



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart

Walzel, Oskar

Wildpark-Potsdam, 1930

3. Drama

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99461](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99461)

3. Drama

Das Drama des Jungen Deutschlands litt an dem Erbe der Romantik. Es wollte neue Wege einschlagen, stimmte dabei dem neuen „deutschen“ Drama nur sehr bedingt zu, allein es stand immer noch vor der Entscheidung, Kunstwerke oder leicht zugängliche Bühnenware zu zeitigen. An die Stelle des Wettbewerbs mit Kotzebue war nur inzwischen der mit Raupach und Charlotte Birch-Pfeiffer getreten. Das Junge Deutschland war zu unbedingt von der Neigung erfüllt, aus dem Augenblick heraus auf den Augenblick zu wirken, als daß es sich so bissig-scharf von den Lieblingen des Publikums gesondert hätte wie die Romantiker. Heinrich Laube, der später die erste deutsche Bühne der Zeit, das Wiener Burgtheater, leiten und beträchtlich fördern sollte, bezeugte von Anfang an vorzügliche Kenntnis der nicht immer künstlerisch wertvollen Mittel, das Publikum zu gewinnen. Seine geschichtlichen Dramen erweisen sich schon durch die Stoffwahl als Nachfolge Schillers. Laube stieg in ihnen herunter zu politisch gedachten, affektiv vorgetragenen Wendungen; neben sie traten, wo es Liebe darzustellen galt, Gemeinplätze, die zielgewiß die Rührung der Zuschauer weckten. Den Ansprüchen der Bühne, vor allem in der Geste, werden seine Gestalten immer gerecht. Mehr als bloß gutgesehene Träger von Rollen sind seine Sonderlinge, ist überhaupt alles bei Laube, was an die Charge grenzt.

Dem Burgtheater führte Laube auch deutsche Dichter zu, voran Otto Ludwig. (Hebbel fühlte sich durch Laube tief unterschätzt und schwer geschädigt.) Breiten Raum indes gewährte er den Franzosen. Die Vorliebe des Jungen Deutschlands für französische Kunst, zumal für neuere, ist auch bei Karl Gutzkow mit Händen zu greifen. Seine Arbeit für die Bühne folgt auf die Reihe seiner ersten Romane, macht dann den umfangreichen späteren Romanen wieder Platz. Sie bleibt also Episode in der rastlosen Tätigkeit eines Unermüdlichen. Daß Gutzkow, nachdem er der Bühne so viel Arbeit gewidmet und auf ihr auch fortwirkenden Erfolg erzielt



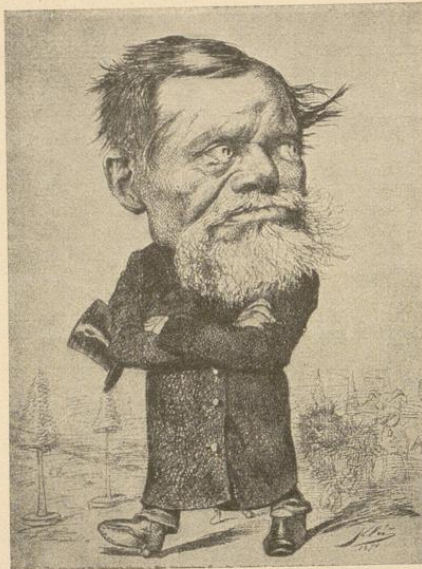
Prinz Louis Ferdinand.

Von Ch. Fontane

erhs Inss hoch aufgeschossen,
Ein Kriegsgott anzuschau'n,
Der Liebling der Genossen,
Der Abgott schöner Frau'n;
Blauäugig, blond, verwegen
Und in der jungen Hand
Den alten Preussendegen.
Prinz Louis Ferdinand.

Farbdruck von G. Raville in Berlin.

102. Wisniewsky, Illustr. zu Fontane, Prinz Louis Ferdinand.
(Aus Argo, Album für Kunst und Dichtung)



103. Heinrich Laube.
Karikatur aus dem „Floh“. 1870

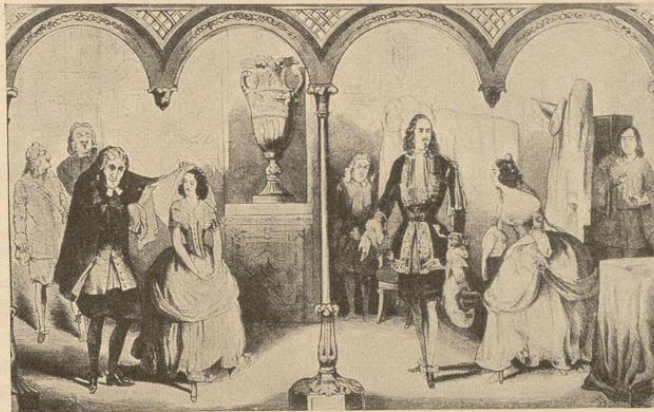
hatte, eines Tages ihr den Rücken kehrte, erweist die Nichtbefriedigung, die dem schwer zu Befriedigenden auf dem Gebiet des Dramas erwachsen ist. Sein „Uriel Acosta“ (1846) und seine Intrigenlustspiele nahmen durch lange Zeit einen festen Platz in der Spielfolge deutscher Bühnen ein. Frankreich stand diesen Stücken Pate. „Zopf und Schwert“ (1843), „Das Urbild des Tartüffe“ (1847), auch der minder geglückte „Königsleutnant“ (1852) gewinnen der deutschen Dichtung wesentliche Züge von Eugen Scribes geistreichen Intrigenspielen. Weniger greifbar ist französisches Gut in „Uriel Acosta“. Verglichen mit den Werken Schillers und etwa Immermanns weist dieses Drama die schärfere Spannung und Zuspitzung, die den Schöpfungen Victor Hugos eigen ist. Indes überhaupt hatte Gutzkow im Zuschauerraum von Pariser Theatern empfänglich genug gesessen, um seinen Bühnensen etwas von der kunstvoll geprägten Redeführung Corneilles zu spenden, sei es im Hin und Her von Rede und Antwort oder in der epigrammatisch knappen Formung der Sentenz.

„Uriel Acosta“ trat neben Lessings „Nathan“.

Gutzkow war sein Lebtag kein Freund des Judentums. Zu einer Zeit, die mit Vorliebe von Ahasver dichtete, die ferner, schon dank dem Wiedererwachen jüdenfeindlicher Bekenntnisse, verwandtes Stoffgebiet immer wieder beschritt, bot Gutzkow ein nichts weniger als schmeichelhaftes Bild strenggläubigen Judentums. Dennoch traf er vorzüglich, was dem Kulturjudentum mehr und mehr zu einem starken Erlebnis wurde. Sein Uriel entzöge sich leicht allen Gefahren, die ihm drohen, wenn er den Glauben seiner Väter aufgäbe. Er bleibt Jude, weil er seine Stammesgenossen unterdrückt sieht, Lossagung also von ihnen ihm wie Feigheit erscheinen müßte. Vor gleicher Wahl stand das Kulturjudentum; darum wurde ihm Gutzkows Stück lieb.

Gutzkows Ehrgeiz wollte auch das bürgerliche Drama zu neuem Leben erwecken. Es war nach dem Sturm und Drang zum Rührstück entartet; ganz vereinzelt nur hatte der Bruder von Rahel Varnhagen, Ludwig Robert, durch sein Stück „Die Macht der Verhältnisse“ (1819) das bürgerliche Drama wieder zu unerbittlicher Tragik zurückleiten, also leisten wollen, was dann von Hebbel durchgesetzt werden sollte. Gutzkow meinte, im bürgerlichen Drama die rechte Ausdrucksform der Bühne für die Angriffe zu entdecken, die er gegen Staat und Gesellschaft der Zeit gut jungdeutsch richtete. Er verharrte deshalb auf der Höhe liberaler Zeitungsartikel, die dem Bürgertum nicht ohne Sentimentalität huldigten und dem Adel Böses nachsagten. Erst Hebbel erkannte, daß im 19. Jahrhundert aus dem Gegensatz der Stände notwendige Tragik nicht mehr abzuleiten sei. Ihm wurde zum Mittelpunkt die Kritik am Bürgertum selbst, die sich schon im bürgerlichen Drama des Sturm und Drangs mehr oder minder angekündigt hatte.

Hebbel war sich stolz bewußt, hier wie sonst weit über Gutzkow hinausgedrungen zu sein. Am schärfsten verdachte er den Jungdeutschen den Brauch, Angriffe auf die bestehenden Zustände in Staat und Gesellschaft mit dieser oder jener epigrammatisch spitzen Wendung zu führen, die, gerade weil sie mit dem Ganzen wenig zusammenhing, um so sicherer der Verfolgung durch die Zensur sich entzog. Forderte die Zensur den-



104. Szenenbild für eine Aufführung von Gutzkows „Urbild des Tartuffe“ im Jahre 1845.

(Nach Leipziger Illustrierte Zeitung)

noch, daß diese Stellen unterdrückt würden, so blieb dem Ganzen immer noch sein Lebensrecht. Hatte Heine es schon zu einer Meisterschaft in solchen nebenhin geführten Hieben gebracht, Gutzkow nutzte sie auch im Intrigenspiel. Das mußte einem Künstler wie Hebbel gründlichst widersprechen, der auf geschlossene Einheit des Bühnenwerks ausging; lief es doch darauf hinaus, eine Bühnengestalt sagen zu lassen, was ihrem Charakter nicht entsprach. Derart konnte selbst der Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. auf der Bühne Epigramme formen, die sich gegen den Absolutismus des 19. Jahrhunderts richteten.

In der Blütezeit des Jungen Deutschlands ersteigt in Österreich das Drama eine ungeheure Höhe. Es ist, als hätten hier die Hemmungen nie bestanden, die den Romantikern und den Jungdeutschen rechte Bühnenkunst erschwerten. In Franz Grillparzer gewinnt das nachklassische deutsche Drama einen seiner bemerkenswertesten Vertreter. Er hat sich außerhalb seiner Heimat freilich spät durchgesetzt. Nach seinem Hingang, in den siebziger Jahren, wurde es besser; nun erst war ja sein ganzes Werk zugänglich. Um 1900 lockte es Meister der Schauspielkunst, Grillparzers Gestalten darzustellen. In der Dichtung des Wiener Impressionismus war ihm ein Gefolge erstanden, das ihn rechtfertigte und ihn auch außerhalb Österreichs verständlich machte. Seitdem ist mit dem Impressionismus auch Grillparzer in den Hintergrund gerückt. Das Wesen seiner Persönlichkeit und seiner Kunst hat sich inzwischen desto klarer erkennen lassen. Was ihm vor nicht langer Zeit noch zum Vorwurf gemacht worden war, enthüllte sich mehr und mehr als ein Vorzug.

Grillparzer trat in jungdeutscher Zeit (1838) freiwillig in den Hintergrund, verletzt durch den halben Erfolg seines Lustspiels „Weh dem, der lügt!“. Noch lagen Jahrzehnte des Schaffens vor ihm. Nur etwa zwanzig Jahre hatte er mit Bühne und Bühnenpublikum in unmittelbarer Fühlung gestanden. (Schon Börne konnte in der Zeit seiner Bühnenkritik zu ihm Stellung nehmen.) Um so fühlbarer wird neben oder vielmehr unmittelbar nach der Romantik die Leichtigkeit, mit der sich Grillparzer auf der Bühne zurechtfindet. Daß einem Österreicher fast mühelos glückte, was den Romantikern nicht zufiel und sogar für Heinrich von Kleist

Wintergedanken

Woh! du, Ruh, mich nicht blühen
 die ersten der Dämmerung flücht!
 Oder, wenn du gehst, abgesehen,
 Mussem bringst du kein Licht?
 Nur willst du zu dir ein Frühlings
 Wels zu dir der ersten Licht?
 Wenn die Blätter geben Licht,
 Aber, du die Blätter nicht

Wien am 27. Jänner 1844

Grillparzer

105. Handschrift Grillparzers. Berlin, Staatsbibliothek

eine schwere Aufgabe darstellte, schien und scheint zu erweisen, daß auch Grillparzer nur gewandte Beherrschung der Bühne und nicht hohe Kunst vertrete. Allein ihm kam zugute, daß auf österreichischem Boden und vor allem in Wien echte Bühnengabung sich im 18. Jahrhundert ungehemmt ausleben durfte als anderswo auf deutscher Erde. Sicherlich war es notwendig gewesen, zu Gottscheds Zeiten das deutsche Drama auf einen ganz neuen Boden zu versetzen. Doch die Aufklärung, feindlich wie sie dem Überlieferten war, meinte, mit den Mitteln des Verstandes nicht nur die neuen Aufgaben der Bühne feststellen, vielmehr die

Bühne selbst von allem reinigen zu müssen, was je in Deutschland sich mimisch geäußert hatte. Gottsched brachte das Theater in strengste französische Zucht. Bald ergab sich, daß deutsche Dramatik aus anderen Ländern, zunächst aus England, fruchtbarere Anregung holen könne. Lessing wies ausdrücklich auf die Verwandtschaft älterer deutscher Stücke mit Shakespeare hin und erblickte in ihr einen Anlaß, die Dichter seines Zeitalters in Shakespeares Schule zu schicken. Noch anderes kam hinzu. Gottsched dachte, im Stegreifspiel den entscheidenden Fehler der Bühnenkunst zu erkennen, die er in Deutschland vorfand. Er verbannte deshalb mit feierlicher Gebärde den eigentlichen Träger des Stegreifspiels, den Hanswurst, der auch in ernsten Stücken eifrigst mitgetan hatte. Abermals war Lessing anderer Ansicht, aber auch Justus Möser. Goethe vollends beklagte das Verstummen des Hanswursts, weil es das Lustspiel in seiner Entwicklung beeinträchtigt habe. Im „Urmeister“ trat er für Wiedererweckung des Stegreifspiels ein; freilich kamen seine Lustspielpläne nach dieser Richtung über Ansätze nicht hinaus. Der Hanswurst durfte auf österreichischem Boden sich fast ungestört weiterentwickeln. Zwar wollte Josef von Sonnenfels, erfüllt von aufgeklärtem Doktrinarismus wie Josef II., in Wien nachholen, was von Gottsched in Leipzig getan worden war, und dem Hanswurst den Garaus machen. Endgültiger Sieg wurde ihm nicht zuteil. Vielmehr reifte die Saat des Hanswursts nach Sonnenfels' Niederlage nur noch gedeihlicher fort. Auf Wiener, überhaupt auf österreichischem Boden behielt komische Bühnendarstellung dank solchem Verhalten etwas Urwüchsigeres und Selbstverständlicheres. Zwar schied sich diese volksgemäße Kunst auch in Wien immer schärfer ab von den Bräuchen des Schauspiels, das dem Wiener Burgtheater (wie es später hieß) vorbehalten war. Auch der Wiener empfand, was er auf den Vorstadtbühnen sah und hörte, wie etwas minder Kunstvolles. Schon bahnte sich an, was im 19. Jahrhundert den Dichtern wie den Darstellern der Vorstadttheater sich mehr und mehr aufdrängte: der heiße Wunsch, über die Grenzen der Vorstadtbühne hinauszudringen zu den

Ehren des Burgtheaters. Noch der vielleicht genialste Nachfahre des Hanswursts, Alexander Girardi, wollte solche Sehnsucht erfüllt sehen und mußte sich da schwere Enttäuschungen holen. Tatsächlich bereitete sich in der Vorstadt der Boden vor, auf dem sich Grillparzer bewegt. Daß ihm glückte, was anderen draußen im Reich nicht glücken wollte, dankt er nicht am wenigsten der frischen Lebenskraft, die im Wiener Vorstadttheater sich wach erhalten hatte. Zuweilen nutzt er unmittelbar die Mittel dieser Bühnen.

Noch mehr als Grillparzer zog Ferdinand Raimund seine besten Kräfte aus dem altbewährten Bühnenleben der Vorstadt. In jungen Jahren ging er freiwillig aus dem Leben, ohne erreicht zu haben, wonach auch er verlangte: Werke, die neben denen Grillparzers im Burgtheater sich behaupteten. Eine geschlossene Reihe von Bühnenkunst reicht von dem Hanswurst des 18. Jahrhunderts bis zu Raimund. In Stranitzky, Perinet, Josef Kurz bereitet sich bis ins einzelne vor, was von Philipp Hafner und Emanuel Schikaneder der Vorstadtbühne geschenkt wird. Raimund fügte sich dieser Reihe ein, arbeitete ohne Bedenken mit ihren Kunstmitteln und verklärte, was er vorfand, indem er es, seiner persönlichen Anlage gehorchend, seelisch vertiefte. Soll die ungebrochene Fröhlichkeit, die bei Raimunds Vorgängern waltet (nur Schikaneder schränkt sie aufklärerisch-erzieherisch zuweilen etwas ein) als wesentlich wienerisch gelten, dann stünde Raimund dem Lebensgefühl seiner Vaterstadt ferner. Auch sein recht von ihm verschiedener Nachfolger Johann Nepomuk Nestroy wäre dann echterer Wiener als er. Schwermütig veranlagt, nahm Raimund Leben wie Kunst sehr ernst. Ihm genügte am allerwenigsten, was ihm selbstverständlicher Besitz war; er langte nach minder volkstümlichen Ausdrucksformen. Keinen von den Großen aus der Vorstadt peinigte gleich stark die Sehnsucht nach dem Burgtheater. Er hätte etwas leisten wollen wie Grillparzers Stück „Der Traum ein Leben“; und er mußte erkennen, daß nur Verblasenes sich ergab, wenn er dem Versdrama hohen Stils sich näherte. Fast könnte es heißen, daß Raimund seine besten Schöpfungen durch stilwidrige Übergriffe in eine ihm fremde, gewähltere Ausdrucksform beeinträchtigt. Ebenso ließe sich einwenden, daß die drastische Komik von Raimunds Stücken bis ins kleinste vorweggenommen war durch seine Vorgänger aus dem 18. Jahrhundert. Es überrascht gewiß, wenn entdeckt wird, wieviel von den wirksamen Griffen nicht bloß Raimunds, auch Nestroy's, ja der Wiener Operette des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sogar des in Paris wirkenden und siegenden Rheinländers Jacques Offenbach schon in Hanswurststücken des 18. Jahrhunderts sich zeigt. Von der Commedia dell' arte war das österreichische Hanswurstspiel befruchtet. Willig nahm es hinzu, was ihm von der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts geboten wurde, vom Singespiel, vom Ritterstück, von Kotzebue, aber auch von Wielands Vermärchen, endlich von der Prunkoper. Zauberpossen entstehen. Schikaneders „Zauberflöte“ (1791) arbeitete mit einer feststehenden Reihe von Rollen solcher Zauberspiele. Schon wird mit Blumauer auch der Olymp travestiert. Neben das Wunderbare, neben Zauberer und Feen und neben arg vermenschlichte Götter des Olymps treten Gestalten aus dem Wiener Leben der Zeit. Der Fiaker fehlt nicht, das Leben und Treiben im Prater spiegelt sich ab, gern wird der Bauer in die ihm fremde



106. Ferdinand Raimund.
Miniatur von Chr. Frank.
Wien, Privatbesitz



107. Szenenbild zu Raimunds Zauberposse
„Der Barometermacher auf der Zauberinsel“



108. Szenenbild zu Raimunds Zauberposse
„Der Diamant des Geisterkönigs“

Wiener Umwelt hineinversetzt. Schikaneder stellte auch seine Fähigkeit, große Menschenmengen auf der Bühne zu bewegen, in den Dienst der Vorstadtbühne. Den Zauberspielen kam dank ihm eine reich ausgebildete Maschinerie entgegen, die, lange ehe Elektrizität als beleuchtende und hebende Kraft verwandt werden konnte, Verwandlung auf Verwandlung, Fahrten durch die Luft, raschen Wechsel dumpf grauenhafter und beseligend belichteter Augenblicke gestattete.

Raimund verwertet diesen ganzen Bestand. Nicht erst hat Geisterfürsten und Feen wienerisch reden gelehrt. Sogar die gehobene Sprache, die bei ihm die Vertreter des Guten und Edlen reden, ist schon bei anderen, natürlich auch in der „Zauberflöte“, anzutreffen. Sein Eigentum ist das Lebensvoll-Menschliche, das durch Komik hindurch, hinweg über zuweilen hochtrabend feierliche Rede, sich bei ihm durchsetzt. Einen Menschen sittlich zu bessern, indem man ihm sein Ebenbild vor die Augen stellt, hatten schon andere versucht. Nicht daß dem Menschenfeind Rappelkopf der zaubermächtige Alpenkönig in der Gestalt Rappelkopfs erscheint und ihn dergestalt von seiner Menschenfeindschaft kuriert, entscheidet. Das schlicht Menschliche, das dem Leben Abgesehene, das sich in diesem Augenblick in Rappelkopfs Worten kundgibt, bezeugt Raimunds Kunst, lebendige Menschen zu formen. Sie ersteigt ihre Höhe im „Verschwender“, nicht in den Gestalten aus der höheren Schicht, nicht im Titelhelden und in seinen Genossen, kaum in den Vertretern der übernatürlichen Welt, aber in dem Diener Valentin. Die komische Figur hatte längst im deutschen Stegreifspiel echt humoristisch auch Gemüt bewährt. In Valentin erreicht der Hanswurst eine kunstvoll-menschliche Gestaltung des Gemüts, die keinen Rest des Aufdringlichen oder gar des Gemachten weist.

Nestroy setzte sich niemals der Gefahr aus, auf Unglauben und Widerspruch zu stoßen, indem er Gemütsmenschen zeichnete. Die Welt, die in Raimunds Dramen sich darstellt, irgendwie ernst zu nehmen, lag ihm nicht. Er adelte nicht die Zauberposse, er machte sie, wie alles andere, zum Gegenstand seines Spottes. Noch zu Raimunds Lebzeiten nahm sein „Böser Geist Lumpazivagabundus“ (1833) die Zauberwelt ausschließlich von der rein komischen Seite. Nestroy wurde der Frivolität beschuldigt; tatsächlich erfüllt er, was von Schiller der Komödie zugesprochen wurde. Nur der Verstand ist bei ihm tätig, rein „theoretisch“, niemals „praktisch“ will er wirken, sittliche Wertung und Wirkung schaltet er aus. Er verfügt sogar über eine außerordentliche Gabe, den sittlich Minderwertigen liebenswürdig erscheinen



109. Kostümierung für eine Aufführung der Zauberflöte

zu lassen. Als der Romantiker Friedrich Schlegel gleich Schiller eine Komödie empfahl, die durch keinerlei sittliche Bedenken belastet wäre, nannte er Aristophanes. Mit Aristophanes nahe verwandt ist Nestroy noch von anderer Seite. Abermals bewährt sich in ihm die Bedeutung des Vorstadtheaters für den Wiener. Längst war das Wiener Leben hier in komisches Licht versetzt worden. Soweit es möglich war, in Zeiten strenger rückschrittlicher Zensur über alles, was in Wien vorging, zu spotten, hat Nestroy dies besorgt; Aristophanes konnte nicht unbedingt darauf hoffen, daß seine Zuschauer jede Anspielung auf Vorgänge des Tags verstünden, er war nur minder als Nestroy von irgendeiner Behörde eingeschränkt. Einer Folgezeit, die sich freier äußern konnte als Nestroy, blieb gleichwohl nichts übrig, als es ihm nachzutun; wesentlich überholt hat sie ihn kaum. Aristophanische Komik, wie sie der Romantik vorschwebte und wie Platen sie nicht erreicht hat, wird bei Nestroy Tatsache, soweit sie in neuerer Welt überhaupt Tatsache werden kann. Nur die kunstvolle Wortprägung des Aristophanes ist bei Nestroy nicht anzutreffen; seine Menschen reden die Sprache des Volks, sie meiden grundsätzlich die Sprünge in höhere Ausdrucksform, die sich Raimund gestattet. Allein von anderer Seite leistet Nestroys Wortkunst Außerordentliches.

Aristophanes schwebt über den Dingen und kommt dadurch der romantischen Ironie entgegen, bis zur Zerstörung der Bühnentäuschung. Nestroy treibt Gleiches, schon weil es der Hanswurst für sich in Anspruch genommen hatte. Das Wort und das Spiel mit dem Wort zählt auf der ganzen Entwicklungslinie zu den unerläßlichen Wirkungsmitteln. Was es für Shakespeares Komik bedeutet, bezeugt noch das romantische Lustspiel. Nestroys Kunst gipfelt in dem Zerdenken und Zerreiben des Wortsinns, in den Abwandlungen, Verdrehungen, Umdeutungen, Umkehrungen, die das Wort in seiner Sprache erlebt. Er ist vom Geschlecht der Fischart und Abraham a Santa Clara, der Börne und Heine, der Christian Morgenstern und Karl Kraus. Bildhaftes der Sprache wird wörtlich genommen oder gar aus einem Bildgebiet in ein anderes übertragen. Geflügelte Worte anderer werfen das stolze Gewand ab, das



110. Nestroy (mittlere Figur) in dem Stück „Der Affe und der Bräutigam“
(Nach Gregor, Wiener Szenische Kunst II.)

Worten: „O tönet fort, ihr Heimat-Wonnelieder! Die ird'sche Kneipe winkt, sie hat mich wieder!“ Hinter diesen Scherzen besteht ein dialektisches Zerbohren und Zernichten des Worts; alles Feste löst sich auf, auch ein festes Weltbild; jeder Satz behält das Recht, sich aller Verantwortung zu entziehen, und bezeugt dadurch, wie frei und ungebunden Nestroy über die Welt wegblickt. Er beherrscht Situationskomik mindestens so gut wie Kotzebue, er steigert sie bis zu dem Übereinander zweier Stockwerke auf der Bühne. Wohlhabende und Minderbemittelte treten da greifbar zueinander in Gegensatz; was oben gesprochen wird, wahrt dauernde Beziehung zu den Reden auf ebener Erde, zuweilen verbinden sich beide Gruppen im Chorgesang. Das Sinnbildliche dieser ganzen Bühnenanordnung setzt sich am stärksten durch, wenn Glückswechsel die Bewohner des ersten Stocks in die Wohnung zu ebener Erde einzuziehen zwingt und zugleich die von unten nach oben emporsteigen. Nestroy ist mit all diesen Künsten, wie Raimund, der glückliche Erbe einer langen Überlieferung; er vergrößert dies Erbe und gibt es als festen Besitz an seine Nachfolger weiter.

Raimund und Nestroy nutzen und steigern zugleich die Bühnenmittel der Vorstadt, die den Romantikern, als sie nach Wien kamen, wie echte Volkskunst und daher wie etwas besonders Liebes und Wertvolles erscheinen mußten. Grillparzer hat sich von Anfang an mit vollem Bewußtsein auf den Standpunkt des Burgtheaters gestellt. Romantisch sich für irgend etwas zu begeistern, weil es mehr oder minder echtes, altes Volksgut war, widerstrebte ihm. „Der Pöbel erzeugt das Schöne nicht, Noch gibt er dem Schönen Gesetze“: so scharf fertigte er „mittelhochdeutsche und Volkspoesie“ ab. Das entsprach den Grundsätzen seines Leiters Joseph Schreyvogel. Fast zwei Jahrzehnte hatte Schreyvogel an der künstlerischen Führung des Burgtheaters Anteil. Er war den Romantikern mit der Schärfe eines Aufklärers entgegengetreten und hatte ihnen die ersten Schritte auf österreichischer Erde beträchtlich erschwert, mit der Gebärde des Wiener, der sich gegen das wehrt, was ihm wie norddeutsche Künstelei erscheint. Was er vorbrachte, kann als beengt und als veraltet erscheinen. Aber der Gegensatz zur Kunstlehre der Romantik war rechte Voraussetzung für die Bühnenkunst Grillparzers. Gleichwohl meldet sich in Grillparzers Werken vielfach an, was auch von der Romantik erstrebt worden war. Sie hatte das spanische Drama den Deutschen zum Vorbild gemacht;

sie zu tragen gewohnt sind, und erscheinen im schlichtesten Gewand des Alltags. Travestie ist ja überhaupt Nestroys Stärke. Hebbels „Judith“, aber auch Richard Wagners „Tannhäuser“ und manches andere erfuhren das ansich zu ihrem Schaden. Der travestierte Tannhäuser Nestroys darf auch Goethe travestieren und von Venus Abschied nehmen mit den



111. Der Michaelerplatz in Wien mit dem Blick gegen das Burgtheater.
Kupferstich von C. Postl

Grillparzer fand hier wieder, was ihm eingeboren war, und in rastloser Arbeit drang er, ein Pfadfinder, tiefer und tiefer in spanische Bühnenkunst ein. Soll es nun neben solcher Gemeinsamkeit der Auffassung von Aufgaben künstlerischer deutscher Dramatik einen entscheidenden Gegensatz zur Romantik bedeuten, daß Grillparzer nicht wie die Romantik Calderon, sondern Lope schätzte? Der greifbare Unterschied zwischen Calderon und Lope bedeutet gewiß viel für Grillparzers Schaffen. Spanische Wissenschaft bekannte sich später einmal unbedingt zu Grillparzers Wertung der beiden; was ein nie ausgeführtes Werk Grillparzers nachweisen wollte, leistete Marcelino Menéndez y Pelayo.

Der Romantik näherte sich Grillparzer schon als er in seinem Erstling, der „Ahnfrau“, eine Schicksalstragödie formte. Wilhelm Schlegels Forderung, deutsche Historien im Sinne Shakespeares aus weltgeschichtlich wichtigen Augenblicken der deutschen Geschichte zu holen, erfüllte Grillparzer, nachdem Matthäus von Collin Gleiches schon versucht hatte, in „König Ottokars Glück und Ende“ und im „Bruderzwist in Habsburg“, auch in „Libussa“; der „Treue Diener seines Herrn“ bewegt sich in verwandten Gleisen. Und wäre die Umwelt des Lustspiels „Weh dem, der lügt!“ vor der deutschen Romantik gleich greifbar zu gestalten gewesen, mag auch hier dem alten Germanentum nicht gerade ein schmeichelhaftes Abbild erstehen? Die Antike bietet freilich dem Drama Grillparzers viele Stoffe. Er geht von der Stelle weiter, an der Goethes „Iphigenie“ gestanden hatte. Frauen sind auch in diesem Bereich von Grillparzers Werken die Heldinnen: Sappho, Medea, Hero. Über Euripides hinaus, wie Goethes „Iphigenie“, freilich auch über Corneille, will Grillparzers „Medea“ dringen. Antikes Menschentum wird von Goethe wie von Grillparzer uns angenähert. Noch viel merklicher als Goethe gibt Grillparzer seinen antiken Gestalten Züge und Erlebnismöglichkeiten, die rings um ihn im Schwange sind. Fast könnte von einer Verwienerung die Rede sein. Etwas von dem Bedürfnis des späteren Geschichtsromans ist zu verspüren, der die Persönlichkeiten ferner Ver-



112. Madame Crelinger als Sappho. Farbenlithographie
(Nach Gregor, Wiener szenische Kunst II.)

gangenheit greifbarer gestalten wollte, indem er sie den Menschen des 19. Jahrhunderts gleichmachte. Solches Beseitigen der Entfernung, solches Herabstimmen zu der bürgerlichen Haltung der Gegenwart wurde dem Geschichtsroman verdacht, aber auch Grillparzer. Erinnert Sappho nicht an große Bühnenkünstlerinnen, die einem unbekannten und unbedeutenden Jüngling ihre Liebe schenken, ihn zeitweilig dadurch zu adeln scheinen, um dann doch nur dies Geschenk abgewiesen zu sehen? Hat Jason nicht etwas von einem vielumworbenen Jüngling aus guter Gesellschaft, der sich seine Gattin aus einer andern, urwüchsigeren Welt holt, dann erkennen muß, daß sie für seinen Gesellschaftskreis nicht taugt, sich von ihr freimachen und eine minder be-

schwerliche Ehe eingehen möchte? Nonnenhaftes oder wohl gar ein „süßes Mädel“ wollte man in Hero entdecken. Gegen den Vorwurf, Vertreter einer adligeren Welt von heroischer Gebärde ins Bürgerliche herabgedrückt zu haben, ist Grillparzer kaum zu schützen. Allein Goethes „Iphigenie“, ja schon sein „Egmont“, ergeht sich in gleicher Richtung, sogar Euripides wurde von den Schlegel wegen solcher Vermenschlichung des Heroischen angeklagt. Das tatsächliche Ergebnis ist bei allen den dreien die Möglichkeit innigeren Miterlebens, also gerade das, was von Lessing für die Bühne gefordert wurde. Indem Grillparzer hier wie sonst noch realistischer arbeitete als Goethe, diente er dem Geist, von dem die Kunst des 19. Jahrhunderts erfüllt ist. Lebendiger und nicht bloß lebensnäher werden seine Menschen als die der „Iphigenie“, vollends als die des späten Schiller. Mit Grabbe oder gar mit Büchner zu wetteifern lag ihm indes fern. In bewußtem Widerspruch zur Romantik wollte er stehen bleiben, wo Schiller und Goethe standen.

Sein Bühnenrealismus läßt ihn die mehr oder minder stilisierten lyrischen Einlagen meiden; Hero summt nur immer wieder ein paar Worte aus einem Liede von Leda und dem Schwan, die ihrer Stimmung entgegenkommen. Darf auch als realistischer gelten, daß Grillparzer den Wortausruch starker Erregung hemmt? Das kam zugleich echter Bühnenkunst entgegen, die nicht nur auf das Ohr, auch auf das Auge wirken will. Gebärde verrät vielfach bei Grillparzer, was bei Schiller und auch bei Shakespeare durch eine lange Versreihe ausgedrückt wird. Selbst Kleist hat an solchen Stellen mehr Worte zu vergeben, noch wenn sein Großer Kurfürst in wenigen, humorvoll überlegenen Versen sein einziges Selbstgespräch hält. König Alfons will durch den Anblick der ermordeten Jüdin von Toledo seinen Durst nach Rache an ihren Mördern steigern. Das Gegenteil wirkt sich aus. Er kehrt auf die Bühne zurück; und nur die Bühnengabe meldet, was er erlebt, welche entscheidende Wendung sich ihm ergeben hat: Er „betrachtet seine beiden Hände und streift daran, wie reinigend, mit der einen über die andere. Hierauf dieselbe Bewegung über den Oberleib. Zuletzt fährt er nach dem Halse, die Hände um den Umkreis desselben bewegend. In dieser letzten Stellung, die Hände noch immer am Halse, bleibt er stehen und sieht starr vor sich hin.“ Zweimal in „König Ottokars Glück und Ende“, kurz vor dem Schluß des zweiten und am Ende des dritten Auf-

zugs, weckt tiefe Demütigung in dem Titelhelden entweder nur ein paar hervorstotterte Worte oder einen einzigen Ruf der Empörung, und er verläßt straschen Schrittes die Bühne. Am Ende des ersten Aufzugs vom „Bruderzwist in Habsburg“ sinkt Gebärdenspiel vollends herab zu schlichter Bürgerlichkeit und verzichtet unbedingte auf die spanische Grandezza des österreichischen Hofes. Hinter dem Wunsch, der Geste auf der Bühne ihr Recht zu lassen, hinter der Neigung, Menschen aus ferner Welt dem bürgerlichen Gefühl der eigenen Zeit nach-erlebbar zu machen, meldet sich hier noch anderes: grundsätzliche Abkehr von jeder überstarken Tönung, Abneigung gegen Grotesk-



113. Bühnenbild zu Grillparzer, „Traum ein Leben“. Kolorierter Stich aus „Theatralische Bildergalerie“ 24

kunst, ein durchaus goethisches Bedürfnis nach dem Schlichten und Einfachen. Nur zu Beginn, in der „Ahnfrau“, erhebt sich Grillparzer zu dämonischer Wucht der Leidenschaft. Sie ist stark genug, die Verstandesbedenken zu überwinden, die von dieser wie von anderen Schicksalstragödien geweckt werden. Immer unkleistischer wird fortan Grillparzer, bis er schließlich der Selbstbesinnung des tragischen Helden die Umkehr zumute, die sich in König Alfons vollzieht. Sie ist in diesem Stücke um so mehr Grillparzers volles Eigentum, weil der Stoff der „Jüdin von Toledo“, wie ihn Lope vorgeformt hatte, den versöhnenden Schluß mit ganz anderen Mitteln erzielte. Nur in der Trilogie, in deren Mittelpunkt Medea steht, bleibt dämonischere Bewegtheit übrig, soweit Medea selbst oder die Umwelt aus der sie stammt, sich darstellt. Endlich verfügt der Traumvorgang, der in dem Spiel „Der Traum ein Leben“ auf der Bühne sich entfaltet, über aufwühlendere Ausdrucksmittel. Gerade an diesen Stellen verwertet Grillparzer die Kunst der Vorstadt; Wunderbares oder Exotisches wagt er hier dem Burgtheater zu bieten, dem Maschinisten schwierigere Aufgaben zu stellen. Er hätte nicht im Gegensatz zu älteren Bearbeitern des Stoffes die Vorgeschichte Medeas, die Schicksale des Goldenen Vlieses, auf die Bühne gebracht und mit ihnen das farbenfrohe Bild eines barbarisch exotischen Landes, wenn in ihm nicht gleichfalls etwas von dem Wagemut der Vorstadtdramatiker als Erbe alter Wiener Theatralik vorhanden gewesen wäre.

Den vierfüßigen Trochäus, das Maß, das durch die Spanier den Deutschen lieb geworden war, verwerten nur „Ahnfrau“ und „Der Traum ein Leben“. Er entspricht einer jähren Bewegtheit. Doch gerade in dieser Form kündigt Grillparzer am Schluß des zweiten Stücks die Heilslehre der Selbstbesinnung und Selbstbescheidung, die sein Wesen und seine Kunst bezeichnet. Sie hat ihm den Vorwurf eingetragen, in einem Zeitalter des politischen Rückschritts jedes Ringen um mehr Freiheit preisgegeben und weichmütig nachgiebig nur stilles Verzichteten vertreten zu haben. Der Unterschied zwischen Grillparzer und Kleist macht sich gewiß hier besonders stark fühlbar. Nur in jüngster Zeit enthüllte sich der vielgeschmähte Quietismus Grillparzers als Ausdruck einer hohen Kultur. Seitdem dank Nietzsche die urverwandte Haltung Adalbert Stifters richtig gewürdigt wird, darf auch Grillparzer seinen Anspruch gerechtfertigt sehen, eine Höhe des Menschentums erreicht zu haben, die auf starke Tat und



114. Federzeichnung von Grillparzer zur Jüdin von Toledo (2. Aufzug, 2. Szene). Historisches Museum der Stadt Wien

(Nach Boeck-Englmann, Grillparzers Selbstbiographie und Bildnisse)

lautes Wort verzichtet, um desto sicherer das Vornehme und Adlige hoher Bildung zu wahren.

Gemeint war das bei Grillparzer wie bei Stifter als Absage, gerichtet gegen den übergeschäftigten Betrieb, der im 19. Jahrhundert sich mehr und mehr durchsetzte, gegen eine Zivilisation, die der wahren Kultur Licht und Luft nahm. Einmal schritt Grillparzer sogar bis zu einer Tragödie vor, die ausdrücklich diesen ganzen Gedankenbereich einbezog und damit, anders als Grillparzers übrige Schöpfungen, zur Weltanschauungsdichtung wurde. „Libussa“ trat erst aus dem Nachlaß Grillparzers ans Tageslicht, ist aber viele Jahrzehnte früher abgefaßt. Unmittelbarer als in anderen seiner Werke, die in die Seele der Frau hineinleuchten wollen, stellt sich in „Libussa“ die Frage nach dem Wesen der Frau, nach ihrer Aufgabe im Leben und nach ihrer Bedeutung für den Mann. Wie Kleists Penthesilea und Zacharias

Werners Wanda hat Libussa Amazonenhafte. Wie in Brentanos Stück wird auch hier Prag gegründet. Grillparzers Libussa hat ihr Amazonentum aufgegeben, um ihrem Gatten Primislaus nur noch treu dienstbar zur Seite zu stehen. Die Seherkraft, die sie einst besessen hat, ist ihr darüber verloren gegangen; der künftigen Stadt Weihe zu geben, weckt sie solche Kraft noch einmal in sich und bricht unter der übergroßen Leistung zusammen. Was sie vorzutragen hat, ist Grillparzers politisches und gesellschaftliches Glaubensbekenntnis, es meldet, wie er sich den Entwicklungsgang der Menschheit dachte und welche Hoffnungen er auf die Zukunft setzte. Rousseau hat auch dies Weltbild angeregt; der Fassung des Problems, die im Anschluß an Rousseau und zugleich im Widerspruch zu ihm Schiller gefunden hatte, kommt Grillparzer am nächsten. Den Abstieg von Natur zu Zivilisation zeichnet nach Rousseaus Sinn der Vorgang des Stückes selbst. Libussa aber erwartet mit Schiller eine späte Zukunft, die den Menschen wieder zur Natur zurückleiten wird, ohne ihn deshalb von der Geisteshöhe herabzuführen, die er inzwischen erstiegen hat. Das Dritte Reich, anders als sonst das 19. Jahrhundert, derart in Schillers Sinn zu sehen, entsprach dem Wesen des österreichischen Dichters, dem das Erbe des Hochklassizismus etwas unersetzbar Wertvolles bedeutete.

Ahnte Grillparzer, wie weit er in solcher Formung des Gedankens vom Dritten Reich altes katholisches Gut wiederaufnahm? Er gab dem Zug seiner Zeit nach, indem er sich von Dogmen lossagte und dem Katholizismus entgegentrat. Er übersah, wieviel ihm die katholische Umwelt seiner Heimat auf seinen Lebensweg und für seine Weltanschauung mitgegeben hatte. Fast ahnungslos wertete er die Menschen und ihr Treiben als Katholik. Er sah sie von altgesicherter Warte, während die Schiller und Hebbel aus Gegensatz und Verwandtschaft des ererbten Protestantismus und der zeitgenössischen Philosophie die Grundlagen ihres persönlichen Weltbilds neu schaffen mußten.



Franz Grillparzer. Gemälde von Heinrich Hollpein (1836).
Historisches Museum der Stadt Wien.



115. Friedrich Halm.
Nach einer Zeichnung von
Joseph Danhauser



116. Eduard von Bauernfeld

Die Gestalt, die in Grillparzers Hand das Versdrama in Österreich gewann, war scharf genug umrissen, um einer Bühnenbegabung von der Stärke Friedrich Halms wenig Bewegungsfreiheit zu lassen. Halm entbehrte den festen Zusammenhang mit dem Leben und der Kunst Österreichs, der die Persönlichkeit und das Wirken Grillparzers trägt. Seine Familie, die Münch-Bellinghausen, stammte vom Rhein und war in den Kreis des österreichischen

Beamtenadels übergegangen. Halm selbst kam in Krakau zur Welt. Trotz manchem Bühnenerfolg und trotz einer noch erfolgreicher Beamtenlaufbahn in Wien fühlte Halm

sich mit Wien und mit dem Publikum des Burgtheaters nie so eng verbunden wie Grillparzer in seinen Anfängen. Falsch wäre die Annahme, Halm hätte durch leichtere Ware die Wiener von Grillparzer weggelockt. Ihr Feingefühl wehrte sich gegen Halms Vorliebe für peinigend überstarke Wirkung des Menschen auf den Menschen. Sie ist Voraussetzung der Tragik in seiner „Grieldis“ wie in seinem „Fechter von Ravenna“. Dies Drama von Thusnelda und ihrem unheldenhaften Sohn arbeitet nach Grillparzers Vorgang mit Zügen Lopes. Andere Stücke Halms gehen vollends in das Stoffgebiet des Spaniers weiter. Schenkt Grillparzer den Gestalten ferner Vergangenheit etwas von Lebensgefühlen der Gegenwart, so wird in Halms Hand, was im „Sohn der Wildnis“ zwischen der Tochter des Schmieds von Massilia und dem kulturfernen Tektosagenjüngling spielt, ins Salonhafte übertragen. Das hindert nicht, der Verssprache reizvoll lyrische Form zu geben und in solcher Form Sätze der Lebensweisheit zu bieten, die sich ins Gedächtnis leicht einnisten und seitdem von Mund zu Mund gehen. Konflikte unbedenklich zu einem versöhnenden Ausgang weiterzuführen, war durchaus nicht immer Halms Brauch. Ernst rang er nach strengerer Notwendigkeit im Ablauf der Seelenvorgänge und gestattete sich zuletzt nur noch im Lustspiel, von verwickelten Voraussetzungen, wie seine Tragödie sie liebt, zu einem guten Ende fortzuschreiten. Die Farbenpracht, mit der er Vergangenes und Exotisches malt, bezeichnet auch seine Novellen aus der Renaissance. Man rühmt ihnen nach, daß sie überzeugender als seine Dramen die Entwicklungswege der Seele durchführen.

Eduard von Bauernfeld ist, anders als Halm, wie Grillparzer eng mit Wien verbunden. Er hat es zum Hausdichter des Burgtheaters gebracht und dabei die selbstverständliche Leichtigkeit des Wortausdrucks der Vorstadt in höhere Gesellschaftsschichten übertragen. Meister im Konversationslustspiel, ging er gern in die Schule der Franzosen. Die Ironie, mit der in Nestroys Stücken Wiener Vorgänge und Wiener Persönlichkeiten erfaßt sind, wurde bei ihm zu einem geistreichen Kampf für das Bürgertum und gegen die Macht, die damals noch meinte,

dem bürgerlichen Kapitalismus Licht und Luft nehmen zu können. Wie für Nestroy ist auch für Bauernfeld fördernde Voraussetzung das Leben der großen Stadt Wien mit seinen politischen und gesellschaftlichen Vorgängen. Er legt ihnen auf der Bühne eine so durchsichtige Maske vor, daß der Zuschauer sofort erkennen mußte, wer und was gemeint war. Angriffslustiger als Grillparzer, nicht wie Grillparzer geneigt, alles, was er gegen die bestehenden Zustände einzuwenden hatte, vaterlandsfroh in dem Gefühl der Größe Österreichs aufgehen zu lassen, hält doch wie Grillparzer auch Bauernfeld eine vornehm ruhige Tönung fest, die ihn weit abdrückt von der schärferen Angriffslust der Jungdeutschen. Freilich blieb auch ihm der Brauch unentbehrlich, Anspielungen auf die Zeitzustände nur in beihin gesprochenen Worten unterzubringen; mußte doch selbst Nestroy sie meist dem Aparte zuweisen, diesem altbewährten Ausdrucksmittel der Hanswurstrolle.

Mit diesem Abschnitt beginnt der Zeitraum, den ich in ausführlicherer und in knapperer Darstellung schon früher zu erfassen versucht habe: in dem Band „Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod“ (2. Aufl., Berlin 1920) und im Anhang zu Wilhelm Scherers „Geschichte der deutschen Literatur“ (4. Aufl., Berlin 1928); dieser Anhang liegt jetzt im Sonderdruck vor als „Die deutsche Dichtung von Goethes Tod bis zur Gegenwart“ (5. Aufl., Berlin 1929). Der Sonderdruck enthält auch die Bibliographie von Josef Körner für die Zeit seit 1830.

Wertvoll ist der Artikel von F. Kainz über das Junge Deutschland R 2, 40ff. Ebenda 3, 4ff. berichtet M. Nußberger über „Poetischen Realismus“.

S. 103f. Über den Typus lyrischer Form im „Buch der Lieder“ vgl. oben S. 42.

S. 104. Die Verwandtschaft von Paul Louis Couriers Stil mit dem Ausdruck Heines prüft Ernst Heidegger in einer noch unveröffentlichten Bonner Dissertation. Vgl. auch den Aufsatz von O. Walzel, der oben S. 93 zu S. 53ff. angeführt ist. Knappe romanische Gedankenformung: *GuG* S. 330.

S. 105. Über Heine, Burckhardt, Nietzsche vgl. O. Walzel, Die Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts, 2. Aufl., Leipzig 1929, S. 26ff., 52ff.

S. 108. Zum Frauenroman des 18. Jahrhunderts vgl. oben 1, 148 zu S. 145f.

S. 111. Dorfdichtung vor Gotthelf: vgl. O. Walzel, Die Wirklichkeitsfreude der neueren schweizer Dichtung, Stuttgart und Berlin 1908.

S. 125. Menéndez y Pelayo an Artur Farinelli (in dem Band „Vom Geiste neuer Literaturforschung“, hrg. von J. Wahle und V. Klemperer, Wildpark-Potsdam o. J., S. 187) mit Hinblick auf Farinellis Werk „Grillparzer und Lope de Vega“ (1894). Verwienerung bei Grillparzer: vgl. Gertrud Weißbart, Bürgerliches Lebensgefühl in Grillparzers Dramen, Bonn 1929.

S. 128. Grillparzer und der Katholizismus: vgl. Hans Roselieb, Grillparzers Weltanschauung (in Oskar Katanns „Grillparzerstudien“, Wien 1924, S. 40ff.). Eine strenger wissenschaftliche Begründung der Frage wäre sehr zu wünschen.