



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Oestreichische Theaterdichter : Franz Grillparzer.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

dividuum an Thee statistisch rechtfertigen zu können. Trotzdem ist jene Wahrheit nicht zu läugnen, daß Rußland den feinsten Thee genießt. Aber wir wissen's ja, daß dort höchste Verfeinerung unvermittelt an roheste Barbarei grenzt — und dies ist wieder „deutscher Trost“. Er muß uns eben so lange aushelfen, bis Oestreichs ungeheure Plane vollendet und durch einen deutschen Landweg nach China gekrönt sind. Wer aber dieser unmittelbaren Zukunft keinen Glauben schenkt, der schaffe sich theeverständige Freunde in Rußlands Innerem, in Moskau oder Nischnei-Nowgorod, damit sie ihm Thee einkaufen, und durch abermalige Befreundete zukommen lassen. Der Zoll beträgt für das Pfund an der Zollvereinsgrenze bloß 3 Neugroschen. Wenn aber die Bamberger und Darmstädter Conferenzbeschlüsse siegen, dann könnte leicht zu Gunsten süddeutscher Industrie in Theebältern ein wirklicher Schutz Zoll aufgestellt werden, wie für Cichorienkaffee und Runkelrübenzucker.

Oestreichische Theaterdichter.

Franz Grillparzer.

Im nördlichen Deutschland ist Grillparzer wenig bekannt; wenn man seinen Namen hört, so denkt man gewöhnlich nur an den Dichter der „Ahnsfrau“; seine späteren, viel reiferen Werke sind mit der Periode, als deren vorzüglichsten Ausdruck wir sie betrachten können, in Vergessenheit gerathen. Oestreich dagegen ist stolz auf seinen Dichter, und hat ein Recht dazu. Denn wenn auch das Princip seines Schaffens zu sehr der Goethe'schen Kunstperiode angehört, wo man die Kunst als eine Welt für sich betrachtete, die mit dem wirklichen Leben Nichts zu thun habe, und daher zu sehr von den Interessen, die heute und zu jeder Zeit die Herzen der Menschen bewegen, sich entfernt hielt, so verdient doch die Reinheit seiner Formen und das Methodische in seiner Composition, das von unsrer jüngern norddeutschen Literatur nur gar zu sehr vernachlässigt worden ist, die vollste Anerkennung. Es ist überhaupt ein wunderlicher Gegensatz zwischen der östreichischen Lyrik und dem östreichischen Theater. Die Lyriker, die wenigstens eine Zeit lang weit über ihre nördlichen Stammvettern hinaustraten, geben uns in der Regel zerstreute Bilder, Reflexionen, Empfindungen, Stimmungen, im Einzelnen artig und geistreich erfunden, aber ohne Form und Composition. Die vorzüglichsten Theaterdichter dagegen zeichnen sich, auch wo ihr Inhalt dürftig ist, und wenig zur Bereicherung des

öffentlichen Geistes beiträgt, fast überall durch eine sichere Technik und durch einen großen theatralischen Verstand aus. Offenbar hat die Vortrefflichkeit des Burgtheaters, das unter allen literarischen Instituten des Kaiserstaates unbestreitbar den ersten Rang einnimmt, sehr wesentlich dazu beigetragen.

Von Grillparzer's Leben ist Nichts zu berichten. Geboren 1790, wurde er in seinem 29. Jahre Privatsecretair der Kaiserin, 1832 Archivdirector, und lebt seit der Zeit in einer angesehenen Stellung, nicht bloß wegen seines dichterischen Ruhmes, sondern auch wegen seiner lebenswürdigen stattlichen Persönlichkeit allgemein geachtet.

Die „Ahnfrau“ erschien 1817. Dem Inhalt nach gehört das Stück unter die tollsten Ausgeburten der durch Werner hervorgerufenen Dramatik. Den Fluch, der über einem Hause schwebt, in einem Gespenst zu versinnlichen, dieses Gespenst nicht bloß zum Mittelpunkt, sondern gewissermaßen zur bewegenden Kraft der Handlung zu machen, und das Alles auf die Bühne zu bringen, dazu gehört ein Geschmaç, wie er nur in unsrer wüsten Restaurationszeit möglich war. Aber schon in der Sprache zeigt sich ein gewaltiger Gegensatz gegen die Werner, Müllner, Houwald zc. Die Calderon'schen vierfüßigen gereimten Trochäen haben zwar etwas Schwerfälliges und Schleppendes, aber sonst wird man weder mit dem gewöhnlichen Schwulst überschüttet, noch durch Trivialitäten beleidigt. Die Personen sprechen so, wie es ihrer Lage angemessen ist, und drücken, was sie empfinden, deutlich und correct aus. Vor Allem ist aber die Composition zu loben. Der barocke und trotz seiner Wunderlichkeit einförmige Stoff ist so geschickt auseinandergelegt, daß man überall in der Spannung bleibt, auch wo man die Entwicklung errathen kann. Freilich ist das jetzt nur noch ein reflectirter Genuß, denn man muß von der ganzen gegenwärtigen Bildung abstrahiren, um sich in die richtige Stimmung zu versetzen.

Von der nordischen Gespensterromantik sprang Grillparzer sogleich in das classische Alterthum über. Wir haben schon mehrfach ausgeführt, daß diese Versuche, das griechische Leben dramatisch zu versinnlichen, nicht minder romantisch waren, als die galvanischen Experimente mit dem Mittelalter. In der Historie und dem Liede, wie in der bildenden Kunst können wir uns mit der heidnischen Weltanschauung vollkommen verständigen, denn alles Schöne, so entlegen es auch sei, kann lebhaft empfunden und deutlich analysirt werden. Wo wir es aber versuchen, dieses Reich der Schatten in Bewegung zu setzen, da fühlen wir auf einmal, wie fremd und unverständlich uns eigentlich der innere geheime Kern dieses ganzen Lebens geworden ist. Nur das sinnige, klar schauende Gemüth eines Goethe war im Stande, in der Iphigenie die verborgenen allgemein menschlichen und daher allgemein unverständlichen Züge herauszufinden, und trotzdem hat die Iphigenie etwas Fremdes, wie die weißen Marmorstatuen der Alten. Es ist keine natürliche Tagesbeleuchtung, sondern ein zwar schönes, aber doch an seinen

künstlichen Ursprung erinnerndes Kerzenlicht, in dem uns dieser alte schreckliche Mythos von dem den Göttern verhaßten Pelopidengeschlecht vorgestellt wird.

Grillparzer hat sich nicht mit den alten dramatischen Stoffen begnügt, sondern auch die lyrischen in den Kreis seines Theaters gezogen. Von seinen Stücken: Sappho (1819), Das goldene Bließ (1822) und Des Meeres und der Liebe Wellen (1840) gehört nur das zweite dem Kreise der griechischen Dramatik an; bei den beiden anderen hat sich der Dichter aus einem lyrischen Problem einen sittlichen Conflict abstrahirt, der trotz der Beibehaltung des Costums wesentlich unfremd modernen Empfinden angehört.

So ist es gleich mit der mythischen Geschichte von dem Tode Sappho's. In der dramatischen Gestaltung derselben hat sich Grillparzer mit Recht nicht an den einzelnen, gleichsam anekdotischen Fall gehalten, sondern allgemein menschliche Wahrheiten hinein zu verweben gesucht. Die große Dichterin, der Gegenstand der Anbetung von ganz Griechenland, die Siegerin in den olympischen Spielen, büßt diese Triumphe mit einem Verlust, der ihrem Herzen fühlbar werden muß, sobald es einmal in einer bestimmten Regung zu schlagen beginnt. Sie ist aus der Natur des Weibes herausgetreten und auf ihrer einsamen Höhe alt geworden. Alle geistreichen Leute schwärmen für sie, aber die ehrbare Sittlichkeit nimmt an ihrem Wesen Anstoß, und dieser Anstoß wird sich erneuern, sobald die bloße Schwärmerei in ein persönliches Verhältniß übergeht. Der junge Phaon, seit frühesten Kindheit von ihren Gedichten begeistert, sieht sie als Siegerin in den olympischen Spielen, und mißverstehet seine Begeisterung, indem er Liebe darin findet. Sie selber steht in ihm das verschönte Abbild ihrer eigenen Jugend und läßt sich gleichfalls täuschen. Zwar überhäuft sie ihn mit den Beweisen einer gewaltigen Liebe, aber diese hat etwas Gewaltthätiges und Despotisches, und verkehrt das eigentliche Verhältniß zwischen Mann und Weib. Sie ist die Gebende, ihr Geliebter soll der Empfangende sein. Das erträgt keine kräftig angelegte Natur. Ihr poetisches Leben hat die Kräfte ihrer Seele concentrirt, aber sie zugleich unfähig gemacht, jene kleinen schüchternen Beweise der Liebe zu nehmen und zu verstehn, die allein das Glück eines solchen Verhältnisses ausmachen. So hat sie für Phaon etwas Fremdes und Schreckliches, und das erste Zusammentreffen mit einem guten natürlichen Wesen zeigt ihm die Unwahrheit seiner frühern Empfindung. Es erfolgen nun die natürlichen Scenen der Eifersucht, und es ist sehr gut ausgeführt, wie Phaon's Neigung sich in Haß verwandelt, und wie hart und unbarmherzig er mit dem stolzen Weibe umgeht, das sich ihm mit voller Seele hingeeben hat. — Der Plan und die Ausführung des Einzelnen, z. B. die verschiedene Detailirung der Leidenschaft bei den drei betheiligten Personen, und die allmähliche Umkehrung ihrer Naturen, ist sehr fein angelegt und mit künstlerischer Besonnenheit ausgeführt. Aber die Idee, die dem Ganzen zu Grunde liegt, ist weder dem Alterthume noch der Anschauung der

Natur entnommen, sondern eine einfache Wiederaufnahme der Corinna, an die man auch durch einzelne Züge fast zu sehr erinnert wird. Das Problem eignete sich in der That mehr für einen Roman, als für ein Drama. Wir bedürfen einer Reihe kleiner, allmählich sich entwickelnder Züge, um die Unnatur des Verhältnisses zu begreifen. Die dramatische Concentration ist zu gewaltsam, wo es sich doch eigentlich um ziemlich feine und raffinierte Empfindungen handelt. Das hat auch einen nachtheiligen Einfluß auf die Sprache ausgeübt. Sie ist etwas zu reflectirt, und sowol der Nachdruck, der auf einzelne charakteristische Aeußerungen gelegt wird, als das plötzliche Verstummen der Leidenschaft, das Verstinken in Gedanken u. dergl. läßt zu sehr die Absicht erkennen. Am schwächsten ist der Schluß. Das feierliche Hinabspringen der Dichterin ins Meer, welches der gegebenen Sage wegen nicht vermieden werden konnte, hat etwas Melodramatisches und Opernhafes, und liegt ganz außerhalb unsrer ästhetischen und sittlichen Vorstellungen, während jene Kritik des poetischen Uebermaßes durchaus modern ist. So stimmt das eine nicht zum andern, und wir werden an Werner's Wanda erinnert, die unpassende Verhältnisse gleichfalls durch einen Theater-effect erledigt. Trotz aller dieser Ausstellungen finden wir in dem Gedicht eine wirkliche und nicht gemeine poetische Kraft. Das Herz empfindet warm, und die Zunge hat jene Gabe der Götter, das Empfundene in schönen Worten auszusprechen. Wir müssen bedauern, daß diese Wärme von einem unsrer Welt fremden Feuer herrührt.

Grillparzer's zweites Stück: das goldne Vließ, in der Form einer Trilogie ausgeführt, macht noch mehr diesen Eindruck der Fremdartigkeit auf uns. Die Medea des Euripides gehört zu den interessantesten poetischen Figuren des Alterthums. Der Dichter hat es verstanden, bei einem Stoffe, der uns eigentlich Grauen und Entsetzen erregen müßte, so das Maß und die Schranke aufrecht zu halten, daß dieses Grauen erst in uns aufsteigt, wenn wir uns aus dem Zauberkreise entfernt haben. Grillparzer macht es umgekehrt, er fängt mit dem Schauer an. Medea erscheint in dem ersten Theil der Trilogie, welcher die Geschichte des Phrixus behandelt, als eine barbarische, in ihrer Wildheit naive Jungfrau; erst der Mord des Phrixus, an dem sie indirect Theil nehmen muß, bringt in ihr Gemüth jene Verbitterung, die sie den finstern Mächten dienstbar macht. Wenn uns schon das Barbarenthum als solches so wüß und greulich als möglich dargestellt wird, so werden wir nun in eine ganz unheimliche, unterirdische Welt geführt, aus der uns von allen Seiten gespenstische Schauer unmotivirt überfallen. Dergleichen paßt für eine Oper, aber nicht für ein Drama. Der Dichter bietet alle möglichen äußerlichen Hilfsmittel auf, um den beabsichtigten Eindruck zu erreichen. Das Costum, die Gruppierung, die Versformen, die in verschiedenen odischen Rhythmen abwechseln, wie es die Stimmung mit sich bringt, stumme gedankenschwere Pausen, bei denen eigentlich nichts zu denken ist,

abgeriffene Redensarten, eine unnatürlich gesteigerte Mimik u. s. w., das Alles können wir nur ertragen, wenn uns der eigentliche Grund dieser heftigen Erregungen vollkommen klar und verständlich ist. Was nützt es uns aber, wenn uns von der Schlange, die das goldne Vließ bewacht, die greulichsten Dinge berichtet werden, wenn wir Jason hineintreten, in dem Innern fürchterlich und mit einer ganz veränderter Stimme schreien hören, und wenn er bei seinem Heraustrreten sich halb wahnsinnig geberdet, „widerlich lacht“ u. s. w. Das ist ein physikalischer Schauer, kein psychologischer, und dergleichen ist im Drama nicht erlaubt. Freilich ist die Absicht auch hier sehr erschütterlich. Ebenso wie Sappho im Verhältnis zu Phaon, soll uns Medea als eine durchaus fremde Natur dargestellt werden, deren Verhältnis zu Jason ein unwahres ist, trotz der Wahrheit und Festigkeit ihrer Liebe. Sobald Jason mit Medea unter die gebildeten Menschen seines Vaterlands kommt, empfindet er das Mißverhältnis so lebhaft, daß der Bruch und die daraus folgende Katastrophe unvermeidlich wird; denn auch bei Medea tritt die durch Liebe zurückgedrängte barbarische Natur mächtig wieder hervor. Der Schluß ist gut durchgeführt, nur ist die Stimmung, die sich über denselben verbreitet, zu resignirt, sie erinnert zu sehr an die romantische Tradition, daß das Leben nur ein Traum, ein Schatten sei. So sind Medea, Jason und Kreusa viel reflectirter angelegt, als Sappho, Phaon und Melitta, und dem gemäß verfällt auch die Sprache, so edel und würdig sie im Ganzen ist, zu sehr in die Reflexion, z. B. wenn Jason sagt:

Ich selber bin mir Gegenstand geworden,
Ein Andern denkt in mir, ein Andern handelt.

Aber auch hier muß man, um das Stück richtig zu würdigen, die gleichzeitigen verwandten Leistungen in Anschlag bringen. Das einzige Stück der damaligen Zeit, in welchem die an sich unzweckmäßige Aufgabe mit größerer Kunst und namentlich mit größerer Natur durchgeführt ist, dürfte in Kleist's Penthesilea zu suchen sein.

Am wenigsten geeignet für eine dramatische Bearbeitung scheint die Sage von Hero und Leander, die Grillparzer seiner Tragödie: „Des Meeres und der Liebe Wellen“ zu Grunde gelegt hat. Das Durchschwimmen des Hellespont läßt sich auf der Bühne nicht darstellen, und der Unglücksfall, der die Katastrophe herbeiführt, ist nichts weniger als dramatisch; aber gerade dieses lyrische Problem ist mit einer Eleganz und mit einem theatralischen Geschick durchgeführt, daß wir dem Stücke, trotz seines undramatischen Grundprinzips, unter den dreien den Preis zuerkennen müssen. Der Dichter hat aus seiner Heldin, wie es unter den gegebenen Umständen zweckmäßig war, eine Priesterin gemacht. Er schildert sie als eine stolze, spröde Natur, die ihren Stand aus Freiheitsliebe wählt, weil sie das Loos des Weibes in der Ehe verachtet. Die erste Begegnung mit Leander findet statt, als sie eben ihr Gelübde abgelegt. Das Aufstei-

men der Neigung, die durch die ihr gesetzten Schranken zu immer größerer Heftigkeit getrieben wird, die daraus entspringende vollständige Verwandlung ihres Gemüths nach allen Seiten hin, der Kampf zwischen Furcht und Neigung bei dem ersten Besuche Leander's und die grenzenlose Verzweiflung bei dem Tode desselben, das Alles ist mit unnachahmlicher Feinheit und Grazie wiedergegeben. Ueberall bestrebt sich Grillparzer auf das Ernsthafteste, die Bewegungen der Seele im Detail nachzuempfinden. Grillparzer begeht den Fehler, in den auch Kleist zuweilen verfällt, die stärksten Gemüthsausbrüche zurückzuhalten und in einzelnen Ausrufungen, denen dadurch ein zu großes Gewicht beigelegt wird, die Bewegung der Seele mehr anzudeuten als auszudrücken. Das ist zwar der Wirklichkeit angemessen, aber in der Poesie nur mit großer Vorsicht anzuwenden. Wir verlangen von der Poesie das klare Wort; Mimik und Geberde darf nur als Unterstützung desselben benutzt werden. Aber dieser Uebelstand ist wenigstens einigermaßen durch die sehr poetisch festgehaltene Stimmung ausgeglichen. Auch die Züge, in denen Leander seine leidenschaftliche Natur an den Tag legt, sind gut erfunden. Am schwächsten ist der alte Priester, der sich für die Zustände, an welche wir des Verständnisses wegen glauben müssen, gar zu human und rationalistisch gebahrt. Das allergrößte Lob verdient der sinnliche Ausdruck der Zustände. Das Costum ist nur ganz allgemein angedeutet, so weit es zur Handlung gehört, aber sehr klar und übersichtlich disponirt, nirgend opernhast und doch von entschiedenem Eindruck auf die Sinne. Die Nacht, in welcher Leander den Thurm besteigt, ist mit der Spannung, die aus der Furcht vor einer Ueberraschung hervorgeht, so individuell und lebendig geschildert, daß wir darüber ganz vergessen, wie die Handlung selbst zu einfach ist, um nach den gewöhnlichen Begriffen vom Theater unsre Spannung zu erregen. In dieser Beziehung kann das Stück unsren jungen Dramatikern als Muster vorgehalten werden. Wir theilen als Probe die Schilderung mit, welche am folgenden Morgen der Tempelhüter von dieser Nacht giebt, und die durchaus nicht plastischer und anschaulicher ist, als die wirkliche Ausführung im vorhergehenden Acte:

Und oben war's so laut und doch so heimlich,
 Ein Klüpfeln und ein Rauschen hier und dort.
 Die ganze Gegend schien erwacht, bewegt,
 Im dichtsten Laub ein sonderbares Regen
 Wie Windeswehn, und wehte doch kein Wind;
 Die Luft gab Schall, der Boden tönte wieder,
 Und was getönt und wiederklang, war Nichts.
 Das Meer stieg rauschend höher an das Ufer,
 Die Sterne blinkten wie mit Augenwinken,
 Ein halb enthüllt Geheimniß schien die Nacht,
 Und dieser Thurm war all des dumpfen Treibens
 Und leisen Regens Mittelpunkt und Ziel.

Wol zwanzigmal eilt ich an seinen Fuß,
 Nun meinend, nun das Räthsel zu enthüllen,
 Und sah hinan: Nichts schaut' ich, als das Licht,
 Das fort und fort aus Hero's Fenster schien.

Wenn wir die musterhafte Ausführung dieser drei Stücke erwägen, so werden wir zum höchsten Bedauern getrieben, daß ein so bedeutendes dramatisches Talent für uns verloren gegangen ist. Diese Probleme liegen zu weit seitab von dem, was den Pulsschlag unsrer Zeit bewegt. Nicht ungestraft entfernt sich der Dichter, namentlich der dramatische, von dem öffentlichen Leben seines Volks. So schön diese Gedichte im Einzelnen sind, sie machen doch nur den Eindruck von Schattenbildern, deren Wirkung mit dem Augenblick flüchtig vorübergeht.

Viel schwächer sind die beiden historischen Stücke: „König Ottokar's Glück und Ende“ (1825) und „Ein treuer Diener seines Herrn“ (1830). Das erstere soll für den österreichischen Patriotismus ungefähr dieselbe Bedeutung haben, wie Kleist's „Prinz von Homburg“ für den preussischen. Aber es steht ihm in jeder Beziehung nach. Kaiser Rudolph war ein ausgezeichnete Regent, dem wir die größte Achtung zollen, sobald wir ihm in der Geschichte begegnen; aber eigentlich ist sein ganzes Wirken doch mehr auf den Verstand, als auf das Gemüth berechnet. Das Schicksal Ottokar's ist rührend und erschütternd, aber es ist seiner Anlage wie seiner Katastrophe nach nur für die epische Darstellung geeignet. Beides hat der Dichter sehr wohl gefühlt; er hat daher sein poetisches Hauptinteresse in den Gegensatz der beiden Charaktere gelegt. Rudolph tritt auf als der bescheidene, seiner Schranken und seiner Pflichten klar bewusste Mann, der aber, wo er zum Entschluß gekommen ist, durch Nichts wankend gemacht werden kann; Ottokar dagegen, als der durch seine Bollgewalt verwöhnte übermüthige Despot, der im Unglück jeden Halt verliert und bis zur Entwürdigung weich wird. Um diesen Contrast schärfer hervorzuheben, ist sogar der Geschichte Gewalt angethan. In der bekannten Scene, wo Rudolph die Huldigung Ottokar's in seinem Zelte empfängt und die Wände des Zeltes sich plötzlich öffnen, so daß das ganze Heer den knienden König erblickt, ist nicht der Kaiser der Maschinist, weil ein solcher Zug mit dem Ideal der Bescheidenheit und Ehrlichkeit schlecht übereinstimmen würde, sondern ein boshafter Vasall Ottokar's, der seinen König demüthigen will, um seine Gemahlin zu verführen. Nach der Rückkehr von dieser Scene liegt Ottokar fast einen ganzen Act hindurch auf der Schwelle seines Thronsaals, und läßt sich von seinem übermüthigen Weibe und seinen Knechten verhöhnen. Diese episodische Figur der Königin Kunigunde ist im Gefühl der mangelhaften dramatischen Berechtigung des Stoffes in übertriebener Breite ausgeführt; sie ist von Anfang bis zu Ende häßlich und unwahr.

Noch mißlicher ist das Sujet des zweiten Stück's, welches zur Zeit des Königs Andreas III. von Ungarn spielt. Der treue Diener, den er als Stellver-

treter zurückgelassen hat, Banabanus wird von der übermüthigen Königin, dem Bruder derselben und den Höflingen auf jede erdenkliche Weise gemißhandelt. Das geht so weit, daß die Königin seine junge Gemahlin in ein Zimmer lockt, wo ihr Bruder ihr Gewalt anzuthun versucht. Nur durch Selbstmord entgeht sie der Schande. Trotzdem bewahrt der getreue Banabanus seine Loyalität gegen das königliche Haus, und rettet dasselbe in einem Aufstand, der von seinen eigenen Anhängern angestiftet ist. Das ist eine Loyalität, die in ihrer Erscheinung nahe an das Hündische streift, und die sich wenigstens vor den Augen der Menschen nimmer zu einer schönen Gestaltung abrunden kann. Der alte Banabanus ist zu unterhänig und zu altflug, als daß wir ihm unser Interesse schenken könnten, und die Neue, die später den frevlerischen Prinzen erfaßt und ihn zum halben Wahnsinn treibt, zu unklar und mystisch, als daß sie uns überzeugen und verfühnen könnte. Auch auf die Sprache hat die Sentimentalität dieser Anlage einen nachtheiligen Einfluß ausgeübt.

Das schwächste von Grillparzer's Stücken ist das dramatische Märchen: „Der Traum ein Leben“. Rustan, ein ehrgeiziger Jüngling, der die stillen Freuden des Herzens, die ihm in der Nähe geboten werden, verkennt, wird durch einen Zauberer eingeschlafert, und erlebt im Traume das Leben eines Ehrgeizigen, das mit den schrecklichsten Greuelthaten verknüpft ist und zu einem ehrlosen Falle führt. Durch diesen Traum wird er von seinem Ehrgeiz geheilt und lernt begreifen, daß der Friede des Herzens über alles Glück geht. Das ist also eine Disposition, die an Tieck's „Abdallah“ und an Klinger's „Giaffar“ erinnert. Aber auf dem Theater ist die Schilderung eines Traumes ein unzweckmäßiger Vorwurf; wir können nicht glauben, daß Alles blos ein Traum sei, was wir vor unsren Augen stattfinden sehen. Wenn man den Witz zu sehr zuspitzt, so bricht er ab. In Calderon's „Leben ein Traum“ wird doch nur der Held getäuscht, das Publicum läßt sich eine solche Täuschung nicht gefallen, und alle Operneffecte, die der Dichter anwendet, um das Gemüth in die angemessene Stimmung zu versetzen, die fortwährenden Harfenklänge, Transparente, Sonnenaufgänge zc., selbst Reminiscenzen aus der Zaubersflöte, reichen nicht aus, um dieses Majestätsverbrechen an der Allwissenheit des Publicums wieder gut zu machen. Die Sprache, die sich diesmal Calderon zum Vorbild genommen hat, verfällt in alle die Fehler, die sich bei Werner, Houwald und Müllner finden; sie ist schwülstig, eintönig und nicht selten incorrect. Ein Bild wie folgendes: „Wie der Verwandten Wünsche gleich entzügelt wilden Pferden an dem Leichnam unsres Friedens raschgespornt zerfleischend reißen“ — gehören wol in den Klingklang der Schicksalstragödie, aber nicht in das Werk eines Dichters, der es sonst ernst mit seiner Kunst nimmt.

Außerdem hat Grillparzer noch eine romantische Oper geschrieben: „Melusine“ (1836), und ein Lustspiel: „Weh dem, der lügt“ (1840); beide sind uns unbe-

kannt. Wir gehen statt dessen auf einen andern Dichter über, der in mancher Beziehung mit Grillparzer verwandt ist, und obgleich er ihm an Talent nachsteht, seiner Zeit eine nicht geringe Wirkung auf das deutsche Theater ausgeübt hat.

Friedrich Galm.

Das erste Stück dieses Dichters, welches seinen Ruhm für Deutschland begründete, und ihn auch den Engländern und Franzosen bekannt machte: „Griseldis“ wurde im December 1833 zuerst in Wien aufgeführt, 1837 gedruckt. Das Verdienst, welches dieses Stück mit Recht auf unsren Bühnen belohnt machte, wo man an die romantische Unklarheit und Verschrobenheit der 20er Jahre gewöhnt war, ist der klare, verständige und mit strenger Consequenz durchgeführte Plan. Das mißverständene Beispiel Shakespeare's hatte unsre Dichter verleitet, in einem wüsten Durcheinander von Charakteren und Situationen das Ideal der dramatischen Poesie zu suchen. Man klagte fortwährend über die pedantischen Kritiker, die dem Genius Regel und Gesetz aufbürden wollten, und übersah dabei, daß Unordnung und Zweckwidrigkeit vor allen Dingen den Erfolg haben, das Publicum zu langweilen. Die Griseldis war ganz dazu geeignet, diese Romantiker zu widerlegen. Das Publicum, von vorn herein mit der Natur des durchzuführenden Problems genau bekannt gemacht, folgte mit Aufmerksamkeit und Spannung den verschiedenen Wendungen desselben, in deren jeder es eine innere Nothwendigkeit begriff, und war zum Schluß nicht unangenehm überrascht, als durch eine unvorhergesehene Wendung, durch eine höher gesteigerte moralische Empfindung das Problem plötzlich in einem ganz neuen Licht erschien. Im Allgemeinen ist es von dem Dichter immer ein gewagter Versuch, wenn er mit einem trüben Ausgang schließt. Tödten kann er nach Belieben, aber wenn er zwei Personen, deren Glück von ihrer gegenseitigen Liebe abhängig ist, gewaltsam aus einander treibt, so wird das Publicum in der Regel mißvergnügt. Diesmal aber war's nicht der Fall. Der Dichter hatte im Lauf seines Stücks durch sehr geschickt angebrachte Winke so entschieden auf die Gemüthstiefe der Griseldis hingedeutet, die zu einem solchen Ausgang führen mußte, daß man ihm nicht grollen konnte. Dies zeigt einen großen dramatischen Verstand. Außerdem war die Sprache fließend und klang leicht ins Ohr, der Idealismus ziemlich handgreiflich, und über die Charaktere kein Mißverständnis möglich.

Diese unbestreitbaren Verdienste rechtfertigen den theatralischen Erfolg; bei näherem Zusehn aber schwindet der dramatische Werth beträchtlich. Die Zeit, in der das Stück spielt, ist keine bestimmte, über deren sittliche Grundlage man sich Rechenschaft ablegen könnte, sondern die allgemein poetische Zeit, die mit sich selbst und ihren Voraussetzungen in Widerspruch steht. Das Hofleben des Königs Artus, welches in der Exposition geschildert wird, unterscheidet sich nicht wesentlich von andern Bildern aus irgend einem beliebigen Hofe, und giebt uns keine

Aufklärung über diese Mischung von Barbarei und Sentimentalität. Zwar sind die Prüfungen, die Percival seiner Gemahlin auferlegt, nicht ernst gemeint, aber um solche Voraussetzungen auch nur einigermaßen für möglich anzunehmen, müssen sie doch ungefähr mit den Sitten der Zeit übereinstimmen. Percival redet der Griseldis ein, der König sei über die Heirath seines Paris mit einer Köhlers-tochter so ungehalten, daß er das Kind wolle hinrichten lassen. Er redet ihr ferner ein, seine eigene Lehnstreue sei so groß, daß er sich den schändlichsten Demüthigungen lieber unterwerfen wolle, als den Zorn des Königs zu ertragen. Daß nach diesem Bilde von seinem Charakter, welches er selber entwirft, Griseldis noch dieselbe demüthige Hingebung bewahren kann, die sie erst dann verläugnet, als sie erfährt, er habe mit ihr ein frevelhaftes Spiel getrieben, das ist eben so unschön als unwahr. In einer barbarischen Zeit, in welcher dergleichen Voraussetzungen möglich sind, findet die Empfindsamkeit keinen Ort. Der Ausgang der Geschichte muß sein wie in der Ballade vom Grafen Walter: das rechtlose Weib muß überglücklich sein, daß sie nur zum Spaß gequält worden ist, und muß ihrem gnädigen Herrn mit um so größerer Treue anhängen. Ueberdies hat Griseldis schon früher im vollen Ernst der Rohheit ihres Gemahls so große Opfer gebracht, daß in der fortgesetzten Quälerei kein wesentlicher Fortschritt mehr liegt. Dieser Mangel einer bestimmten sittlichen Grundlage macht sich auch in der Form fühlbar. Die einfache Köhlerstochter, die gerade durch ihre Naturkraft imponiren sollte, spricht wie eine sentimentale Dame, die sich an der Lecture lyrischer Gedichte gebildet, und der wilde, despotische Percival läßt sich durch idyllische Scenen imponiren, und philosophirt über die Natur der Liebe. Die einzelnen Scenen der Naivetät, die für sich betrachtet ganz artig erfunden sind, contrastiren seltsam mit dem Schiller'schen Pathos der Grundstimmung, und gewinnen durch diesen Contrast den Anschein des Affectirten.

Mit der Charakteristik dieses Stückes ist eigentlich die ganze Poesie Friedrich Galm's erschöpft. Ueberall arbeitet er wie ein gewitzter Schachspieler mit unfehlbarer Technik auf den Wendepunkt hin, der die Katastrophe bestimmt, aber es bleiben Operationen des Verstandes, die wir mit Interesse verfolgen, für die wir aber nicht warm werden können, weil wir überall den Künstler wahrnehmen, der mit kluger Auswahl das Angemessene zusammensührt, nicht die aller Regeln spottende Natur, die sich Bahn bricht trotz aller Hindernisse. Der echte Dichter läßt sich von dem Stoff erregen und bestimmen, und idealisirt ihn durch seine höhere sittliche Auffassung. Galm dagegen erfindet zuerst seine Probleme, und dann erfindet oder benützt er dazu einen realen Stoff.

Das werthvollste unter seinen übrigen Stücken ist „Der Sohn der Wildniß“ (1837). Auch hier ist der entscheidende Moment, in dem die gebildete Griechin von ihrem Plan, den Barbaren zu erziehen, abläßt, da sie erkennt, daß sein natürliches Gefühl höher steht, als die Convenienz der verfeineren

Kultur, so gründlich durch die ganze Anlage des Stücks vorbereitet, daß wir uns einer gewissen Befriedigung nicht erwehren können. Aber abgesehen davon, daß die Gegensätze, die der Dichter in Beziehung bringt, eigentlich beide ohne Berechtigung sind, weil der barbarische Zustand, wie er hier geschildert wird, eben so widerwärtig ist, wie die mit den grellsten Farben dargestellte lügenhafte Bildung, so fehlt auch jene innere Wahrheit, die allein zu einer schönen Gestaltung führt. Der Wilde, der durch ein mystisches Lied über die Natur der Liebe zur wirklichen Liebe getrieben wird, ist eine Unwahrheit, und der Wilde, dem in der Stadt seine Geliebte die äußere Politur ungefähr auf die nämliche Weise beibringt, wie der Bärenführer dem Bären, ist eine unschöne Erscheinung und macht es uns unmöglich, uns jene pathetische Stimmung anzueignen, in die uns der Schluß versetzen soll.

Alle übrigen Dramen sind viel schwächer. So Ismelda Lambertazzi (1838), eine Nachbildung des Shakespeare'schen „Romeo und Julie“. Die Sprache ist ganz abstract lyrisch, weder dem dargestellten Zeitalter, dem 13. Jahrhundert, noch den sittlichen Voraussetzungen angemessen.*) Sie ist ganz Schiller, etwas in der Müllner'schen Weise abgeschwächt, und das stört uns um so mehr, da sich in Beziehung auf den Stoff die Reminiscenzen aus Shakespeare gar zu sehr hervordrängen. Die melodramatischen Effecte häufen sich, und was der dramatischen Dialektik fehlt, muß der Decorateur ersetzen. Purpurschimmer der Morgenröthe, und was sonst in der Oper seine zweckmäßige Anwendung findet, wird aufgeboten, um die Stimmung zu steigern; dagegen vermissen wir jenen klaren Verstand, der in den beiden anderen Stücken uns in eine zwar nicht vollkommen wahre, aber doch mit sich selbst übereinstimmende Welt einführt, und nehmen das unangenehme Gefühl der Willkür mit uns.

Eine umsichtigeren Berechnung ist in dem vierten Stück: „Campieri“. Die Katastrophe, nämlich die Ermordung der Gemahlin aus übertriebenem Patriotismus, ist an sich sehr seltsam und widerspricht allen unsren Neigungen und sittlichen Voraussetzungen; aber Palm hat es verstanden, die Motive so geschickt in Reihe und Glied zu stellen, daß wir für den Augenblick Nichts dagegen einwenden können. — Die übrigen Stücke des Dichters heißen: „Der Adept“, „Maria de Molina“ und „Camöens“; außerdem hat er ein Lustspiel von Lope de Vega: „König und Bauer“, für die Bühne bearbeitet (1841).

*) J. B. „Wie des Gießbachs Fluth verrinnt das Leben, die Liebe ist unendlich wie das Meer.“ — „Et wir sind alle doch Zion's Söhne, was immer wir ergreifen, Lust und Schmerz, wir drücken ewig Wolken an das Herz.“ — „Wie, oder wär' dies Zittern, dies Ervöthen, wär's mehr als Scham, als mädchenhafte Schen? u. s. w.“ — Es finden sich auch romantische Stellen, z. B.: „Ich bin um meine Stimmung! Diese Bursche zerrissen mir mit ihrer plumphen Faust das goldne Spinnwebgewebe metner Träume, und gellend rief der Schrei der Wirklichkeit vom offenen Himmel mich zur Erde nieder.“ —

In der Richtung dieses Dichters mag eine ganze Schule in Oestreich existiren; wir kennen davon nur Otto Brechtler, der allerdings in jeder Beziehung hinter seinem Vorbild zurückbleibt. Trotzdem sind seine Stücke: „Die Rose von Sorrent,“ „Adrienne“ und „Der Falconier“ nicht ohne Geschick gemacht. Ueberhaupt, und das möge unsere Betrachtungen schließen, ist jene Sitte der östreichischen Dichter, das Publicum genau mit dem Wesen ihrer Charaktere, mit der Natur ihrer sittlichen Probleme und mit den Motiven ihrer Handlungen und ihres Schicksals bekannt zu machen, wenigstens für die Dichter zweiten und dritten Ranges unendlich empfehlenswerther, als unsere norddeutsche Manier, alle möglichen Motive durch einander zu werfen, und in jedem Charakterbild dem Publicum einen Nebus aufzugeben, an dem es sich lange herumquälen kann, ehe es auch nur einigermaßen die Anspielung versteht. Wenn ein Genius wie Shakspeare von Neuem auftritt, so wird er uns auch wieder einen zweiten Hamlet oder etwas Aehnliches octroyiren, und wir werden uns fügen müssen, so sauer es uns auch wird, wir werden drei oder vier Jahrhunderte hindurch Commentare schreiben, in denen wir auf die allerverschiedenartigste Weise auseinanderzusetzen suchen, was eigentlich der Dichter gemeint hat, und in denen wir zwar jedesmal nachweisen, daß alle anderen Commentatoren auf der falschen Fährte sind, aber doch zu dem Endresultat gelangen, das Werk des Dichters sei nicht nur im höchsten Grad vollkommen, sondern auch höchst klar und verständlich. Solche Souveränitätsrechte übt aber nur der Genius aus, und da wir nicht in jedem Jahrhundert einen Shakspeare erwarten können, so wäre es mit unfrem Theater viel besser bestellt, wenn unsere Dichter sich selber und dem Publicum jedesmal klar zu machen suchten, was sie eigentlich beabsichtigen. Dagegen verfallen diese treuherzigen Dichter wieder in einen andern Irrweg, indem sie sich nämlich durch Schiller's Beispiel verleiten lassen, die dramatische Wirkung durch rhetorische zu ersetzen. Mit der Nachahmung Schiller's ist es fast so wie mit der Shakspeare's; die Manier hat man ihm bald abgesehen, aber der Geist, der sich hinter dieser Manier versteckt, ist incommensurabel. Eine wohlgeordnete Rede halten zu lassen, wie Schiller den Marquis Posa, oder Schlachtbilder zu referiren, wie es der schwedische Hauptmann thut, das genügt an sich noch nicht, um die dramatische Wirkung hervorzubringen, die Schiller erreicht, die er erreicht, nicht weil, sondern obgleich er rhetorisch ist.

Als dritten in die Reihe östreichischer Dichter müssen wir einreihen

Joseph Freiherrn von Zedlig.

Zedlig ist in Deutschland vorzugsweise wegen seiner lyrischen Gedichte bekannt. Unter seinen Balladen sind einige sehr hübsche, z. B. die nächtliche Heerschau, und seine „Todtenkränze“ zeichnen sich durch ein sehr bedeutendes

Formtalent und durch einen guten melodischen Fluß aus. Trotz dem fehlt ihm Etwas, das nach unsrer Ansicht der Reflectionslyrik allein ihre Berechtigung giebt, nämlich der Reichthum an eigenthümlichen und schön ausgedrückten Gedanken. Der bloße Wohlklang kann für uns Deutsche, die wir bereits Schiller gehabt haben, und deren Sprache sich dem Gesetze des absoluten Wohlklangs nicht fügen will, nicht ausreichen. Die Form der Canzone ist im Deutschen mehr für das Auge, als für das Ohr.

Als dramatischer Dichter ist er bei uns aber nur durch sein letztes Stück: „Kerker und Krone“ (1833) bekannt, welches zu seinen schwächsten gehört. Nachdem Goethe das Verhältniß Tasso's zu seinem Hofe so weit idealisirt hat, daß eine größere Feinheit und Sinnigkeit dabei nicht mehr recht denkbar ist, sollte man den Versuch, Dichter auf die Bühne zu bringen, überhaupt aufgeben. Zedlig's Stück bezieht sich durch mehrfache Anspielungen auf Goethe, und doch haben die Personen einen ganz andern Charakter, und selbst die Sprache erinnert viel mehr an Schiller und an seine Nachfolger, als an Goethe; sie ist durchaus sentimental und rhetorisch. An Tasso wird nur herum gehandelt, ohne daß er selbstständig in sein Schicksal eingriffe. Zuerst wird er widerrechtlich im Irrenhause gepeinigt, dann eben so willkürlich freigelassen, endlich auf dem Capitol gekrönt, worauf er stirbt. Prinzessin Leonore und die junge Angioletta, die Tochter seines Kerkermeisters, stehen ihm mit treuer Liebe zur Seite; er hat verschiedenartige Empfindungen darüber, die aber nicht ausreichen, um eine dramatische Spannung hervorzubringen.

Zedlig's erstes Stück war: „Turturell“ (1819), ein Trauerspiel, welches in einer eben so fabelhaften Zeit und in einem eben so fabelhaften Lande spielt, als etwa Müllner's „König Yngurd“. König Singald hat seinen Vorgänger Branor gestürzt, und Gylse, ein Mädchen von niederer Herkunft, geheirathet. Branor zieht als sentimentaler Harnier durch die Welt, und verbirgt seine Tochter Turturell bei einer Köhlerin. Dort sieht sie Prinz Gawin und verliebt sich in sie, aber gleichzeitig entbrennt die wilde Königin Gylse in Liebe zu ihm. Um ihn heirathen zu können, bringt sie ihr eigenes Kind um, macht ihren Gemahl dadurch wahnsinnig, und läßt, als sie von einer Nebenbuhlerin hört, diese ersäufen. So schwarze Thaten finden endlich ihren Lohn, und das Stück schließt mit einer melodramatisch geordneten Gruppe. Es ist so viel Werner und Müllner darin, als bei einem östreichischen Dichter nur möglich. Die Sprache ist im Ganzen schwülstig und weichlich, aber es sind doch einige Scenen darin, deren Ausführung gelungen genannt werden muß. Der beste Charakter ist die Königin Gylse.

Die übrigen Stücke sind ganz in der Calderon'schen Manier, und zwar so getreu und mit so viel Erfolg nachgeahmt, daß man zuweilen eine Uebersetzung vor sich zu haben glaubt. So könnte man das Lustspiel: „Liebe findet ihre Wege“ (1827) ohne Weiteres Calderon zuschreiben. Die Sprache, die Sitten,

die Intrigue, die Ausführung der Charaktere, so wie die Verse und einzelne Redewendungen sind ganz spanisch. Es ist zierlich und elegant ausgeführt. Aber was ein solches Stück mit seinen Beziehungen auf Sitten und Gewohnheiten, die uns vollständig fremd sind, auf dem deutschen Theater soll, kann man nicht recht begreifen. Cavaliere, die sich in verschleierte Damen verlieben, und auch ohne Weiteres um ihre Hand anhalten, verschleierte Damen, die ihren Cavalieren Jahre lang auf Schritt und Tritt nachgehen, ferner die Sprache der extremsten Galanterie, in welcher der Liebhaber der Höflichkeit wegen zuweilen so thun muß, als wäre er ein treuer Hund, den seine Göttin von Zeit zu Zeit nach Belieben mit Füßen treten könne, das Alles will zu unsren Sitten und Gewohnheiten nicht stimmen. — Etwas Aehnliches gilt von dem Trauerspiele: „Zwei Nächte zu Valladolid“ (1823). Spanische Eifersucht, spanische Treue, spanische Rache, spanische Justiz — es gehört ein katholisches Land dazu, um das wenigstens einigermaßen nachzuempfinden. — Auch in diesem Stücke zeigt sich theatralische Geschicklichkeit, weniger in einem andern Drama: „Der Königin Ehre“ (1828), eine dialogisirte Bearbeitung des bekannten Romans: *Historia dellas guerras civiles*, mit der Geschichte der Abenceragen und Zegrís. — Zedlitz hat auch die Kühnheit gehabt, das berühmteste Stück von Lope de Vega, „der Stern von Sevilla“, sehr geschmackvoll für das Wiener Hofburgtheater zu überarbeiten (1829). Das Stück ist der „Andacht zum Kreuz“ von Calderon an die Seite zu setzen. Wie in diesem die katholische Bigotterie in allen ihren schrecklichen Folgen von einem hochpoetischen Geiste verkündet ist, so in dem „Stern von Sevilla“ der Absolutismus. In unsrer Zeit, wo über das Glend der Revolutionen so lebhaft Klageklieder angestimmt werden, sollte man dieses Stück wieder allgemein bekannt machen. Man würde daraus lernen, daß die absolute Monarchie in den Begriffen von Sittlichkeit und Ehre eine noch gräßlichere Verwüstung anrichtet, als der revolutionaire Geist. Der poetische Uebersetzer scheint von dieser Erkenntniß nicht durchdrungen zu sein, er verhält sich seinem Stoff gegenüber nativ, und hat noch in den letzten Jahren Soldatenlieder veröffentlicht, die für jenen spanisch monarchischen Geist Propaganda machen, den das Haus Oestreich als Vermächtniß jahrhundertlanger Erbweisheit zu bewahren scheint.

W o c h e n b e r i c h t.

Die auswärtige Politik Frankreichs.

Vor dem Staatsreich vom 2. December 1851 sahen die Staatsmänner Europa's mit banger Erwartung dem Frühjahr entgegen, wo, behaupteten sie, ein socialistisch-revolutionaire Sturm ihre mühsam erbauten und doch so gebrechlichen Kartenhäuser