



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

VI. Kapitel: Das Drama in der Reaktionsperiode

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)



VI

Das Drama in der Reaktionsperiode

An einem nebeligen Novembermorgen des Jahres 1811 hallten durch die dämmerhafte Stille des Föhrenwalds am Wannsee bei Potsdam zwei Schüsse. Eine unglückliche Frau endete durch den ersten ein von unbefriedigter Sehnsucht verzehrtes Leben; der zweite streckte den Dichter auf den märkischen Sand, der in Deutschland mit apollinischer Gewalt die Zügel des dramatischen Sonnenwagens ergriffen hatte und der doch vom Schicksal des Phaëton ereilt worden war. Die Zerstörung, meinten die Besten der Zeit, bezeichne die Bahn, die er durchzogen, und mutwillig habe er das göttliche Gefährt selbst in Brand gesetzt. So sah man seinem Sturze fast mitleidlos zu, wie einem selbstverschuldeten Schicksal. Eine spätere Zeit erst begriff allmählich, daß die Deutschen in ihrem Heinrich von Kleist die einzige Kraft frühzeitig und jäh verloren hatten, die den von Schiller verwaist zurückgelassenen Genius der dramatischen Poesie aus seiner Trauer hätte erlösen und zu befreienden Taten führen können. Solche Einsicht reifte an der Sehnsucht, daß endlich das vibrierende Echo tausendstimmiger Kranken- und Narrenseufzer über- tönt werde von einer starken Stimme, die in Sprüchen künstlerischer Erkenntnis den immer verworrener werdenden Fragen der von unendlich komplizierten Nöten umgetriebenen Menschenseele eine klärende Antwort hätte bereiten können. Immer noch wollte man ein Nationaltheater haben mit einer ernsten, tiefschauenden Dichtung; — wäre Kleist zu seiner Zeit nicht ihr berufener Schöpfer gewesen? Und da hub nun ein verspätetes Wehklagen an, daß die Zeit wieder einmal ihren Heiland in blinder Verkennung von sich gestoßen habe. Das ist sentimentale Dramaturgie: es wäre alles nicht um eine Linie anders verlaufen. Die Schaubühne, die man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts wirklich zu sehen begehrte, hätte auch diesen Priester, um den guten Schein zu wahren, nur an hohen Festtagen zelebrieren lassen und für den Alltag wäre alles so geblieben, wie

es tatsächlich war, wie es auch zur Zeit der Klassiker ausgesehen hatte. Aber durch den Nebel der grauen Wirklichkeit hätte doch den Sehenden ein sicheres Gestirn geleuchtet und den nach einem ernsten künstlerischen Ausdruck des Theaters Ringenden ein nach aufwärts weisendes Ziel gewinkt . . .

Zehn Jahre nach Kleists Tode schien den Hoffenden abermals ein solcher Stern aufgegangen zu sein; er erwies sich als ein Planetoid, der die Peripherie des dramatischen Himmels in kurzer Flugbahn leuchtend durchschneidet, um sie bald wieder zu verlassen. Um die Sonne der engeren Heimat zog Franz Grillparzer für Jahrzehnte seine Kreise; und, wie auch bei Kleist, erst viel später erfreute sein in ruhiger Milde strahlendes Licht, als schöne Abendröte einer nachklassisch gewendeten romantischen Poesie die weitere deutsche Welt. Einen „Dichter“ aber außer den beiden: Kleist und Grillparzer, hat die Geschichte des Dramas und des Theaters in den ersten drei — in den ersten vier Jahrzehnten nicht aufzuweisen.

Der Dramatiker einer wirklichen, nicht bloß als Spiel der Phantasie erfaßten geistigen Emanzipation: einer Herrschaft der Idee über die Realität, würde auf den Widerspruch des herrschenden politischen Systems gestoßen sein und hätte nicht einmal dem auf Überspannung des Gefühls gerichteten Volksgeist behagt. Im ersten Siegerrausche hatte sich das nationale Empfinden in äußerlichem Pathos für Ehre und Freiheit erschöpft und fast ausschließlich die Lyrik der Zeit bereichert. Wer das Theater wünschenvoll betrachtete, beklagte den frühen Tod Theodor Körners; aber über die rhetorischen Effekte dieses leichteren Talents hinaus war ein Bedürfnis kaum vorhanden. Ohne den Nimbus seines Heldentods wäre Körners Bild den Blicken der Nachlebenden gar bald entschwunden. Seine in der bürgerlichen Sphäre sich abspielenden kleinen Dramen sind schwächliche Rankentriebe der wuchernden romantischen Pflanze im Boden der Platitudo; sein einziges größeres konzipiertes Drama ‚Zryni‘ zeigt selbst in der rein geschichtlich-politischen Begründung nur schale Oberfläche, und weder Psychologie noch dramatische Straffung darf man darin suchen. Nur die Torheit brachte es fertig, gewisser Äußerlichkeiten wegen, Körner zu einem Schüler Schillers zu stempeln; seine geistige Kraft hat noch nicht den engsten Kreis des Schillerschen Kunstsystems durchschreiten können.

Die Nachahmer der Jugendidichtung unserer Klassiker sind, wie überhaupt auch die Dichter des Sturm und Drangs, in diese Betrachtungen nicht einbezogen, weil sie in das neue Jahrhundert hinein kaum mehr befruchtende Wirkung ausgeübt haben. Die Ritterstücke, die Goethes ‚Gök‘ angeregt hatte, wie Törnings ‚Agnes Bernauerin‘, Babos ‚Otto von Wittelsbach‘, Jakob Maiers pfaffenwütigen

„Sturm von Boyberg“, wie die der Wiener Theaterdichter Paul Weidmann und Friedrich Wilhelm Ziegler, versuchten — Babos „Otto“ vielleicht ausgenommen — gar nicht, ein kulturelles Problem zu berühren oder eine Frage geschichtlicher Ethik zu beantworten, wodurch doch der „Götz“ so bedeutsam gewesen war. Die Vertreter des bürgerlichen Dramas blieben selbstverständlich ebensoweit hinter „Kabale und Liebe“ zurück, und den Mut zu tragischen Lösungen hatte keiner nach Schiller wieder gefunden. Otto von Gemmingens „Deutscher Hausvater“ hielt sich, dank der gesunden Grundlinie Diderots, bis in die zwanziger Jahre. Sonst aber behaupteten Kozebue und Jffland das Feld; ergänzt durch ein Heer von Theaterhandwerkern, die Lustiges und Rührsames nach bewährten Rezepten unter leiser Anlehnung an Muster von Lessing, Diderot, Holberg und den Engländern zusammenbrauten. Meistgespielte Stücke waren Brehners „Käuschchen“, die Johanna von Weißenthurn und Großmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln“, von dem Goethe sagt, daß der Verfasser „hier alle Leckerspeisen seiner Pöbelküche dem schadenfrohen Publikum aufsticht“.

Bei diesem Tiefstand der dramatischen Produktion war es natürlich, daß die Romantiker, die doch als Kulturerneuerer auf den Plan traten, auch das Theater als Mittel, ihre Gedanken zu verbreiten, ins Auge faßten. Achim von Arnim suchte zunächst mit dem geschichtlichen Spürsinn der Schule das Heil in der Vergangenheit: er sorgte für Neuauflagen altenglischer Stücke, wie des Marloweschen „Doktor Faustus“, altdeutscher, wie „Cardenio und Celinde“ von Gryphius, ferner auch von Fastnachtschwänken nach Ayres, Pichelhärrings- und Schattenspielen, in die er Witz und Poesie modernster, das heißt romantischer Prägung einzustreuen sich bemühte. Schon er huldigt in diesen dramaturgischen Versuchen der noch näher zu begründenden Tendenz der Romantiker, kritische Kontroversen aus der Gegenwart einzuflechten. Seine Tragödie „Der Auerhahn“ gab sich, in der äußeren Form wenigstens, als Muster für das Schicksalsdrama, vermied aber die brutale Auffassung des Satums und betonte den mystischen Grundcharakter des Lebens. Aus dem vorerwähnten Drama des Gryphius entstand in der Bearbeitung ein fast selbständiges Trauerspiel in zwei Teilen: „Halle und Jerusalem“, dessen erster Teil von Arnims romantischen Freunden sehr geschätzt wurde, das aber, wie alles übrige seiner dramatischen Produktion, für das Theater unfruchtbar blieb.

Auch Brentano wandte sich dem Theater zu und kam mit dem Intriguenlustspiel „Ponce de Leon“, das auf die spanische Comedia de capa y espada hinwies, in Wien auch auf die Szene (1804), wo es jedoch in roher Weise ausgezischt wurde. Ein Singspiel von ihm

„Die lustigen Musikanten“ wurde von E. Th. A. Hoffmann komponiert und in Warschau aufgeführt. Neben ein paar verfehlten Festspielen ist von Brentano nur noch „Die Gründung Prags, ein historisch-romantisches Drama“ zu nennen; interessant dadurch, daß er sich hier mit Grillparzer berührt, der in „Libussa“ den gleichen Stoff behandelt. Wilhelm Grimm nennt „Die Gründung Prags“ „durchweg geschickt und nirgends leer“, findet vieles ausnehmend schön, meint aber, daß Brentano im ganzen eine gewisse „Gesundheit und Geradheit“ fehle. Der tragische Stil Calderons ist hier für Brentano das Muster gewesen. Die Bühne bekümmerte sich auch um ihn nicht; doch sind seine und Arnims Versuche neben denen der Brüder Schlegel von praktischer Bedeutung, weil sie, wie schon Shakespeare, mehr und mehr auch die spanischen Dramatiker den Bemühungen des Kreises näher rückten.

Vor der Betrachtung dieser dramaturgischen Wirksamkeit der Romantiker mag der der Bühne zugewandten selbständigen Tätigkeit Souqués hier gedacht werden. Wie er als Erzähler und Novellist die romantische Dichtung populär gemacht hat, zeigte er auch eine leichte Hand, Stoffe der Vorzeit in romantischer Beleuchtung theatralisch zu gestalten. Ein sicherer Instinkt für das dramatische Problem ist ihm gar nicht abzusprechen und die Einheitlichkeit der Handlung vermochte er strenger als alle seine Richtungsgenossen festzuhalten. Nur war es ihm ganz und gar versagt, seine oft glücklichen Kunde mit innerem Leben auszufüllen und sie im Sinne sittlicher Zeitfragen für die Gegenwart bedeutsam zu machen. Beim geistigen Austrag der von den Quellen ihm dargebotenen Konflikte wußte auch er immer nur auf das Mystische des Weltwesens zu verweisen und zwar stets recht banaler Weise. Mit einem „Don Carlos“, den er dem Schillers mit Vertrauen auf eigene Selbständigkeit an die Seite setzen zu dürfen glaubte, hatte er begonnen; dann hatte er „Eginhart und Emma“, aus dem Sagenkreis Karls des Großen, behandelt, „Kanut den Heiligen“, wie denn die Titel einiger Theaterstücke: „Die Irmensäule“, „Baldur der Gute“, „Drei Heldenspiele von Helgi“, „Waldemar der Pilger“ (der falsche Waldemar) u. a. zeigen, daß er der Szene eine Reihe neuer Gestalten zuzuführen verstand, die freilich dann in der Regel erst von anderen Händen bühnenmöglich gemacht werden mußten. Sehr merkwürdig ist Souqué als Vorgänger Richard Wagners: in seiner Trilogie „Der Held des Norden“ finden sich, allerdings sehr unbeholfen, fast alle Grundlinien für den „Ring des Nibelungen“, wie auch in seinem „Sängerkrieg auf der Wartburg“ wichtige übereinstimmende Motive mit Wagners populärstem Musikdrama. Wagner erwähnt seiner in den Schriften nicht; dennoch ist festzustellen, daß Souqué als erster die Ergebnisse

der durch v. d. Hagen, die Schlegel und die Brüder Grimm erschlossenen Quellen der altskandinavischen Behandlung der Sagen, die unserem Nibelungenlied zum Dasein geholfen, dichterisch frei benutzte und in der Betonung des Wölsung-Motivs, wonach Sigurd = Siegfried als Erbe der Götter auf Erden wandelt, Wilhelm Jordan und Wagner vorausgegangen ist. Im Aufbau der drei Stücke: „Sigurd der Schlangentöter“, „Sigurds Rache“ und „Aslauga“, in der Behandlung der Charaktere und in der szenischen Führung finden sich bemerkenswerte Ähnlichkeiten zu Wagners Dichtung: das Schmieden des Schwerts, der doppelsinnige Mime, — bei Souqué: Reigen — die Szenen der drei Nornen, die Einführung Odins verschiedenen Gestalten als wachenden oder leitenden Genius Sigurds und manches andere. Im „Sängerkrieg“ wird an Stelle Tannhäusers an Klingisor die Entführung durch die heiligende Liebe der Landgräfin Sophia bewirkt; als Wagners Eigentum dagegen hat die Verschmelzung der Figuren des Klingisor und des Ofterdingen in die Tannhäusers zu gelten.

Souqué sandte seine Nordische Trilogie als Antwort auf einen Brief seines Lehrers und Beschützers, August Wilhelm von Schlegel, worin dieser über die spielende, müßige, träumerische Phantasie der jungen Dichter der Schule geklagt und des Bedürfnisses einer „wachen, unmittelbaren, energischen und besonders einer patriotischen Poesie“ gedacht hatte. Wille und Blick des Schülers zeigten sich den Forderungen des Meisters wohl gewachsen, aber das für das Drama wichtige Vermögen: plastisch zu formen, die Linien der inneren Handlung neben denen der äußeren deutlich zu machen, das Ganze in eine klare ethische Bedeutsamkeit zu rücken, fehlte diesem Dramatiker der Romantiker. Dennoch setzten Jean Paul, Schleiermacher, E. Th. A. Hoffmann, Friedrich von Schlegel fast überschwängliche Hoffnungen auf diese Nibelungen. Nur Rahel, obwohl auch sehr anerkennend, erriet mit richtigem Instinkt die Schwäche; „Ihnen fehlt das Leben innerhalb der fünf Sinne“, schreibt sie an Souqué. Und das ist es: wo die Romantiker sich nicht ganz in ihrer Phantasie frei ergehen konnten, wo, wie im historisch-mythischen Drama, strenge Verbindungen der Motivierung zu schaffen waren, da versagte die Kraft — und der Geschmack obendrein. Welche Albernheiten bringt Souqué neben unleugbar sehr sinnigen Zügen in der psychologischen Führung seiner Gestalten: als Grimhildis mit Genugtuung vernimmt, daß Sigurd die Brynhildis für seinen Schwager gefreit hat, antwortet ihr der daraus schlimme Folgen ahnende Sigurd: „’s freut mich, Schwiegermutter, daß Du zufrieden bist“ . . .

Anderer selbständiger Versuche der Romantiker im Drama hier zu gedenken, ist kaum Anlaß. Der Bühne haben sie alle ein lebhaftes Interesse entgegengebracht; sogar der stärkstbegabte Lyriker der Schule,

Eichendorff, sagte seinen Spruch zum Theater in einem dramaturgischen Buch, nachdem er sich mit ‚Ezzelino von Romano‘, ‚Der letzte Ritter von Marienburg‘ und ‚Die Freier‘ als Theaterdichter versucht hatte, und übersezte eine Reihe von Calderons geistlichen Schauspielen. „Ein nationales Schauspiel zu besitzen, hindert uns die Trennung zwischen Volk und Gebildeten“, war ein bemerkenswert reifes Wort Eichendorffs. Das Volk durch die Bühne zu gewinnen, hatten die Romantiker darum bald aufgegeben; sie suchten als ästhetische Erzieher des Theaters zu wirken, freilich fast nur im Sinn einer ganz exklusiven Bildung. Namentlich Tieck und die Schlegel wurden vor lauter Bestreben, eine naive dramatische Kunst wiederherzustellen, immer eigensinniger archaisch. Auch sie zeigten sich in dem Irrtum befangen, daß die älteren Blütezeiten der Bühne die Folgen von besonders glücklichen Kunstformen gewesen wären; diese wieder zu beleben, schien ihnen wichtiger als aller Inhalt. Sie suchten mit wahrer Beflisshenheit aus älteren Literaturen die Kuriositäten heraus; was in reichen Kunstperioden einem gelegentlichen Spieltrieb des genialen Dichters entspringt, die Werke, in denen er einmal vom Ernst seiner Weltanschauung auszuweichen scheint, wie es uns bei Shakespeare begegnet, gewannen ihre besondere Hochschätzung. Des Briten ‚Sommernachtstraum‘ beschäftigte Tieck weit inniger als etwa ‚Macbeth‘ oder ‚König Lear‘. Weil A. W. von Schlegel das wichtigste Kunstgesetz der griechischen Tragödie darin erkannt zu haben glaubte, daß in ihr der Chor den „idealisierten Zuschauer“ darstelle — die Einseitigkeit dieser Auffassung hätte er an dem Chor der ‚Danaiden‘ oder an dem der Erinnyen bei Aischylos leicht berichtigen können — kam er mit Tieck zu der Meinung, es komme bei aller dramatischer Wirkung auf eine ähnliche Trennung an: der bewegende Inhalt und die durch diesen bewirkte Reflexion müßten beide auseinandergehalten gestaltet werden. Sie verwarfen darum den unmittelbaren dramatischen Effekt, der sich in Spannung, Furcht, Mitfreude und Mitleid, in schauderndem oder jubelndem „Miterleben“ kundgibt, als roh und unkünstlerisch. Sie stellten über ihre Dramaturgie das leicht verwirrende Gesetz: das Publikum dürfe keinen Augenblick vergessen, daß da oben auf der Szene nur ein Spiel vor sich gehe. Alle eigentlich „artistischen“ Elemente der dramatischen Dichtung standen ihnen deshalb im Vordergrund; sie wollten, wie dies heute wieder eine bestimmte Richtung mit Recht von den bildenden Künsten verlangt, auch das Drama ausschließlich ästhetisch gewertet wissen; seine ethische Bedeutsamkeit stand ihnen erst in zweiter Linie. Tieck waren die ironischen Intermezzi, die bei Shakespeare eingestreut sind, so wichtig, daß er hier keinen Zug, kein Wort geopfert wissen wollte. Daß diese

Intermezzi Parenthesen sind, die der englische wie der spanische Dichter jener Periode an einen gewissen und nur in seinem Theater vorhandenen Teil des Publikums richtete, der vor unseren Bühnen vielleicht ganz fehlt, über sah er. Die Prologe einiger allegorisch-phantastischer Festspiele, die dem Zwecke der Veranstaltung gemäß die Versicherung abgeben, daß nur ein Spiel der Einbildung und nicht ein wirklicher Vorgang zu erwarten sei, nahm Tieck als das dramaturgische Gesetz der altenglischen Bühne überhaupt. Wie Hans Schnock, der Schreiner beruhigend verkündet, daß er „kein böser Löw' fürwahr, noch eines Löwen Weib“ hätte konsequent Othello anzukündigen, daß er nur ein angestrichener Mohr und die Erwürgung der holden Desdemona nicht ernsthaft zu nehmen sei. In dieser ironisierenden Behandlung des Dramas lag für die Romantiker etwas ungemein Bestechendes: sie lösten gar zu gern die Einheit der Empfindung in eine Vielheit der Sensationen auf. Tieck hätte das Theater am liebsten wieder auf den Karren des Thespis gesetzt; gerade die unfreiwillige burleske Ironie, die aus einer recht rohen Handhabung der Darstellung sich ergibt, wollte er zur beabsichtigten künstlerischen Wirkung erheben. Dieser intellektuelle Spieltrieb lag ein wenig im Zuge der allgemeinen Bildung jener Zeit; wie die Philosophie, die Politik und die Religion sollte auch die Kunst in ein spekulatives System gebracht werden. Man kann darum Tieck den dramaturgischen Exponenten des Hegelianismus nennen: was sich aus dem Kunstwerk irgend dialektisch oder sophistisch entwickeln ließ, schien ihm wichtiger als der elementare Strom der Empfindung, den es entfesselt. Und Tieck beherrschte als ein fast unfehlbar betrachteter Gesetzgeber die Kritik seiner Zeit; das Tieckische Urteil galt als Orakelspruch. Diese Autorität muß den Nachgeborenen um so mehr verwundern, als Tiecks eigene dramatischen Dichtungen fast immer seine Ohnmacht, selbst als Theoretiker, erweisen.

Er hatte mit zwei Dramen begonnen: ‚Der Abschied‘ und ‚Karl von Berner‘ — ein moderner Orestes — deren Motivierung engen Zusammenhang mit dem Schicksalsdrama verrät, was ihr Dichter, als er über die Geschmacklosigkeit der fatalistischen Dichtung hinausgewachsen war und sich als deren heftigen Gegner erklärt hatte, weislich verschwieg. Mit ‚Ritter Blaubart‘, ‚Die Teegesellschaft‘ (1796), ‚Der verzauberte Wald‘ (1798), ‚Die verkehrte Welt‘ (1798) entwickelte sich seine dramatische Tätigkeit in dem eben erörterten Sinn eines romantischen Ästhetizismus. Auch er war, wie Souqué, fleißig und glücklich in der Beschaffung neuer Stoffe und in der Fassung der Probleme unendlich geistreicher als dieser, aber stets verdarb er seine Konzeption durch die Einschaltung breiter ironisierender Episoden und erstiakte die dramatische Kraft im Keime durch die

wuchernde, polemisch witzelnde Ornamentik. Er gab damit seinem ganzen Anhang ein übles Beispiel. Das Drama wurde nun überhaupt zum Turnierplatz für literarische Sehden und Zänkereien. Auch hier glaubte man sich durch Goethe gedeckt, dessen romantische und klassische Walpurgisnacht im ‚Faust‘ das Muster gegeben hatte. Diesem übeln Brauch folgte übrigens auch der schroffste Gegner der Romantiker, August von Platen, dessen beide oftgenannten Dramen ‚Der romantische Odipus‘ und ‚Die verhängnisvolle Gabel‘ ja lediglich als polemisierende Dialoge gelten können. Zeigte er sich hier geistig überlegen, so muß er da, wo er rein dramatisch bilden wollte, wie im ‚Aschenbrödel‘, im ‚Schatz des Rhampsin‘, im ‚Turm mit sieben Pforten‘ des vollen Mißverstehens der dramatischen Aufgabe geziehen werden. Selbst in der dramatischen Umgestaltung der altfranzösischen Novelle von ‚Aucassin und Nicolette‘ in ‚Treue um Treue‘ scheint er unbeholfen und nur in der ‚Eiga von Cambrai‘ tauchen Spuren dramatischen Talentes auf. Des zärtlichst gehäßten Feindes Platens, Immermanns, und seiner dramatischen Dichtung ist an anderem Orte gedacht. Tiecks dramatische Märchen ‚Sortunatus‘, ‚Der kleine Däumling‘, ‚Rotkäppchen‘, ‚Hanswurst als Emigrant‘, ‚Der gestiefelte Kater‘, ‚Prinz Zerbino‘ und andere setzten sich weder als poetisches Genre durch, noch gaben sie der Bühne irgendwelchen Anstoß; das Gleiche gilt auch vom ‚Leben und Tod der heiligen Genoveva‘ — trotz dem ihr wiederholt gespendeten warmen Lob Goethes — und vom ‚Kaiser Octavianus‘, der vom Geiste Calderons diktiert erscheint.

Auf dem Gebiete der Kritik suchte der romantische Ästhetizismus den ihm vor allem feindlichen Einfluß der Schillerschen Dichtung zu brechen. Mit eiteler Geringschätzung sah man auf die „rohe“ Entladung der unmittelbaren Empfindung in den Dramen dieses „Rhetorikers“ herab, der nichts weiter vermocht habe als die Gemüter seiner Zuschauer zu erschüttern. Aber auch Goethe wurde gelinde geschulmeistert, und die Ergebnisse der rationellen Aufklärung wurden natürlich in Bausch und Bogen verhöhnt.

Von einer Förderung des deutschen Theaters durch die Romantiker würde also nicht wohl die Rede sein können, wenn nicht einige ihrer dramaturgischen Experimente sich auf Gebiete erstreckt hätten, wo alle Künsteleien die urwüchsige Kraft der Gebilde, die sich dort vorfand, nicht brechen konnte. Vor allem Wirken A. W. v. Schlegels blieb für das Jahrhundert seine Übersetzung Shakespeares das fruchtbarste. Sein und Tiecks Anteil an der Einbürgerung des großen Dramatikers in einer die Sprachgewalt und Schönheit des Originals fast völlig erreichenden Nachdichtung steht als unverlöschliche Großtat in der Geschichte der Dramaturgie. Höchstens dadurch vermindert, daß

beide ihr Vermögen nicht bis zum Abschluß einsetzten, so daß dieses Ehrenwort der Romantiker durch die stümpernden Übertragungen, die Dorothea Tieck für ihren überbürdeten Vater leistete — wozu sie wirklich ein ganzes Jahr Englisch getrieben haben soll — bedauerlich entstellt ist. Der Anteil dagegen des Grafen Wolf von Baudissin ist kaum zu beanstanden. Und dennoch — was ein Jahrhundert als Wohltat gelten durfte, steht deshalb nicht jenseits der Wünsche nach Besserem: für die Bühne des zwanzigsten Jahrhunderts ist einem Shakespeare-Nachdichter der Kranz neu zu vergeben. Der kann ihn erlangen, der, mit Rahel zu reden, mehr „mit den fünf Sinnen“ als mit ästhetischer und philologischer Gelehrsamkeit an eine Verdeutschung des Briten herangeht und ein halbes Leben dafür einsetzt. Gleichviel jedoch, ob Schlegel und Tieck vom Wesentlichen oder vom Nebensächlichen bei Shakespeare mehr angezogen wurden: sie erst schafften dem Riesen Raum und Luft, sich in seiner ganzen Größe, befreit von den Philisterstricken, mit denen Schröder ihn gefesselt hatte, auf der deutschen Szene aufzureden. Seine Gewalt besiegte selbst den bald überall mächtigen Zwang der Hegelschen Diktatur, die an diesem Heros vergeblich mäkelte: „Shakespeares Charaktere sind nicht sittlich berechtigt, sondern nur von der formellen Notwendigkeit ihres Individualismus getragen. Sie lassen sich zu ihrer Tat durch die äußeren Umstände locken oder stürzen sich blind hinein und halten in der Stärke ihres Wollens darin aus, selbst wenn sie jetzt nun auch, was sie tun, aus Not vollführen, um sich gegen andere zu behaupten, oder weil sie einmal dahin gekommen sind, wohin sie gekommen sind“. Damit meinte Hegel diesen seiner Philosophie unbequemen Genius abgefertigt zu haben und hatte damit doch nur in trefflicher Weise dessen sieghafte Kraft bestätigt. Er meint, Shakespeare zu tadeln, weil er sich in der Tat wenig geeignet finden läßt, Karrenschieberdienste beim Bau des künstlichen Staatssystems des Philosophen zu leisten — wie es Hegel vom Dichter forderte — weil er die höhere Gesetzmäßigkeit der Natur selbst darstellt. Er traf damit aber auch den Kernpunkt der Neigung der Romantiker zu Shakespeare, die, ohne ihn ganz zu verstehen, den Determinismus der Shakespeare-Charaktere als ein ihrer „Willkür“ Verwandtes empfanden. Darum auch ihre größere Zuneigung für das phantastische Element der Märchen und Lustspiele. Hier fanden sie, was ihnen selbst fehlte: den symbolischen Humor, der den Wahn der Menschen, ihre Leidenschaften und Schwächen umspielt. Auch hier treibt die Phantasie die Erdenkinder im Wirrwarr des Lebens scheinbar blind umher, aber der Dichter verklärt dieses Geschick in einer durchsichtigen poetischen Sphäre naiver Sinnlichkeit, wie sie den Romantikern leider so spärlich zugemessen war. Man kann sagen, sie riefen Shakespeare als

Rechtfertiger für ihre eigene poetische Unordnung zu Hilfe und in dem klaren Licht seiner poetischen Kraft verblaßten die romantischen Zauberlehrlinge dann selbst zum Nichts.

Tieck hat dem praktischen Theater in seinem reichen Leben immerhin eine Fülle von Anregung gegeben, wenn er im Wesentlichen auch irren mochte: Zu den Shakespearé-Vorlesungen in seinem Hause kamen nicht nur die Fremden aller Länder; auch dem Schauspieler seiner Zeit bedeutete ein Abend bei Tieck, was dem Islamgläubigen ein Besuch in Mekka, dem abendländischen Christen der Sußfuß des Papstes. Er hatte von den Engländern Kemble, Kean und Macready viel schauspielerische Erfahrung gelernt, hatte Schröders Theater gut studiert und war so zum Lehrer und Berater außerordentlich berufen.

Ähnlich fruchtbar wie das Mühen der Romantiker um Shakespearé, erwies sich auch die durch sie bewirkte Verpflanzung des spanischen Dramas auf deutschen Boden. Die ausgesprochen religiösen Stücke Calderons, die Goethe so warm begrüßt und gepflegt hatte, ‚Der standhafte Prinz‘ und ‚Die Andacht zum Kreuze‘ hielten sich freilich kaum über die Jahre der mystischen Schwärmerei hinaus; mit den weltlich-romantischen Dramen aber, ‚Das Leben, ein Traum‘, und ‚Don Guittierre, oder der Arzt seiner Ehre‘, beide von Schreyvogel-West bearbeitet, bürgerte er sich auf der deutschen Bühne fest ein. Lope de Vegas wertvollstes Stück: ‚Der Stern von Sevilla‘ erschien in verschiedenen Bearbeitungen. Don Moreto gewann West die ebenfalls dauerhaft sich erweisende ‚Donna Diana‘, während Tieck mit ‚Die Macht des Bluts‘ einen Fehlgriff tat, wie der Mißerfolg in Dresden zeigte, wo man sich gegen die experimentierende Dramaturgie Tiecks überhaupt recht skeptisch zeigte. Bei der Aufführung der ‚Dame Kobold‘ gab es sogar einen Theaterstandal, der Tieck gegen das lebende Theater dauernd verstimmte. Am glücklichsten ist Grillparzer durch die Spanier befruchtet worden; er verarbeitete eine Fülle dort empfangener Motive, erachtete es aber für verfehlt, „die starr gewordenen Überbleibsel einer anderen Zeit und Bildungs-epoche schroff und krod in das weiche und warmflüßige Element der Gegenwart zu werfen“.

Es wurde oben eines Ausspruchs Schlegels gedacht, der fast dem Bekenntnis gleich kommt, daß der Weg, den die Romantiker zur Gewinnung eines lebensfähigen Dramas eingeschlagen, nicht führen könne. Diese Einsicht schien sich zu bestätigen, als nach den Befreiungskriegen die erwartete Aufrassung der vielen begeisterten Talente zu einer entscheidenden Tat sich nicht zeigen wollte. Man hat damals, wie später wieder in den ersten siebenziger Jahren, die Frage aufgeworfen, warum nach dem unmittelbaren mächtigen Auf-

schwung aller Volkskräfte die große künstlerische Tat, die sich der patriotischen an die Seite gestellt hätte, nicht geleistet wurde. Die Antwort ist im vorigen Kapitel indirekt schon zu geben versucht worden; sie konnte damals, wie nach Sedan, nur lauten: daß ein ephemerer Aufschwung der Empfindungen eines Volkes nicht hinreicht, für große Kunstwerke die schöpferische Kraft zu wecken, daß nur eine durch Geschlechter fortgetragene, aus vielen und klaren Quellen genährter Gemeinschaftszug der Volksseele sich schließlich in einer glücklich beanlagten großen Persönlichkeit, oder einer Reihe solcher, zur Kunsttat verdichtet. Das geniale Kunstwerk hat tiefgehende und weitverzweigte Wurzelsfasern, die ihm aus reichgesättigtem Boden die Kräfte zuführen müssen. Die Pflänzchen, die aus dem ausgestreuten Samen schneller Begeisterungen aufkeimen, erwachsen in der Regel nur zu Stauden, deren Blätter gerade frisch und grün genug sind, daraus für die Siegestimmung die Kränze zur festlichen Dekoration zu winden.

An der wichtigsten Stelle, an der Spitze des Volkes, war man nicht gesonnen, die entfesselte Energie, die den Boden, mit der Zeit wenigstens, tragfähig gemacht hätte, weiter walten zu lassen. Die dieser Arbeit gewachsen gewesen wären, legten, zum Stillstand gezwungen, wie erst das Schwert nun auch die Pflugshare nieder und mürbten in meist unwirksamer Polemik ihre Kräfte ab. Der die verschiedensten Strebungen zu einer höheren Einheit zusammenzwingende Gedanke einer Volkseinheit zerflatterte alsobald wieder, und der Geist der Romantik zog die ihres Ziels beraubten Kräfte noch geßtentlich von der Gegenwart ab. Er wies auf alle Arten von Vergangenseit; das Drama aber braucht, um zu leben, den Glauben an die Zukunft: was da werden kann, muß es, will es zeigen. Wer, wie die Romantiker, von vornherein Geist und Natur überzeugt trennt, Willen und Geschick als einander fremde Mächte geltend macht, der steht vor dem Bau eines Dramas wie vor dem eines Hauses mit Stein und Mörtel, die sich nicht verbinden wollen. Notwendigkeit im Sinne strenger Kausalität ist das innere Gesetz jedes Dramas; und gerade diese Notwendigkeit bekämpfte die romantische Schule — trotz Shakespeares. Oder richtiger: sie häufte, um doch den Schein der Tragik zu wahren, das Arsenal der psychologisch bestimmenden Ursachen aus allen Kammern und Winkeln des Aberglaubens, des Wunderbaren, des Zufälligen. Das so leicht zum Fatalismus neigende mystische Gefühl war der Maßstab für das poetische Recht, das ihre Dichter zu schöpfen sich unterfingen. In keiner Dichtungsgattung liegt für eine solche Ethik die Gefahr der Karikatur so nahe wie im Drama.

Das Schicksalsdrama, dieser Bastard der Romantik und der antiken Tragödie, ersann sich eine neue Ate, eine furchtbare Wal-

terin und Vollzieherin rächenden Geschicks. Außerhalb aller Natur, in den mystischen Nebeln eines Zwischenreichs spukte diese dämonische Macht, dem Menschenwesen und seinem sittlichen Willen ebenso feindlich und ungerecht, wo sich bei den Alten das selbst die Götter beherrschende Schicksal im letzten Sinne doch immer der Sache der Menschlichkeit gerecht erwies. Mangelhafte Kenntnis der antiken Tragödie hatte dieses Mißverständnis bewirkt. Man kannte fast nur Euripides; und von Sophokles namentlich ‚König Ödipus‘, der das Paradigma werden sollte für den Begriff des Schicksals im Sinne der Alten. Man übersah, daß die antike Vorstellung der Götterwelt doch nur eine Verklärung menschlicher Zustände war, und daß in der echten Tragödie nie der Wahn bestand, daß die Götter als Vertreter des Schicksals menschlichen Verfehlungen gegenüber unerbittlich wären. Man dachte nicht an die Orestie, wo der Dichter die Erinyen in die freundlich waltenden Eumeniden sich wandeln und dem in schwerster Schuld nach der Grube sich senkenden Haupt des Orestes Erlösung werden läßt. Nicht an den koloneischen Ödipus, den die Götter nach furchtbarer, leidvoller Reue doch in ihren Olymp emporziehen. Auch Schiller malte sich die antike Schicksalsidee zu einseitig und das Schema des König Ödipus für die ‚Braut von Messina‘ kann nicht verkannt werden, wenn auch schon darauf hingewiesen wurde, wie Schiller das Hauptgewicht der fatalistischen Verknüpfung von dem gewalttätigen Charakter der fürstlichen Familie abhängig machte: durch „Greuelthaten ohne Namen, finstere Verbrechen“ wurde sie dem verblendeten Trotz der Überhebung zugetrieben, die dann erst die unnatürlichen Voraussetzungen zum weiteren tragischen Absturz des Geschlechts veranlaßte. So wirkt bei Schiller das Geschick als eine eminent sittliche Macht — worauf es doch immer ankommt — während es im Schicksalsdrama der Nachahmer der Antike als ein dem Menschengeschlecht überhaupt feindlich gesinntes „Prinzip“ zur Geltung kommt. Auf Fledermausflügeln senkt es sich nächtlich auf die Erde herab, bebrütet die Wohnstätten der Menschen, haucht den Schlummernden Ahnungen und Träume ein, spricht seine blutigen Zauber über Schwerter und Dolche und verflucht die kommenden Tage, die ein — oft sogar nur eingebildetes — Verbrechen jähren. Ahnungslos beschreitet der meist kindlich gute Mensch von Keimen des Fluchs schon verseuchten Schauplatz dieser Erde; selbst die Reinheit eines Cherubim und die Einfalt eines Kindes schützen ihn nicht vor den verderbenbringenden Schlingen: schuldlos=schuldig fällt er ein Opfer des Molochs Vorbestimmung.

Zacharias Werner aus Königsberg in Preußen war der Urheber dieser Wahngelbte. Wir würden Werner heute ohne Zagen eine psychopathisch schwer belastete Persönlichkeit nennen: seine Mut-

ter verfiel dem Wahn, sie sei die Jungfrau Maria und ihr Sohn Werner der Heiland der Welt. An einem vierundzwanzigsten Februar erlöste der Tod diese Mutter und beraubte Werner gleichzeitig eines Jugendfreunds. Das gab ihm den Anlaß zu dem einaktigen Trauerspiel ‚Der vierundzwanzigste Februar‘. Nur der Inhalt dieses Zerrbildes kann eine Vorstellung davon geben, wie ungeheuerlich jene Vorfälle im Kopf dieses Dichters nachgewirkt hatten. In gerechten Zorn wirft der schweizer Landmann Kunz Kuruth dem das Weib des Sohnes in blindem Haß begeisternden Vater ein Messer an den Kopf. Der Alte erleidet in der erstickenden Wut einen Schlagfluß, woran er — am 24. Februar — stirbt. Von da ab heftet sich Kuruths Schicksal an den Ort und an den Tag. Er hat zwei Kinder; und als die Mutter an einem der ominösen Februartage ein Huhn geschlachtet hat, gerät der siebenjährige Knabe über das Messer, das selbe natürlich, das Kunz einst nach seinem Vater geworfen hat, und spielt mit seinem zweijährigen Schwesterchen „Hühnerschlachten“ — mit tödlichem Erfolg. Vom Fluch dieser in kindlichem Unverstand begangenen Tat gejagt, ist der Knabe in die weite Welt gegangen und verschollen. Mit den einsamen Kuruths ist's immer bergab gegangen und endlich, wieder an einem vierundzwanzigsten Februar, kommt der Exekutionsbefehl vom Amte ins Haus, der sie ins Elend hinausweist. Der Vater faßt den Entschluß, sich andern Tags in den Abgrund zu stürzen. Da öffnet sich in stiller Mitternacht die Tür und ein fremder Wandersmann bittet um Obdach. Seine wohlgefüllte Geldtase reizt Kunz Kuruth zum Mord: einmal soll das verfluchte Messer, das nach dem Kindermord nun endlich sorgfältig aufbewahrt wurde, doch auch Segen bringen; er stößt es dem Fremden in die Brust, der sterbend — man braucht es nicht erst zu sagen — sich als seinen Sohn Kurt zu erkennen gibt. Das Stück wurde, wie erwähnt, von Goethe im Jahre 1810 auf die weimarische Bühne gebracht und rief eine wahre Epidemie der Nachahmung in Deutschland hervor. Als Komposition stellt es freilich Werners ärgste Geschmacklosigkeit vor, aber es bestach und kann noch bestechen durch eine gewisse poetische Kraft in der derb und realistisch gehaltenen Zeichnung der Charaktere, die damals gegen die Ifflandischen Platitüden eine neue Note aufwies. In seinen älteren Dramen war Werners fatalistischer Hang als eine zum Mystischen neigende Innigkeit des religiösen Empfindens hervorgetreten; so in den ‚Söhnen des Tals‘, im ‚Kreuz an der Ostsee‘. Und sein Lutherstück ‚Die Weihe der Kraft‘ ist sogar heute noch erträglich vermöge seiner religiösen Innerlichkeit. Das erklärt Goethes Verhalten diesen Dichtungen gegenüber: „Es kommt mir, einem alten Heiden, ganz wunderbarlich vor“, schrieb er 1808, mit Hinblick auf Werner an Jacobi, „das Kreuz auf meinem eignen Grund

und Boden aufgepflanzt zu sehen, und Christi Blut und Wunden poetisch predigen zu hören, ohne daß es mir gerade zuwider ist. Wir sind dies doch dem höheren Standpunkt schuldig, auf den uns die Philosophie gehoben hat. Wir haben das Ideelle schätzen gelernt, es mag sich auch in den wunderlichsten Formen darstellen". Er sollte bald mit Grauen erkennen, wohin sich dieses „Ideelle“ verirren konnte; der ‚Dierundzwanzigste Februar‘ brachte davon die Ankündigung. Gerade der rohe Gehalt dieses Stückes war dazu ange-
tan, die aus dem Zufälligen abgeleitete Zwangsvorstellung als ein theatralisch prächtig wirkendes und schließlich ja auch kinderleicht anwendbares dramatisches Motiv in Umlauf zu bringen.

Der erfolgreichste Nachtreter Werners war der Weizensfelder Advokat Adolf Müllner. Schon die Geschmacklosigkeit, nun auf den ‚Dierundzwanzigsten Februar‘ einen ‚Neunundzwanzigsten‘ folgen zu lassen, kennzeichnet seinen Geist. Das Stück ist die nur als haarsträubend zu bezeichnende Geschichte eines Mannes, der gegen den Willen seines Vaters ein Mädchen geheiratet hat; am 29. Februar, an seines Vaters Todestag, erfährt er, daß seine Frau ein uneheliches Kind seines eigenen Vaters ist. Er ersticht den Sohn, der diesem Bunde der Blutschande entsprossen ist und liefert sich dem Gericht; die Mutter will zur Sühne ihrer unfreiwilligen Schuld den Gatten erst an den Galgen hängen sehen, um dann auch ihrerseits ein verfehltes Dasein ehrenvoll abzuschließen. Ist Werner in seinem Stück, den Charakteren angemessen, knorrig und derb, so widert bei Müllner die sentimentale Bejammerung des Geschicks aufs höchste an. Eine Szene von solcher Ekelhaftigkeit wie die zwischen Vater und Sohn, wo dieser, ein elfjähriger Knabe, seinen „Erzeuger“ beredet, ihn zu töten, um das Verhängnis zu versöhnen, ist glücklicherweise vereinzelt auf dem deutschen Theater geblieben. Der hier ausgespielte Effekt aber, durch kindliche Altflugheit Wonnen der Theaterührung zu wecken, kam nun noch mehr in Mode: Kinderszenen wurden ein stehender Trieb des Rühr- und Schicksalsdramas, nachdem sie vom ‚Göth‘ aus durch die Ritterstücke, das Familiendrama und bei Kockebue die gehörige Abwandlung schon durchgemacht hatten.

In Wien wurde Müllners Stück abgelehnt, weil die Zensur, ihrer Vorschrift gemäß, so grobe Störungen eines geordneten Familienverhältnisses auf der Bühne nicht gestatten durfte; das Leipziger Publikum, sonst stark im Banne Müllners, mochte die Geschmacklosigkeit ebenfalls nicht gelten lassen. Dafür ist um so bemerkenswerter, daß Iffland großen Gefallen an dem Stück fand und den Dichter „ermutigte“, ein Drama ähnlichen Inhalts, das den Abend füllen würde, zu schreiben. Gewiß ein interessanter dramaturgischer Beitrag zur Zeit, wenn man sich erinnern will, daß Iffland in

Goethes ‚Iphigenie‘ nur „eine sein sollende griechische Simplizität, die oft in Trivialität ausartet“, gefunden hatte. Die Frucht dieser Aufforderung war ‚Die Schuld‘ Müllners, ein Drama, das wie kein zweites der ganzen deutschen Literatur seit Lessing und Schiller seine Zeit in Bewegung setzte. Eine Inhaltangabe würde, der vielverschlungenen Greuelmotive wegen, zu weitschweifig werden müssen; man bezeichnete es treffend, wenn man es eine Karikatur des ‚König Ödipus‘ nannte. Der Gluch knüpft sich hier an die Verwünschungen einer alten Vettel. Zwar war Müllner stolz darauf, daß sein Ödindur die Prophezeiung mißachtet und freien Willens zu seinen Untaten schreitet; aber welchen Wert kann diese psychologische Vertiefung beanspruchen, wenn sich zuletzt doch alles fügt, wie die beleidigte Bettlerin als Mandatarin des Schicksals vorausgesagt hat? Der Erfolg des Stückes erhob Müllner zum dramatischen Papst der ganzen Periode; einer Würde, in der er sich sonnte und spreizte, die er in seiner Theaterkritik unter unangenehmster Betonung seiner Unfehlbarkeit zur Geltung zu bringen wußte. Nach der ‚Schuld‘ wuchsen die Schicksalsdramen wie Pilze in einem feuchten August aus der Erde. Da sie aber nur das eine Thema variierten, hielt in dieser krassen Form die Richtung doch nicht allzulange vor. Mit ‚König Ungurd‘ und ‚Die Albaneserin‘ hatte Müllner zudem wenig Glück; die Kritik rächte sich an ihrem maliziösen Vorsprecher und nicht zuletzt wandte sich die strengere Richtung der Romantik, Tief an der Spitze, gegen diese Werner-Müllnerschen Mißgeburten. Von hier aus begreift sich, daß die Romantiker immer weiter weg vom stofflichen Sensualismus und ins Extrem der Geistigkeit rückten. Ihre Kritik half jedoch wenig; der Geschmack für die abenteuerlichsten, absurdesten Verwicklungen war nun einmal entzündet: Bruder-, Vater- und Kindermord, unbewußter Inzest, Bigamie, verschollene Kinder, verführte Bräute; dazu Sterndeuterei, Symbolistik, Traumkunst, Somnambulismus: es war eine Lust zu leben in dieser Welt rohester Theatralik! Aus solchen Ingredienzien braute Houwald, ein sentimental gerichteter Verherrlicher der Schicksalsidee, seine rührsam, gern gesehenen Schauspiele zusammen. Ein mysteriöses Geheimnis spielt darin immer die wesentliche Rolle: im ‚Leuchtturm‘ heftet sich das Schicksal an den Ort, im ‚Bild‘ hat es ein Requisit behext. Sein beliebtestes Stück war ‚Die Heimkehr‘, die die satksam bekannte Geschichte behandelt, die in Tennysons ‚Enoch Arden‘ noch heute das Entzücken aller Badfische erregt. Eine bloße Angabe aufs ohngefähr von Titeln dieser Gattung gibt eine hinreichende Vorstellung von deren Wert: da gab es eine ‚Braut im Grabe‘ von Bibra, eine ‚Blutbraut‘ von Smets, von Schrödinger den ‚Gluch‘, eine Bigamietragödie ‚Das Brautpaar‘ von Piper usw. usw. . . .

Unter diesen dramatischen Knochenhauern mußte ein Talent wie Ohlenschläger, der „dänische Schiller“, fast erhebend und reinigend wirken. Sein ‚Agel und Walburg‘, lange Zeit ein Repertoirestück, erwarb ihm auf der deutschen Bühne Bürgerrecht. Mit ‚Correggio‘ aber eröffnete er den Reigen jener Künstlerdramen, die nun dreißig Jahre lang, an der Hand der Kunst- und Literaturgeschichte, vom Theater aus das Wesen des Genies dem Publikumsverständnis vermittelten. Der älteste romantische Roman, Tiecks ‚Sternbald‘, hatte diese durch Goethes ‚Tasso‘ geweckte Neigung genährt. Natürlich blieben die Nachtreter in weitem Abstand zu diesen Vorbildern: ihnen war gewöhnlich nur daran gelegen, solche Helden zu wählen, denen ein gewisses Maß von Sympathie von vornherein dadurch sicher ist, weil der Kranz des Nachruhms über ihren Bildern schwebt und, während der Dichter sie die Leiden des irdischen Jammertals durchschreiten läßt, dauernd zur Erhebung stimmt. Shakespeare, Camoens, Rubens, Palestrina, Petrarca, Windelmann, Beethoven: fast kein bedeutender Mann fehlt in der Reihe dieser meist ganz trivialen dramatischen Betrachtungen des Genies, die auch mit Laubes ‚Karlschülern‘ und mit Gukłows ‚Königsleutnant‘ noch keinen Abschluß fanden. Auf Ohlenschlägers ‚Correggio‘ folgten damals zunächst ‚Hans Sachs‘ von Deinhardstein und ‚Albrecht Dürer in Venedig‘ von Schenk mit populärem Erfolg. Vom Freiherrn von Schenk, dem reaktionären Minister Bayerns, wurde auch das Trauerspiel ‚Belisar‘ mit leidlichem Anteil aufgenommen, wie denn überhaupt eine Zeitlang das historische Genre Schillers noch eine gewisse Beliebtheit behauptete. In den Spuren des Wallensteindichters ging auch der zahme Österreicher Collin mit den Dramen ‚Regulus‘, ‚Coriolan‘ und ‚Balboa‘. Ein Anempfinder nach allen Seiten hin war der als Theaterpraktiker nicht unbedeutende Braunschweiger August Klingemann, der sein kleines Talent nur leider an zu gewaltigen Tragödienproblemen, wie ‚Moses‘ und ‚Ahasver‘ versuchte. Allmählich aber stumpfte der Sinn des Publikums für den geschichtlichen und mythischen Heroismus merklich ab; die Stimmung für die das Leben „verschönende“ Kunst bereitete sich vor und fand eine erste volle Befriedigung in der ganz aus dem romantischen Boden erwachsenen, unser Theater immer noch heimsuchenden ‚Preziosa‘ des Schauspielers Wolff; das Zigeunermädchen in seiner süßen Unnatur hätte damals der Musik eines Weber gar nicht bedurft, um endlich das vom Schicksalsdrama übergruselte Publikum mit reiner „Erlösungspoesie“ zu entzücken.

Das war, was man damals die „höhere Richtung“ nannte, wie sie der durch die romantische Novellistik und Lyrik allmählich verbreiteten besseren Bildung entsprach, denn man empfand in ihr

wohltuend die Erhebung über die platte Wirklichkeit der Iffland=schule. Ihr wesentlicher Charakterzug war die Buntheit: Handlung, Schauplatz, Kostüm mußten aus der Gegenwart irgendwo hinaus=deuten. Auch das Schicksalsdrama, obwohl mit Vorliebe in den Familienkreis versetzt, wurde gern in ein absonderliches Milieu und Gewand gekleidet. Die Ritterromane, die Künstlergeschichten aus alter Meister und Reden großen Tagen hatten diese verlogene Behandlung des „historischen Stils“ bewirkt. Und als dann gar die lange Reihe der prächtigen Gestalten Walter Scotts in Deutschland ihren prunkenden Einzug hielt, war des Schwärmens für goldene Rüstungen, für märchenhaft schöne Edeldamen auf milchweißen Zeltern, für den Glanz und Schimmer fürstlicher Hoflager, für Tjost und Lanzenbrechen kein Ende mehr. In der Wiederaufrichtung all dieser romantischen Herrlichkeit sollte sich die Zeit der begonnenen Emanzipation erfüllen. Man zauberte das altdeutsche Städteleben, das der hervorragend politischen Tätigkeit seiner Bürger die Kulturbüthe verdankte, im Glanz einer friedvollen Glückseligkeit den Blicken wieder vor und berauschte sich daran um so mehr, als man für die Gegenwart von jener Tugend so gar nichts ausbringen konnte: weder den reifen Sinn, „die Stadt zu besorgen“, noch die durch künstlerische Neigung geadelte Handwerksstückigkeit. Im Theater aber zog man wieder nach Italien, nach dem Orient, besiegte man Türken und Heiden und pflanzte das Banner „christlich=deutscher“ Kultur in allen Stätten der Welt wieder auf. Zu Hause las man dann im Rotteck, der in keiner besseren Bürgerfamilie fehlte, wie Otto Bähr in seiner ‚Deutschen Stadt vor sechzig Jahren‘ versichert, die wunderbaren Begebenheiten nach und freute sich der wachsenden Bildung. Besonders hatte auch Friedrich von Raumers Geschichte der Hohenstaufen den Sinn für altdeutsche Vergangenheit wieder aufgefrischt; Immermann und namentlich Grabbe wurden durch sie angeregt und endlich der praktisch fruchtbarste Dramatiker der Zeit, der deshalb nun hier vorangestellt werden mag: Ernst Raupach.

Raupach war ein fleißiges und umsichtiges Talent, das jene vorherrschenden Stimmungen geschickt auszubeuten verstand. Von der Romantik nahm er, was mit Erfolg von ihr zu verwenden war, fühlte sich aber gleichzeitig als deren Bekämpfer im Sinne der rationalen Aufklärung, die der Emanzipation des deutschen Bürgertums neue Ideale zuführen wollte. Leider waren die meisten dieser Ideale polizeilich verboten; nur auf dem Gebiete des Glaubens ließ man einer Bewegung, die eine nationale religiöse Selbständigkeit herbeizuführen geeignet war, ziemlich freie Bahn. Die zahlreichen Konvertiten der romantischen Schule hatten das protestantische Gewissen des Bürgertums nachgerade doch in Beunruhigung gesetzt und man

besann sich, daß der Kampf des nationalen Staats gegen die Machtansprüche der römischen Kirche zu den Traditionen großer deutscher Zeit gehöre. Raupach behandelte diesen Kampf in einer ganzen Reihe von Dramen aus der Kaiserzeit. Das war ungefährlich und kam doch der Neigung entgegen, irgendwie gegen den Druck der Reaktion zu demonstrieren. In den romanhaften Dramen dagegen schob er wieder schwere sittliche Probleme in den Mittelpunkt, um die er, ganz im Sinne der Schicksalstragödie, obwohl er diese haßte und sie veredeln wollte, möglichst viel abenteuerliche, verbrecherische Motive zusammendrängte. In ‚Isidor und Olga‘, einem seiner häufigst gespielten Schauspiele, läßt er sein Publikum erschauern unter dem Fluch der Leibeigenschaft, der russischen natürlich, und zeigt, wie solche Erniedrigung der Menschenwürde zu unnatürlichen Verbrechen treibt. Das war eine wohlfeile Art, sich als Vertreter des Volksrechts zu geben; und wo es, wie hier, ungefährlich war, erscheint der Dichter zwar gern als ein Revolutionär verkleidet, endet aber immer mit einer tiefen Verbeugung vor der beherrschenden Macht der gegenwärtigen Autorität. Während eines Aufenthalts in Rußland durch achtzehn Jahre hatte er das gelernt.

Von den kühnen Ritten ins historische oder romantische Land erholte er sich in einer ebenso fruchtbaren Lustspielproduktion, bei welcher ihm Kozebues Lorbeer vorschwebte. Für dieses Genre hatte er sich zwei stehende Figuren erfunden: ‚Till‘, in der man ungefähr den dottore der welschen Stegreifkomödie wiedererkennen wird, den Schwächer der seichten Aufklärung, der alles weiß, alles arrangiert, und dann den ‚Barbier Schelle‘, der als unverfälschter Hanswurst seine Weltrolle wieder aufnimmt. Wie Kozebue pflegte auch Raupach das Serienlustspiel: die Säden des einen werden in dem anderen wieder aufgenommen wie natürlich auch die Figuren. An äußerlichen Motiven verfügt Raupach über einen erstaunlichen Reichtum; sein Kompositionstalent ist von spanischer Fruchtbarkeit und die Technik seiner Darstellung nach allen Seiten hin mindestens gewandt. Jedermanns Gedanken weiß er ebenso schön im schlichten Bürgerdeutsch zu sagen wie auch in der schon geläufig gewordenen Phraseologie Schillers. Seine Rhetorik ist bei aller Seichtheit weitschweifig, aber nach Inhalt und Klang doch von blendender Wirkung. Kurz, ein Theatertalent ersten Ranges, das namentlich auch den wichtigsten Kunstgriff dieses Metiers perfekt beherrschte: den Schauspielern die Rollen, wie es im Bühnenjargon heißt, „auf den Leib zu schreiben“. Der richtige Theaterdichter muß vor allem — im Gegensatz zu dem hochfliegenden Dramatiker — das vorhandene Vermögen der Zeit: was sie geben kann und was sie empfangen will, einzuschätzen und auszunutzen verstehen; er muß mit dem Schein psychologischer Ver-

tiefung und mit Leidenschaftlichkeit glänzen, muß in einer Zeit, wo die Schauspieler die Helden des Tages sind, diese für sich zu gewinnen wissen; und darin hat Raupach alle Strebensgenossen weit überholt. Er erlangte eine Machtstellung an der Bühne, wie sie in der ersten Jahrhunderthälfte sonst kein Dichter oder Theatermann eingenommen hat. Die mit ihm und nach ihm heranwuchsen, hatten der Schnelligkeit seiner Weltauslegung gegenüber schweren Stand; er lief ihnen mit Leichtigkeit den Rang ab, indem er das große Problem, wo es auch austrat, den Leuten mundgerecht zubereitete. Dabei kam es ihm auf Verschiebungen selbst festumrissener geschichtlicher Charaktere nicht an: jämmerlicher kann der fanatisch-radikale Geist eines Cromwell kaum gefaßt werden, als in der vielgespielten Trilogie Raupachs, die die Stücke ‚Die Royalisten‘, ‚Cromwell Protettor‘ und ‚Cromwells Ende‘ umfaßte; ein Heuchler und Mucker, ohne jede dämonische Größe bleibt von der eisernen Gestalt des britischen Josuah übrig. Diese Trilogie, der Zyklus der Hohenstaufendramen und endlich die Tragödie ‚Der Nibelungenhort‘ rückten Raupach in die ernstliche Betrachtung auch der Besseren seiner Zeit und schafften ihm, nach Goethe, Schiller und Kleist, die Anerkennung als einem „Dichter“. Goedeke sogar hatte noch den bedauerlichen Mut, die Nibelungen Raupachs dem „cruden Puppenspiel Hebbels“ vorzuziehen! Raupachs Herrschaft war ihrem Umfang nach erstaunlich: von 1821 bis 1841 kamen am Berliner Hoftheater siebenundsiebzig seiner Stücke zur Aufführung; er hat insgesamt etwa hundertundzwanzig Werke auf die Bühne gebracht, die während des bezeichneten Zeitraums das Stammrepertoire der deutschen Theater bildeten. Kein Dramatiker, der mit ernstern Stoffen in ernster Behandlung an die Schaubühne herantreten war, hatte bis dahin in Deutschland eine so breite Wirkung ausüben können.

Gleichzeitig mit der Ära Raupachs vollzog sich im neunzehnten Jahrhundert die erste starke Überslutung des Theaters mit französischer Bühnenliteratur. Die Abneigung gegen Frankreich war bald überwunden worden und hatte sich ins Gegenteil gewandelt, als man auch von drüben das Evangelium der bürgerlichen Emanzipation zu vernehmen glaubte. Zwar konnte Frankreich sich gerade keines Vorsprungs vor Deutschland rühmen, dem neuen Geist im Drama einen besonders glücklichen Ausdruck gegeben zu haben. Die mit der Revolution herausgekommene klassizistische Richtung war ganz konventionellen Charakters gewesen und wäre gewiß leicht zu überrennen gewesen, wenn nicht auch in Frankreich die romantische Bewegung besonderes dramatisches Ungeschieh an den Tag gelegt hätte. Im ernstern Sinne bedeutete erst gegen Ende der hier betrachteten Periode Victor Hugo mit seinen Erstlingen ‚Marion De-

lorme' und 'Hernani' einen glänzenden Sieg über die in der römischen Toga einhererschreitende Tugendlüge der Republik und die cäsarischen Allegorien des Bonapartismus. Bis dahin hatte, ebenso wie in Deutschland, die Restauration scharfe Zensur an der dramatischen Propaganda liberaler Ideen geübt. Und wenn in der Folge Karl X. auch einem Bittgesuch der Klassizisten, das Théâtre français den romantischen Dramen zu verschließen, die treffliche Antwort gab: im Theater habe auch er nur seinen Platz, so erreichte doch das klerikal-konservative Regiment, daß wenigstens von der königlichen Bühne herab nicht abermals „revolutioniert“ werde. Die bei uns ähnlichen Zustände machen es begreiflich, daß die dramaturgische Bewegung, die dort in Victor Hugo gipfelte, zu dieser Zeit nach Deutschland überhaupt gar nicht herüberdrang. Erst die Jungdeutschen der nächsten Generation schenkten diesen Vorgängen und der Dichtung Hugos die gebührende Beachtung. Der Geist der Zeit wußte sich indes auch drüben in einer Theaterkunst zweiten Ranges durchzusetzen. Wesentlich sozial gewendet, wie der französische Romantismus war, rief er eine neue Gattung, das volkstümliche Melodram ins Leben: die Rehabilitationsfrage der gefallenen Frau, die verfolgte Unschuld, die Verbrechen der Justiz, das Märtyrertum des Lumpen gehüllten Edelmutts gaben hier die Stoffe. Und nach diesen Handwerksprodukten griff die deutsche Bühne bald mit unübler Eifer. 'Die Waise und der Mörder' und 'Der Galeerenslave' waren zwei Proben dieser Gattung, die in Deutschland den größten Theatererfolg hatten; das letztgenannte Zerrbild gab sogar dem genialsten deutschen Schauspieler, Ludwig Devrient, eine Glanzrolle. Neben diesem, den krassen Instinkten der proletarischen Menge schmeichelnden Genre sproßten andere verwandte auf: das der historischen Gemälde und das des Politischen Intrigenstücks. Hier wurden die Großen der Welt in ihren Schwächen dem demokratischen Empfinden der Zeit näher gerückt, sich daran aufzurichten, daß auch die Weltgeschichte schließlich nur von Beweggründen, wie sie Hinz und Kunz für das kleine Treiben des Tages im Schach halten, geleitet wird. Das in Louis Philipp verwirklichte Ideal des Bürgerkönigs, im Biedermeierrock, mit dem Regenschirm unterm Arm, spulte in den dramatischen Gebilden lange Zeit der Julirevolution voraus. Delavigne und Scribe, von drüben importiert, bildeten das dramatische Menu unserer vornehmeren — die Verbrecherromantik der Boulevarddramen das der bourgeoisen Theatergesellschaft. Endlich entstand in Paris noch ein viertes Genre, das ein glänzender Exportartikel nach Deutschland wurde: die gesungene und die getanzte Romantik, in der sich die lyrische Sentimentalität so hübsch mit dezentem erotischem Bedürfnis, wie es der ordentliche Staats-

bürger sich zubilligt, verbindet. Das Daudenville, mit den sparsam aber zierlich bekleideten Soubrettschen und Chören junger Mädchen, das schüchterne und noch leidlich ehrbare Vorbild der Operette, hielt seinen Einzug. In Frankreich war es auf die Bühnen zweiten Ranges verwiesen; in Deutschland aber — und hierin liegt ein bedeutsamer Unterschied zwischen französischer und deutscher Bühnenpraxis — hielt man sich mit der Prüfung dieser Theaterware nach ihrem ästhetischen und gesellschaftlichen Wert nirgend auf. Hier griff man, ohne den Rang des Theaters zu beachten, heißhungrig nach jeder „Novität“. Was in Paris im Hause Molières nie Einlaß gefunden hat, noch je finden könnte, was dort deutlich als Kunst zweiten Ranges behandelt wurde, den Pöbel entzückte, wurde dramatische Festtagskost für die vornehmsten deutschen Hoftheater. Ein Heer von Übersetzern und Dramaturgen war beschäftigt, diese Produktion dem damaligen Geschmack anzupassen. Besonders der fruchtbare Hofrat Winkler in Dresden, der sich als „Dichter“ Theodor Hell nannte, die anonyme leitende Seele des dortigen Theaters, widmete sich dieser edlen Kulturmission: im Jahre 1828 zählte man unter hundert- undvierzig Stücken, die überhaupt auf der Dresdner Bühne gespielt wurden, sechsundvierzig solcher von Winkler bearbeiteter französischer Nichtigkeiten; in dem Jahrzehnt von 1820 bis 1830 nahm er mit diesem Genre den siebenten Teil des gesamten Schauspielrepertoires für sich in Anspruch.

* * *

Im Jahre 1826 erst lernte wenigstens der lesende Teil des deutschen Volkes den wirklichen dramatischen Dichter der nachklassischen Zeit kennen: man empfing aus Tiecks Händen die gesammelten Werke Heinrichs von Kleist. In verdienstvoller Weise, aber ohne tiefere Wirkung zu erzielen, hatte Tieck auch verschiedene Bühnenversuche mit Kleist gemacht. Jetzt endlich begann sich — wenn auch nur sehr langsam — das Urteil über diesen Dichter, der seiner Zeit so jammervoll verloren gegangen war, zu klären. Wir werden auch heute noch Kleist nicht eine kraftvolle Natur im eigentlichen Sinne nennen können; eine solche hätte, bei der eigenen ungemeinen Begabung, wenn nicht ihre Zeit, so doch ihr eigenes Dasein zu beherrschen gelernt, während es Kleist, dessen brennende Sehnsucht das Leben mit dem reichsten Inhalt füllen wollte, aus den Händen glitt. Als eine durchaus nur sich selbst angehörige Natur aber, mit eingeborener Tiefe, haben wir ihn längst den ihm gebührenden ersten Platz eingeräumt. Vieles auch, was seiner Zeit und seinen Freunden selbst als Schwäche galt, erkannten wir als Stärke: die verzehrende aber auch das geheimste Leben sich assimilierende Emp-

findlichkeit, den dämonischen Trieb, was in sein Leben trat, bis auf die letzte Faser sich eigen zu machen, es durch seine Individualität hindurchgehen zu lassen, um es so als Produkt einer rastlos umschaffenden Seele zu besitzen und der Welt in durchsichtiger Kunstform mitzuteilen. Seine Subjektivität zog das Zerstreute, Auseinanderfallende, Problematische der Erscheinungen an sich und lebte es zu einer Einheit um. So verfuhr er mit seinen künstlerischen Stoffen, und so wollte er mit den Menschen verfahren, die in sein Leben traten. Die Resultate künstlerischer Art dieses Umbildungsprozesses stieß die Mitwelt gleichgültig von sich; die Menschen, die er sich zu eigen machen wollte, widerstrebten diesem Anspruch: und daran erkrankte schließlich sein Lebenswille bis zum freiwilligen Aufgeben seiner selbst.

Das sind gewiß ganz andere Vorbedingungen, als sie aus den Bedürfnissen der Romantiker zutage traten: Kleists idealer Subjektivismus wurzelte nicht, wie man lange wähnte, im Boden jener Richtung. Bei Kleist ist alles Zwang, was dort Willkür ist; er will konzentrieren, wo jene zerstreuen und auflösen. Und aus diesem Zwiespalt mit der herrschenden Tendenz der Zeit entsprang seine Vereinsamung. Kleist griff weit über seine Zeit und das Wesen der Romantik hinaus; er wollte die Probleme der Zeit nicht verzichtend bestätigen, wie es im Grunde doch die Romantiker taten, sondern als Dichter sie zu lösen sich unterwinden. Gerade die rätselhaften Triebe der Seele, die die Romantik mit mystischen Schleiern verhüllte, die der Fatalismus als Zwangsvorstellungen einer feindlichen Schicksalsmacht begriff, zeigt Kleist durchaus an das Individuell-Psychologische gebunden; er stattet seine Gestalten nie nur mit den äußeren Attributen einer Leidenschaft oder eines Pathos aus; sie handeln, wie die Shakespeares, aus der Notwendigkeit ihrer ganzen Natur heraus, aus einem inneren Zwang. Diesen Zwang läßt Kleist jedoch nicht als ein Gegebenes wirken; er bemüht sich, ihn psychologisch zu begründen, wobei er oft mit einer erstaunlichen Sicherheit der Divination viel spätere Erkenntnisse der psycho-physiologischen Methode vorausgreift. Umhüllt Shakespeares Charaktere von dunklerer Färbung zumeist ein phosphorisches Leuchten, das rätselhafte Tiefen ihrer Psyche uns erschauernd nur ahnen läßt, so geht Kleist entschieden einen Schritt weiter als der Brite: er verwandelt uns dieses dämonische Leuchten in eine gewisse Helle und dadurch unsere Schauer in teilnehmende Liebe und in erschütterndes Mitleid. Das Märchen der freien Willensbestimmung freilich zerstört er und entzweit sich dadurch von vornherein mit der rationellen Bildung, die darum auch bis zum heutigen Tag an ihm mäfelt. Man betrachtete seine Charakterentwicklungen lange Zeit als nur willkürliche Experi-

mente und sah nicht, daß ihre strenge psychologische Konsequenz immer in eine klare Beziehung zur Idee des Menschlichen gebracht ist. Es sind freilich oft die verborgensten Kräfte der Seele, die er enthüllt, weil es ihm darauf ankommt, gerade an ihnen zu zeigen, wie alles Menschliche dem ethischen Gesetz unterworfen ist, wie es diesem zu höherer Verherrlichung dienen muß oder dessen ewige Gültigkeit bestätigen im tragischen Untergang des Individuums. Wenn man im Sinne solcher strengen und vor allem immer Verständnis werbenden Motivierung die beiden Meisterwerke ‚Penthesilea‘ und den ‚Prinz von Homburg‘ betrachtet, so begreift man schon, daß gerade seine Zeit ohne Verständnis an der eigenartigen Schönheit dieser Dichtungen vorübergehen mußte. In beiden Dramen ist das Gefühlsleben der Helden aus den Fugen geraten; bei der Amazonenfürstin organisch, bei dem Prinzen unter einem vorübergehenden, wieder aber in seiner psychophysiologischen Beschaffenheit begründeten Affekt. Penthesilea muß der Rache der in der Verblendung über die Ziele des Geschlechts mißhandelten Natur erliegen; die aus den Tiefen der natürlichen, im Grunde unerschütterlichen Instinkte heraufstürmende Leidenschaft zerreißt die Zwangsbande eines sie fesselnden Stolzes und schlägt in pathologische Zerstörungswut um, als die Amazone ihren bewußten Wesensinhalt durch eigne Schuld zerbrochen sieht. Es gab noch keine deutsche Tragödie, die einen Charakter so bis auf seine verborgensten Wurzeln bloßlegt und bis auf den tiefsten Grund den Zwiespalt zwischen Willen und Vorstellung; aber auch keine, die wie diese aus den gehäuften blutigen Greueln das Bild der Menschheit, so sehnsüchtig erfährt, hochhebt und heraufführt: eine Sonne hinter Wolken, die wir nicht sehen, deren Licht uns aber glutend umfließt.

Die Zeitgenossen zeterten über die fremde, weithergeholte Weltanschauung, die uns jede Teilnahme für die Heldin erschwere. Als ob die symbolische Einkleidung einer in tiefen, unheilbaren Zwiespalt mit sich selbst geratenen Natur so schwer zu durchdringen gewesen wäre und dieses abgründigste Problem der Zeit ihren Menschen selbst so fremd! Eine ungeheure Verwirrung des Gefühls hatte die Seele des Volks krank gemacht; im Vermögen zum tragischen Einsatz des ganzen Lebens mußte es sein Schicksal verstehen. Das Bewußtsein davon hatte sich in Kleist zu individuellstem Leiden gesteigert: „es ist wahr“, schrieb er einer Freundin, „mein innerstes Wesen liegt darin (in der Penthesilea) und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und der Glanz meiner Seele“. Gerade in dieser Tragödie war die Meinung Goethes eindringlich berichtigt: nicht zur Verwirrung des Gefühls strebte der Dichter hin; er ging aus von der Verwirrung des Gefühls und führte zu Einheit

und Erlösung. Seine ästhetische und sittliche Klarheit steht in dieser Dichtung auf der vollen Höhe.

Nicht anders im ‚Prinzen von Homburg‘: hier ist die Verwirrung des Gefühls, die dem Helden für eine Zeit aus den Grenzen der von ihm hochempfundenen sittlichen Pflicht hinauswirft, mit liebevollem Verständnis auf den somnambulen Rausch zurückgeführt, dem die sensible Natur des Prinzen um so nachhaltiger unterliegt, als er seine Liebesneigung zur leidenschaftlichen Flamme schürt. Wie konnte Goethe, der doch die Menschen seiner ‚Wahlverwandtschaften‘ schuf, das mißverstehen? Die unterliegen doch ganz ähnlichen psychischen Trübungen aus der Sphäre des Unbewußten, freilich steigen ihnen aber auch dieser die überwindenden Kräfte auf. Von diesem Grunde für eine Weile losgerissen, mußte Kleists Held von verwirrtem Gefühl und schlimmer: er mußte durchaus unwürdig erscheinen, wenn angesichts des ihm geöffneten Grabes ihn gar eine so fassungslose Angst erschütterte. Solche Zustände der durch die „Vorstellung“ unbeherrschbaren Willenssphäre zu schildern, hatte kein Dramatiker bisher den Mut gehabt. Kleist hatte ihn, und er entstellt dadurch nicht, sondern bereichert das Bild der Menschheit. Zu seiner Zeit aber wollte man die das Ganze umspannende Idee nicht anerkennen: gerade an die Unverwirrbarkeit des innersten Dranges in seinem Helden, der den ihm zugesicherten Besitz des geliebten Weibes schließlich nur in der ungebrochenen Harmonie seines ganzen Wesens empfangen will, knüpft der Dichter den Faden, der den Prinzen aus dem Labyrinth seiner umschatteten Empfindungen zurückleitet in die sittliche Helle, auf die Höhe des Lebensverzichtes selbst, zugunsten der größeren Menschheitsidee — hier im sich unterwerfenden Gefühl für nationale Ehre verkörpert.

Alle Farben der Romantik hat Kleist auf seiner Palette, das ist zuzugeben: den Zug zur Mystik, den G. H. v. Schubarts Schrift ‚Die Nachtseiten der Naturwissenschaft‘ ihm nahegelegt hatte, die Neigung, in die damals noch wenig aufgehellte Welt der somnambulen Zustände unterzutauchen, die Vorliebe für mythisch-religiöse Vorstellungen und endlich für den Märchenschimmer entschwundener glänzender Zeiten. Das alles flutete durch seine eindrucksfähige Seele und ließ ihn um das Hauptproblem, das er ins Auge faßte, oft eine Fülle von Motiven gruppieren, die erläutern sollen, den leicht verführbaren Leser aber zuweilen verwirren. So kommt auch seine Sprache zu ihrem tropischen Reichtum an Bildern und Gedanken; wie ein von der Sonne beschienener Gießbach scheint sie in tausend farbig-glänzende Atome zu zerstäuben, und jedes ordnet sich doch dem Strome wieder ein, der Richtung und Ziel bestimmt. Wie der Stil seiner Sprache so ein klassisches Gepräge empfängt, zeigt auch

die Linie, die seinen Gebilden Umriß und Bedeutung gibt, stets die strenge Form eines der Harmonie mächtigen Künstlergeistes. Das romantische Element haftet eigentlich nur am Kolorit.

Nach dem Zerwürfniß mit Goethe hatte Kleist wenig Aussicht, das lebende Theater für sich zu gewinnen, denn die Bühnen außerhalb Weimars waren seiner Kunst noch kaum herangereift. Umsonst verband er sich mit Adam Müller zur Herausgabe des ‚Phöbus‘, dem Müller die Tendenz gab: „Staat, Wissenschaft, Kirche und Theater zu einer Einheit zu verschmelzen“. Wer — unter dem Druck der Jahre von 1808 bis 1811 lebend — hatte für solche, über das nächste Dringende und doch Unerreichbare weit hinausgreifende Ideale in Deutschland Sinn? Überall zwar wurde die Not des Vaterlandes verhandelt, aber über das Handeln und Feilschen charakterschwacher Diplomaten kam die deutsche Sache nicht hinaus. Ein einiges Zusammengreifen der nationalen Kräfte scheiterte an der Haltlosigkeit der deutschen Mittelfürsten, die im Rheinbund Unterschlupf gefunden hatten. Überall meinte Kleist nur Phrase und Schwäche zu vernehmen und doch suchte seine patriotische Seele unter jeder Handlung des Übermuts, die der Unterdrücker der Nation höhrend übte. Aus dieser Entrüstung über die deutsche Kläglichkeit entstand, vor dem ‚Prinzen von Homburg‘ schon, der flammende Appell der ‚Hermannsschlacht‘, — ungehört von denen, die er anging.

Nie war und nie ist wieder ein Drama gegenwärtlicheren Inhalts der glühenden Seele eines großen Dichters entfloßen und nie hat eine Tendenzdichtung so aus der Tiefe völkischen Seelentums geschöpft. Ästhetischer Übereifer hat, durch die poetischen Qualitäten des Dramas irreführt, gemeint, Kleist des Vorwurfs entlasten zu müssen, daß er hier „Tendenzdichter“ wäre. Wenn je im Sinne eines nationalen Dramas die Tendenz erlaubt oder gar geboten ist, war sie es hier. Sie sollte durchaus nicht verhüllt werden, denn sie repräsentierte die höhere Idee, die über den Parteien steht, die des Rechts auf eigenes Blut und eigenen Boden. Die Hermannsschlacht sollte persönlich treffen und wie eine Flamme in den aufgehäuften Zunder fahren; und Kleist war nicht tendenziös im übelen Sinne patriotischer Verblendung. Er zeichnete von seinem Standpunkt aus Napoleon in dem übermütigen Darius milde genug; viel schärfer dagegen traf er Deutschlands Fürsten, die er in den tatenlosen Schwätzern der Sicambrier-, Marsen- und Brukkererhäupter geißelte, wie die Rheinbundsfürsten sich in Just, Guelzar und Aristan wiedererkennen sollten. Der Hinweis auf die Hilfe Rußlands in dem Bunde mit Marbod, des Slavenreiches mächtigem Beherrscher, das alles war zum Greifen deutlich und darum auch von einziger Kühnheit. Mehr aber als dieser unerhörte Mut erschreckte die Freunde Kleists

die in dem Charakter Hermanns ausgesprochene Forderung: Lug und Trug fürder nicht mit Treue, Gewalt nicht mit Recht zu bekämpfen, — sondern Trug mit Trug und Gewalt mit Gewalt! Das ging deutschen Begriffen über die Hutschnur nationaler Tugend. Ein ängstliches Beraunen war alles, was Kleist bei den in seine Dichtung Eingeweihten erfuhr. Zwar leuchtete ihm eine schwache Hoffnung, da der ihm zugetane Collin das Stück auf das Wiener Burgtheater bringen wollte, die einzige Bühne Deutschlands, die nicht unter strenger Kontrolle der französischen Politik stand; aber dieses Ansinnen Collins war der Burgtheaterleitung doch zu gewagt. Ja, die Hermannsschlacht konnte sogar in keinem deutschen Staate gedruckt werden. Erst 1821 gab sie Tied mit Kleists Nachlaß heraus. — Ein Jahr, nachdem sie geschrieben, wurden auf dem Feld der Niederlage bei Wagram alle nationalen Hoffnungen, wie es scheinen mußte, endgültig begraben.

Im nämlichen Jahre, da Kleist sein unglückliches Dasein endete, kam sein ‚Käthchen von Heilbronn‘ zum erstenmal auf die Bühne: in Bamberg, wo Franz von Holbein unter Mithilfe von E. Th. A. Hoffmann das Theater leitete, an dem man sich, der allgemeinen Aufmerksamkeit ziemlich entrückt, nach Neigung auch einmal im Seltsamen erging. In der Bearbeitung des späteren Burgtheaterdirektors Holbein dem zeitgemäßen Geschmack zuliebe schlimm zugerichtet, wurde das lebenswürdige Käthchen bei seinem Volk die erste Fürsprecherin für den Dichter. „Ein großes historisches Ritterschauspiel“ nannte Kleist sein Drama; er hätte es zutreffender das erste deutsche Volksstück nennen können. Denn das ist es, wenn man durch all den romantischen Glanz und Schimmer, den Kleist hier bewußt häufte, auf den Kern der Dichtung geht. Die reine Naivität des Mädchens, die treffliche Verwertung sagenhafter volkstümlicher Elemente, die geschichtliche Realität in der Auffassung der Standesunterschiede, der breite Humor der ritterlichen und der bürgerlichen Typen stechen himmelweit von der bis dahin in den Ritterstücken und Romanen üblichen sentimentalen Verseichnung all dieser Motive ab. Sein Bearbeiter tat freilich alles, Kleist beim Wort zu halten und ein rohes und dummes Ritterschauspiel aus dem Original zurechtzuschneiden. Aller feineren Begründung beraubt, erschien hier das Käthchen als ein richtiger Wechselbalg romantischer Schwäche; und da diese Bearbeitung durch ein halbes Jahrhundert auf der Bühne blieb, ist es eigentlich nicht zu verwundern, wenn das Käthchen gerade vor der weiblichen Kritik immer schlecht bestand, die es kurzweg „männertoll“ zu benennen liebte. Männertoll, dieses lieblichste Gebilde der Mädchenseele in ihrer unberührbaren Keuschheit, in ihrer unbeirr- baren Zuversicht auf die Erfüllung der ihr zubeschiedenen Bestim-

mung. Eine Knospe, die willenlos unter den Strahlen der Lenzsonne sich just nur so entfalten kann, wie die Natur sie vorgebildet; nur für diese Liebe mit ihrer Himmel und Hölle besiegenden Kraft. Das ist, rein dichterisch betrachtet, ein höchstes Stück poetischer Wirklichkeit, an das keine Stepsis heranreicht. Kleist senkt in diese Schöpfung aber weit mehr als nur seine eigene, immer unbefriedigte Sehnsucht nach einem menschlichen Wesen, dessen Dasein ganz in dem seinen beschlossen wäre, das ganz ihm zugehörig und doch von ihm gelöst wäre wie das andere, das bessere Teil seines Ich, das des Dichters gewaltsame, heftige Liebe aus der Zerrissenheit der Empfindung zu sanfter Verehrung hätte leiten können. Sein Käthchen umschließt ein weiteres Ideal: den tiefen Drang nach sieghafter Wahrhaftigkeit gegenüber dem alle Kraft verseuchenden Konventionalismus seiner Zeit. Der verheuchelten Erotik der modernen Zivilisation gegenüber setzte Kleist die Natur wieder in ihre Rechte, — freilich anders als Friedrich von Schlegel und manche Romantiker, aber doch auch wieder nicht aus eitel Phantastik, sondern aus echter deutscher Empfindung des Weibes heraus. Er begegnet sich hier mit Goethe; auch ihm bedeutet das Weibliche das Ewige; auch Kleist erhebt die Unbesiegbarkeit der Liebe, auch hier in einem Kinde des Volkes dargestellt, zur symbolischen Bedeutung gegenüber der niedergehaltenen, verbildeten und verkünstelten Empfindungen. Symbolisch ist auch die nachträgliche Adellung Käthchens, die man Kleist oft genug als eine Schrulle des Standesvorurteils vorgeworfen hat, zu verstehen: Käthchen soll eine Kaiserstochter sein, — als Hinweis, daß die Verleugnung der nationalen Empfindung zugleich ein Verzicht auf angeborene heilige Rechte ist. So nahm Kleist, freilich sehr gegen das aufdämmernde demokratische Bewußtsein des Volks, den geschichtlichen Zug des kaiserlichen *jus primae noctis* in seine Dichtung, nicht — um adelige Vorurteile aufzufrischen, sondern als einen Anklang an eine kraftvolle Zeit, die an „Kaiserkindern“ keine Schmach haften sah. Käthchen ist Deutschland, das vaterlos gewordene, das in dem Kaiser seinen Vater wiederfindet.

Von ähnlichem sittlichen Standpunkt aus behandelt Kleist im ‚Amphitryon‘, den er Molière nachbildete aber wesentlich vertiefte, das göttliche Recht Jupiters, an des Gatten Stelle zu treten. Das mythologisch-religiöse Problem steht hier sehr fein neben der Komik der antiken Komödie, doch wußte — bis auf einige Aufführungen in neuester Zeit, die auch wirkungslos geblieben sind — die Bühne mit dieser intimen Dichtung nichts anzufangen. Auch die Versuche, die ‚Familie Schrockenstein‘ des Dichters zum Leben auf den Brettern zu bringen, sind immer und wohl nicht ohne innere Gründe gescheitert. Das ‚Käthchen von Heilbronn‘ mit dem ganzen Zauber

seiner volkstümlichen Poesie wiederhergestellt zu haben, ist ein Verdienst der Meininger gewesen, die auch die ‚Hermannschlacht‘ und den ‚Prinzen von Homburg‘ im Bühnenwert höher steigen machten. Ein inniges Verhältnis aber zwischen Kleist und dem Theater besteht heute noch nicht; man respektiert ihn und in Norddeutschland findet der im Homburg atmende preußische Geist tiefere Sympathien als jenseits der Mainlinie, wo der Dichter eigentlich nur in seinem Käthchen auf der Bühne fortlebt.

* * *

Am 31. Januar 1817 wurde im Theater an der Wien das Trauerspiel eines sechsundzwanzigjährigen Dichters aufgeführt, das den lauten Beifall der Menge, den lauen der Kritik fand: der Dichter war Franz Grillparzer und das Stück ‚Die Ahnfrau‘. Der Beifall, der dem Trauerspiel zuteil wurde, wuchs, nach des Dichters Meinung, aus einem Mißverständnis: man begrüßte diese Ahnfrau als eine vom Stamme der Schicksalstragödie, wozu die spukhaften Elemente, die reichlich durch das Stück verstreut sind, auffordern. Es enthält Motive aus dem Ödipus, aus der Braut von Messina, aus Werners Sebrunnarnacht und aus Müllners Schuld. Des Dichters Absicht kommt, durch so viele Anklänge verwirrt, nicht rein zum Ausdruck und ist, wie er wenigstens später meinte, durch Schreyvogel, der ihn bei der Fassung für die Bühne und den Druck beriet, vielleicht auch verwirrt worden. Grillparzer will das bei ihm wirkende Schicksal als einen „Anthropomorphismus, als eine Personifikation der Naturnotwendigkeit der von unserem Willen unabhängigen äußeren Umstände“ begriffen wissen; das sollte ihn von Werner und von Müllner scheiden. Diese Ehrenrettung seines Kindes vor der verdächtigen Verwandtschaft mit dem Fatalismus können wir dem Dichter auch heute noch nicht als gelungen zugestehen. Aber wir sehen auch die Differenzen, die ihn von jener trennen, die Schönheiten der Dichtung, die für sich sprechen und ihren Urheber, trotz seiner Abhängigkeit von dem berüchtigten Genre, sofort als einen Geist höherer Art erkennen lassen: den Schwung der Leidenschaft, den lyrischen Fluß der Sprache und die bei aller stark theatralischen Maché doch echt dramatische Kraft. Das Drama ist dennoch der vielversprechende Erstling eines wirklichen Dichters. Schon fünfviertel Jahr später brachte er seine ‚Sappho‘ auf die Bühne, für die er die Inspiration ganz in der Goetheschen Sphäre der Iphigenie empfangen zu haben schien. Er hatte also wenigstens das Gefährliche der ihm aufgehängten Verwandtschaft rasch erkannt und sich in bessere Gesellschaft gerettet; schließlich in die allerbeste, die ein Dichter haben kann: zu sich selbst.

Kaum ein anderes Drama des Fruchtbaren baut seine eigene innere Welt so klar und durchsichtig auf, enthüllt die Vorzüge seines Schöpfers in so vollkommener Weise und mit all der ihm eigenen Liebenswürdigkeit wie diese rührende Verherrlichung der Dichterin von Lesbos. Wir finden hier schon den Poeten der feinen Seelenstimnungen, den Schöpfer unnachahmlich durchsichtig gezeichneter zarter Gestalten, die in sich selbst so sicher ruhen, deren leiseste Bewegung stets von einem schwingenden Akkord süßer Harmonie begleitet ist, wie eine wohlgestimmte Harfe ihn tönt, wenn auch nur eine ihrer Saiten anklingt; hören die Sprache, deren sanfte Rhythmen eine wohlige sinnliche Wärme durchströmt, daß sie schmeichelnd sich uns ans Herz legt, und reichen ihm gern hier schon den Kranz, der nur Edlem und Großem gewunden wird.

Aber wir stoßen auch hier schon auf die mit aller Deutlichkeit umschriebene Grenze seines Vermögens, auf den Mangel an tragischer Kraft, ja an tragischer Gesinnung. Wohltätig dabei berührt, daß er uns die Affektation erspart, die Müllner und Genossen so lächerlich macht; Grillparzer ist fern davon, sich durch ein heroisches Pathos über die Dissonanz, die ihn schmerzlich bewegt, hinauszuheben; er zwingt uns ganz ehrlich in den schwermütigen Zauber seiner Resignation hinein und läßt uns unsere Tränen als Wohltat empfinden. Erst wenn wir von ihm gehen, kommt es uns zum Bewußtsein, daß seine Schwäche auch uns angesteckt hat, daß er uns mit einer Notwendigkeit berückte, der keine zwingende Kraft des inneren Schicksals innewohnt, wie sie tragische Notwendigkeit haben muß. Man hat diesen Mangel aus der „Eigenheit“ des Poeten erklären wollen, aus den ihn bewegenden Widerstreit zwischen „Geist und Wirklichkeit“ zwischen „Kunst und Natur“; — das ist keine Erklärung: dieser Widerstreit ist nichts Grillparzer Eigentümliches, sondern das Schicksal jedes Dramatikers. Immer handelt es sich im Drama darum, die Welt der Vorstellungen an der des Willens auszumessen. In diesem Konflikt selbst aber liegt noch nicht das Tragische; das erwächst erst aus der unbeugsam sich erweisenden Unmöglichkeit eines Ausgleichs ohne Opferung des individuellen Glücks. Die Kraft solcher Naturen, die Träger einander widerstreitender Mächte sind, treibt bewußt auf diese Spitze zu; und diese Kraft muß ihnen der Dichter aus der Stärke seiner Welteinsicht, ohne ihr das eigene „Sentiment“ beizumischen, mitteilen. Diese Fähigkeit lag von Haus aus nicht in Grillparzers Wesen; er treibt keinen Kampf bis auf diese letzte Spitze und sinkt immer vor dem letzten Ausmessen der Kräfte zum freiwilligen Verzicht herab. Daran war auch nicht, wie man betont hat, sein österreichisches Vaterland schuld, weil dort immer der strebende Geist am Widerstand der reaktionären beharrenden Macht sich hätte

brechen müssen. Aus solchen Erfahrungen schöpft gerade die starke Natur den Troß, der die tragische Stimmung erzeugt. Der Mangel lag in Grillparzers Individuellem beschlossen. Mit jedem Vermögen des Künstlers, kann man sagen, hat ihn die Natur begabt: er las auch den geheimen Sinn im Buche des Lebens, ergriff die Schönheit jeder Form mit dem Geschick, sie leicht wieder hervorzurufen, er hatte geistige Distanz zu den Dingen, an Talent steht er vielleicht nur neben Goethe, aber die Kraft des großen Menschen fehlte ihm, die schöpferisch oder erleidend dem Tragischen der Welt gewachsen sich zeigt. Darum schreitet er als Dramatiker auch da am sichersten, wo er eine Stütze an der geschichtlichen Wirklichkeit findet; seine österreichischen Geschichtsdramen bringen die starre Gebundenheit der Charaktere meist glücklich zur Geltung; nur schiebt er auch da noch, als wenn er selbst sie in ihrer determinierten Wucht nicht ertragen könnte, wieder weichliche Motive unter, wie beispielsweise in ‚König Ottokars Glück und Ende‘ das der verstoßenen Gemahlin, wodurch er dann doch wieder leise rührselig wirkt.

Durch solche Hilfsmittel sind auch die reinen und starken Linien im Aufbau seines dritten Werks, der Trilogie des ‚Goldenen Vließes‘, die am 26./27. März 1821 in Wien über die Szene ging, verwirrt. Den starren Gegensatz zwischen griechischer und barbarischer Weltanschauung vertieft er gegen die beiden einzigen Vorgänger, die an ihm gemessen werden dürfen, Euripides und Corneille, zum erstenmal in rein menschlichem Sinne. Auch hier merkt man das Vorbild der Goetheschen Iphigenie. Der Tod des Vaters und des Bruders der Medea wären hinreichende tragische Motive, verstärkt noch durch die schweigend getragene Mitschuld am Mord des Phryrus, den das Vorspiel ‚Der Gastfreund‘ darstellt. Wie er seine Heldin in die dunkeln Netze der Liebesleidenschaft eng und enger sich verstricken läßt, wie er sie aus dem schweren Rausch an der Erkaltung ihres Jason erwachen und den dämonischen Instinkten ihrer Abkunft verfallen läßt, zeigt Grillparzer beinahe sogar auf rein tragischer Höhe. Aber der Gegensatz der beiden Welten selbst, der düsteren, von abergläubischer Dämonie beherrschten der Kolchierin — in die nur unheilvoll ein Strahl der Griechen Sonne fällt, weil er den Sinn der für das Dämmerreich Geborenen dauernd nicht wandeln kann — und der vom Dichter bezeichnend getroffenen Griechenwelt, die dem Barbaren gegenüber jede Untat entschuldigt, daheim jedoch der Sitte strenges Gesetz sophistisch und auch etwas heuchlerisch betont, schien Grillparzer nicht hinreichend. Seine Behandlung des ‚Vließes‘, als eines Requisite von ganz unklarer Symbolik, erinnert wieder bedenklich an die Schicksalstragödie und verwirrt die rein menschlichen Linien. Wie groß ist Grillparzer in der Abrechnungsszene zwischen

Jason und Medea, wie rein ist da die Tragik der von ihren Leiden-
schaften an die Grenzen des Möglichen getriebenen beiden Menschen
gezeichnet; aber sofort überfällt den Dichter wieder die Ängstlichkeit
vor dem harten Anblick der Notwendigkeit und er wird, um zu ent-
schuldigen, was uns durchaus begreiflich ist, so geschmacklos, die Szene
anzuhängen, wo die Kinder zwischen den auseinandergehenden Eltern
wählen sollen; eine Episode, die übel an die gleichbedeutende in
Kochbues ‚Menschenhaß und Reue‘ mahnt. Der Vorwurf jedoch,
daß Grillparzer auch hier, von Corneille verführt, den Kampf zwi-
schen zwei Welten zu einem solchen zwischen zwei Weibern abge-
schwächt hätte, ist ungerecht: die Figur der Kreusa, Medeas rächende
Untat an ihr, ist ursprüngliches Ingrediens der Sage und des Dich-
ters Behandlung der Griechin — freilich als liebes „Wiener Mädel“
— im Gegensatz zu der Kolchierin wohl gelungen. Wie hier, werden
wir Grillparzer immer finden: mit schwankendem Gefühl, selbst von
Mitleid ergriffen, vermittelnd zwischen den Mächten stehend, deren
tragisches Sichausmessen er schildern soll; immer entschuldigt er ge-
flissentlich die Seele, der er das Gewicht der tragischen Aufgabe auf-
bürdet, und schwächt so die Einheitlichkeit ihres Handelns. Seine
eigene unentschiedene Stellungnahme geht dann selbst auf seine
männlichen Charaktere über: sie pendeln stets zwischen zwei an ihnen
zerrenden Mächten: Phaon zwischen Sappho und Melitta, Jason
zwischen Medea und Kreusa, Ottokar zwischen Kunigunde und Mar-
garete und so weiter die Reihe durch.

Mit ‚König Ottokar‘, der 1825 erschien, hatte Grillparzer einen
Kreis der Dichtung versuchsweise betreten, der seinen Stoffen und
ihrer Behandlung nach nicht nur eine andere Periode des Dichters,
sondern auch eine andere des Zeitgeistes bezeichnet, der darum in
einem späteren Kapitel betrachtet wird. Es handelt sich da um
die Dramen, die geschichtliche Stoffe nicht mehr in der romantischen,
sondern in der Beleuchtung der politisch-philosophischen Denkweise
des vierten und fünften Jahrzehnts zeigen. In diese Gruppe ist auch
Grabbe verlegt worden, den man sonst hier wohl besprochen finden
möchte, und endlich auch Immermann, dessen vorwiegende Bedeutung
als Dramaturg und Theaterleiter in die dreißiger Jahre fällt. Das
nach poetischem Inhalt und Form gleich bedeutsame Drama, das,
obwohl Grillparzer den Romantikern mit Willen nie nahegetreten
ist, die romantisch-klassische Periode kennzeichnend abschließt, ist ‚Der
Traum, ein Leben‘. Hier hat sich Grillparzer ganz den romantischen
Einflüssen, die ihm namentlich durch die Spanier vermittelt wurden,
hingegen; er endet hier den Dualismus der Empfindung, der ihn
bisher gequält, durch den vollen Verzicht auf den tragischen Kampf
und stellt den Quietismus als ein Ideal sittlichen Strebens auf. Man

hat das liebliche Gedicht den „österreichischen Faust“ genannt und ist sich bei dieser Torheit der Ironie, die sie in sich trägt, wohl gar nicht bewußt gewesen: sollte dem österreichischen Volke wirklich der Verzicht auf jeden wirklichen Lebenskampf als der Weisheit letzten Schluß empfohlen werden? Denn keine andere Idee ist aus dem phantasievollen Märchen abzuleiten. Der Dichter hüllt sie freilich in den reichsten, buntesten Schleier, den er je gewebt; er breitet eine poetische Welt vor uns aus, so voll Bewegung, voll Leidenschaft, er spricht eine Sprache von so hinreißendem Schwung, daß die müde Ascese der Grundstimmung kaum zum Bewußtsein kommt.

Er faßt hier wirklich das poetische Vermögen einer ganzen Generation in einen glänzenden — aber in seiner Ethik doch betrübenden Epilog. Er zeigt die Welt an einer Wende: der durch hohe Vorbilder zum Ehrgeiz angespornte Trieb des damaligen Geschlechts scheint erschöpft; das Unterfangen, das Leben praktisch wie künstlerisch auf eine höhere Stufe zu rücken, gescheitert. Die Welt als Ganzes war nicht neu zu gestalten und alle vorhandene bildende Kraft hatte an Einzelheiten sich zersplittert. Jede Regung der strebenden und empfindenden Seele hatte man ihren ästhetischen Reiz abgelauscht; nur ein kraftstrahlendes Zentrum hatte die politische, soziale und künstlerische Emanzipation nicht schaffen können, nicht vermocht, wie Goethe es lehrte, die zur Harmonie gebrachten Fähigkeiten auf die eigentliche Lebenshaltung zurückzulenken und so diese selbst unter ein künstlerisches Gesetz zu rücken. Das Gefühl des Verzichts kam endlich leise über die Gemüter, daß die geträumte Freiheit und Schönheit des Menschentums aus der romantischen Rausch- und Abenteuersphäre nicht in die Wirklichkeit versetzt werden könne: und es ist dieser Verzicht den Grillparzer in seinem Gedicht ausspricht.

Der ganze Glanz und Schimmer des romantischen Sabellandes flutet noch einmal in die Traumvision des Helden, eines echten Sohnes jenes Geschlechts; dann begrüßt der Dichter die Resignation als die Erlösung, als den Anbruch eines neuen, helleren Tages, dessen aufsteigende Sonne ihm das Bekenntnis entlockt, eines irrenden Strebens und ihn erfüllt mit der Hoffnung auf ein wiederzugewinnendes Glück:

„Sei begrüßt, du heil'ge Frühe,
Ew'ge Sonne, sel'ges Heut!
Wie dein Strahl das nächt'ge Dunkel
Und der Nebel Schar zerstreut,
Dringt er auch in diesen Busen,
Siegend ob der Dunkelheit. . . .
Breit' es aus mit deinen Strahlen,
Senk' es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hinieden,

Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel,
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!"

Ungefähr um eben die Zeit, da Grillparzer sein 1821 schon begonnenes dramatisches Märchen endete, schrieb Goethe auf dem Dornburger Schloß die letzten Worte seines Faust nieder. Der Gewaltige, Nimmerruhende, der, erblindet, vom Klirren der Spaten getäuscht, mit denen ihm das Grab gegraben wird, auch einen neuen Tag angebrochen glaubt, er genießt unendliches Hochgefühl, daß das Werk, dem er sich ganz ergeben, vorwärts geht: Neuen Boden für eine immer sich verjüngende Menschheit zu schaffen:

„Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.“

Die romantische Schule fand es philiströs, daß der Welt und Hölle bezwingende Faust als Deichhauptmann sein Dasein abschließt; und der emanzipierte bürgerliche Liberalismus spottete über den katholischen Puppenhimmel, in den der Weltstürmer verklärt hinan gezogen wird. Das Verständnis für die in Goethes Epilog ausgesprochene Welteinsicht war noch zu befangen in Deutschland: hier von der Schwarmgeisterei der Romantik, dort vom nüchternen Rationalismus der Aufklärung. Man erkannte noch nicht, daß die sittliche Aufgabe dem zeitlichen Dasein gegenüber die innere Freiheit erlaubt — ja gebietet, in Verehrung aufzublicken zu hohen Symbolen einer Jahrtausende alten religiös-schöpferischen Gestaltung der unendlichen inneren Anlage des Menschen.

