



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Franz Grillparzer. Die Ahnfrau. Beziehungen zur Schicksalstragödie. Der tragische Character. Sappho. Trilogie des Goldenen Vlieses. Der Traum, ein Leben. Romantische Resignation. Der österreichische ...

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

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 sputhaften 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 berücktigten 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.

