volkstümlichen benutzte er Eigenheiten der Alltagsprache und verwandte sie in seinen Dramen. Daher seine Freude an Schimpf- und Kraftworten in Hochmomenten der Leidenschaft. Er fand ja auch bei Shakespeare zahllose Kraftredensarten wie devil, fool, hell, wofür er dann gleichfalls „Hölle, Teufel, Narr“ brauchte, strumpet, fellow, dog, villain, rascal, rogue, die er ebenso derb in, Hund, Schurke, Kerl, Affengesicht, Scheißkerl, Hure etc. umsetzte.

Aus dem Streben nach Volkstümlichkeit und Natürlichkeit heraus entsprang auch die Anwendung der Eklision, die auch Shakespeare zahllos verwandt hat. Wie dieser in der Vulgärsprache für the, of, it, in, is, you have, you are, I shall sagt th', o', 't, i', 's, you've, you're, I'll, so wie er setzt that is, there is—that's, there's, I'd—I should, 'tis=is it, pr'ythee=pray thee u. a. m. so auch Klinger. Namentlich die ersten Dramen bieten auf jeder Seite viele Beispiele für diese Eigenheit z. B. im „Otto“: bringt's (I, 1), ihr's (I, 2), wollens (II, 3), neinging (-hineinging II, 2), übern (II, 2) u. a. m. Im „Sims. Grif.“: Wo ist's Mädchen¹³⁵, wenn ich's denk'¹³⁶, hast du gesehn¹³⁷ ich heißes nicht¹³⁸) u. a. m.

Die sprachliche Eigenthümlichkeit Shakespeares, sich selbst beim eignen Namen zu nennen oder emphatisch zu rufen, findet sich bei Klinger gleichfalls.

Shakespeare:

1. Hamlet: Wo calls on Hamlet (IV, 2).
2. Hamlet: . . . this is I
Hamlet the Dane. (V, 1).
3. Romeo: I have lost myself; I am not here;
This is not Romeo, he's some other where (I, 2).
4. Lear: Why this is not Lear: does Lear walk thus? speak thus (I, 4)
5. Lear . . . O Lear, Lear, Lear! (I, 4).

Klinger:

Otto . . . Brill, brüll, brüll, Otto! (II, 9¹³⁹). Ebenso rufen sich Guelso (b. Zwill.) und Bastiano (Sims. Grif.¹⁴⁰) oft mit eignem Namen, Stilpo sagt von sich „der alte Stilpo¹⁴¹“, Pomponius „der arme beleidigte Pomponius“, „ihr wohl gelittener Pomponius“ (Stilpo¹⁴²) Curio ruft sich selbst: „Curio! Curio! He Curio! Bist du zerrissen? Bist du? Bist du?“ (Sims. Grif.¹⁴³).

Shakespeares sprachlicher Einfluß auf Klinger war doch so bedeutend, daß er den Zeitgenossen des Dichters auffallen mußte. Dafür spricht beispielsweise eine Rezension über „Stilpo“ in der Allg. Deutsch. Bibliothek (Bd. 48, S. 439), die mit H. unterzeichnet ist und von Knigge herrührt: „Die Sprache ist verschroben, abgedroschen, schwache Nachahmung von Shakespeares Manier. Aber nur leerer Wortprunt, nichts ausgezeichnet¹⁴⁴).

V.

Shakespeares Einfluß auf Charakteristik, Motive und Situationen in Klingers Dichtungen.

A. Psychologisches.

Aus psychologischen Gründen (Vgl. Abschn. II) ist es klar, daß alle Charaktere, Motive und Situationen, die in Klingers Werken an Shakespeare erinnern, nicht bewußt vom Dichter aus Shakespeare geschöpft sind, sondern daß diese Entlehnungen unbewußte, naive gemessen sind, ja oft nur den Wert von Parallelismen haben. Wie oben gezeigt (s. Abschn. II) besaß Klinger ein ausgezeichnetes Gedächtnis. Dazu kommt noch die enthusiastische Liebe, mit der er sich in Shakespeares Werke versenkte, und die eigenartige, zähe Manier, wie er ihn Englisch las. Wort für Wort schlug er in seinem englischen Wörterbuch auf. Diese drei Momente wirkten psychologisch zusammen und verursachten, daß bei keinem der mitstrehenden Stürmer und Dränger die Erinnerungsbilder aus Shakespeare so prägnant und so zahlreich waren wie eben bei Klinger. So konnte es kommen, daß er für sein geistiges Eigentum hielt, was doch nur der starke Erinnerungsrest seiner innigen Shakespeare-Lektüre war, den er dramatisch reproduzierte. Das mußte ihm um so weniger auffallen, als sich alle diese Erinnerungsbilder unter einander und auch mit den Bildern seiner eigenen leidenschaftlichen Phantasie amalgamierten, so daß in der That in jeder Figur, in jedem Motiv, in jeder Situation ein Stückchen seiner Individualität herausblitzte, das eigenartig genug war, in ihm den Glauben zu erwecken, als sei jene Figur, jenes Motiv, jene Situation ganz sein geistiges Eigentum. Psychologisch sehr begrifflich ist es auch, wenn sich in seiner Erinnerung die einzelnen Figuren, Motive und Situationen untereinander vermischten, so daß, wie wir noch sehen werden, jedes Klinger'sche Jugend-Drama einem Art Käfig gleicht, in dem eine Menge Shakespeare'scher Motive aus den verschiedensten seiner Dramen fast freilich unbewußt eingefangen sind. Alle Erinnerungsreste bei Klinger nachweisen zu können, dürfte eine unmögliche Aufgabe sein, denn auch der feinspürigste Litteraturpsychologe muß vor der eigentlichen dramatischen Produktionskraft, vor der intuitiv dichterischen Potenz schweigend und unwissend Halt machen.

B. Coriolanus.

Die Gestalten der Medea und Kreusa in Klingers „Medea in Korinth“ erinnern in ihrem schroffen Gegensatz stark an Volturnia und Virgilia im „Coriolan“, und zwar zeigt sich ihr Charaktergegensatz namentlich in der gemeinschaftlichen Liebe zu einem Manne, hier zu Coriolan, dort zu Jason. Medea und Volturnia, ganz Kraftweib von männlichem Geist und mit einem Zug von Dämonie; Kreusa und Virgilia, ganz Weiblichkeit und Milde, ganz Liebe und Schwäche!

In der Figur des Brantus in Klingers „Der Günstling“¹⁴⁵) steckt sowohl ein Stück von Coriolan, als auch ein Stück von Brutus, eine Combination zweier Shakespeare'scher Charaktere, wie wir sie noch häufig antreffen werden. Wie Coriolan der Schrecken der Völker, so ist Brutus „der Mauren und Castilier Schrecken.“ Wie Coriolan wird ihm für seinen Sieg über die Feinde schwarzer Untand zu Teil. Wie Coriolan grollt er seinem Vaterlande. Wie Coriolan vereinigt er sich mit den Feinden desselben, um es zu bekämpfen, um es zu vernichten, um seiner Rache Genüge zu thun. Schon ist er der Versuchung beigetreten, da erweichen ihn, wie Coriolan, die flehentlichen Bitten der eigenen

Mutter. Auch darin gleicht er dem Römer, daß er sich selbst und seiner Rache-Idee untreu wird, und den Schimpf vergißt, den ihm sein eigenes Land zugefügt.

Doch läßt sich der Parallelismus beider Gestalten auch bis in Einzelheiten verfolgen. Ihre Mütter Volunnia und Donna Maria ähneln sich darin, daß ihnen der Ruhm ihrer Söhne über alles gilt. Erst ihr Vaterland, dann erst ihre Söhne. Deshalb ist ihnen deren Ruhm das höchste Geschenk. Das Wiedersehen des Brutus und seiner Mutter gleicht dem Coriolans und Volunnias. Diese wie Donna Maria rühmen die Wunden, die ihre Söhne erhalten, als Ruhmeszeichen. Donna Maria „kennt in Männern nichts als Ruhm“⁴⁶⁾ Volunnia erklärt das Blut des Feindes für des Mannes schönsten Schmutz. (blood . . . more becomes a man, than gilt his trophy I, 3). Volunnia fleht vergeblich ihren Sohn an, nicht gegen Rom zu ziehen. Donna Maria thut das gleiche bei ihrem Sohne. Volunnia wirft Coriolan vor: „This fellow had a Volcian to his mother (V, 3); und Donna Maria: „Dieser Mann vergißt seinen edlen Ursprung“⁴⁷⁾ . . .“

C. Julius Cäsar.

Wie wir oben gesehen haben (S. 6) hatte J. E. Schlegel als Eigenart der Shakespeareschen Charakterisierungsmethode herausgefunden, die einzelnen Charaktere durch andere schildern zu lassen. Als typisch dafür hatte er die Charakteristik des Cassius durch Cäsar herangezogen. Diese Methode hat nun Klinger mehrere Male angewandt, und, was seine Abhängigkeit in dieser Methode von Shakespeare noch deutlicher zeigt, gerade bei Charakteren, die Cassius gleichen. Bei Shakespeare heißt es (I, 2):

Caesar: . . Cassius has a lean and hungry look;
He thinks too much: such men are dangerous . . .
Would he were fatter . . .
. He reads much;
He is a great observer, and he looks
Quite through the deeds of men: he loves no plays,
. . . he hears no musick:
Seldom he smiles; and smiles in such a sort,
As if he mock'd himself, and scorn'd his spirit
That could be mov'd to smile at any thing.
Such men as he be never at heart's ease,
Whiles they behold a greater than themselves;
And therefore are they very dangerous (I, 2).

Zuerst gemahnt Piedros Charakteristik durch den Munde Stilpos völlig an das Shakespearesche Vorbild, sowohl in der völlig gleichen Charakterisierungsmethode, wie auch in einzelnen Phrasen.

Stilpo: . . Dieser Mensch . . hat einen Blick, der nirgends vorwärts geht, der nie in eines andern Menschen Auge sieht. Immer schweift er mit seinen kleinen Augen furchtsam herum, zieht sich in sich zurück, geht mit sich zu Rath und lauscht den Leuten aufs Wort. Hörst du ihn je viel reden, aus Furcht sich zu verrathen⁴⁸⁾?

Piedro wird noch einmal im „Stilpo“ auf ähnliche Weise charakterisiert, und zwar wie es auch Shakespeare thut, von einem Dritten, der eine ergänzende Charakteristik giebt. Während Stilpo den unheimlichen Blick Piedros betont, betont Pomponius die Pogerkeit der Gestalt, die einen großen Geist beherberge.

Pomponius: . . Diese Gleichheit, diese dürre hagere Gestalt ist der Behälter eines feuervollen, kühnen Geistes, der in der Jugend, wenn er ohne Thätigkeit leben muß, wenn er mit andern nicht krieget, an sich selbst nagt und zehrt. Du weißt, daß der große Cäsar nur den Cassius fürchtete¹⁴⁹).

Pietro erinnert in seinen äußern Eigentümlichkeiten an Cassius. Ja, Pomponius vergleicht ihn geradezu mit Cassius. Einen ähnlichen Vergleich, nur weiter ausgeführt, enthalten Klingsers „Zwillinge“. In Akt I Scene 1 unterhalten sich Guelfo und Grimaldi über Brutus und Cassius. Es mag zweifelhaft sein, ob Klinger zu der direkten Charakteristik dieser beiden Römer durch die Lektüre des Plutarch veranlaßt ist, den er leidenschaftlich gern las, wie alle seine Sturm- und Dranggenossen, oder durch Shakespeares „Julius Cäsar“. Jedenfalls erinnert die Charakteristik dieser in der Geniezeit sehr gepriesenen Republikaner ebenso sehr an Shakespeare, denn an Plutarch.

Guelfo: Laß mich das in Ordnung bringen, was ich gehört habe. Cassius, Grimaldi! Cassius!

Grimaldi . . . Gilt der mehr bey Dir, als Brutus?

Guelfo: Das glaub' ich. Was in dem Menschen lag! Grimaldi, wenn Du mir jeden Tag einen solchen Charakter aufstelltest, Du solltest der einzige Mensch seyn, den ich liebte.

Grimaldi: . . Ich zieh' mir den Brutus vor.

Guelfo: Ich fühl' den Cassius näher . . . Du, h a g r e r C a s s i u s ! Mir ist's als stieg' er vor mir auf¹⁵⁰).

Guelfo: Du wolltest den Cassius mahlen? Wie machtest du das?

Grimaldi: Ich wollte . . . den Guelfo ansehen, fest, ohne Zittern, das einen Furchtsamen, wie mich viel kostet; wollte diesen Blick nehmen, diese Farbe, diese lebenden Muskeln — He, Guelfo?

Guelfo: Willst du mich stolz machen¹⁵¹)?

Noch eine zweite Stelle in den „Zwillingen“ handelt von Brutus und Cassius.

Grimaldi: Brutus, du schläfst! Brutus, du schläfst! riefen alle, und trafen Brutus' Geist, schrieben ein mit Feuerflammen. Cassius rief auch: Brutus, du schläfst! Brutus überdacht's bei Donner und Blitz, es reifte, Cäsar lag¹⁵²).

Ebenso wie Cassius von Cäsar, wird Cäsar von Cassius charakterisiert und zwar als ein Mann, dessen politische Größe in keinem Verhältnis stände zu seiner Charaktergröße. Er verhöhnt ihn in einem Gespräch mit Brutus.

Cassius: He had a fever, when he was in Spain,
And when the fit was on him, I did mark
How he did shake; 'tis true, this god did shake:
His coward lips did from their colour fly;
And that same eye, whose bend doth awe the world,
Did lose his lustre: I did hear him groan:
Ay, and that tongue of his . . .
. it cried, Give me some drink, Titinius,
As a sick girl . . . (I, 2¹⁵³).

Eine ähnliche höhnische Charakteristik seines Bruders Ferdinand giebt auch Ritter Guelfo.

Guelfo: Da ist Ferdinando, ein eitles, schwaches, püppisches Männchen, der von Empfindsamkeit viel schwätzt, nichts als ein bißchen

Mädchenseele hat. („Die Zwillinge“ III, 155).

In der Charakteristik Cäsars durch Cassius bezeichnet dieser jenen als einen Coloss Cassius: . . . this man

Is now like eodem god . . .

. . . he doth bestride the narrow world,
Like a Colossus, and we petty men
Walk under his huge legs . . . (I, 2).

Diese Stelle muß Klinger vorgeschwebt haben, als Solina zu Julio sagt („d. neue Arria“)¹⁵⁴): „Weh dir, hast du Cäsars Blicke nicht, die durchfahren und aller Herzen beugen,“ worauf Julio eine echte Sturm- und Drangcharakteristik des großen Römers giebt, welche der eben zitierten Stelle völlig gleicht, nur daß der hämische Reiz des Cassius hier in Bewunderung sich verwandelt hat.

Julio: Ist's ein Wunder, daß sich ein solcher Mensch für einen Gott hielt, wenn er alles unter sich gebracht hat, seinen Thron aufschlägt¹⁵⁴).“

Ein Wahrsager warnt Cäsar vor „des Märzens Jbus.“ Ein „Unbekannter“ (im „Otto“) warnt in gleicher Weise den alten Herzog.

Soothsayer: Caesar . . . Beware the ides
of March . . . Beware the ides
of March.

Caesar: Who is it in the press, that
calls on me? (I 2)

Unbekannter: Herzog Friedrich, nehmt einen
Rath an gut gemeint! Fliehet
und verlaßt euer Land . . .
Eilt und fliehet!

Herzog: Wer bist du mit der Todesnach-
richt? . . . ¹⁵⁵)

An Brutus Weib Portia erinnert Stilpo's Weib Antonia in einer einzigen Scene. Wie Portia inständig in Brutus dringt, ihr sein Geheimniß anzuvertrauen, so auch Antonia in Stilpo. Beide Male handelt es sich um eine Verschwörung und beide Frauen führen die gleiche Begründung für ihre Bitte an.

Portia: I grant, I am a woman: but withal,
A woman that Lord Brutus took to wife:
I grant, I am a woman; but withal,
A woman well reputed, Cato's daughter.
Think you, I am no stronger than my sex,
Being so father'd. and so husbanded? (II, 1).

Antonia: Bin ich denn so Klein und nichts bedeutend, daß man mir nichts vertraut? Doch wißt ihr, daß ihr mir vertrauen könnt, wißt, daß ich Stilpos Weib bin ¹⁵⁶).

Ja, einige Seiten darauf führt Antonia selbst Portia an¹⁵⁷): „War Portia weniger groß, als Brutus, da sie ihm in Tod so heldenmüthig vorging.“

Donna Maria, die, wie oben gezeigt wurde, Züge von Coriolans Mutter Volunnia an sich hat, zeigt auch einen Zug von Portia an sich. Beide berufen sich auf das Herrschergeschlecht, dem sie entstammen, um ihren männlichen Geist zu offenbaren. Portia beruft sich bei ihrem Gemahl darauf, Catos Tochter zu sein (Catos daughter . . . being so father'd II, 1) und Donna Maria sagt zu ihrem Sohne: „Ich bin ein Weib, aber auf mir ruht der Geist deiner Väter . . .“¹⁵⁸).

Hier möchte ich auf eine Eigentümlichkeit Klingers hinweisen, die schon Otto Brahm bemerkt hat¹⁵⁹). Wenn Klinger im Anfange einer Situation Shakespeare kopiert, so erscheint ihm diese Nachahmung durchaus nicht als Nachahmung und die betreffende Situation durchaus nicht als Copie nach Shakespeare. Erst im Laufe seiner Niederschrift wird die Erinnerung an die ähnliche Situation im Shakespeare bei ihm so stark aufgefrischt, daß

ihm dieser Parallelismus sofort in die Augen springt und er die entsprechenden Charaktere und Situationen des britischen Dichters selbst zitiert. So vergleicht Pomponius (s. o.) Piedro selbst mit Cassius, so sprechen Guelfo und Grimaldi über Cassius und Brutus, so erinnert Antonia ihren Gemahl Stilpo an Portia und Brutus! Klinger will durch diese Shakespeareschen Gestalten die seinigen deutlicher charakterisieren, er hält diese Piedros, Guelfos, Grimaldis, Antonias für Originalcharaktere, für seine Schöpfungen und — weiß nicht, daß sie nur verbläste und verzerrte Copien Cassius', Brutus' und Portia's sind. Dieses Problem ist ein psychologisches. Er hielt die Erinnerungsreste einfach für selbstständige Phantasieschöpfungen! Ja, noch mehr! Er projizierte diese scheinbar selbstständigen Phantasieschöpfungen auf Shakespeare zurück. Das auffallendste Beispiel bildet das Gespräch Guelfos und Grimaldis über Brutus und Cassius¹⁶⁰.

Guelfo: Du wolltest den Cassius mahlen? Wie machst du das?

Grimaldi: Ich wollte . . . den Guelfo ansehen, fest, ohne Zittern . . . wollte diesen Blick nehmen, diese Farbe, diese lebenden Muskeln.

Guelfo: Willst du mich stolz machen?

Also Klinger hält seinen Guelfo für eine von ihm frei erfundene Gestalt, (während sie eine unbewußte schwache Copie des Cassius ist) entdeckt darauf eine entfernte innere Ähnlichkeit zwischen Guelfo und Cassius, und stellt sich nun Cassius unter dem Bilde des Guelfo vor! Ein merkwürdiger psychologischer Kreislauf!

Der Einfluß von Shakespeare's „Julius Caesar“ auf Klinger wird sich naturgemäß in solchen Stücken am schärfsten zeigen, wo die Handlung sich um eine Verschwörung gegen Tyrannen u. dreh't, wie im „Günstling“ und im „Stilpo“. Die Ähnlichkeit zwischen Portia und Antonia ist bereits erwähnt, ebenso die Ähnlichkeit von Stilpos zweitem Sohn Piedro mit Cassius. Cäsar sagt von Cassius: „Seldom he smiles, he lives no plays, he hears no music.“ (I, 2) und auch Piedro sagte von sich: „Ich kann die lustigen Leute nicht leiden¹⁶¹“, was Piedro bestätigt: „Hast du ihn je Wein trinken sehen, oder lustig sehn¹⁶²?“

Der großen Verschwörerszene im „Julius Cäsar“ (II, 1) entspricht eine gleiche im „Günstling“ (III, 2). Schwüre erscheinen Brantäs wie Brutus überflüssig:

Brutus: Give me your hands all over, one by one.

Cassius: And let us swear our resolution.

Brutus: No, not an oath: If not the face of man,

The sufferance of our souls, the times abuse, —

If these be motives weak, break off betimes . . . (II, 1).

Don Diego: Eure Hand zum Schwur.

Don Brantäs: Wenn Schüre eurem Herzen Zuversicht geben müssen, so steht ab. (III, 2)¹⁶³.

Im „Günstling“ finden sich auch zwei Stellen, wo Klinger wiederum direkt das Shakespearesche Stück erwähnt. Auch hier drängte sich ihm die Parallele so stark auf, daß er ihrer Erwähnung that. Alviero sagt: „Brutus zog den Dolk aus dem Busen der Entehrten, und die entflammten Römer schwuren den Eid zur Freiheit, den Eid zur künftigen Größe!“¹⁶⁴ und an einer andern Stelle spielt Alviero auch wieder auf die Verschwörung des Brutus an: „ . . . die Sonne, die Rom beschien, glänzt auch hier“¹⁶⁵.

Nachdem die Verschwörer das Haus verlassen, erscheint Brantäs Mutter und fragt wie oben Antonia ihren Gemahl Stilpo, wie Portia Brutus, was vorgefallen.

Somit erscheint Brantäs (s. o. B.) als eine Vermischung von Coriolan und Brutus. Er ist erst Brutus und dann Coriolan.

Eine Scene in den „falschen Spielern“ (I, 4 u. 5) erscheint als eine unbewußte

parodistische Nachahmung der großen Scene zwischen Brutus und Cassius, im „Julius Cäsar“ IV, 3, wobei der Marquis einmal Brutus, Balluzzo als Cassius erscheint, und ein ander Mal auch umgekehrt. Es lassen sich allerhand Parallelismen aufstellen¹⁶⁶):

Brutus: . . . I did send

To you for gold to pay my legions,
Which you denied me: Was that done like Cassius?
Should I have answer'd Caius Cassius so? . . . (IV, 3).

Marquis: Wie viel mal schickte ich Jean nach 100 Dukaten und Jean kam leer.

Ist das brav? Ist das Dank?

Während hier der Marquis den bürgerlichen Brutus und Balluzzo Cassius darstellt, vertauschten sie ihre Rollen beispielsweise in folgenden Redewendungen:

Brutus: You say, you are a better soldier:

Let it appear so . . .

Cassius: I said, an elder soldier, not a better: (IV, 3)

Balluzzo: Wie, ich wär' ein dummer Spieler?

Marquis: Das wollt' ich nicht sagen. Ich meinte, ich sey ein edlerer Spieler¹⁶⁷).

Im „Cäsar“ erscheint während des Streites der beiden Feldherren ein dritter („the Poet“), der zur Eintracht rät. Ebenso in den „Spielern“.

Poet: For shame, you generals; Wat do you mean?

Love and be friends . . . (IV, 3).

Frit: Wie, ihr Herren, seyd ihr toll? Was soll das heißen? Beide ergrimmt!
— Ist es Zeit, hier den Brutus und Cassius zu spielen, während der reiche Octavius mit gespätkter Börse aufmarschiert? Schämt euch, und macht Friede . . .¹⁶⁸).

Auch hier erscheint Klinger die Szene zwischen Balluzzo und dem Marquis als eine zufällige Parallele zur großen Streitscene zwischen Brutus und Cassius, und er verfehlt wiederum nicht, auch unmittelbar durch Anführen der Namen Brutus, Cassius und Octavianus diese Parallele anzudeuten.

Eine berühmte Stelle im „Julius Cäsar“, in der dieser seinen Schmerz ausdrückt, daß auch Brutus zu seinen Mördern gehört, findet sich im „Stilpo“ im leisen Nachklang wieder.

Caesar: Et tu, Brute, -- Then, fall Caesar (III, 1).

Stilpo . . . Ach diese Menschen lieb ich vor allen, finde es in meinem Horazio, und auch der verläßt mich¹⁶⁹).

Zwei andere Stellen aus „Mebae in Korinth“ und „Damokles“ sind gleichfalls Parallelstellen zu Cäsars berühmtem Ausspruch. Mebae klagt: „Einen aus Millionen erkaufst du mir! Er verläßt mich!“¹⁷⁰) Damokles sieht sich von Megalles verlassen. „Megalles, auch du!“¹⁷¹)? Auf Cäsars Tod selbst deutet eine kurze Stelle im „Konradin“ hin, wo Heinrich von Castilien von „Regulus Opfer und Brutus Dolchstich ich en“ spricht¹⁷²).

Im „Prinz Seidenwurm“, einem Romane Klingers, hält der Bettler Gleba eine von Harlequin verfaßte Rede dem Volke, vor dem er mit einer Bildertafel als „Wundermann von Notonier“ erscheint. Seine Rede ist eine lange geschichtspolosophische Auseinandersetzung über das Institut der Erbfolge bei Erstgeburt zc., die in ihrer demagogischen, auf das Volk berechneten Methode an die Rede des Antonius im „Julius Cäsar“ erinnert, die dieser vor dem Volke auf dem Forum hält (III, 2).

Eine epische Formel Klingers, die auch Schiller sehr oft angewandt hat, findet sich auch bei Shakespeare. Cassius sagt: „Men at some time are masters of their fates,“ eine Phrase, die z. B. der Teufel Faust entgegen schleudert: „Ihr seid Meister . . . eures Schicksals¹⁷³.“

D. Romeo and Juliet.

www.libtool.com.cn

In „Romeo und Julia“ ist das Hauptmotiv die Feindschaft zweier feindlichen Häuser. Klinger hat dieses Grundmotiv mehrere Male aufgegriffen, zuerst im „Sturm und Drang“, dann im „Stilpo“, zuletzt im „Damoßes“. Wie die Häuser der Capulet und Montague bei Shakespeare, so stehen sich im „Sturm und Drang“ die Häuser Berkley und Bushy feindlich gegenüber. Ebenso liegt Stilpo und sein Haus in Feindschaft 1) mit dem Fürsten, 2) mit dem Geschlechte des Pomponius, 3) mit dem des Pandolfo, ebenso im „Damoßes“ die Häuser des Attalus und des Damoßes. Wie in „Romeo und Julia“ ein aus beiden Häusern stammendes Liebespaar die Feindschaft beider außer Acht läßt und überbrückt, so auch Klingers in drei Stücken. Im „Stilpo“ dessen Sohn Horazio und Pomponius Tochter Seraphine; in „Sturm und Drang“ Berkleys Tochter Caroline und Bushys Sohn Wild; im „Damoßes“ Kallias und Antiope. Wie das Liebespaar Romeo-Julia enden auch die Paare Horazio-Seraphine und Kallias-Antiope tragisch. Auch die Figuren der Horazio, Wild und Kallias, ähneln der Romeo, während Seraphine, Caroline und Antiope manche Züge von Julia haben. Namentlich die berühmte Balkonszene aus der Shakespeare'schen Tragödie hat Klinger mehrere Male — hier kann man das Wort am bestimmtesten anwenden — nachgeahmt. Hatte er doch selber einmal diese Balkonszene gespielt! Klinger ritt einmal eigens nach Frankfurt hinein und schmachtete unter den Fenstern einer schönen Frankfurterin am nächstlich stillen Mainufer, wovon er erst am nächsten Morgen nach Gießen heimkehrte¹⁷⁴⁾.

Von der wunderbaren Keuschheit, dem innigen Frieden der Balkonszene Shakespeares zeigen Klingers Nachahmungen leise Anklänge. Die Situation ist genau die gleiche. Julia steht auf dem Balkon und Romeo unter demselben, ebenso Caroline und Wild, Seraphine und Horazio. Es ist überall eine wunderbar stille, traumschöne Mondnacht; erhabener Friede ruht auf dem All. Bei Shakespeare „Capulet's Garden“, im „Stilpo“ (II, 2¹⁷⁵⁾) „Platz vor Pomponius' Garten“, in dem „leidenden Weib“ kommt die Balkonszene zweimal vor; einmal (I, 9) „Andere Seite des Gartens¹⁷⁶⁾“, das andre Mal (III, 3. 4. 5.¹⁷⁷⁾) „Nacht“, vor dem Hause Juliens. Bei der Wahl dieses Namens mag die Erinnerung an Shakespeares „Juliet“ mitgewirkt haben, vielleicht aber auch die Erinnerung an Julie, der Gelbin der „Nouvelle Héloïse“ Jean Jacques Rousseaus. Doch mag ersteres naheliegender sein, denn Franz, der Romeo im „leidenden Weib“, und Julie benennen sich oft mit den Namen jener Shakespeare'schen Helden. Franz versprach ihr eine Scene aus „Romeo und Julie“ zu übersetzen.

Julie: Franz, gute Nacht! Hast du die Scene übersetzt vom Romeo?

Franz: Ich konnte nicht; sah meine Liebe; vergaß Romeo's seine¹⁷⁸⁾.

Julie: Gut . . . Romeo . . .

Folgende Parallelen zwischen Klinger und Shakespeare lassen sich aufstellen.

Shakespeare: Erst Monolog Romeo's, dann Monolog Julias, dann Dialog zwischen beiden. (II, 2).

Klinger: Erst Monolog Franz's, dann Monolog Juliens, dann Dialog zwischen beiden. (D. leid. Weib III, 3—4—8).

Klinger: Erst Monolog Wild's, dann Monolog Carolinens, dann Dialog zwischen beiden. („Sturm und Drang III, 7—8).

Sie rufen, in sehnstichtigen Erinnerungen verloren, nach ihren Geliebten.

Romeo: . . . Juliet is the sun!

Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid art far more fair than she. (II, 2).

Franz . . . Liebe, laß dich sehen, verbunke den Glanz des Monns . . .
(III, 5¹⁷⁹).

Franz: Liebliche Sonne, tödlest du den Mond und die hellen Sterne.
(D. leid. Weib III, 5¹⁸⁰).

Juliet: O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo? (II, 2).

Gefandtin: O Brand! Brand! daß du mir das Leben nimmst! (I, 9¹⁸¹).

Julie: Franz! willkommen Franz, . . . Franz, ich red' mit dir, hör' deine Antwort — . . . Franz, denkst du meiner? . . . (III, 4—5¹⁸²).

Seraphine: Horazio! bist du da? . . . Du bist da? (Stilpo II, 2¹⁸³).

Caroline: Karl! Hast das nicht süß durch die Nacht? Karl! niden meine Blumen mir nicht freudig zu? (Sturm und Drang III, 8¹⁸⁴).

Romeo wie Franz gebrauchen jene Phase vor den Augen der Geliebten, die heller strahlen als die Sterne.

Romeo: What if her eyes were there . . . ?

The brightness of her cheek would shame those stars . . . (II, 2).

Franz: Still, Natur, . . . strahlen deine Augen dort herab, verbunke den hellen Schimmer. (III, 3¹⁸⁵).

Julia und Julie empfinden mädchenhafte Scham über ihr Liebesgeständnis.

Juliet: Thou know'st, the mask of night is on my face;

Else would a maiden blush bepaint my cheek,

For that which thou hast heart me speak to-night. (II, 2).

Julie: Gut, daß die Nacht meine Schaam verbirgt. (III, 5¹⁸⁶).

Julia wie Julie bereuen es auch, sich sogleich ergeben zu haben, ohne mädchenhafte Schüchternheit.

Juliet . . . if thou think'st, I am too quickly won,

I'll frown, and be perverse, and say thee nay,

So thou wilt woo: . . . (II, 2.)

Julie . . . geh, ich bin dir doch nicht gut; so auf einen Wurf; das verliebteste Mädchen hätte länger Stand gehalten. Nicht wahr, Franz, ich hätte mich nicht so gleich ergeben sollen, es wär dir selbst lieber gewesen? (III, 1¹⁸⁷).

Wie Romeo schwören will und Julia diesen Schwur abwehrt, so auch Franz und Julie.

Romeo: Lady, by yonder blessed moon I swear,

That tips with silver all these fruit-tree tops —

Juliet: O, swear not by the moon . . .

Romeo: What shall I swear by?

Juliet: . . . Do not swear at all; . . .

. . . Well, do not swear: . . . (II, 2).

Franz: Sieh mir alle Liebe; ich will sie wahren, bei dem Glanz des heiligen Monns.

Julie: Schwöre nicht! (III, 5¹⁸⁸).

Julie wünscht, daß Romeo nicht Romeo sei, aus dem ihrem Hause verhassten Geschlecht der Montague. Sie wünscht, daß er einen andern Namen trüge. Eine parallele Stelle findet sich im „Ditto“ II, 4.

Juliet . . . wherefore art thou Romeo?

Deny thy father, and refuse thy name:

.

'Tis but thy name, that is my enemy; — (II, 2).

Herzog: Kommt, lieber Bischof, verändert euren Namen! Ihr heißt Adelbert; den Namen kann ich nicht dulden, ich denk immer meinen Feind darunter, verändert ihn! (Otto II, 4¹⁰⁹).

Die Situation im „leidenden Weib¹⁰⁰“, in der sich Brand auf dem Grabe seiner Geliebten tötet, ist in der Sturm- und Drangzeit zu gewöhnlich, als daß sie als eine direkte Beeinflussung durch die große Sterbeszene in „Romeo und Julia“ hinzustellen ist. Doch ist es wohl anzunehmen, daß sie auf alle Parallelsituationen vorbildlich gewirkt haben mag. Am bekanntesten wurde dieser Selbstmord auf dem Grabe der Geliebten durch Millers Klostergeschichte „Siegwart¹⁰¹“. Romeo nimmt Gift an Julias Leiche, während sich bei Klinger Brand auf dem Grabe der Gefandtin erdolcht. Romeo erbricht das Thor des Grabmals (Breaking open the Door of the Monument V, 3), Brand „wühlt in der Erde“.

Romeo: Thou detestable man, thou womb of death . . . (V, 3).

Brand: Los, los! weg, verfluchte Erde!¹⁰² . . .

Wie Julia sich mit einem Dolch erstechen will (IV, 3), so auch Donna Solina in der „neuen Arria“¹⁰³, um der Schmach zu entgehen. Doch ist hierbei vielleicht auch die parallele Situation aus „Emilia Galotti“¹⁰⁴ heranzuziehen.

Eine Gestalt wie Romeo mußte Klinger um so mehr anziehen, als sie selbst eine reine Instinktnatur war, die nur den eigenen Leidenschaften nachgab, unbekümmert um die Gebote der Herkunft, der Convention, der Vernunft. Wie Romeo alles Vernünfteln alle Philosophie haßt, so auch beispielsweise Franz im „leidenden Weib“, so La Feu in „Sturm und Drang“. Wie Romeo seinem Freunde Benvolio klagt: „O, teach me, how I should forget to think“, (I, 1) als dieser ihm den sehr vernünftigen Rat erteilt, an sie nicht mehr zu denken, ebenso entstammen Franz's Worte derselben Abneigung gegen die allzu Vernünftigen: „Kommst mir just vor, wie die Kerls, die sich dahin stellen, Schönheiten suchen, Ideal, . . . und das all ohne Gefühl!¹⁰⁵“. Diese letzten Worten erinnern wiederum an Romeo's: „Thou canst not speak of what thou dost not feel!¹⁰⁶“, als Pater Lorenzo seine Lage mit ihm, auch wieder „vernünftig“, erörtern will. („Let me dispute with thee of thy estate“ III, 3). Und als Lorenzo dem Heißblütigen Philosophie als der „Trübsal süße Milch“ anpreisen will, die ihn in seiner Verbannung trösten kann, da braust er auf:

Yet banished? — Hang up philosophy!

Unless philosophy can make a Juliet

It helps not, it prevails not, talk no more (III, 3).

Den gleichen Haß, die gleiche Verachtung gegen die Philosophie spricht sich bei Klinger an drei Stellen aus.

La Feu: . . . Träumen muß der Mensch . . . wenn er glücklich sein will, und nicht denken, nicht philosophieren!¹⁰⁷. (St. u. Dr. III, 1).

Franz: . . . siehe da, Narrenkappen, hellbeleuchtete, Leute gekrönt damit, die Philosophen heißen!¹⁰⁸. (D. leid. Weib II, 3).

Wie Romeo erklärt, daß Philosophie ihm keine Julia schaffen kann, so erinnert daran der Ausspruch Louis im „leid. Weib“ III, 2, seinem Hofmeister gegenüber nur unendlich trivialisiert.

Louis: . . . was nützt mir Ihre Metaphysik, Ihre Geisteslehre und alles? . . . was gehen mich Ihre Philosophen und Monaden alle an? Kurzum, ein Rädel ist mir lieber, als das all!¹⁰⁹.

Bei all den Klinger'schen Angriffen gegen die Philosophie, welche, ungleich verstärkt noch aber geläutert, in seinen Romanen und „Betrachtungen“ wiederkehren, ist auch Kouf-

seus Einfluß im Spiele und dessen Abscheu vor aller theoretisierenden Wissenschaft.

Einzelne Epifodenfiguren aus „Romeo und Julia“ haben bei Klinger Spuren zurückgelassen. Horazio (im „Stilpo“) hat einen Freund Anselmo, der sich, wie Romeo's Freunde Mercurio und Benvolio über diesen, über Vernachlässigung seitens seines Freundes beklagt. Auch die Gestalt der Amme im „Stilpo“, bei Shakespeare „nurse“, ist auf letztere zurückzuführen. Shakespeare läßt diese eine entzückende und charakteristische Epifode aus Julias frühester Kinderzeit erzählen, die von einem Falle handelt, ebenso wird uns von Horazio eine Kindergeschichte breit erzählt, die sich auch um einen Fall dreht.

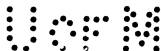
E. Hamlet.

Von den charakteristischen Personen der bedeutendsten Tragödie Shakespeares wird der Held selber den nachhaltigsten Eindruck auf Klinger gemacht haben. Beweis dafür sind die zahlreichen Erinnerungskreste, mit denen er einzelne Personen drapierte und die auf diese Weise einen „hamletischen“ Zug erhalten. Da ist Orimaldi in Klingers „Zwillingen“ ein Copie Hamlets, freilich eine mißlungene, eine noch mehr pathologisierte. Hamlet hat seinen Vater an seinem Stiefvater zu rächen, Orimaldi seine Geliebte an ihrem eigenen Vater. Wie dieser nach ihrem Tode, so war auch Hamlet tiefsinnig und menschenscheu. Orimaldi ist wie Hamlet schlaff und energielos, wie Hamlet spielt er den Narren und verfällt oft in „schwarze Melancholie und traurige Phantasie“. Er liebt den Aufenthalt auf dem Kirchhof. Mit aller Welt hat er so gebrochen, daß sein Herz mitbrach. Seine Seele berauscht sich an dem Gedanken an den Tod. So erscheint er mehr als eine Karrikatur des tief sinnigen bleichen Dänen, denn seine Hamletstimmungen sind ohne Tiefe, seine Hamletgedanken ohne Größe, nur Hamlets Narrheit ist da!

Ungleich mehr noch als Orimaldi erinnert Rinaldo im „Stilpo“ an Hamlet²⁰⁰) namentlich in seinen äußerlichen Schicksalen. Hamlet wird durch den Geist seines ermordeten Vaters aus seiner Schlaffheit emporgerissen. Auch Rinaldo erzählt²⁰¹), wie der Geist seines Vaters zu ihm hintrat und ihn zur Rache aufrüttelte, wobei es gleichgiltig ist, ob der Geist seines Vaters Fiktion seiner Phantasie oder dramatische Wahrheit ist. Wie Hamlet Rache schwört, als seines Vaters Geist ihm zuruft: „Revenge his foul and most unnatural murder“, (I, 5), so schwört auch Rinaldo „bei dem Schatten seines Vaters“, Rache zu nehmen für dessen Ermordung. Wie Hamlet überfällt ihn auch nach dem Tode seines Vaters stumpfe und dumpfe Mut- und Thatlosigkeit, wie Hamlet wirft er sich seine eigne Schlaffheit vor. Er nimmt zur Sicherheit seiner eigenen Person zum erzwungenen Halbwahnsinn seine Zuflucht. Auch das ist ein hervorstechender hamletischer Zug. Rinaldo sagt: „Eine kleine Art von Raserei kann nichts schaden, es ist Gottes Eingebung in solchen Fällen²⁰²“. Als er sich endlich aus der Unrast der Thatlosigkeit aufrafft, rüttelt er auch auf hamletisch-sarcastische Weise den alten Ritter Stilpo mit sich auf. Rinaldos Vater spielt auch in der That die Rolle von Hamlets Vater. Die Heldengestalt des ersten, Aemilius, leitet unbewußt die Handlung, sie fordert als Prinzip des Guten den Sohn zum Kampfe wider seine Mörder, wider das Prinzip des Bösen auf²⁰³). Wie Hamlets Vater hat auch Aemilius in Galbino einen Gegenpartner.

Noch einmal findet sich in Klingers Werken eine Scene, in der wie Hamlet seinen Vater, auch Faust²⁰⁴) die Stimme seines Vaters zu vernehmen glaubt. Er sieht eine „blasse, in ein weißes Totentuch gehüllte Gestalt“, die ihm mit klagender Stimme zuruft: „Faust! Faust! Nie hat ein Vater einen unglücklichen Sohn gezeugt, in diesem Gefühl bin ich nun eben gestorben. Ewig, ach ewig liegt die Kluft der Verdammniß zwischen mir und dir“.

Namentlich ist es aber der berühmte Selbstmordmonolog Hamlets, den Klinger oft



nachahmte. War doch der Selbstmord seit Werther ein beliebtes Motiv für die Geniezeit und ein damals häufig diskutierte Thema in Broschüren wie Gesprächen. Gesteht Goethe doch selber den großen Einfluß dieses Monologs auf seine Zeitgenossen zu in „Wahrheit und Dichtung“: „Hamlet und seine Monologe blieben Gespenster, die durch alle jungen Gemüter ihren Spuk trieben. Die Hauptstellen mußte ein jeder auswendig und rezitierte sie gern, und jedermann glaubte, er dürfe eben so melancholisch sein als der Prinz von Dänemark, ob er gleich keinen Geist gesehen und keinen Uniglichen Vater zu rächen hatte“). Franz im „Leib. Weib“)“ sagt, als Läufer „was neues übern Selbstmord bringt: „Wieder eine schöne Piece zum Kerger für mich. Thus weg. Könnt ich ihnen doch all das Gehirn austreten, die für oder dawider schreiben“. Die Hamlet vor seinem Selbstmord einen Monolog hält (III, 1), der abwägt zwischen Lebenbleiben und Sterben-sollen, so auch Otto (V, 10), Grimaldi (die Jwill. III, 1), Konradin (IV, 4), Damokles (V, 1). Zur genaueren Parallelfierung stelle ich sie zusammen.

Hamlet: To be, or not to be, that is the question: —
 Wether 'tis nobler in the mind, to suffer
 The slings and arrows of outrageous fortune;
 Or to take arms against a sea of troubles,
 And, by opposing, end them? — To die, — to sleep, —
 No more; — and, by a sleep, to say we end
 The heart-ach, and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to, — 'tis a consummation
 Devoutly to be wish'd. To die; — to sleep, —
 To sleep! perchance to dream; — ay, there's the rub;
 For in that sleep of death what dreams may come,
 When we have shuffled off this mortal coil,
 Must give us pause: There's the respect,
 That makes calamity of so long life:
 For who would bear the whips and scorns of time,
 The oppressors wrong, the proud man's contumely,
 The pangs of despis'd love, the law's delay,
 The insolence of office, and the spurns
 That patient merit of the unworthy takes,
 When he himself might his quietus make
 With a bare bodkin? who would fardels bear,
 To grunt and sweat under a weary life;
 But that the dread of something after death, —
 The indiscover'd country, from whose bourn
 No traveller returns, — puzzles the will;
 And makes us rather bear those ills we have,
 Than fly to others that we know not of?
 Thus conscience does make cowards of us all;
 And thus the native hue of resolution
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought;
 And enterprises of great pith and moment,
 With this regard, their currents turn away,
 And lose the name of action . . . (III, 1).

Otto

(V, 10)²⁰⁷

... ich will mich selbst richten, und unparteiisch. Wie könnte ich partiell sein? Hier, liegt die Verdammung. Durch deine Treulosigkeit geschah alles. Wie dann? Ha! sagst du mir das? Kann man so auslösen, und auslösen, daß keine Spur, kein Andenken mehr daran bleibt? Hier Ende, dort auch? Keine Antwort? (fühlt sich am Puls) Hier schlägt — ja — hören diese Schläge auf, ist Stillstand, ewig Stillstand, dort wie hier? Keine Antwort? Weg mit dem verfluchten Philosophieren! Ich philosophierte mir den Verstand weg. Also das sagst du mir? Dank dir für den schönen flügelgebenden Gedanken . . . Aber darf man? Soll man? Oh so fragt der kaltblütige Vernünftler! Komm du schaales Geschöpf, nimm meinen getränkten Geist, mein leidendes blutendes Herz, meinen Wahnsinn — und dann — der Schande entgehen . . .

Grimaldi

(D. Juvill. III, 1)²⁰⁸

Guelfo! Laß uns zusammensitzen und absterben, wie der Fisch, dem das Wasser abgeleitet ist. So ist's nun nicht zu sein, Guelfo! nicht zu sein mehr! in die öde Gruft gehüllt — hier nicht mehr! Wir wollen übergehen, . . . Komm sei still! Laß uns über den Tod reden! Ich bin vertraut mit ihm und will dir seine Apologie halten, die ganz kurz ist. Guelfo, er ist ein guter Freund, heilt schnell alles Unglück. Du fühlst dich matt, als hättest du eine weite beschwerliche Reise gethan, schlummerst ein, fühlst dich nach und nach nicht ohne Wollust sterben. Er schmerzt nicht, Guelfo, nur in der Einbildung: er ist viel zu freundlich. Er schlingt dir ein Band um den Hals, das nicht schmerzt, es ist mit einer einschläfernden Süßigkeit begabt. Kein Morgentraum ist lieblicher. Guelfo, ein herrlicher Gedanke durchzittert mich — nicht zu sein. Und sind wir so? . . .

Konradin

(Das Gefängniß IV, 4)²⁰⁹

(Lange in innerm Schauer. Die Nacht weicht nach und nach der Morgendämmerung) — Erschrickt die schwache Natur vor diesem schnellen Uebergang aus Licht in Nacht, und mag die Feigheit dieses Körpers sich so leicht dem unsterblichen Geist mittheilen? Ist dieser göttliche Funken diesem unflähen Blut so sehr unterworfen? Mein gespanntes Aug' sieht durch die finstre Nacht das furchtbare Blutgerüst, und bei diesem Anblick zieht sich das bange Leben in mich zurück, drängt mit Blut und Stechen durch die Adern nach dem Herzen, und reißt diesen kühnen, unsterblichen Geist mit sich in dem Strudel der Fieberhitze fort. — Bin ich nicht, was ich war? Nur um eine, die letzte Nacht, dem Ziele näher gerückt! Nur reifer, näher! O der ist's, der Schauer der stillen Nacht, nicht der letzten Nacht, der sich so kalt über mein ganzes Wesen ergießt! O tritt hervor, mein Geist! tritt hervor, edler, gesunder Theil meines Selbst! — Warum beugst du dich so willig unter schmähliches Seiden, und schauerst denn noch vor der Stunde zurück, die dich befreien soll! Schmiegest dich willig in die Ketten einer ewigen Gefangenschaft,

Damokles

(Ein dunkles Gefängniß. V.)²¹⁰

Es ist nicht die Furcht vor dem nahen Tode, nicht das schmerzhafteste Gefühl des wirkenden Gifts, das durch meine Seele schaudert. Das Andenken der verlassenen Geliebten, das schreckliche Schicksal eines so hoffnungsvollen Sohns, das nie zu heilende Elend eines unglücklichen, verblendeten Volkes, dieses ist es, was die letzte Stunde meines Lebens peinlich macht . . . Ha, leicht trennt sich der Mensch vom Leben, doch schwer von denen, durch die er lebt. — . . . verleihe mir Stärke, Vater der Menschen, daß ich diese schreckliche Stunde überlebe! Bewahre meinen Geist vor Murren über die dunkeln Wege, die du die Menschen führst! Laß mich in der sanften Weisheit meines Herzens sterben! . . .

seufzest nach Freiheit, und zählst in trüglichen Hoffnungen, Stunde, Tage und Jahre an dem langen Maße der gleichlaufenden, kalten Ewigkeit ab! Und nun, wo du diese Ketten brechen sollst, und dein schmerzliches Streben, deine edle, quälende Ruhmsucht, ach! alle dein Sehnen, Wünschen, alle die Klagen und schimpfliche Gewaltthätigkeiten in einem Nu mit deinem Daseyn verschwinden sollen, fährst du bebend in dich selbst zurück, schwelst dich kühe Herz, und ein einziger, furchtvoller Augenblick drückt die Wage eines Lebens voll Elend hinunter!

Ach diese in Kraft und Leben blühende Jugend, erblaßt vor der kalten Vernichtung, sträubt sich so gewaltthätig abgemäht zu werden! Hier! hier liegt's! In den frühen Stunden des Lebens, kaum dein Daseyn gefühlt, kaum das Leben geahnet! Eben der Entwicklung deiner ehrenvollen Träume nah! Raum die Eigenschaften begriffen, die dich deinen Vätern gleich setzen sollten, an Ruhm und Ehre! Und zerbrochen — so zu enden — so gewaltthätig zu enden in deiner Blüthe — hier auf dem Schauplatz des Ruhms deiner Väter. —

(Stöhnend) Warum erlag ich nicht in der Schlacht, das Schwert in der kraftvollen Hand, dem Tod widerstrebend, und ihm abbringend mein Leben! Dieß ist's! sich hinzugeben gleich dem Opferrind ohne Widerstand, den Streich zu erwarten, und ihn in angstvollem Schlagen des Herzens jede Sekunde zu fühlen! Es liegt in der Natur des Mannes, jeden Streich von Gewalt abzuschlagen; und hier zu liegen, bis ein blutigieriger Tyrann winke, deinem innern Bittern ein Ende zu machen, deine bebenden Nerven zu zerschneiden, und dich in schaudervolle Nacht zu senken! —

O, die Sonne steigt aus dem Meer hervor! Ihr Licht gibt Leben und Freude der Welt, mir zum letztenmal. Du kommst morgen wieder, und ich werde mich nicht mehr an deinem Licht erwärmen. Deine Strahlen werden sich auf der lockern Erde brechen, die mich deckt, und nicht zu mir gelangen. Dein heller Glanz ist traurig meinem Auge, und meine erhitzte Einbildungskraft sieht Mitgefühl für mich in deinem Morgenroth. Sonst sang ich dir ein Lied entgegen; aber dein letztes Heraufkommen hat meinem Herzen alle Töne genommen! — Bin ich allein? Immer allein! Friedrich, mein Bruder, warum läßt du mich allein?

Hamlet fragt, ob nach dem Sterben die Ruhe des Schlafes eintritt, ebenso Otto, ob „Stillstand ist, ewiger Stillstand“, wenn diese Schläge „aufhören“. Hamlet vergleicht den Tod mit einem ewigen Schlaf und Grimaldi beschreibt den Tod: „Du fühlst dich matt, . . . schlummerst ein . . . Es ist mit einer einschläfernden Sättigkeit begabt“ . . . Namentlich stark erinnert Konrads Monolog an den Hamlets. Beide werfen dem Menschen Feigheit, die Furcht vor dem Tode vor. Hamlet fragt, warum der Mensch „der Zeiten Spott und Geißel ertrug“, u. s. f., ebenso Konradin, warum er sich „so willig unter schmähhches Leiden beuge,“ wenn er nicht bange Furcht vor dem Geheimnisvollen nach dem Tode hätte. Die Parallele geht noch weiter:

Hamlet.

For who would bear the whips and
scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud's man
contumely,
The pangs of despis'd love, the law's
delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself . . .
. . . ay, there's is the rub; . . .
Thus conscience does make cowards of
us all . . .

Konradin.

Schniegst dich willig in die Ketten
einer ewigen Gefangenschaft, seufzest nach
Freiheit, Und nun wo dein
schmerzliches Streben, deine edle quälende
Ruhmsucht, ach! alle dein Sehnen, Wünschen,
alle die Klagen und schimpflichen Gewalt-
thätigkeiten . . . verschwinden sollen . . .
fährst du bebend zurück.
Hier! hier liegt's! . . .
Die Feigheit dieses Körpers . . .

Otto, der (s. o.) auch vor seinem Tode einen Monolog mit schwachen Hamlet'schen Anfängen gehalten hat, gleicht auch darin dem Dänenprinzen, daß er wie dieser irrsinnig wird. Als Hamlet nach einer irren Rede Ophelia verläßt, beklagt sie ihn, wie das „Mädgen“ um Otto klagt.

Ophelia: O, what a noble mind is here o'erthrown! — O woe is me! (III, 1).

Mädgen: Ich möchte mich todt weinen.
So ein edler Mann, wie er dahin gieng! (III, 3²¹¹).

Pomponius (im „Stilpo“) ist, wie auch die'Ähnlichkeit der Namen bedeutet, eine getreue Copie von Polonius (und wie wir noch weiter unten sehen werden, von Falstaff). Er ist eine geschmeidige, kriechende Höflingsnatur wie Polonius und hat wie dieser ein Stückchen Narrenthum in sich.

Polonius: Your noble son is mad . . .
Mad call I it . . . (II, 2).

Fürst: Bist du toll?
Pomponius: Toll! ja doch auch toll!²¹²

Auch die Scene, in der die wahnsinnige Ophelia am Weidenbache sitzt und trauert, eine Scene, welche auch in dem seltsamen Liebe vorkommt, das Desdemona („Othello“ IV, 3) von „poor Barbara“ singt, hat Klinger im „Leib. Weib“ nachgeahmt. Die Gesandtin sitzt am „milden Bache“ unter „traurigen Weiden“ voller Reue über ihre Schuld²¹³. Auch im „Stilpo“ wird das Bild der verlassenen Geliebten erwähnt, die am Bach sitzt und weint²¹⁴.

Das Wortspiel, das Hamlet zwischen Tugend und Schönheit macht (III, 1) klingt im „Otto“ nach (I, 5).

Ophelia: Could beauty, my lord, have better commerce than with honesty?

v. Hungen: Marie! nur durch die Tugend schön, noch schöner, da du brüder leidst²¹⁵.

Einige berühmt gewordene Phrasen aus „Hamlet“ verwendet auch Klinger; es sind das die 3 Formeln: Schwachheit, dein Name ist Weib! (I, 2. Frailthy, thy name is woman! —), der Beginn des berühmten Monologs: Sein oder Nichtsein. (III, 1 To be, or not to be) und: Was ist ihm Hecuba, was ist er ihr. (II, 2. What's Hecuba to him, or he to Hecuba), diese eigentümliche Verwendung des Hüßwerts „sein“ mit dem ethischen Dativ. Die erste Formel findet sich im „Leib. Weib“ (I, 4), wo Luise erzählt: „Franz, der schwere Engländer, sagt immer: Weib, dein Name ist Schwachheit²¹⁶, . . .“; ferner im „Günstling“ (II, 2), wo Don Brankes sagt: „ . . . ihre Mutter war ein Weib, Schwachheit war der Stoff, den die Natur zu ihrem Herzen nahm . . .“²¹⁷; im „Schwur gegen d. Ehe“ (V, 1) wird jene Phrase variiert.

Karl . . . die grobe Heuchlerin!

Blumin: Gib ihr keine Namen, nenne sie ein Weib, nnd du hast alles gesagt²¹⁸.

Dann noch eine Stelle im „Aristodemos“, wo Lysandra klagt: „Ja, elend sind wir Weiber, weil wir schwach sind²¹⁹“.

Auch die zweite Formel findet sich einige Male. Im „Damoskes“ sagt Ino zu diesem: „Noch schwankt der Rhoder zwischen Seyn und Nichtseyn. . .“²²⁰ in „Medea auf dem Kaukasus“ wendet sie Medea an: „ . . . sie reizt mich aus dem dunklen Zustand zwischen Seyn und Nichtseyn²²¹“; und in den „Reisen vor der Sündfluth“ sagt Ben Dasi: „ . . . wer kann sagen, was seyn und nicht seyn kann²²²“?

Auch für die dritte Formel bieten Klingers Werke manche Parallestellen.

„Medea in Korinth“ (6 II) Kreon zu Medea: „Was ist dir Jason . . .“²²³; Medea zu Kreusa: „Was ist mir euer Leben? Was der Menschen Leben²²⁴?“ „Medea auf d. Kaukasus“, Kottig zu Saphar: „ . . . Was ist mir doch die Fremde²²⁵?“ „Gesch. Raphaels de Aquilas“: „Was ist sie mir²²⁶?“

F. Othello.

Zwei Gestalten aus „Othello“ sind es, die bei Klinger starke Erinnerungsreste zurückgelassen haben: Jago und Othello selbst. Wie schon gesagt, hat Grimaldi in den „Zwillingen“, der Vertraute Guelfos, der an die „confidants“ des französischen Dramas erinnert, einige Züge von Hamlet, nur karriert, er zeigt aber auch einige Züge, die an Jago erinnern. Wie Jago Othello, so schürt er Guelfos Haß gegen Ferdinando, durch dunkle, andeutungsreiche Worte, durch halbe Wendungen, die scheinbar nichts besagen sollen, und dennoch sich immer um einen geheimnisvollen Punkt drehen. Er schmeichelt Guelfos Leidenschaften und rät wie Jago heuchlerisch vor jeder Gewaltthat ab, während er sie im innersten Herzen ersehnt. Als er ihn zum höchsten Paroxysmus der Raserei entflammt hatte, der sich, dem Naturell Guelfos nach, nur in einem Erzeß ausladen konnte, da giebt er den Rat: „Bei alledem möcht' ich Ferdinando kein Haar krümmen“ (I, 2), ein Rat, der insgeheim Befolgung wünscht. Genau ebenso Jago! Nachdem er Othellos Eifersucht auf den Gipfel getrieben, rät er heuchlerisch den Morden, Desdemona leben zu lassen. (. . . „let her live“ III, 3).

Die berühmte Scene²²⁸⁾ zwischen Othello und Jago, in der Othellos Eifersucht zum ersten Mal gewedt wird, ist in ihrem stilistischen Einfluß auf Klinger bereits erwähnt worden. Eine starke Nachahmung eines Theiles derselben findet sich in Klingers „Stilpo“. Othello wie der Fürst brausen auf, daß ihre Partner, Pomponius — Jago, ihre Worte wiederholen, anstatt bestimmte Antwort zu geben.

Othello: What dost thou think?

Jago: Think, my lord?

Othello: Think, my lord!

By heaven, he echoes me,
(III, 3).

Fürst: Ich will Herr seyn . . . , und allein wärten . . . Wollen sie einen Tyrannen, sie sollen ihn an mir finden —

Pomponius: Finden? — Wärten!

Fürst: Echo²²⁹⁾!

Eine ähnliche Wiederholung findet sich auch im Otto (II, 2).

Herzog: Ich wollt ihm eben verzeihen . . . o lieber tapferer Karl, . . . komm!
Normann: Der tapfre Karl; der tapfre Karl!

Herzog: Graf! was? warum wiederholt ihr meine Worte²³⁰⁾?

Am auffälligsten aber wird die Eifersuchtszene aus „Othello“ nachgeahmt im „Otto“ II, 8²³¹⁾. Othello vertritt Otto, Jago Normann. Jago erzählt Othello von Cassios glücklicher Liebe zu Desdemona, Normann dem Otto von Ludwigs glücklicher Liebe zu Gisela. Die innere Stimmung beider Scenen gleicht sich völlig. Jago haßt Cassio, der wie ein Weibsbild aussehe, (A fellow almost damn'd in a fair wife) (I, 1) ebenso haßt Normann Ludwig „mit seiner süßen Miene“, mit seinem „Mädgensgesicht“. Othello warnt Jago, daß er vielleicht falschen Argwohn erwecke, wie Otto Normann:

Othello: If thou dost slander her and torture me,

Never pray more: abandon all remorse (III, 3).

Otto: Normann, sey auf deiner Hut! Du hast mir da was gesagt, das mich in ein rasendes Thier verwandeln könnte²³¹⁾.

Auch die stammelnde, abgehackte Sprechweise Othellos zeigt: Otto, als sie beide den ganzen Verrat ihrer Geliebten erkennen.

Othello: Has he said anything?

. . . What hath he said?

Jago: Faith, that he did, — I know not what he did.

Othello: What? what?

Jago: Lie —

Othello: With her?

Jago: With her? on her; what you will.

Othello: Lie with her! lie on her! — We say, lie on her, when they belie her; Lie with her! that's fulsome. — . . . I tremble at it . . . It is not words, that shake me thus: — Pish! — Noses, ears, and lips: — It is possible? — Confess! — . . . O devil! — (IV, 1).

Otto . . . Sind sie beyammen gewesen, Ludwig und Gifelle? sind sie insgeheim beyammen gewesen? aus Liebe? Normann, in diesen Worten liegt . . . Sie liebten sich? Gifella den Ludwig? den Ludwig? Normann? Normann sag ein bessres Wort, ich bitte dich, sag, sie thun's nicht!

Normann: Es ist so.

Otto: Nein, nein! . . . sie lieben sich? Sahst du's? hörtest du's?

Für die eigenartige ergreifende Klage Othellos, als er völlig an Desdemonas Schuld glauben muß, bietet Klinger zwei auffällige Parallelismen²³²), im „Derwisch“ und in „Elfriede“. Othello, der Derwisch, Ethelwold, sie alle charakterisieren die Verlorene auf gleiche Weise.

Othello . . . So delicate with her needle! — . . . Of so high and plenteous wit and invention. — of so gentle a condition . . . (IV, 1).

Derwisch: Eine so sanfte Seele! so süße Mienen, so ein zauberhaftes Wesen! so unschuldsvolle Augen²³²).

Ethelwold: Ich will nichts hören, ich will nicht klagen. Eine solche Liebe! eine solche Seele! solch eine Stimme²³³!

Nachdem der Derwisch seine Geliebte getötet, glaubte er, „die Sterne müßten sich verbunkeln bey dieser That, ein allgemeiner Schrecken die Natur überfallen“ (III, 11²³²), ebenso sagt Othello nach Desdemonas Ermordung:

„Methinks it should be now a huge eclipse
Of sun and moon; and that the affrighted globe
Should yawn at alteration.“ (V, 2).

Noch ein zweites Motiv aus „Elfriede“ erinnert an Othello²³³). Es ist das zauberkräftige Tuch Othellos, das eine so verhängnisvolle Rolle spielt. Hier ein Schnupftuch, bei Elfriede eine Kette. Othello erzählt von dem Tuche:

„That handkerchief
Did an Egyptian to my mother give;
She was a charmer, and could almost read
The thoughts of people: she told her, while she kept it,
'Twould make her amiable, and subdue my father
Entirely to her love; but if she lost it, . . . (III, 4).

Ähnlich ist die Erzählung Edgars: „ . . . Lassen Sie mich Ihr Herz und Treue mit dieser Kette fesseln. Eine Königin, meine Mutter, trug sie. Eine Genueserin bracht' sie ihr, und versicherte sie, dieselbe sey von sehr geheimer Kraft. Ich fesselte Sie damit . . .“²³⁴)

Eine Trinkszene im „Stilpo“ (III, 6), in der Piedro absichtlich trunken gemacht wird; gemahnt nur äußerlich an „Othello“ II, 3, wo Cassio gleichfalls trunken gemacht wird. Es wird sich kaum eine eigentliche Abhängigkeit nachweisen lassen, da die eigentlichen markanten Shakespear'schen Züge dieser Scene bei Klinger hier nicht nachgewirkt haben.

Wohl aber sind einzelne Phrasen Klingers mehr oder weniger bestimmt auf Shakespeares Othello zurückzuführen. Das Gleichnis mit den Schmeißfliegen im „Otto“ (I, 5) möchte ich auf ein Wort Othellos zurückführen.

Desdemona: I hope, my noble lord esteems me honest.

Othello: O, ay; as summer flies are in the shambles . . ., (IV, 2).

Eine zweite originelle Phrase Shakespeares, als Othello Desdemona zum letzten Male küßt, gebraucht auch Klingers „Otto²³⁶⁾“. Othello vergleicht sein Weib mit einer Rose, deren Duft er noch einmal riecht, in dem letzten Augenblick, bevor sie abgebrochen.

Othello . . . When I have pluck'd thy rose,
I cannot give it vital growth again,
It needs must wither: — I'll smell it on the tree. — (V, 2).

v. Hungen . . . Kann die Tugend auch Schweißfliegen an sich loden²³⁵⁾? . .

Normann: Dein Genuß, Gifellal! Dich so früh zu kosten, wie wenn man die frisch behaute Rose am Stod riecht²³⁷⁾. (IV, 2).

Auch im „Faust“ erinnert eine Stelle an diese Shakespeare'sche Phrase. Es heißt da: „Er genießt eines Mädchens wie eine Rose, die er am Stode abbricht, beriecht und dann gleichzeitig mit Füßen tritt²³⁸⁾.“

In demselben Monolog findet sich eine zweite Phrase, die Klinger wiederholt angewendet hat. Othello spricht einmal von Desdemona, als von dem „wundervollen Bildwerk der Natur“, dann vergleicht er den Menschen mit einem Licht, das einmal ausgelöscht, nur von einem Prometheusfunken wieder entzündet werden kann.

Othello . . . but once put out thine,

Thou cunningst pattern of exelling nature,
I know not where is that Promethean heat,
That can thy light relume (V, 2).

Heinrich von Kastilien (in „Konradin“ I, 4) . . . Ich möchte diesen römischen Köpfen, gleich einem zweiten Prometheus, den alten Genius wiederum einblasen²³⁹⁾.“ Amante nennt seine Laura („d. neue Arria“), „ein Meisterwerk der Natur²⁴⁰⁾“, im „Raphael de Aquilas“ wird auch der Mensch „das Meisterwerk der Natur“ genannt²⁴¹⁾, und Heinrich von Kastilien wirft Konradin vor (II, 5): „Wie das edelste, schönste Werk der Natur in Euch so zu zer schlagen . . .“²⁴²⁾ Vielleicht sind diese Phrasen aber auch Nachklänge von Hamlets Wort „what a piece of work is a man.“ (II, 2).

G. Macbeth.

Die Hauptthat, um welche sich die Handlung im „Macbeth“ dreht, die Ermordung des Königs, hat Klinger nicht zur Nachahmung angeregt, wohl aber die begleitenden Umstände vor und nach derselben. Drei Hexen bereiten Macbeth zur Ermordung Duncans vor, in „Medea in Korinth“ sind es die drei Eumeniden Lestryphone, Kleto und Megara, deren Keufereß von gleicher grauenhafter Sühlichkeit und Wildheit ist, wie das der drei Macbeth'schen Hexen. Macbeth wird von den dunklen Worten derselben verfolgt, ebenso raunt ein altes Weib Otto (im „Otto“ II, 3) dunkle Worte zu²⁴³⁾, die ihn verfolgen, wie die geheimnisvollen Wahrsagungen der Hexen. Er schimpft sie „Hexe“ aus²⁴⁴⁾. Die drei Hexen sind im „Macbeth“ Gekate unterthan; sie nennen sich selber „Schicksalsschwester“ („The weird sisters“ I 3), während die drei Eumeniden dem „Schicksal“ unterstehen, das bei Klinger personifiziert auftritt. Das „Schicksal“ wie Gekate spielen dieselbe Rolle²⁴⁵⁾.

Macbeth erblickt im brodelnden Hexenkessel ein blutiges Kind (IV, 1) ebenso erschaut Medea (in „Medea a. d. Kaukasus“ V) „einen Säugling“, die „Ermordeten“, deren „Wunden bluten²⁴⁶⁾“. Beide werden durch die heraufbeschworene Erscheinung in ihren Entschlüssen bekräftigt. Der Zaubertrank, den die Hexen zubereiten, hat seine Par-

alle bei Klinger in einem Zaubertrank von gleich seltsamer, verwickelter Mischung im Pyrrhus-Fragment²⁴⁷).

Zur eigentlichen Ermordung ersehnt Macbeth eine tiefe schwarze Nacht, das gleiche erfleht Medea von ihrer Mutter Gelate. Macbeth bittet: „ . . . Come, sealing night, Skarf up the tender eye of pitiful day (III, 2); ebenso Medea: „Gieß dickere Finsterniß herunter! . . . Schütte mehr Dunkel herunter! noch seh ich sie beben²⁴⁸!“

Die Sehnsucht Macbeths nach Schlaf, als die Ermordung des Königs vollbracht ist, hat Klinger mehrere Male dramatisch verwendet. Nach der Ermordung Ferdinandos findet Guelfo keinen Schlaf („die Zwillinge“), nach der Ermordung ihrer Kinder auch Medea nicht, nach ihrer Verführung auch die Gesandtin nicht („d. leid. Weib). Während der Ermordung des Königs erfährt Macbeth eine Halluzination. Er glaubt den gelben Schrei zu hören: „Schlafe nicht mehr, Glamis (d. i. Macbeth) hat den Schlaf getödet, daher soll Cawdor (d. i. Macbeth auch) nicht mehr schlafen, daher soll Macbeth nicht mehr schlafen“.

Macbeth: Still it cried, Sleep no more! to all the house:

Glamis has murder'd sleep; and therefore Cawdor

Shall sleep no more. Macbeth shall sleep no more! (II, 2).

Und Lady Macbeth kennt die Ursache seiner seelischen Zerrüttung. Ihm fehle die Würze aller Kräfte: Schlaf! (You lack the season of all natures: sleep III, 4). — So sieht die Gesandtin um Schlaf (d. leid. Weib I, 7²⁴⁹): „ . . . gieb mir nur ein bißchen Ruhe; nur ein bißchen Ruhe; daß es mich nicht aufschrecke neben meinem Mann . . . so viel Ruhe — ich kanns nicht sagen, wie wenig; und doch wär' mir geholfen damit.“ „Kannst du schlafen?“ fragt sie angstvoll ihren Geliebten. Und er antwortet mit der bangen Gegenfrage: „Kannst Du schlafen²⁴⁹?“ Von Medea sagt das Schicksal (Medea a. d. Kauf. I):

„Seit der letzten blutigen That ist die Ruhe von ihr gewichen; ewig wachet ihr Herz und nie besucht sie der süße Schlaf . . . die Angst treibt sie vom peinigenden Lager auf²⁵⁰“. Guelfo („die Zwil. III 1), flieht auch der Schlaf unmittelbar vor der Ermordung seines Bruders: „ . . . Wer schläft um mich, und ich will ihm den Schlaf von den Augen stehlen. He, Grimaldi! Kannst du so süß schlafen? Grimaldi! . . . Gieb mir was von dem Schlaf . . . Nur ein kleines Mohnkörnchen Schlaf! . . . Gieb mir Schlaf, oder ich erwürge dich und haß' den Schlaf im Fluge von deinen Augen²⁵¹! . . .“. Nach der Ermordung seines Bruders (IV, 5) hofft er vergebens Schlaf zu finden: „ . . . Jetzt will ich schlafen, jetzt will ich mir gut's thun mit Schlafen! So lange nicht geschlafen — werd' ich einmal schlafen! (Legt sich nieder) Ha, Kain! Kannst du nicht schlafen? . . . Guelfo schläft ja. O laß mich schlafen, fünf Augenblicke nur! — Laß mich schlafen einen Augenblick — o denn nur einen halben²⁵²! — —“.

Lady Macbeth leidet nach der Ermordung Duncans an der fixen Idee, ihre Hände seien blutig und das Blut unabwischbar. Dieselbe Wahnvorstellung hat auch Gorg im „Otto“ nach der Ermordung seines Bruders Emir.

Lady Macbeth: Yet here's a spot . . . Out, damned spot! out, I say! —

. . . What will these hands ne'er be clean? — . . . Here's

the smell of the blood still: . . . Wash your hands . . .

(V, 1).

Gorg . . . Siehst Emirs Blut — . . . Blut! Blut! — . . . am Felsen hängt

Emirs Blut — . . . (nimmt einen Stein, reibt am Felsen). Los mit

dir, los, kanns keine Ewigkeit auslöschten; meine Thränen, die drauf

fließen, auch nicht. (reißt fort²⁵³) . . .

Eine Episode, die Shakespear dramatisch vorführt, und dann episch wiederholen läßt, hat Klinger nurepisch wiedergegeben. Roffe berichtet Macduff die Ermordung seines Weibes und seiner Kinder durch Mörder (IV, 3), während Berkeley (in „Sturm und Drang“)

selber seiner Tochter berichtet, wie die Boten mit der Todesnachricht zu ihm kamen: „ . . . Und da ein Bote: Tot deine Lady! Und da ein Bote: Verschwunden dein Harry²⁵⁴!“ Der elementare Ausschrei Macduffs, als er hört, daß Macbeth seine Kinder hat ermorden lassen: „He has no children“ (IV, 3) klingt noch nach in dem Ausruf Antonio's („Stilpo“): „Ich hab keinen Sohn mehr. Keinen Sohn mehr²⁵⁵.“ Im „Otto“ werden Mörder gedungen wie im „Macbeth“ und auch ihr Gespräch erinnert an das der von Macbeth gedungenen Mörder²⁵⁶).

Im „Macbeth“ V, 4—7 ist eine Schlacht dramatisch fixiert auf eine Weise, wie sie für die Technik der Stürmer und Dränger vorbildlich war. Wie Shakespeare gaben sie in mehreren hinter einander folgenden kurzen Szenen kleine aber charakteristische und wichtige Ausschnitte aus dem Schlachtenleben. Im „Otto“ (II, 13—16) wie im „Konradin“ (I, 6—11) operiert Klinger mit der Shakespeare'schen Methode der Schlachtenschilderung. Wie im Macbeth V, 5 so gebraucht auch Klinger Boten im Konradin I, 6—11, die Stobsposten bringen.

Einige Phrasen aus „Macbeth“ finden Parallelen bei Klinger, ohne daß eine direkte Abhängigkeit nachzuweisen sein wird.

Macduff: Our royal master's murder'd!

Banquo: Dear Duff, I pr'ythee, contradict thyself

And say, it is not so. (II, 3).

Otto: Sie liebten sich? . . . Normann sag ein bessres Wort, ich bitte dich, sag, sie thun's nicht! (II, 8)²⁵⁷.

King Lear.

Drei Motive sind es, die Klinger aus „Lear“ benutzt hat, die drei Hauptmotive. Es sind das 1) die feindlichen (und ungleichen) Geschwisterpaare 2) Undankbarkeit gegen den Vater und 3) die psychologische Folge dieser kindlichen Undankbarkeit: Ausbruch des Wahnsinns. Die ungleichen Brüder im „Lear“ sind die Söhne Glosters: Edgar, der legitime Sohn, und Edmund, ein Bastardsohn, die ungleichen Schwestern: die Töchter Lear's sind Goneril, Regan und Cordelia. Beide Geschwisterpaare zeigen kontrastierende Merkmale. Edgar und Cordelia sind die Vertreter des guten Prinzips und mit kindlicher Liebe und Ehrfurcht ihren Vätern ergeben, während Edmund und andererseits Regan Goneril Vertreter des bösen Prinzips sind, die Liebe zu ihren Vätern erbeucheln. Die Vertreter des guten Prinzips sind von ihren Vätern verkannt. Obwohl sie ihre Lieblinge sind, werden sie aus vermeintlicher kindlicher Undankbarkeit verstoßen zu Gunsten ihrer heuchlerischen Geschwister. Auch kontrastieren die Geschwister in ihren Charakteren stark untereinander. Diese Kontrastwirkung ist es zumeist, die Klinger möglichst grell dadurch hervorrief, daß seine Paare feindlicher Brüder die allerschärfsten Gegensätze repräsentieren. Dem jugendlichen Stürmer stellt er den kalten nüchternen Mann gegenüber, dem offenerzigen Jüngling den feigen Intriguanten, dem genialen Schwärmer den bedächtigen Pedanten, dem Mutigen den zaghaft-Schüchternen u. s. f. Solcher kontrastierender Brüderpaare hat Klinger viel verwandt²⁵⁸). In seinem „Otto“ sind es Karl und Konrad, in den „Zwill.“ Ferdinando und Guelfo, in seinen „falschen Spielern“ Franz und Karl, im „Stilpo“ Pedro und Horazio, in „Rebea in Korinth“ Mermeros und Feretos, im „Prinz Seidenwurm“, dem Zwischenspiel des Romans „Orpheus²⁵⁹“ kommt auch ein feindliches Brüderpaar vor, in seinem Romane „Faust“ Cäsar Borgia und sein Bruder Franzisko, „der kalte, bedächtige, sanfte Franzisko“ und der „feurige unternehmende Cäsar²⁶⁰“).

Aus den ungleichen Brüdern werden bei Shakespeare feindliche Brüder, deren

Feindschaft mit einem Brudermorde endet. Doch ist hier Shakespeare allein nicht vorbildlich gewesen für Klinger, denn seine poetische Verwertung des Brudermordes²⁰¹) ist auch abhängig von der Bibel. In den „Zwillingen“ erwähnt Guelfo selbst das Brüderpaar Kain und Abel und zeigt dadurch an, daß sich diese Parallele Klinger ebenso scharf aufdrängte wie die Parallelen aus Shakespeare, die er (f. o. S. 27) gleich mit Namen zu fixieren pflegte. Edmund fällt durch Edgars Hand, (V, 3) ebenso vergiftet Coneril ihre Schwester Regan (V, 3) Guelfo (in den „Zwillingen“) tötet seinen Bruder Ferdinando.

Der berühmte Monolog, den Edmund (I, 2) über seine Illegitimität und die Legitimität seines Bruders hält, klingt auch bei Klinger nach. Konrad im „Otto“ und Cäsar Borgia im „Faust“, beide wollen ihre Brüder um das Erbe des Vaters betrügen, ebenso wie Edmund Edgar um das Erbe Stofers.

Edmund . . . Wherefore should I
Stand in the plague of custom; and permit
The curiosity of nations to deprive me,
For that I am come twelve or fourteen moonshines
Lag of a brother? . . . Well then,
Legitimate Edgar, I must have your land; . . .
. . . if this letter speed
And my invention thrive, Edmund the base
Shall top the legitimate . I grow; I prosper: — (I, 2).

Ein ähnliche Motivierung für ihre Handlungsweise geben auch Konrad an, und Cäsar Borgia, der Kardinal, als sein Bruder General werden sollte.

Cäsar (zu Faust): Denkst du, ein Leben, das ich im Konfistorium und der Kirche hinschmachte, sey für einen Geist, wie der meine gemacht? Bin ich für diese Pfaffereien geboren? hätte die Natur, ich weiß nicht warum, meinen Bruder Franzisko nicht vor mir in die Welt gestoßen, würden nicht alle die Ehrenstellen, wodurch man allein große Ausichten befördern kann, auf mich gefallen seyn? . . . Mich stempelte die Natur zum Helben, und ihn, den Sanften, zum Pfaffen. Wir müssen also den verhassten Streich zu verbessern suchen, den uns der Zufall gespielt hat, wenn wir das erfüllen wollen, wozu wir geboren sind . . .²⁰²).

Konrad: Ja, der verhärtetste Böswicht muß er seyn, wenn er's wagt . . . Aber, der Stolge! schon als Knabe verachtete er alles, was nicht mit seinem hochgepannten Kopf überein kam . . . Kann ich mich zufrieden geben Mir fällt's zu . . .²⁰³).

Kein Stück aber ist so voller Nachahmungen und Anklänge an „Dear“, als „Otto“, eine Thatfache, die auch schon ein Rezensent nach Erscheinen des Werkes betonte²⁰⁴). Es ist geboten, hierauf näher einzugehen.

Dear und Kent werden in der ersten Scene kopiert durch den Bischof Adelbert und seinen Rath Wieburz. Dear thut seiner jüngsten Tochter Cordelia Unrecht, Adelbert seinem treuen Ritter von Hungen. Kent tritt dazwischen und wirft sich zum Beschützer Cordeliens auf, Wieburg erträgt des Bischofs Zorn, weil er Hungen verteidigt. Dear-Bischof warnen Kent-Wieburg, ihre Zunge zu hüten, und verbannen sie beide.

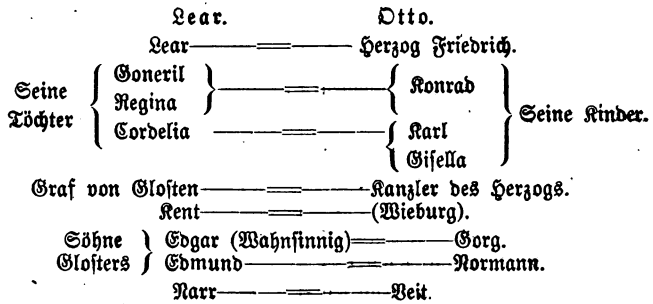
Kent: When Lear is mad . . .
 To plainness honour's bound,
 When majesty stoops to folly.
 Reverse thy doom;
 Lear: Kent, oh thy life, no more . . .
 Out of my sight!

 recreant!

 Hear me
 take thy reward.
 Five days we do allot thee,
 for provision
 To shield thee from diseases of
 the world;
 And on the sixth, to turn
 thy hated back
 Upon our kingdom; if on
 the tenth day following,
 The banish'd trunk be
 found in our dominions,
 The moment is thy death
 (I. 1).
 Kent: Fare thee well, king: . . .
 Thus Kent, O princes, bids you
 all adieu:
 He'll shape his old course in
 a country new. (I. 1).

Wieburg: Adelbert, es ist Hunger, über
 den ihr dieses Urteil sprecht. Ihr
 werdet euch vergriffen haben, bitt euch,
 besinnt euch eines Bessern, und sucht
 ein milderes . . . Ihr seyd irr . . .
 Adelbert: Wieburg! Wieburg! bindt
 eure Zunge und legt ihr über diesen
 Punkt ewiges Stillschweigen auf; oder
 mein Zorn möchte euch schwerer fallen
 als ihm . . . (265).
 Rasender Tollhäusler! Ihr
 seyd aus unsern Augen auf ewig ver-
 bannt. Und, heym Himmel! erkannten
 wir eure, bisher uns treugeleisteten
 Dienste nicht, ihr solltet jetzt den Tod
 mit Schande schmecken. In drey
 Tage müßt ihr außer unserer
 Grenze seyn, oder was här-
 teres erwartet euch (266).
 Wieburg: Lebt wohl, Adelbert! . . . Wie-
 burg geht mit leichtem Herzen von
 hier. Lebt wohl! (266)!

„Otto“ ist von „Lear“ so ungemein beeinflusst, daß die meisten Hauptpersonen
 aus „Lear“ im „Otto“ kopiert sind. Folgende Tabelle legt die Abhängigkeit klar dar



Es ist also ersichtlich, daß die Gestalt Lear's für den Bischof und den Herzog
 Züge hergegeben hat, ebenso vereinigt Konrad die beiden Geschwister Goneril und Regan.
 Der Ranzler vertritt einmal die Stelle Glosters, dann wieder die Kents, während auch
 Wieburg, wie bereits gezeigt, Züge Kents verrät.

Wir verfolgen die einzelnen Parallelen.

Lear und der Herzog. Beide sind alt und leiden durch den Undank ihrer
 Kinder, während grade das Kind, das sie verstoßen, sie am reinsten liebt. Ihr Äußeres
 wird gleich gezeichnet. Ein majestätischer Kopf mit wallendem weißen Haar, der starr-
 sinnig auf seinen Entschlüssen besteht. Sie sind andererseits wieder unbeständig und auf-
 brausend.

Goneril: You see how full of changes his age is . . .

The best and soundest of his time has been but rash . . . but therewithal, the unruly waywardness that infirm and choleric years bring with them. (I, 1).

Lear wie der Herzog erklären sich von ihren ungetreuen Kindern Cordelia—Karl los. Mit dem Vaterhuch verfolgen sie dieselben, sie, die ihren Herzen eigentlich am nächsten gestanden haben.

Lear . . . By the sacred radiance of the sun . . .

Here I disclaim all my paternal care,

Propinquity and property of blood,

. . . The barbarous Scythian,

Or he that makes his generation messes

To gorge his appetite, shall to my bosom

Be as well neighbour'd, pitied, and reliev'd

As thou my sometime daughter . . . (I, 1).

Dennoch fühlen sie beide, daß ihre verstoßenen Kinder ihre Dieblinge gewesen sind

France . . . she, that even but now was your best object,

The argument of your praise, balm of your age,

Most best, most dearest . . . (I, 1).

Lear . . . I lov'd her most, and thought to set my rest

On her kind nursery . . . (I, 1).

Als Lear den Undank seiner beiden Töchter erfahren hat, irrt er mit seinem getreuen Narren in die Nacht hinaus bei furchtbarem Ungewitter. Ebenso irrt der greise Herzog mit seinem Knechte Witt umher. Dieser zeigt ihm dieselbe Treue wie der Narr, Lear und der Herzog, beide rufen die Natur an, daß sie den Undank ihrer Kinder strafen sollte daß sie sich empören sollte wider die Unthaten derselben.

Lear: Blow, wind, and crack your cheeks! rage! blow!

You cataraacts, and hurricanoes, spout

Till you have drench'd our steeples, drown'd the cocks!

You sulphurous and thought executing fires,

Vaunt-couriers to oak-cleaving thunderbolts,

Konrad: Mein Vater ist ein unbeständiger, hitziger, stolzer Mann, dessen Fehler zu ertragen Geduld erfordert²⁶⁷).

Gisela: . . . die Entschließungen meines Vaters sind feste Thürme, Felsen! prallt alles zurück, da hilft kein Bitten . . .²⁶⁸).

Herzog . . . hier schwör ich armer alter Mann auf meinen Knien (knieet sich) bey ihm (d. h. bei Gott) mich nicht eher niederzulegen und Ruhe zu kosten, bis ich sie alle getilgt von der Erde, und Karl mit²⁶⁹)! . . .

Herzog: (Er war) . . . Ein Junge, der den Tod für mich auffing, neingiang als keiner. Der mit meinem Herzen schalten und walten konnte nach Willen . . . So dacht ich's auch, so dacht ich's auch, umringt von meinen Feinden könnt ich mich auf Karln stützen²⁷⁰). — . . .

Herzog . . . Komme nie wieder, Sonne die That mit deinem reinen Licht zu bescheinen . . . Heilig, reines Licht! thu's nicht! kehre nicht wieder! — lösche deine Lichter aus, gütiger Himmel! lösche deine Lichter aus! Sterne, keinen Glanz! sie beginnen Schwüre bey eurem Licht, einen alten Greis zu morden. Egyptens Finsterniß zieh sich ewig über diesen Greuel, . . . daß der

Sing my white head! And
thou all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity
o' the world!

Crack nature's moulds, all ger-
mens spill at once,
That make ingrateful man! .
here I stand, your slave
A poor, infirm, weak, and
despis'd old man: — (III, 2).

Beide klagen über den schwarzen Undank der Kinder.

Lear . . . the tempest in my mind
Doth from my senses take all
feeling else,
Save what beats there. — Filial
ingratitude!
. . . In such a night
To shut me out! — Pour
on; I will endure: —
In such a night as this! O Regan,
Goneril! —
Your old kind father, . . .
(III, 4).

Himmel nicht donnert im Grimm, . .
die Welt nicht einstürzt²⁷¹)! . . .

Herzog: Kinder, die keinen Vater wollen,
ihn austossen im grauen
Alter! oh im wilden Thier ist Heften
und Binden am Alten. Kinder! Men-
schen! . . . Das thun Kinder²⁷¹)!

Innitten ihres Schmerzes über die Undankbarkeit ihrer Kinder fällt ihnen ein,
daß sie noch die Macht haben, sich zu rächen.

Lear . . . But I will punish home: —
(III, 4).

In ihrem Schmerze fürchten sie beide

Lear: O let me not be mad, sweat
heaven! keep me in temper; I would
not be mad! — (I, 5).

(zum Narren) O, fool, I shall go
mad! (II, 4).

O, that way madness lies; let me
shun that; (III, 4).

Herzog . . . o hätte ich sie zwischen meinen
Händen²⁷²) . . .

wahnsinnig zu werden.

Herzog (zum wahnsinnigen Gorg): Armer
Gorg! wir habens miteinander, und
wirds noch lange, bin ich ganz wie
du. Oh mir frißt am Herzen²⁷³)!

In ihrem Wahnsinn dämmert ihnen noch auf, was sie einst gewesen, Lear ein
König und sein Klinger'sches Ebenbild ein Herzog.

Lear (zum Gefolge) . . . come, come;
I am a king,
My masters, know you that? (IV, 6)
Ay, every inch a king: (IV, 6).

Herzog (zu seinem getreuen Beit): War
ich nicht der stolze Herzog Friedrich . .
bin ich nicht mehr Herzog? keinen Ge-
horsam mehr²⁷⁴)?

Die meisten Reminiscenzen hat aber die Shakespeare'schen Scene bei Klinger hinter-
lassen, in der Lear die Nacht mit seinem Narren und dem wahnsinnigen Edgar in einer
elenden Hütte zubringt²⁷⁵) (III, 4). Diesen drei Gestalten entsprechen bei Klinger der Herzog,
Beit und der wahnsinnige Gorg (IV, 5). Lear und der Narr stoßen auf den wahn-
sinnigen Edgar in der Hütte, der Herzog und Beit auf Georg. Kent fragt Edgar, der
Herzog Gorg, wer sie seien.

Kent: What art thou that dost grumble
there i' the straw?
Come forth (III, 4).

Herzog: Beit wer ist der? . . . Wer bist
du in tiefer verzweifelnder Schmer-
muth, mehr Todtengeripp als
Mensch²⁷⁶)?

Lear ist von seinem Unglück so überwältigt, daß er glaubt, jeder Irrsinn eines Menschen stamme von der Undankbarkeit seiner Kinder. Er überträgt sein Schicksal auf das des irrsinnigen Edgar und fragt ihn zu wiederholten Malen, ob seine Töchter „ihn dazu gemacht haben.“ Er glaubt einen Leidensgenossen vor sich zu sehen. Fast wörtlich ebenso der Herzog. Auch er richtet die Frage an den wahnsinnigen Gorg, ob er undankbare Kinder gehabt habe.

Lear: Hast thou given all to thy two daughters?

And art thou come to this? . . .

What, have his daughters brought him to this pass? —

Could'st thou save nothing? Did'st thou give them all? . . . III, 4.

Herzog: Der ist verwandt mit mir. Sag, Unglücklicher, hast du Kinder gehabt, die dir Kraft und Leben nahmen, dich in diesen peinlichen Zustand versetzten? Ned, haben dich deine Kinder so gemacht? . . .

Gorg! Gorg! wo ist dein Konrad? hat er dir alles genommen, dich fortgejagt, so lumpicht und verhungert²⁷⁷?

Lear identifiziert sich so sehr mit dem irrsinnigen Edgar, daß er es nicht fassen kann, daß dieser aus einem andern Grunde irrsinnig geworden ist, als durch die Undankbarkeit der Kinder. „He hath no daughters, sir,“ sagt Kent berichtigend und Lear braust auf: „Death, traitor! nothing could have subdu'd nature

To such a lowness, but his unkind daughters. — (III, 4).

Trotzdem beharrt er bei seiner Meinung, Edgar sei ein König, dessen Töchter undankbar gewesen. Als der Narr ihn fragt, wer der Berrückte sei, antwortet er: „Ein König, ein König!“

Fool: 'Pr'ythee, nuncle, tell me whether a madman be a gentleman, or a yeoman?

Lear: A King, a King! (IV, 6).

Auch der Herzog ist von dem Wahn befangen, Gorg habe sein eigenes Schicksal erfahren. Als dieser inmitten seiner wirren Reden den Namen „Emir“ ausstößt, fragt der Herzog sofort, ob es sein Sohn sei²⁷⁸. Als die Mutter des Irrsinnigen erscheint, da fragt er diese von neuem: „Weibe, sage mir, haben ihn seine Kinder so gemacht²⁷⁹?“

Goneril und Regan-Konrad. Es ist schon betont worden, daß Konrad wie die beiden Töchter Lear's erst auf Seiten seines Vaters steht, dann sich aber als undankbarer Sohn erweist, der gegen seinen eignen Vater sich empört und ihn verläßt. Er heuchelt Liebe zu ihm, wie Goneril und Regan, nur um seine selbstsüchtigen Zwecke zur Ausführung bringen zu können. Er hebt sich von dem edelmütigen Karl und der milden Gifella ab, wie Goneril und Regan von der sanften weiblichen Cordelia. Er kennt die Hartnäckigkeit des Herzogs sein aufbrausendes Wesen so gut wie Goneril dasjenige Lear's.

Goneril: You see how full of changes his age is . . .

The best and soundest of his time has been but rash . . .

Konrad: Mein Vater ist ein unbeständiger, hitziger, stolzer Mann, dessen Fehler zu ertragen Geduld erfordert²⁸⁰.

Cordelia-Karl. Beide werden von ihren Vätern verkannt, trotzdem sie einst ihre Lieblinge waren. Von beiden wenden sie sich feindlich ab, um nachher erst zu erkennen, wie sehr sie ihnen Unrecht gethan. Cordelia zieht sich Lear's Zorn zu, weil sie ihn nur mit der Hälfte ihres Herzens liebt, während die andre ihrem zukünftigen Gatten gehöre. Karl reizt seines Vaters Haß auf, weil er die Tochter seines Feindes gehehlicht.

Cordelia . . . Haply, when I shall wed,
That lord, whose hand must take
my plight, shall carry
Half my love with him, half my
care, and duty. (I, 1).

Karl . . . Ich lieb meinen Vater, das weißt du. Aber ich lieb auch dich, Theure, und wie keiner sein Weib liebt²⁸¹).

Als Lear—Herzog umherirren da senden Cordelia—Carl Leute aus sie aufzufuchen.
 Cordelia . . . A century send forth;
 Search every acre in the high grown
 field,
 And bring him to our eye . . . (IV, 4).

Karl . . . Wenn nur meine Leute zurück-
 kämen! Auf alle Wege schickte ich
 sie . . .²⁸²⁾

Wie Cordelia über die Härte der Schwestern klagt, die den greisen König in Nacht und Sturm hinausgetrieben, so auch Karl.

Gentleman. 'Faith, once, or twice, she
 (d. h. Cordelia) heard the name of
 father
 Pantingly forth, as if it press'd her
 heart;

Karl . . . Wo er irrt? In der dunkeln
 grausen Nacht, der alte Mann! Schön
 von seinem Alter abgemattet, und die-
 ser Stoß! Mein Herz möchte zer-
 springen . . .²⁸³⁾

Cried, Sisters! sisters! — Shame of
 ladies! sisters!

Kent! father! sisters! What? i'the
 storm? i'the night?

Let pity not believed! — There she
 shook

The holy water frow her heavenly
 eyes . . . (IV, 3.)

Cordelia . . . Was this a face
 To be expos'd against the warring
 winds?

To stand against the deep dread-
 bolded thunder?

. . . that night . . . (IV, 6).

Cordelia wie Karl erlangen in einer rührenden Scene wieder die Liebe Lear's bezw.
 des Herzogs, und diese bitten ihre Kinder, für all das Unrecht, das sie ihnen zugefügt,
 um Verzeihung.

Gloster } = Kanzler. Der Kanzler im „Otto“ ist eine Combination von Gloster
 Kent } und Kent. Er ist wie diese treuen Anhänger Lear's, ein
 treuer Anhänger des Herzogs und verläßt ihn auch nicht im Kampfe gegen seinen Sohn
 Konrad. Gloster klagt, daß sein Herr in Nacht und Sturm hinausgetrieben wurde, ebenso
 der Kanzler.

Gloster: He-(Lear) calls to horse; but
 will I know not wither . . .
 . . . the night comes on, and
 the bleak winds. Do sorely
 ruffle; for many miles about
 There's scarce a bush (II, 4).

Kanzler. Um Mitternacht plötzlich, wir
 wissen nicht, wohin? Oh, mein
 alter Herr!²⁸³⁾

Gloster magt es, Regan und Goneril entgegenzutreten, wie der Kanzler Konrad
 und Normann. Gloster-Kanzler ergreift für Lear-Herzog Partei. Beide müssen es mit
 körperlicher Züchtigung büßen. Gloster wird geblendet und der Kanzler verwundet, beide
 aus dem Hause getrieben.

Kent-Wieburg. Kent, dessen Treue und Anhänglichkeit auch der Kanzler zeigt,
 hat viele Züge für Wieburg hergegeben, wie bereits oben gezeigt ist, wobei freilich der
 Bischof Lear vertritt. In dem Zwist zwischen Lear und Cordelia ergreift Kent die Partei
 der letzteren, ebenso hängt in dem Kampfe zwischen dem Herzog und Karl Wieburg's
 Herz an diesem. „Wären wir alle bei Karl“, sagt er, „er würde uns lieben und schützen.“

Er war immer die Hebligkeit selbst²⁸⁴). Auch giebt Kent eine Charakteristik der Höl-linge, die vorbildlich gewesen sein mag für diejenige Wieburgs der Höllinge des Bischofs.

Kent . . . Such smiling rogues as these,
Like rats, oft bite the holy cords atwain
Which are too intrinse t'unloose;
smooth every passion
That in the natures of their lords rebels;
Bring oil to fire, snow to their colder
moods;
Renege, affirm, and turn their
halcyon beaks
Willh every gale and vary of their
masters,
As knowing nought. like dogs but
following. —
A plague upon epileptick visage!
(II, 4).

v. Wieburg. So, Schurken, büßt euch,
büßt euch, Schurken! . . . Lieber Adal-
bert, ihr Kopf, Herz und Wesen ist
eurem geformt und gestimmt. Ver-
ändert euch, gebt eurer Denkungsart
eine andere Richtung; sie sthun's auch.
. . . Ihr sollt sehen, was es für wetter-
wendische Schurken sind, die athmen-
loben, den Gang gehen, den ihr geht.
Euch in allem nachäffen . . .²⁸⁵).

Edmund-Normann. Edmund gehört zur Partei der beiden Schwestern gegen Lear, ebenso Normann zur Partei Konrads gegen den greisen Herzog. Goneril wie Regan glauben ihn für ihre Zwecke leiten zu können. In der That leitet er sie für die heiligen. Im gleichen Verhältnis stehen Normann und Konrad zu einander. Ersterer ist nicht Konrads Werkzeug, wie dieser glaubt, denn sein hochfliegender Geist „kann den Pfaffenknecht (Konrad) nicht leiden, nicht vor den Augen sehen²⁸⁶“). Edmund und Normann sind von dem brennendsten Ehrgeiz gequält. Beide besitzen nichts und streben mit aller Energie nach hoher Stellung. Aber beiden mißlingt, trotz seiner Berechnung, ihr Plan. Edmund stirbt durch Edgars Hand, Normann wird von Otto erstochen.

Eine Phrase gebrauchen beide parallel. Sie wollen Lear resp. den Herzog fest-nehmen, damit diese nicht das Volk aufstacheln.

Edmund . . . I thought it fit
To send the old and miserable king
To some retention, and appointed
guard;
Whose age has charms in it, whose
title more,
To pluck the common bosom on his
side . . . (V, 3).

Normann. Wir müssen dem Herzog nach-
schicken. Ein verfluchter Streich, daß
er entwischt ist! Wie leicht könnte er
Aufruhr erregen unterm Volk²⁸⁷).

Narr-Weit. Beider Aehnlichkeit ist eine ziemlich entfernte. Sie haben gemeinsam den Zug ruhrender Treue zu ihren Herren. Der Narr ist der einzige Begleiter Lears, als dieser bei Sturm und Nacht umhervirt, ebenso begleitet Weit den alten Herzog, als dieser allein in den Wald flieht. Der Scene, in der der alte Herzog und Weit auf den irrsinnigen Gorg stößt, entspricht derjenigen, in der Lear und der Narr den wahnsinnigen Edgar finden.

Gorg-Edgar. Bei Gorg ist der Irrsinn wahr, bei Edgar erheuchelt, um sich vor den Nachstellungen seines Vaters zu schützen. Mitin ist die Aehnlichkeit nicht da zu konstatieren, wo Edgar als Mensch von gesundem Geiste austritt. Auch in der Nachscene gleichen sich Gorg, und Edgar nur wie ein großartiges Vorbild und eine schlechte Copie²⁸⁸). Bei beiden zeigt sich der Wahnsinn zuerst in ihrer äußeren Erscheinung. Ihre Kleidung ist vernachlässigt, sie sind abgemagert. Edgar charakterisiert seine äußere Erscheinung ebenso wie der Herzog und Weit diejenige Gorgs.

Edgar . . . (I) am bethought
To take the basest and most poorest
shape, www.libtool.com.cn
That ever penury in contempt of man,
Brought near to beast my face I'll
grime with filth;
Blanket my loins . . . (II, 3).

Beit . . . Ein abgekehrter Schatten, dem
die Haut um die Knochen hängt, Hunger
und Verzweiflung aus den Augen
sieht . . .

Herzog. Wer bist du in verzweifelnder
Schwermut, mehr Todtengeripp als
Mensch²⁸⁹?

Ebenso wie in ihrem Aeußeren, stimmen sie auch in ihrer Sprechweise überein. Kurze sinnlose Sätze, Interjektionen, Klagen, Schmerzensschreie, dunkle Andeutungen geben ihrer Ausdrucksweise das richtige Gepräge von Wahnsinnigen. Sie sind unerschöpflich in Selbstanlagen, in sich charakterisierenden Beiwörtern und Selbstanlagen. „Poor Tun,“ „hog in sloth, fox in stealth, wolf in greediness, dog in madness,“ so charakterisiert sich Edgar (III, 4) und auch Georg spricht immerzu von sich als von dem „armen verdammten Gorg²⁹⁰“. Beide leiden an fixen Ideen, an der Manie, sich Verbrechen vorzuwerfen, die sie nie begangen haben. Edgar klagt sich des schlimmsten, verbrecherischsten Lebens an, Gorg will seinen Bruder, seine Geliebte und seinen Vater getötet haben. In diesem Gedankenkreise bewegt sich die irre Sprache beider, die sich in Augenblicken völliger Geistesabwesenheit nur noch in Interjektionen und tollen unartikulierten Lauten Luft macht.

Edgar: Humph . . . O, do de, do de, do de (III, 4) . . . do de, do de.
Sessa (III 6).

Georg: oh! oh! oh! . . . Hauhchts prah! prah! hurla! hurla! . . . prah . . .
Hura! hura! . . .²⁹⁰

Neben diesen Entlehnungen in Charakteren, Situationen und Motiven im „Otto“ hat Klinger noch einzelne Motive episch erzählen lassen, die auf der Bühne im „Lear“ dramatisch dargestellt werden. Die Wahnsinnszene zwischen Lear, Edgar und dem Narren, der bei Klinger die zwischen dem Herzog, Gorg und Beit entspricht, läßt Klinger noch einmal episch durch einen Hauptmann erzählen. Man wird sehen, wie sehr die Erzählung auch auf die Shakespeare'sche Scene paßt.

Ronrod: Kraft ihr ihn an, Hauptmann?

Hauptmann: Ja.

Ronrod: Wo?

Hauptmann: Im Wald, in einem elenden Haus, den werthen Herrn mit Beit (Bei Shakespeare: Narr). Da lagen sie, ein närrischer Burfsch (=Gorg. Bei Shakespeare: Edgar) und ein beklemmtes Weib ihre Gesellschaft. Der Burfsche rebete manchmal toll, daß es einem wehe im Herzen that; das alte Weib weinte, und der Schmerz des alten Herzogs schien mit ihnen zu wetteifern. Manchmal fuhr er auf in Wuth, es dauerte aber nicht lange, denn er ist so matt, daß wir ihn auf den Gaul heben mußten, zwey neben ihm herreiten, daß er nicht stürzte. Es ist ein Anblick, Fürst, daß es einem durchs Herz geht. Den ganzen Weg weinte er, sah gen Himmel, fragte uns, ob wir ihn denn zu Ronrod führen wollten²⁹¹)?“

Der zweite Teil dieser Erzählung ist bei Shakespeare auch zum Teil dramatisch verwertet, zum Teil geht er hinter der Bühne vor sich. Edelleute suchen und finden auf der Bühne den wahnsinnigen König, während hinter der Bühne die Wegführung desselben nach Cordeliens Lager geschieht. Auch das erzählt Klinger episch.

Hauptmann: . . Auf die harte Bank legte er sich, sein weißes majestätisches Haupt in Beits Hände . . .²⁹²) Wenig Unterschied zwischen ihm und einem Todten. Alles

Leben ist von ihm. Schwach und ohnmächtig trugen wir ihn hierher, manchmal schlägt er die Augen auf . . . O Anblick! wie erst Haupt sinken läßt²⁹³! . . .

Andre Anklänge an Shakespeares „Lear“ finden sich noch in Klingers „Zwillingen“, und im „Simfione Grisalbo“. Lear glaubt nicht, daß seine Dieblingstochter tot ist, er kann und will es nicht glauben, deshalb versucht er alles, um sie ins Leben zurückzurufen. Ebenso die alte Mutter in den „Zwillingen“. Sie meint, Ferdinando lebt noch. Sie und Ramilla glauben noch, seinen Atem zu spüren, sein Herz schlagen zu hören.

Lear . . . Lend me a looking glass;
If that her breath will mist or stain the
stone,

When, then she lives . . .

This feather stirs, she lives! if it
be so,

It is a chance that does redeem all sorrows
That ever I have felt. (V, 3)

Ramilla: . . . sieh, seine blasse Wangen
leben! . . .

Amalia: . . . ha! wenn ich ihm über
die Stirne streich', wenn ich seine blutigen
Socken um meine Hände winde, juckt er
nicht, und sein großes Aug' öffnet sich?

Ramilla: Horch! ich küßte seine Rip-
pen — horch! ruft's nicht?

Amalia: Schlägt sein Herz nicht? die
Mutter erwärmt's. Horch²⁹⁴!

Im „Simfione Grisalbo“ (II, 8) erinnert eine Scene stark an eine parallele im „Lear“. Des Königs „Nativitätssteler“ Truffaldino erweist Grisalbo nicht die gebührende Ehrerbietung und erfährt deshalb von Grisalbos Untergebenem Malvizino eine Züchtigung. Diese Scene erinnert an „Lear“ I, 4, wo Oswald dem Könige nicht die gebührende Ehrfurcht erzeigt und dafür von Lears Diener Kent gezüchtigt wird. Auch hat Truffaldino einige Züge von dem Shakespeareschen Narrentypus an sich. Man droht ihm wie dem Narren Lears mit Prügel.

Lear. Take heed, sirrah; the whip.
(I, 4)

Bastiano: Ihr seyd ket und frech²⁹⁵.

Wie Truffaldino entfernt an den Lears'schen Narren erinnert, so auch Ballona entfernt an die Familie der Shakespeareschen Bastarde, freilich der edlen²⁹⁶.

Einzelne Motivfragmente aus „Lear“ finden sich noch hier und da zerstreut. So entsteht aus einer Combination Glosters, dem die Augen ausgestochen sind, und Lears, der einen Strohkranz auf dem Kopfe hat, das Wort Simfione Grisalbo's: „Sie sollen mir die Augen austreten, mir einen Strohkranz aufsetzen²⁹⁷.“ Doch mag auch hier unbewußt die Simfon-Epifode aus der Bibel vorgekehrt haben, zumal Klinger viele Motive derselben entnommen hat, sein Held auch „Simfione“ heißt und riesenstark ist wie der biblische Held.

Als Lear die Undankbarkeit seiner Töchter erfahren hat, da will er seine Liebe auf die Tiere übertragen. Er will werden „a comrade with the wolf and owl“ (II, 4), eine Phrase, die bei Klinger modifiziert ist. Der alte Herzog im „Otto“ sagt: „ . . . oh, im wilden Tier ist Festen und Binden am Alten²⁹⁸.“ und Stilpo: „Ich will meine Liebe zu wilden Tieren tragen²⁹⁹.“ Lears Anruf an die Natur: Hear, nature, hear;

Dear goddess, hear!

findet sich im „Kaphael de Aquilas“. Im gleichen fürchterlichen seelischen Aufruhr, im gleichen Haß gegen die Menschen steht Kaphael auch die Natur an: „Höre sie, erhabener Berghülter! höre sie Natur³⁰⁰!“ —

Im „Otto“ (f. o.) ist bereits eine Parallelstelle für Lears Bitte an den Himmel hervorgehoben, Sturm und Wind und Regen zu senden, damit der Aufruhr der Natur dem Aufruhr seiner Seele entspreche. Lear fleht: „Blow, wind, and crack your cheeks! rage! blow! wie auch Medea in „Medea auf dem Kaukasus“ (III): „ . . . Auf! blase, Sturm! heulet, tobende Winde! . . . Nase, Sturm³⁰¹ . . ., ebenso von Brand im „Leib. Weib“: „Sauf, Winde; reißt meine Seele weg; weht sie hin in Nichts³⁰²“.

I. Aus anderen Shakespeare'schen Schauspielen und Tragödien.

Die Stürmer liebten es, moralisch verwerfene Menschen dadurch schon äußerlich kenntlich zu machen, daß sie ihnen den Stempel der Häßlichkeit aufdrückten. Typisch dafür ist ihnen Shakespeare's „Richard III“. Deshalb ist die Nachahmung seines berühmten Monologs nicht selten³⁰²). Bei Klinger erinnert Píebro's Monolog („Stilpo“) an den des Richards III.

Richard: I, that am rudely stamp'd,
and want love's majesty, . . .
I, that am curtail'd of this fair
proportion,
Cheated of feature by dissembling
nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my
time
Into this breathing world, scarce
half made up
. . . . descant on my own deform-
ity . . . (I 1).

Píebro . . . Was kann ich dafür, daß
die Natur mich kalt und vernünftg ge-
pflanz hat . . . Hängt das von mir
ab . . .³⁰⁴)?
Bin ich der dürre, hagre, furchtsame
Píebro? Was haben sie für ein Recht,
mich wegen dem, was die Natur mir
gab, zu quälen . . .³⁰⁵)?

In „Richard III“ flucht Margarethe Anjou, die Witwe König Heinrichs des Sechsten dem Mörder ihres Gatten, Gloster, dem nachmaligen Richard III (I, 3), ebenso flucht in der „neuen Arria“ die Herzogin Cornelia Galbino, weil dieser ihren Gemahl vergiftet. Doch hat diese Uebereinstimmung nur den Wert eines rein äußerlichen stofflichen Parallelismus, weil der Haß beider Frauen gegen die Gattenmörder naturgemäß und psychologisch ist. — In der Schlacht, in der Richard III. erschlagen wird, versucht er vergebens zu fliehen. Er ruft nach einem Pferde: „A horse a horse! my kingdom for a horse“ (V, 4), ein Wort, das bei Klinger Karl von Anjou in „Konradin“ wiederholt: „Mein Pferd! Es gilt um ein Königreich: (I, 6)“³⁰⁶)

Aus „Richard II“ sind die beiden in „Sturm und Drang“ vorkommenden Namen Berkley und Bushy genommen³⁰⁷).

Im „Merchant of Venice“ hält Shylock eine berühmte Rede, worin er darlegt warum ein Jude genau solch ein Mensch ist, wie jeder andere. Diese hat Klinger entschieden in seinem „Simsone Grisaldo“ nachgeahmt. Auch in seinem Roman „Reisen vor der Sündfluth“ erinnert eine Stelle an Shylock's Rede.

Shylock . . . Hath not a Jew eyes?
hath not a Jew hands, organs, di-
mensions, senses, affections, passions?
fed with the same food, hurt with
the same weapons, subject to the
same diseases, healed by the same
means, warmed and cooled by the
same winter and summer, as a
Christians is? if you prick us, do we
not bleed? if you tickle us, do we not
laugh? if you poison us, do we not
die? . . . (III, 1).

Truffaldino . . . Hab Fleisch und Blut
wie sie; Bin so gebildet wie sie . . .³⁰⁸)
Maha! . . . Kein Mensch! Warum bin ich
kein Mensch? Bin ich nicht gebaut wie
Du? Habe die Glieder, die Du hast,
bin von dem Geiste belebt, der Dich
belebt, habe dieselben Bedürfnisse und
fühle Hunger und Kälte wie Du . . .³⁰⁹)
Ben Hafi . . . Welche ist wohl unreiner als
die Quelle des Spottes über ein
Wesen, das wie wir gebildet ist, das
da fühlt und leidet, wo wir fühlen
und leiden? Was ist wohl giftiger
als die Quelle des Nutwillens, den
wir aus Schadenfreude mit einem Ge-
schöpfe treiben, das dahin kommt und
dahin geht, wohin wir kommen, wohin
wir gehen . . .³¹⁰)?

Die Gestalt der Krates in Klingers „Damokles“ erinnert an Shakespeares Cassandra in „Troilus and Cressida“. Beide haben das Schicksal erfahren, wahnsinnig geworden zu sein und verbinden mit ihrem Wahnsinn die Fähigkeit, wahrzusagen. Aber beide trifft das gleiche Loos, daß niemand ihren dunklen Andeutungen und Warnungen Glauben schenkt. Auch einzelne ihrer Wahrsagungen stimmen überein. Cassandra weißt mit dem Tode Hektors Trojas Fall, Krates mit Damokles' Untergang Rhodos' Sturz.

Cassandra (zu Priamos) Lay hold upon him. Priam hold him fast:
He is thy crutch: now if thou lose thy stay,
Thou on him leaning, and all Troy on thee,
Fall all together . . . (V, 3).

Krates. Der Gerechte, der Stütze dieses Landes wird fallen, und fallen die Gerechtigkeit und verschwinden die Freiheit³¹¹!

Heinrich von Kastilien im „Konradin“ ist eine abgeblaßte Copie Percy's³¹² aus King Henry IV, Part I. Beide zeigen jugendlichen Wagemut und kriegerische Tüchtigkeit, die aber in trostlose Verzweiflung umschlägt, als das Glück sich von ihnen abwendet. Sie überstürzen sich in ihrer Redeweise, in den Hochmomenten der Leidenschaft. Heinrich Percy hat den Beinamen „Heißsporn“ (Hotspur), Heinrich von Kastilien nennt sich selbst einen „tollen Kopf³¹³“. Zwei Parallelstellen erweisen auch noch ihre Ähnlichkeit.

Hutsporn . . . Come, let me take my horse . . . (IV, 1).

Heinrich. Schildknapp! Meinen Tiger! Meinen tollen, tapfern Kraber . . .³¹⁴!

Hutsporn . . . But thought's the slave of life, and life time's fool (V, 4).

Heinrich. Ein blindes, dummes Dhngeführ beherrscht diese Erde³¹⁵!

K. Aus Shakespeares Lustspielen.

Shakespeares Lustspiele haben einen unendlich geringeren Eindruck auf Klinger ausgeübt als seine Trauerspiele. Er giebt selbst den Grund in der Vorrede seine Theaters an, indem er behauptet, der englische Humor sei nicht für das deutsche Gemüth passend. Wenn auch Klinger richtig empfunden hat, daß der Humor des britischen Volkes nicht mit dem Humor der Deutschen identisch ist, so ist das wohl ein Grund für die geringen Erinnerungsreste, die Shakespeares Komödien bei ihm hinterlassen haben. Der Hauptgrund jedoch ist ein psychologischer. Er liegt eben in Klingers Individualität.

Er besaß kein Organ für den Humor überhaupt!

Für Tragik war er ungemein empfänglich. Er, dessen Leben nur eine Kette tragischer Momente war, der Entbehrungen litt von Jugend auf, dessen Charakter eine kraft- und saftvolle, trotzige Männlichkeit zeigte, bei ihm traf jeder tragische Klang auf eine gleichgestimmte Saite, bei ihm traf jede Leidenschaft, jede Liebe, jeder Haß, jeder Zorn u. s. f. gewaltiges Echo. Ihm hatte das Leben so wenig gelächelt, daß er fast das Lachen verlernte, daß er gar das Lachen nicht verstand. Deshalb fehlt ihm jeder Humor, deshalb fand der Humor Shakespeares so geringes Feld in seiner Brust, wo er sich eingraben konnte.

Wenn sich Klinger bemüht, Humor zu zeigen, dann wird dieser kalt und schneidend, immer boshaft, mit einem Zug von Hohn und Sarkasmus. Er wird zur Satyre. Deshalb stellt er auch die Satyre sehr hoch, obschon „die Deutschen keine hervorstechenden Satyrer oder vielmehr keine Satyren³¹⁶“ hätten. Juvenal, Persius, Swift und Rabelais sind ihm große Satirer, weil ihre „Satyren lautes Geschrei des empörten Gefühls sind³¹⁷“. Er mag den Witz nicht, der „um das Lächerliche spielt“ und sich als Epigramm entladet, dagegen liebt er ihn, wenn er, vom „Feuer des Unwillens über Thorheit und Laster entzündet, zum kühnen Sarkasm“ wird.

Nur einzelne komische Brocken in Klingers Werken gemahnen an Shakespeares Komödien, ohne daß gerade Abhängigkeit nachweisbar wäre.

Der Name La Feu in Klingers „Sturm und Drang“ ist vielleicht Shakespeare's „All's well that end's well“, wo auch ein Lafeu vorkommt. Doch ist es auch möglich, daß dieser Name das französische Wort la feu=Feuer bedeutet, wofür die Zweiteilung des Wortes spricht, zumal auch Klinger es liebte, seinen Helden Namen zu geben, die ihrer stürmischen Art entsprachen („Wild“ in „Sturm und Drang“, „Brand“ im „Leib. Weib“).

Im „Stilpo“ soll nach Gustav Kühne³¹⁸) Seraphine an Shakespeare's wichtig“ dialektische Beatrice (in „Muchado about nothing“) erinnern, doch ist diese Abhängigkeit kaum erweisbar.

Bei manchen Scherzen im „Derwisch“ kann man an parallele Scherze in Shakespeare's Märchentomödien denken³¹⁹), ebenso die grob-komischen Contrastscenen und Effekte im „Simone Grisalbo“ auf britischen Einfluß zurückführen³²⁰), vielleicht auch ein paar ähnliche Züge zwischen La Feu (im „Sturm und Drang“) und Junker Fenton in „Merry wives of Windsor“³²¹), entdecken, doch möchte ich all diesen Abhängigkeiten nur hypothetischen Wert beilegen.

Eine Lustspielgestalt Shakespeare's, die berühmteste, vermochte es dennoch, einen so starken Erinnerungstrest bei Klinger hervorzurufen, daß eine direkte Abhängigkeit zu konstatieren ist. Falstaff ist von Klinger kopiert in Pomponius („Stilpo“), der, wie oben gezeigt, auch von Polonius (im „Hamlet“) einige Züge hatte. Er ist „bloß Wanst“, ein „Berg Fleisch“³²²). Ausdrücke, die auch auf Falstaff Anwendung finden können. Dieser wird ja auch „Wollsad“ (wool-sack), „fetter Wanst“ (fat paunch), „Fleischberg“ (huge hill of flesh (King Henry, first part II, 4) genannt. Pomponius und Falstaff sind nicht nur „Fleischberge“, sondern auch unmäßige Trinker und Weinliebhaber.

Falstaff: . . Give me a cup of sack; — I am a rogue if I drunk to-day
Prince Henry: O villain, Thy lips are scarce wiped since thou drunk'st last (II, 4)

Pomponius: . . Prinz, ich habe kein'n Wiß, heute nun gar nicht.

Fürst: Wirklich? Hast Du noch nichts getrunken, mein Pomponius . . .³²³)?

In derselben Scene erzählt auch Falstaff seinen Kampf gegen zwei, denen er tausend Pfund abnehmen wollte und macht im Laufe seiner weiterschweifigen Erzählung aus diesen zweien: vier, sieben, neun, elf; mit denen er allein gedämpft haben will. Dieses humorvolle Zählenspiel hat auch Klinger in seinen „falschen Spielen“ benützt (IV, 1).

Karl: Du sollst Deine fünfzig (d. h. Goldstücke) wieder haben, und fünf Procent . . .

Braun: . . . meinewegen! so setze zehn Procent, wie Du sagtest!

Karl: Mein' Seel', Braun, ich sagte fünfe, mehr nicht.

Braun: Hol' mich der Teufel, Du sagtest zehne? Ist denn kein Zutrauen mehr unter Freunden . . .³²⁴)? Nein, es giebt keine wahre Freundschaft . . .³²⁵)

Falstaff: . . I have peppered two of them: two, I am sure, I have paid, two rogues in buckram suits . . . Four rogues in buckram let drive at me — —

Prince Henry: What, four? thou said'st but two, even now.

Falstaff: Four Hal; I told thee four (u. f. f.) (II, 4) . . . Call you that backing of your friends? . . . (II, 4).

An den Falstaff der „Merry wives of Windsor“ erinnern auch zwei Stellen in Klingers „falschen Spielen“. Wie Falstaff (V, 5) so wird auch Curio (in „Simf. Grisalbo“) von Mädchen gepeinigt. „Bermumte Personen pfeßen, kneipen, streichen Curio mit Rutphen, tragen sein Gesicht.“³²⁶)

In den „lustigen Weibern von Windsor“ (I, 3) wird einmal das Wort „stehlen, humoristisch umschrieben in „Abführen“. Dasselbe hat Klinger zweimal gethan.

Falstaff: . . . his thefts were too open . . .

Nym. The good humour is, to steal at a minute's rest.

Pistol. Convey the wise it call: Steal! foh; a fco for the phrase! (I, 3)

David. Aber — Jean, mich dünkt, Du bestiehst mich gar.

Jean. Dummer Schwabe, welsch ein grobes Wort Du doch . . . gebrauchest . . .²²⁷). (D. falsch. Spieler I, 6).

Fabris . . . Wahrscheinlich, ich verabscheue von ganzer Seele diese häßlichen Aeußerungen.

Baronessa. Aeußerungen! Sie nennen grobe Beleidigungen . . . Aeußerungen²²⁸)? (D. Schwur gegen d. Ehe IV, 4).

Schlußbetrachtung.

Wenn die einzelnen Reminiszenzen, Entlehnungen, Copierungen, Nachahmungen Klingers, die ich oben konstatiert habe, zahlenmäßig zusammengestellt würden, so läme als Resultat heraus, daß die drei Jugenddramen „Otto“, „Das leidende Weib“ und die „Zwillinge“ die größte Zahl derselben aufweist. In den Dramen der zweiten Epoche, in der „neuen Arria“, „Simsone Grisalbo“, „Sturm und Drang“, „Stilpo“, ist die Zahl noch beträchtlich groß, doch schon geringer als in jenen drei Dramen, während in den Werken vom Jahre 1780 an die Anlehnungen an Shakespeare anfangen, immer spärlicher zu werden. Und das ist psychologisch begreifbar! Je näher Klinger sich dem Banne des großen Briten fühlte,[✓] desto mehr überwältigte ihn sein Genius, je älter und reifer er wurde, desto schwächer wurden die Erinnerungsbilder in ihm. Vom Jahre 1780 an machte sich der Eindruck Schillers bei ihm nachhaltig geltend, verbunden mit einer Reaktion gegen Shakespeare. Nur manchmal zeigte sich dieser noch in seinen ersten Romanen in Motiven, stilistischen Wendungen, epischen Formeln. Aber auch Schillers Einfluß erlosch, denn Klingers Individualität war derart beschaffen, daß nur Schillers vier ersten Dramen ihn packen konnten. Und so ist in seinen letzten Dramen und Romanen nur noch der Einfluß Rousseaus stark zu verspüren, ein Beweis, wie enthuftastisch er den Genfer Träumer geliebt hat. Wie ein milder Stern hat dessen Einfluß von Jugend an ihm geleuchtet bis in sein hohes Alter hinein und legt Zeugniß davon ab, wie wenig innere Entwicklung Klinger durchgemacht hat. Aber gleichzeitig liegt darin eine rührende Treue und Hingabe an die Ideale seiner entbehrungsvoLen Jugend.

Lessing meinte zwar, daß Shakespeare studiert, aber nicht geplündert sein wolle dennoch muß man betonen, daß bei Klingers seltsam-trogiger Individualität eine solche „Plünderung“ kommen mußte. Er war eine enthuftastische und leicht impressionable Natur, deren dramatisches Vermögen nicht groß genug war, um Originelles schaffen zu können. Er bedurfte stets der Anregung, des Vorbildes! In dem berühmten 17. Literaturbrief hatte Lessing bemerkt, „ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden“, was Wunder, wenn sich alles, was sich in jener „Genieepoche“ als Genie fühlte, von Shakespeare gern beeinflussen ließ! Lessing, der hochverehrte, hatte es ja selber als Verdienst gepriesen! Und so kam es, daß Klingers Jugendwerke gewissermaßen einem Käfig glichen, in den sich die meisten Motive aus Shakespeare lustig eingefangen hatten.

Den Zeitgenossen Klingers entging seine Shakespeareomanie nicht. Bei seinen dichterischen Mitstreitern mögen seine Entlehnungen nur als Anregungen, höchstens als Parallelismen empfunden worden sein. Schubert nannte ihn in einem Briefe, vom 17. Nov. 1775 an seinen Bruder „Klinger, unsern Shakespeare²²⁹)“. Die reifere Dichtergeneration empfand aber seine Nachahmung des großen Briten — auch wieder extrem — als krasse, plumpe Nachahmung. Man nannte ihn den „tollgewordenen Shakespeare²³⁰)“

Das Wort, das Herder an Göthe schrieb anlässlich der Uebersetzung des „Shakespeare hat Euch ganz verdorben,“ war auch die Grundmeinung der älteren Dichtergeneration all den Shakespeare-Nachahmern gegenüber. Pfeffel nannte Klinger „einen Buben, der eine Hand voll von Shakespeare's Excrementen gefressen hat“³¹).

Die Nachwelt hat über die Entlehnungen Klingers aus Shakespeare falsch geurteilt, falsch, weil unpsychologisch. Es ist entschieden abzulehnen, derartige Entlehnungen zu „verurteilen“ Die Literaturgeschichte sollte mit „Lob“ und „Tadel“ endlich aufhören. Beides gehört einer romantischen Periode der Kritik an. Eine moderne Kritik — von der erste Spuren in Frankreich bei Sainte-Beuve, Taine u. a. zu entdecken sind — hat jenseits zu wohnen von „Gut und Schlecht“, von „Lob und Tadel“. Psychologisches Verständnis ist das Einzige und Erste, was die Kritik erreichen kann. Deshalb hat man Klingers Abhängigkeit von dem großen Briten, psychologisch zu begreifen, als etwas Naturnotwendiges aufzufassen. Und Urteile gegen Notwendigkeiten psychologischer Art sind entschieden überflüssig und falsch. Wenn daher Hettner sagt, Klinger habe in Shakespeare „den Freibrief für alles Seltsame und Absonderliche, für alles Hohe und Ungeschlichte gesehen“³²), so ist dieses Urteil durchaus abzulehnen. Klinger hat in Shakespeare nur ingeniales Vorbild gesehen. Seine impressionable, empfängliche Natur, die unterstützt wurde durch ein ausgezeichnetes Gedächtniß, mußte eine große Anzahl Shakespeare'scher Motive in sich aufspeichern, verarbeiten und reproduzieren. In diesem psychologischen „Ruß“ liegt die aesthetische Rechtfertigung seiner Abhängigkeit von Shakespeare.



Anmerkungen.

- 1) Berlin, 1741.
- 2) Kreyßig, Vorlesungen über Shakespeare. 3. Aufl. Berlin, 1877. S. 142.
- 3) S. „Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“. Bd. 8. S. 143 ff. Kreyßig a. a. D., S. 143. Koberstein, Vermischte Aufsätze zur Litteraturgesch. und Aesthetik. Leipzig, 1858. S. 179.
- 4) „Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs bey Gelegenheit des Versuchs einer gebundenen Uebersetzung von dem Tode des Julius Cäsar, aus den Englischen Werken des Shakespear.“ Berlin, 1841 in „Beyträge zc.“ 28 Stück. Leipzig, 1741. S. K. Genée, Gesch. der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. Leipzig, 1870. S. 67.
- 5) „Merkwürdige Lebensbeschreibung des Herrn William Shakespear“ in „Neue Erweiterungen der Erkenntniß und des Vergnügens“. Leipzig, 1753 f. und 1756. S. Genée a. a. D., S. 76 ff. Koberstein a. a. D., S. 189. Kreyßig a. a. D., S. 143.
- 6) „Briefe über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland“. Berlin, 1755. 11. Brief. S. Genée a. a. D., S. 79. Koberstein a. a. D., S. 192. Kreyßig a. a. D., S. 143.
- 7) 1760. 84. Litteraturbrief. S. Genée a. a. D., S. 92.
- 8) 1762. Wieland veröffentlichte von 1762 bis 1766 Uebersetzungen von 22 Werken Shakespeare's ganz oder theilweis, alle in Prosa, mit Ausnahme des „Sommernachts-traums“, der im Originalvermaß erschien.
- 9) „Bibliothek“ . . . 9. Bd. 2 Stück. 1763. S. Genée a. a. D., S. 100.
- 10) S. auch Weiße's Briefe an Uj vom 19. Dezember 1767 und 15. April 1768 im „Morgenblatt“ 1840. Nr. 284.
- 11) Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur 1766, Neudruck in B. Seuffert's „Deutsche Litteraturdenkmale“ des 18. und 19. Jahrhunderts. Bd. 29. 14—18 Brief. (Heilbronn, 1888.)
- 12) J. B. in „Blätter von deutscher Art und Kunst“ 1773, in einem Sendschreiben an Gerstenberg, zuerst veröffentlicht von B. Suphan in „Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte“. Weimar, II. Bd. 3. Heft. S. 446 ff. S. auch Herders Werke, Berlin bei Hempel. Bd. 23. S. 263 ff. und K. Haym, Herder nach s. Leben und s. Werken. Berlin, 1880. Bd. 1. S. 437.
- 13) Vgl. dazu Emil Walthers, der Einfluß Shakespeare's auf die Sturm- und Drangperiode unserer Litteratur im 18. Jahrhundert. Chemnitzer Progr. 1890. S. 3. ff.
- 14) Wahrheit und Dichtung. Buch 22. S. 191 f.

- ¹⁵⁾ Dr. Edmund Heyden, Gallerie berühmter und merkwürd. Frankfurter. Frankfurt a. M., 1861. S. 65.
- ¹⁶⁾ „Bruchstücke über die Werke eines deutschen Dichters“ in den „Dreptischen Beiträgen“. Bd. III. S. 180—205. S. Kieger, Klinger in f. Sturm- und Drangperiode. Darmstadt, 1880. S. 28.
- ¹⁷⁾ S. die Grabrede von Johannes von Muralt über Klinger, abgebr. im Archiv für Litteraturgeschichte. Bd. VI. S. 113 ff.
- ¹⁸⁾ „Otto“. Epz., 1775. Neubrud., herausgegeben von B. Seuffert in f. „Deutschen Litteraturdenkmalen“. Bd. 1. Heilbronn, 1881.
- ¹⁹⁾ „Das leidende Weib“. Epz., 1775, und fälschlich in J. M. R. Lenz. „Gesammelte Schriften.“ Her. von Ludwig Tieck. 3 Bde. Berlin, 1828. Bd. 1. S. 151—210. Neubrud., her. von Ludwig Jacobowski in „Bibl. der Gesammt-Litteratur des In- und Auslandes“. Heft 332. Halle, D. Hendel o. J.
- ²⁰⁾ 3. März 1776.
- ²¹⁾ Datum des Briefes unbestimmbar, doch liegt es zwischen Anf. Okt. und Ende Dez. Vgl. Kieger a. a. D., S. 408.
- ²²⁾ J. M. Klingers sämtliche Werke in zwölf Bänden. Stuttg. und Tübing, 1842. Bd. XII. Betrachtungen Nr. 589. S. 143.
- ²³⁾ Zu Orpheus: IV. Theil. S. Kieger a. a. D., S. 277.
- ²⁴⁾ Werke. Bd. XI. S. 43. Betracht. Nr. 56.
- ²⁵⁾ Ebendaf. S. 46. Betracht. Nr. 59.
- ²⁶⁾ Ebendaf. S. 79. Betracht. Nr. 111.
- ²⁷⁾ Ebendaf. S. 185. Betracht. Nr. 271.
- ²⁸⁾ Arch. f. Litteraturgesch. Bd. XI. Nr. 601—625.
- ²⁹⁾ Nach Kieger a. a. D., S. 18 fällt die Bekanntschaft zwischen Klinger und Goethe in das Jahr Febr. 1769 bis Febr. 1770.
- ³⁰⁾ Kieger a. a. D., S. 11.
- ³¹⁾ 14. Okt. 1771. S. Genée a. a. D., S. 125.
- ³²⁾ In „Von deutscher Art und Kunst“. 1773. S. Anmerk. 12.
- ³³⁾ In „Allg. Deutsche Bibliothek“ 1768. Bd. 7. 2 Stück. S. 141 ff. Vgl. auch Koberstein a. a. D., S. 212.
- ³⁴⁾ S. Tieck a. a. D. Bd. II. S. 190—230.
- ³⁵⁾ Als viertes Werk könnte man noch Mercier's „Essai sur le théâtre“ 1773 nennen
- ³⁶⁾ S. Tieck a. a. D. Bd. 1. S. 181.
- ³⁷⁾ S. Kieger a. a. D., S. 263.
- ³⁸⁾ S. Pfeffels poetische Versuche. Basel, 1789. I. 97. Vgl. Kieger a. a. D., S. 265

Ein Enkel Theuts von modischem Gefühle,
Ein Genius mit Namen Legion,
(Denn ihrer, Freund, sind nun in Deutschland viele,)
That einen Hitterzug nach Albion,
Um, wie es Goethen einst gelungen,
Die Muse Shakespears auszuspähn
Und des Rothurns Begeisterungen
Mit kühnem Aug ihr abzusehn.
Er kömmt nach Stratford, küßt mit Wonneschauern
Den Maulbeerbaum, vom großen Mann gepflanzt,
Und tritt ins Heiligtum, um dessen fahle Mauern
Noch oft um Ritternacht ein Chor von Elfen tanzt.
Der Finkenritter sucht in allen Ecken
Den fernen Schatten auf; allein sein Adlerblick

Entdeckt nichts; er flucht auf sein Geschick
Und zog schon seinen Dolch, als er mit süßem Schreden
Noch unversiegt des Dichters Nachtopf fand.
Er bringt ihn im Triumph ins deutsche Vaterland.
So prangte Manchas Held mit seinem Wunderbeden,
Jetzt schüttet er ihn aus . . . Das war ein Wetterguß!
Kopf weg, ihr Deutschen! Was darin gewesen,
Könnt ihr im Reßkatalogus,
Artikel: Trauerspiele, lesen.'

- ³⁹⁾ Erste Sammlung Klinger'scher Dramen. „F. M. Klinger's Theater“ in 4 Bänden. Riga bei Johann Friedrich Hartnoch 1786—1787. Bd. I. enthält: Konrabin, Die Zwillinge, Die falschen Spieler. Bd. II.: Der Schmour, Die neue Arria, Sturm und Drang. Bd. III.: Nedea, Der Derrwisch, Stipso. Bd. IV.: Der Günstling, Simfone Grisaldo, Elfriede. — Zitiert unter „Theater“.
- ⁴⁰⁾ „Theater“. Bd. I. Vorrede.
- ⁴¹⁾ S. Nieger a. a. D., S. 111.
- ⁴²⁾ S. Seuffert a. a. D.
- ⁴³⁾ S. Lied a. a. D. Bd. I. S. 151—210.
- ⁴⁴⁾ Theater. Bd. IV.
- ⁴⁵⁾ Theater. Bd. II.
- ⁴⁶⁾ Theater. Bd. III.
- ⁴⁷⁾ S. Lied a. a. D. Bd. II. S. 335 ff. Vgl. auch Emil Waltherr a. a. D., S. 18.
- ⁴⁸⁾ Theater. Bd. I. S. 127 ff.
- ⁴⁹⁾ S. Jacobowski's Ausgabe vom „Leid. Weib“. Einleit. S. 8.
- ⁵⁰⁾ 1776. S. 35.
- ⁵¹⁾ S. Theater Bd. I Vorrede.
- ⁵²⁾ „Othello“ wird fälschlich eine Tragödie der Eifersucht genannt; es ist eine des „verlehten Ehrgeizes“. Vgl. C. Fleibtreu „Gesch. d. engl. Literatur“ Lpz. o. J. Bd. I S. 71.
- ⁵³⁾ Bürger schreibt z. B. über den Guelfo in Klingers „Zwillingen“ (Brief vom 6. Jan. an e. Unbekannten): „Wie könnt ihr lieben Leute euch von der übertriebenen Sprache hintergehen lassen, das Stück schön zu finden . . . Der Guelfo ist eine Bestie, die ich mit Wohlgefallen für einen tothen Hund todt-schießen sehen könnte . . .“ A. Strodtmann, Briefe von u. an G. A. Bürger Berlin 1874. III S. 1f.
- ⁵⁴⁾ Lied a. a. D., S. 188ff.
- ⁵⁵⁾ Zu dieser bemerkt der unbekannte Verfasser der auf das „Leid. Weib“ erschienenen Parodie „die frohe Frau“ (Offenbach und Frankfurt 1775. S. 18. Neudruck in Jacobowski's Ausgabe vom „Leid. Weib“ S. 79): „. . . die schmutzige Scene mit dem Hofmeister und seinem Schüler. Eine Bühlerin muß darüber erröthen.“
- ⁵⁶⁾ Leipz. 1775. Neudruck herv. B. Seuffert in „Deutsche Literaturdenkmale des 18. Jahrh.“ Bd. I. Heilbronn 1881. S. 90ff.
- ⁵⁷⁾ Ebendas. S. 103ff.
- ⁵⁸⁾ S. Lied a. a. S. 169ff. Jacobowski a. a. D. Einleit. S. 8.
- ⁵⁹⁾ S. Lied a. a. D. S. 184 ff.
- ⁶⁰⁾ Ebendas. S. 199.
- ⁶¹⁾ A. Sauer, Stürmer und Dränger. Berlin und Stuttg. o. J. Bd. I S. 112f.
- ⁶²⁾ S. Werke II S. 151ff.
- ⁶³⁾ E. Schmidt, Lenz und Klinger. Zwei Dichter der Geniezeit. Berlin 1878 S. 93.
- ⁶⁴⁾ S. Faust. Werke Bd. III. S. 243. S. 265 u. a. m.

- 66) D. Brahm, das deutsche Ritterdrama des 18. Jahrhunderts. Quellen und Forschungen Bd. XL. Straßburg 1880 S. 154.
- 67) Seuffert a. a. D. S. 106.
- 68) Sauer a. a. D. S. 36 ff.
- 69) S. Orig.-Ausg. Petersburg 1791 S. 17.
- 70) S. Werke II S. 208 ff.
- 71) S. Seuffert a. a. D. S. 30, 33 ff, 68.
- 72) S. Theater Bd. II S. 174.
- 73) Lied a. a. D. S. 207.
- 74) Theater Bd. III S. 265.
- 75) Orig.-Ausg. S. 358 f. Dr. G. J. Pfeiffer Ringers Faust. G. litterarhistor. Unterf. Würzburg 1890. S. 24. Vgl. Quellen und Forsch. Bd. XXX S. 104.
- 76) S. Seuffert a. a. D. S. 20 ff.
- 77) S. Sauer a. a. D. S. 50.
- 78) Ebenf. f. S. 50.
- 79) Werke II S. 72.
- 80) S. Theater Bd. IV S. 165.
- 81) Lied a. a. D. Bd. I S. 186.
- 82) S. Seuffert a. a. D. 14.
- 83) S. Dr. Curt Plüke, D. Sprache in J. R. H. Lenzens Dramen. Jnaug. Diff. Jpg. 1890. S. 37.
- 84) Theater IV S. 191.
- 85) S. Theater II, 158.
- 86) Ebenf. IV, 128.
- 87) S. bei Seuffert S. 71.
- 88) Theater IV, 182.
- 89) Ebenf. IV, 187.
- 90) S. bei Seuffert S. 32.
- 91) Ebenf. S. 47.
- 92) Ebenf. S. 48 f.
- 93) S. Seuffert a. a. D. S. 60.
- 94) S. bei Seuffert S. 31.
- 95) S. Theater IV, 128.
- 96) S. Sauer a. a. D. S. 22.
- 97) S. Seuffert a. a. D. S. 6.
- 98) 1791 a. a. D. S. 191.
- 99) S. Theater III, 258.
- 100) Werke II S. 288.
- 101) Werke IV S. 291.
- 102) 1791 a. a. D. S. 140 f.
- 103) Sauer a. a. D. S. 24.
- 104) Lied a. a. D. S. 172.
- 105) 1791 a. a. D. S. 60.
- 106) Orig. S. 43, Werke, 1842 Bd. V. S. 25. Andere Beispiele für diese Dialogweiterführung im „Giasar“ S. 5, 51, 59 (Originalausg.)
- 107) Theater IV, 261.
- 108) „Faust“ 1791 a. a. D. S. 370.
- 109) Theater II S. 151.
- 110) Seuffert a. a. D. S. 10.
- 111) Theater III S. 282.

- 111) Theater III S. 310.
112) Sauer a. a. D. S. 107.
113) Seuffert a. a. D. S. 25.
114) Werke Bd. I S. 187.
115) Ebendas. I S. 197.
116) Werke II S. 26.
117) Werke I S. 326.
118) S. Seuffert a. a. D. S. 15.
119) S. Theater IV, 131.
120) Werke II S. 22.
121) Sauer a. a. D. S. 16.
122) Tied a. a. D. S. 205.
123) Sauer a. a. D. S. 40 ff.
124) Seuffert a. a. D. S. 61.
125) S. Theater IV, S. 274.
126) Antithesen zwischen „alles“ und „nichts“ auch bei Lenz z. B. „Ein Mädchen, das alles von der Natur empfing, vom Glücke nichts.“ (Hofmeister, IV, 6) Vgl. Curt Pflüke a. a. D. S. 45.
127) Theater IV, 156.
128) Theater IV, 24.
129) Werke II S. 65.
130) Ebendas. S. 103.
131) Theater III, 393.
132) S. Theater IV, 159.
133) S. Theater IV, 220.
134) Theater IV, 272. Mundartlich auch bei Lenz zu finden. Hofmeister II, 6. „Du siehst nimmer nichts“, Soldaten V, 1 „Rein, keine Post nehme ich nicht.“ S. Pflüke, a. a. D. S. 41.
135) S. Theater IV. 241.
136) S. Ebendas. 244.
137) S. Ebendas. 253.
138) S. Ebendas. 269.
139) S. Seuffert, a. a. D. S. 47.
140) S. Theater IV, 149.
141) S. Theater III, 340.
142) S. Theater III, 281.
143) S. Theater IV, 183.
144) S. Nieger, a. a. D. S. 217.
145) S. D. Brahm, Arch. f. Lit. XI, S. 614.
146) S. Werke II, 29.
147) S. Werke II, 29.
148) S. Theater Bd. III S. 266.
149) S. Ebendas. S. 323.
150) S. Sauer a. a. D. S. 3 f.
151) Ebendas. S. 4.
152) Ebendas. S. 6.
153) Vgl. Sauer a. a. D. S. 40. S. auch Anz. f. deutsch. Altertum IV, 221.
154) S. Theater. Bd. II. S. 149.
155) Seuffert a. a. D., S. 68.

- 156) S. Theater. Th. III. 261. Ähnliche Szenen im „Fiesco“ III., 3. „Teil“ I., 2. Vgl. Brahm, Arch. XI. a. a. D., S. 618.
- 157) Theater. Th. III. S. 268.
- 158) Werke. II. 29.
- 159) Arch. f. Litt. Bd. XI. S. 612. Dieselbe Beobachtung bei alttestamentlichen Stoffen machte Erich Schmidt in f. „Senz und Klinger“ a. a. D., S. 100.
- 160) Theater. Th. I. 129 ff.
- 161) S. Theater. Th. III., 391.
- 162) S. Theater. Th. III, 271.
- 163) S. Werke II 42 f.
- 164) Werke II S. 31.
- 165) Werke II 42.
- 166) S. D. Brahm. Arch. XI a. a. D. S. 615.
- 167) Werke Bd. I S. 101.
- 168) Werke Bd. I S. 101 f.
- 169) Theater. III. S. 269.
- 170) Werke. II. S. 183. Parallele zu König Philipps Worten in „Don Carlos“ über Marquis Posa: „Ein Geist, ein freier Mann stand auf in diesem ganzen Jahrhundert. — Einer. — Er verachtet mich und stirbt.“ (V, 9).
- 171) Werke. II. S. 395.
- 172) Werke. I. S. 255.
- 173) Werke. III, 257.
- 174) S. Neger, a. a. D., S. 32.
- 175) S. Brahm. Arch. XI. a. a. D., S. 616.
- 176) S. Lied a. a. D. S. 175.
- 177) Ebenda. S. 190 f.
- 178) S. Lied a. a. D., S. 192.
- 179) S. Lied a. a. D., S. 191.
- 180) S. Lied a. a. D., S. 192.
- 181) S. Lied a. a. D., S. 175.
- 182) S. Lied a. a. D., 191.
- 183) S. Theater. III., 290.
- 184) S. Sauer, a. a. D. Bd. 1. S. 98.
- 185) S. Lied a. a. D., S. 191.
- 186) S. Lied a. a. D., 195.
- 187) S. Lied a. a. D., S. 185. Vgl. auch dazu „Piccolanini“ III., 5. Thekla: „Ich sollte minder offen sein, mein Herz dir mehr verbergen; also wills die Sitte“. S. D. Brahm. Arch. a. a. D., S. 610.
- 188) S. Lied a. a. D., S. 192.
- 189) Seuffert a. a. D., S. 35.
- 190) S. Lied a. a. D., S. 208 f.
- 191) Ersch. 1776.
- 192) S. Lied a. a. D., S. 208.
- 193) S. Theater. II., 262.
- 194) V, 7—8.
- 195) S. Lied a. a. D., S. 182.
- 196) S. Goethe's Faust: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele bringt“ . . . Erster Theil. Vers 181 f.
- 197) Vgl. Sauer, a. a. D., S. 90.
- 198) Lied, a. a. D., S. 181.

- 199) S. Lied a. a. D., S. 189.
200) S. Rieger a. a. D., S. 216.
201) S. Theater. Th. III. S. 259.
202) S. Theater. III., 254, 256, 259. S. C. C. Hense, Shakespeare-Untersuchungen und Studien. Halle, 1884. S. 238.
203) S. Rieger a. a. D., S. 122.
204) S. Werke. Bd. III. S. 240 f.
205) S. Buch XIII. S. 134. Vgl. Emil Balthar a. a. D., S. 16.
206) S. Lied a. a. D., S. 182.
207) S. Seuffert a. a. D., S. 106.
208) S. Sauer a. a. D. Bd. I. S. 39 f.
209) S. Werke. Bd. I. S. 324 ff.
210) S. Werke. Bd. II. S. 401 f.
211) S. Seuffert a. a. D., S. 68.
212) S. Theater. Bd. III., S. 281.
213) S. Lied a. a. D., S. 200. S. Jacobowski's Einleit. a. a. D., S. 8.
214) S. Theater a. a. D. III., 345.
215) S. Seuffert a. a. D., S. 15.
216) S. Lied a. a. D., S. 164.
217) S. Werke. Bd. II. S. 26. S. Jacobowski a. a. D., S. 67.
218) S. ebendas. Bd. I. S. 432.
219) S. ebendas. Bd. II. S. 127.
220) S. Werke. Bd. II. S. 296.
221) S. ebendas. Bd. II. S. 268.
222) S. ebendas. Bd. VI. S. 294.
223) S. ebendas. Bd. II. S. 170.
224) S. ebendas. Bd. II. S. 188.
225) S. ebendas. Bd. II. S. 282.
226) S. ebendas. Bd. IV. S. 104.
227) S. Sauer a. a. D., S. 12.
228) S. auch Schiller's Fiesco II., 4.
229) S. Theater III., 282.
230) S. Seuffert a. a. D., S. 31.
231) S. ebendas. S. 42 ff.
232) S. D. Brahm. Arch. XI. a. a. D., S. 617 f.
233) S. Werke. Bd. I. S. 219.
234) S. Werke. Bd. I. S. 228.
235) S. Seuffert a. a. D., S. 15.
236) S. Erich Schmidt, Benz und Klinger a. a. D., S. 93.
237) S. Seuffert a. a. D., S. 75.
238) S. Faust 1791. S. 181. S. Pfeiffer a. a. D., S. 91. S. Arch. XI. S. 618.
239) S. Werke. Bd. I. S. 258.
240) S. Theater II., 127.
241) S. Werke. Bd. IV. S. 104.
242) S. Werke. Bd. I. S. 290.
243) S. Seuffert a. a. D., S. 33 f.
244) Ebendas. S. 34.
245) S. D. Erdmann. Ueber F. M. Klingers dram. Dichtungen. Königsberg, 1877. S. 40.
246) S. Werke. Bd. II. S. 284.

- 247) S. Theater. Bd. III. S. 389 ff.
248) S. Werke. Bd. II. S. 214.
249) S. Lied a. a. D., S. 172.
250) S. Werke. Bd. II. S. 228 f.
251) S. Sauer a. a. D., S. 37.
252) Ebenbas. S. 56.
253) S. Seuffert a. a. D., S. 82.
254) S. Sauer a. a. D., S. 73.
255) S. Theater. Bd. III., 376.
256) S. Rieger a. a. D., S. 43.
257) S. Seuffert a. a. D., S. 44.
258) S. darüber Erich Schmidt im „Anz. f. deutsch. Alt.“ III., 198. Dersf. Lenz und Klinger. S. 86. Dasselbe Motiv in Leisewitz's „Julius v. Tarent.“
259) Theil V. S. 53 ff.
260) S. Werke. Bd. III. S. 210.
261) S. darüber Rutschern von Nischstetten, Joh. Anton Leisewitz. Vgl. ferner Anz. f. d. Alt. IV., 222; V., 377; VII., 430. R. M. Werner in „Zsch. f. d. österr. Gymnas.“ 1880. S. 280. Dersf. L. Ph. Hahn, Quell. u. Forsch. XXII. Straßburg, 1877. S. 22; Fr. Prosch, Klinger's philos. Romane. 1882. S. 15. Erich Schmidt, Heinrich Leopold Wagner. 2. Aufl. Jena, 1879. S. 3 und 117. Dersf. Lenz und Klinger. S. 86 ff. Fr. Pfeiffer a. a. D., S. 9 ff.
262) S. Werke. Bd. III. S. 205 f.
263) S. Seuffert a. a. D., S. 20 f.
264) In Schirach's „Magazin der deutschen Critik.“ IV., 2. S. 58 ff. Vgl. Seuffert a. a. D., Einl. S. IV.
265) S. Seuffert a. a. D., S. 6.
266) Ebenbas. S. 9 f.
267) Ebenbas. S. 12.
268) Ebenbas. S. 27.
269) Ebenbas. S. 25.
270) Ebenbas. S. 32 f.
271) S. Seuffert a. a. D., S. 69 ff.
272) S. Seuffert a. a. D., 70.
273) Ebenbas. S. 85.
274) Ebenbas. S. 70.
275) Ueber diese Wahnsinnszene und ihre litterarische Bedeutung. S. R. M. Werner, D. u. F. XXII. a. a. D. Anhang.
276) Seuffert a. a. D., S. 83.
277) Ebenbas. S. 83 f.
278) Ebenbas. S. 83.
279) Ebenbas. S. 84.
280) Ebenbas. S. 22.
281) Ebenbas. S. 11.
282) Ebenbas. S. 79.
283) Ebenbas. S. 72.
284) Ebenbas. S. 56.
285) Ebenbas. S. 6 f.
286) Ebenbas. S. 75.
287) Ebenbas. S. 74.
288) S. Anm. 275 und R. M. Werner in Zsch. f. d. österr. Gymnas. 1879. S. 278,

wo Werner glaubhaft nachweist, daß Gorg eine Combination von Edgar aus Shakespeare's „Lear“ und Heinrich aus Goethes „Werther“ ist.

- 289) Seuffert a. a. D., S. 83.
290) S. ebendas. S. 82 ff.
291) Ebendas. S. 93.
292) Ebendas. S. 94.
293) Ebendas. S. 101.
294) Sauer a. a. D., S. 57.
295) S. Theater IV. S. 64.
296) S. R. R. Werner in Zsch. f. östr. Gymn. a. a. D., S. 292.
297) S. Theater IV., S. 208.
298) S. Seuffert a. a. D., S. 69.
299) S. Theater III., 341.
300) S. Werke IV., 250. Vgl. auch Karl Moor in Schillers „Räuber“. IV., 5: „Höre mich, Mond und Gestirne! Höre mich, mitternächtlicher Himmel . . . Höre mich, dreimal schrecklicher Gott“ . . .
301) S. Werke II., 265 und 267.
302) S. Lied a. a. D., S. 209.
303) Auch durch Franz Moor in den „Räubern“. I., 1.
304) S. Theater III., 270 f.
305) Ebendas. S. 321.
306) S. Werke I., S. 270.
307) S. Erich Schmidt, Anz. f. d. Alt. Bd. IV, S. 221.
308) S. Theater IV., 222.
309) S. Werke VI. S. 125.
310) Ebendas. S. 178 f.
311) S. Werke. Bd. II. S. 303.
312) S. C. C. Henze a. a. D., S. 236.
313) S. Werke I. S. 259.
314) S. Werke I. S. 266.
315) Ebendas. S. 290.
316) Betracht. Nr. 5. Werke. Bd. XI. S. 5.
317) Betracht. Nr. 351. Werke. Bd. XI. S. 279.
318) Deutsche Charaktere. Leipzig, 1866. Bd. II. S. 151.
319) Werner. Zsch. f. d. östr. Gymn. S. 295.
320) Erdmann a. a. D., S. 27. Brahm. Arch. XI. a. a. D., S. 618.
321) Erdmann a. a. D., S. 27.
322) Theater III., 256.
323) Ebendas. S. 279.
324) S. Werke I. S. 140.
325) Ebendas. S. 139.
326) S. Theater IV., 199.
327) S. Werke I., S. 106.
328) Ebendas. I. S. 414.
329) S. D. F. Strauß, Schubarts Leben in seinen Briefen. Berlin, 1849 I., 328.
330) Fettingner, Litt. Gesch. d. 18. Jahrh. 3. Teil. III. Buch. 1. Abth. S. 256. S. auch Walthers a. a. D., S. 20.
331) S. Anmerk. 37—38.
332) S. Fettingner a. a. D., S. 256.

www.libtool.com.cn