

UNIVERSITY OF MANITOBA

"GRILLPARZER ALS ROMANTIKER"

BEING A THESIS

SUBMITTED TO THE COMMITTEE ON GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS

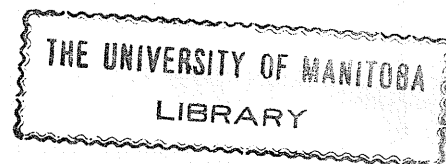
FOR THE DEGREE

OF

MASTER OF ARTS

BY

GEORGE W. BRANDT



APRIL 1942

G R I L L P A R Z E R

A L S

R O M A N T I K E R

NB Alle Grillparzer-Zitate sind, ausser wo ausdrücklich anders angegeben, der historisch-kritischen Gesamtausgabe von A.Sauer und R.Tackmann (s.S.107, Bibliographie) entnommen. Folgende Abkürzungen werden gebraucht: -

Tgb.	Tagebuch
Sbg.	Selbstbiographie (in Band Prosa 4)
Jdw.	Jugendwerk
Ged.	Gedicht

I N H A L T S A N G A B E

1.KAPITEL: DIE ROMANTIK

- a) Allgemeiner Ueberblick S.1
- b) Die Schicksalstragödie S.13
- c) Das Wiener Volkstheater S.17

2.KAPITEL: GRILLPARZERS PERSOENLICHKEIT S.21

3.KAPITEL: GRILLPARZERS THEORETISCHE UND KRITISCHE ANSICHTEN

UEBER DIE LITERATUR

- a) Theoretisches S.42
- b) Kritische Meinungen und literarische Beziehungen
 - I: Aeltere Vorbilder der Romantik S.51
 - II: Die zeitgenössische Romantik S.61

4.KAPITEL: DIE EIGENTLICHEN ROMANTISCHEN WERKE

- a) Die Ahnfrau S.70
- b) Melusina S.84
- c) Der Traum ein Leben S.89
- d) Das Kloster von Sendomir S.94

5.KAPITEL: ROMANTISCHE MOTIVE IN DEN ANDEREN WERKEN S.96

SCHLUSSBETRACHTUNG S.106

1.KAPITEL: DIE ROMANTIK

a) Allgemeiner Ueberblick

Der Definition (oder Erklärung) des Wesens der Romantik, die erforderlich ist, um den Standpunkt der These festzulegen, steht zweierlei im Wege:

Erstens muss die Abgrenzung der Romantik, besser gesagt des Romantischen, für unsere Zwecke weiter gezogen werden, als um nur die sogenannte ältere und jüngere Romantische Schule einzuschliessen. Zeitlich müsste man einerseits drei Jahrzehnte früher zurückgreifen, bis zu G.A.Bürger, bis zum Sturm und Drang, andererseits weiter vorgehen und noch vieles von Heine, selbst Geibel dazusetzen. Auch muss der Begriff geographisch ausgedehnt werden, also mit auf Oesterreich (z.B.Lenau und Zedlitz). Nicht um eine schulmässige Einteilung handelt es sich, sondern darum, dem Kern der Sache nahe zu kommen.

Zweitens liegt eine gewisse undefinierbarkeit ja im Wesen selbst des Romantischen. So meinte Friedrich Schlegel:

"Andere Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen." (i)

Diese beiden Punkte sind zur allgemeinen Orientierung im Auge zu behalten. -

i) Fragmente, Athenaeum, 1.Band, 2.Stück, S.29f.

Wenn Tieck sagt: "Meine Dramen sind in der Phantasie für die Phantasie erbaut," so lässt sich dasselbe in weitgehendem Masse von allem Romantischen sagen. Statt Phantasie könnte man auch Gefühl lesen. Die romantische Tendenz stand also in vollkommenem Gegensatz zu den zwei literarischen und geistigen Hauptströmungen des 18. Jahrhunderts, sie musste als (geistig) revolutionärer Einfluss empfunden werden.

Welche Kräfte beherrschten das 18. Jahrhundert? Seit Gottsched war die deutsche bürgerliche Leserwelt Anhänger der Aufklärung gewesen, d.h. im Leben wie in der Literatur verlangte man die Vernunft, den Geschmack (worunter man die Mässigung verstand). Der freien Phantasie waren scharfe Grenzen gezogen, alles Grelle sollte vermieden werden, Objekt der Darstellung war das durch einen leichten Schleier der Sentimentalität gesehene Wahrscheinliche. Die Literatur war zweckmässig gedacht, d.h. lehrhaft, sie sollte moralisch verbessern.

Eine kleinere Schicht stand unter dem Einfluss der Weimarer Klassik. Das Ideal war hier ein Suchen der Schönheit, die man im Erhabenen, im Massvollen, in edler Einfachheit und stiller Grösse fand. Die Form war oft antik, der Geist weniger dem Altertum selbst als den zeitgenössischen Theorien darüber entsprechend.

Die Romantik wandelte andere Pfade. Hier heisst es (1) :
"Durch die Künstler wird die Menschheit ein Individuum;" und

1) Fr. Schlegel, Ideen, Athenaeum, 3. Band, 1. Stück, S. 15, S. 11.

"Was die Menschen unter den andern Bildungen der Erde, das sind die Künstler unter den Menschen". Es ist folglich des Künstlers, also eines auserwählten Wesens, Aufgabe, der Menschheit ihr Innerstes zu zeigen; wozu ergänzend gehört, dass dieses Selbsterkennen in des Künstlers Brust selbst liegt: aus seinem I c h holt er seine Schöpfung. Demnach kann er sich auch keinen festgelegten Regeln fügen und ist sich selbst sein höchstes Gesetz - oder vielmehr jedes einzelne Werk hat sein eigenes.

Für den Romantiker ist der dem wahren Künstler natürliche Ton der der B e g e i s t e r u n g . So war es schon bei den Jünglingen des Sturm und Drangs, und niemand hat darin schönere Töne angeschlagen als der junge Goethe selbst ("An Schwager Kronos" und viele andere). Diese Begeisterung mag ekstatische Glückseligkeit, aber ebenso gut auch Schwermut sein - z.B. in Novalis' "Hymnen an die Nacht". Daher verachtet auch der Künstler die schwerfällig Dahinlebenden, die Philister; er karikiert sie als plumpe, rohe, verständnislose Gestalten, er verabscheut ihre Lebensweise. Darin zeigt sich viel Studentisches - tatsächlich ist ja auch die romantische Bewegung (im engeren Sinn) aufs engste mit Jena und Heidelberg verbunden.

Das Romantische, das wir am Anfang das W e r d e n d e nannten, ist, etwas anders betrachtet, die Suche nach dem U n e n d l i c h e n . Es ist dies (insofern man da definieren kann, wo die Unklarheit fest in der Idee selbst

verankert ist), es ist dies ein Umsichgreifen - das Gefühl soll bis in seine dunkelsten Winkel getroffen werden; etwas Allumfassendes, sowohl gefühls- wie auch erkenntnismässig (man denkt an den Eingangsmonolog von Faust), wird erstrebt, desgleichen eine unendliche Potenzierung des Kunsteindrucks. Die Grenzen der verschiedenen Künste werden unklar, suchen sich zu verwischen.

Tatsächlich ist aber das Werdende, Unendliche nur allzu häufig etwas Unfertiges im Reiche der trockenen Wirklichkeit. Vieles ist Fragment geblieben: entweder aus Absicht, als Aphorismus oder als Sammlung einzelner Studien und Gedanken (so in den "Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders" oder der "Luzinde") - oder aber aus wirklicher Unfähigkeit, das Angefangene zu Ende zu führen.

Mit diesem masslosen Streben hängt das romantische Gefühl der Zerrissenheit zusammen. Man kann sie auf verschiedene Arten und Weisen formulieren: die Kluft zwischen Wollen und Tun, Ideal und Wirklichkeit, Naivität und verlorener Unschuld, Unendlichem und Endlichem. Daher der wehmütige Grundzug des romantischen Charakters, die Stimmung des Weltsehmerzes, der den Blick als vager Schleier eines allgemeinen Trübsinns umflort, eines Trübsinns, der sich weniger auf Einzelnes, Bestimmtes, als auf die im Grunde traurige Welt überhaupt bezieht. Er entspringt dem Gefühl, dass in ihr für das höhere Wesen, das der Künst-

ler ist, kein Platz ist; betrübt muss er immer wieder in das Reich der Phantasie entfliehen, da er dem Leben nicht gewachsen ist. Gleichzeitig liegt aber gerade in dieser Gefühlstiefe und diesem Nichtanpassen an die Welt der nüchternen Prosa seine Grösse: er muss leiden.

Trost und Nahrung zugleich findet er nun bei zwei Dingen, die gleichsam die zwei Pole seines Empfindens bilden (ja, die populäre Einschätzung der Romantik hat sie fast als deren ausschliessliche Interessen angesehen): das sind die Liebe und die Natur.

Die romantische L i e b e bedeutet dem Dichter die höchste Potenzierung seines Ich und ein Aufgehen in einem Höheren, dem Ideal, eine Poetisierung des Lebens selbst; hier kann er wahrhaftig: "Gefühl ist alles" sagen. "Nur durch die Liebe und durch das Bewusstseyn der Liebe wird der Mensch zum Menschen." (i) Sie ist ungestüm und herrschsüchtig, hat aber auch ein Recht darauf, es zu sein. Sie enthält zumeist sowohl geistige wie auch sinnliche Elemente, beide drängend: Sowohl Werther wie Heinrich von Ofterdingen wie auch William Lovell, jeder auf seine Art, sind romantische Liebhaber.

Zeitweilig wird damit vielleicht eine Brücke über die Zerrissenheit der romantischen Persönlichkeit geschlagen; aber auch die Liebe hat ihr Schmerzliches. Die Geliebte hält sich in idealer Ferne, sie wird von weitem verehrt; sie ist uner-

i) Fr. Schlegel, Ideen, Athenaeum, 3. Band, 1. Stück, S. 18.

reichbar (wie Lotte für Werther), und in schwärmendem Schmachten, unbefriedigtem Verlangen fordert die Melancholie auch hier ihr Recht. Oder aber der Tod kommt dazwischen und rafft einen der Liebenden hinweg. (Der Tod spielt überhaupt eine eigene Rolle im Romantischen; durchaus nicht immer ist er der unerbittliche Feind; auch er hat seine Wollust. Verwandt mit ihm ist die Nacht, die zugleich die Zeit des Schaurigen, des Unklar-Geheimnisvollen ist, der Liebe, der Sehnsucht, der Auflösung der scharfen Gegensätze des Tages. Tod, Liebe und Nacht bilden e i n e Idee in Novalis' "Hymnen an die Nacht".)

Das Gefühl der N a t u r v e r b u n d e n h e i t wird neben der Liebe am meisten als Merkmal der Romantik hervorgehoben. Im Schoße der Allmutter kann der Dichter seinen Enthusiasmus im Gefühl der Einheit mit allen erschaffenen Dingen ergießen. Die Natur steht für ihn der Liebe sehr nahe; entweder als Trost der unglücklichen oder aber als Bekräftigung der glücklichen Liebe. Doch eine bescheidenere Naturfreude hat hier auch ihren Platz; Eichendorffs einfache Lieder treffen so recht den Herzenston der Romantik. Bei allen finden wir immer wieder dieselbe Freude an den sich stets gleichbleibenden, einfach schönen Vorgängen der Natur: da murmelt das Bächlein, Sonne, Mond und Sterne leuchten; man freut sich des Würmchens im Grase, der fernen Berge, der wechselnden Jahreszeiten und insbesondere der deutschen Landschaft, des geheimnisvoll rauschenden Tannenwal-

des und des Vater Rheins, um den eine ganz eigene Romantik sich spinnt. Ein Ausdruck dieser Naturfreude ist die Wanderlust der Romantiker, die ihr in die Ferne strebender Instinkt immer hinaustreibt. Viele Romane der Zeit sind Reiseerzählungen (wie "Wilhelm Meister", "Franz Sternbalds Wanderungen", "Die Chronika eines fahrenden Schülers"). Man singt Wanderlieder.

Liebe und Natur - was ist nun ihre natürlichste Ausdrucksform? Es ist die lyrische. In der Tat, kein anderes Feld hat die Romantik so tief befruchtet wie eben die Lyrik. Sie steht nicht nur für sich, sondern, den Theorien der Verstärkung des künstlerischen Genusses durch die Vermischung der Kunstgattungen gemäss, findet sich auch in Roman und Drama eingeflochten. Wiederum im Zusammenhang mit diesen Theorien tritt sie der Musik sehr nahe. Es ist dies eine Zeit regen Liederschaffens (Schubert), mit dem "Freischütz" von K.M.Weber wird die erste romantische Oper hervorgebracht, eine Entwicklung, die in Wagner ihre höchste Blüte sehen sollte. Aber selbst wo die eigentliche Musik fehlt, hat die romantische Lyrik vorwiegend musikalische Eigenschaften ("Liebe denkt in süssen Tönen," sagt Tieck in einem Gedicht). An Stelle klassischer Rythmen gebraucht man klingende und lautmalende. Diesem rythmischen Neuschöpfen kommt die Beschäftigung mit der romanischen Literatur, die das erstrebte Ausdehnen der deutschen zur

" Universalpoesie " mit sich bringt, sehr zu-
statten. Teils in der deutschen Literatur wiedererweckt,
teils neu eingeführt werden Terzinen, Sonett, Triolett, Sesti-
ne, Stanze, Kanzone, der vierfüssige Trochäus der Spanier,
ja selbst Ghazelen. In reger Uebersetzungstätigkeit wurden
Dante, Tasso, Ariost verdeutscht, desgleichen Cervantes,
Calderon, Lope de Vega; Rückert brachte Arabisches, Indi-
sches, Persisches, Chinesisches. Am wichtigsten aber war
die Shakespearedübersetzung von A.W.Schlegel und, unter
Tiecks Anleitung, von Dorothea Tieck und Graf Baudissin. Die-
se Erweiterung der deutschen Literatur bedeutete nicht nur
in der Form, sondern auch stofflich neue Anregung.

Weitaus wichtiger aber und dem Wesen der Romantik ent-
sprechender als diese von aussen hereinströmenden Bereiche-
rungen war ihre Entdeckung des Wertes des V o l k s t ü m -
l i c h e n . Hier müssen wir bis zu Herder zurückgreifen,
der als erster diese Entdeckung machte und Volkslieder
sammelte. Noch wandte er aber nicht ausschliesslich dem
Kulturgut des deutschen Volkes seine Aufmerksamkeit zu.
Dazu kam es mit der Veröffentlichung von "Des Knaben Wunder-
horn" von Arnim und Brentano, der deutschen Volksbücher von
Görres und der Kinder- und Hausmärchen von den Gebrüdern
Grimm - alles Werke halbwissenschaftlicher Art, aber mit
eigenem literarischem Wert und den tiefsten und fruchtbar-
sten Auswirkungen. Wenn sich einerseits die Romantik in

ihren Gedichten in Virtuosität und künstlichen Effekten gefällt, so hat sie andererseits auch die einfachsten, rührendsten, die gerade zum Herzen sprechenden Töne des Volkslieds angeschlagen, von Goethe ("Heideröslein") bis zu Uhlands und Heines Liedern. Auch die Ballade, die knappe, meist stark dialogisierte Verzerzählung mit ihren Würfen und Sprüngen wurde gepflegt. In ähnlichem Stil dichteten die Sänger der Freiheitskriege (Körner, Arndt, Schenkendorf) ihre Soldatenlieder.

Nicht nur im Literarischen wird das V a t e r l ä n d i - s c h e gesucht und gepriesen; auch altdeutsche Kunststätten, besonders Strassburg, Köln und Nürnberg, werden verherrlicht; Meister Erwin, Dürer, Kepler, Luther werden neben Hans Sachs und Jakob Böhme als echt deutsche Naturen gelobt. Man vertieft sich gern in das M i t t e l a l t e r , sein Staats- und Gesellschaftsgefüge, seine Religion und Lebensweise nicht minder als in seine Kunst. Die historische Deutung dieser Welt war sicher nicht richtig, sie gab aber der romantischen Phantasie freien Spielraum.

Den gewährt ihr auch der Humor, dem eine Literatur, die sich einerseits keinem Gefühl verschliessen will, andererseits auch keine klassischen Forderungen der Würde aufstellt, nicht fremd gegenüberstehen wird. "Wo Fantasie und Urtheilskraft sich berühren," sagt Novalis, "entsteht Witz; wo sich Vernunft und Willkühr paaren, Humor." (1)

1) Blüthenstaub, Athenaeum, 1. Band, 1. Stück, S. 79.

Die r o m a n t i s c h e I r o n i e , wie sie Tieck, aber auch Heine pflegte, spielt mit den Einfällen der Phantasie, indem sie selbst die sorgfältig aufgebaute Illusion zerstört und dem Leser (oder Zuschauer) die Grenzen zwischen Spiel und Wirklichkeit zu verwischen sucht. Aufhebung der einengenden Logik findet der Romantiker gleichfalls im M ä r c h e n . Manchmal gefällt sich dieses in einem echt volkstümlichen Ton; manchmal hüllt es sich auch in allegorische Formen (wobei es von Goethe ausgeht - so in Heinrich von Ofterdingen, worin sich Märchen- mit mittelalterlicher Romantik verquickt), oder es entsteht die reine Phantasiegeschichte (Hoffmann), welche beiden letzteren Gattungen freilich durchaus nicht volkstümlich sind. -

Da die Romantik eine Literatur des Ich ist, ist ihr Held zumeist in einer Lage, wo er sich seinem Selbst, allein stehend und frei von gesellschaftlicher Bindung, vollstens widmen kann. Am naheliegendsten ist da die Figur des Künstlers selbst, und in der Tat sind immer wieder Dichter, Maler, Schauspieler, Musiker usw. die Helden in der Erzählung oder auf der Bühne. Aber auch andere Stände haben ihr Romantisches - besonders der "Beruf" des Räubers. Es entsteht eine wahre Flut von Räuberromanen und -dramen (mit Zschokke, Vulpius und anderen). Den Zauber des ungebundenen Individuums zusammen mit dem Reiz des malerischen Mittelalters verkörpert für die Romantik die in Ballade, Schauspiel und Erzählung verherrlichte Figur des Ritters. Wie die Räuber-

romantik von dem Sturm-und-Drang-Schiller ausgegangen ist, war der Begründer der Ritterromantik der junge Goethe, mit seinem Götz, gewesen. -

Wie sich diese verschiedenen Geistesströmungen selbst in der Wissenschaft auswirkten (z.B. Mesmerismus in der Medizin), interessierte man sich auch für okkulte Dinge (Justinus Kerners Spiritismus). Da wurden dann in der Literatur die sogenannten *N a c h t s e i t e n* gepflegt, das Geheimnisvolle und das Schauerliche, und wenn man sich ins Innenleben versenkte, so betrachtete man gern das Unheimliche an der menschlichen Natur: Krankhaftes, überhitzte Leidenschaften, Wahnsinn. Ueberhaupt wurde dem Irrationalen ein breiter Platz eingeräumt; Wunder- und Aberglauben spielten eine grosse Rolle, und in Roman und Theater machte das *G e s p e n s t e r - w e s e n* eine häufige Erscheinung (allerdings nicht gerade für die feinsten Geschmäcker bestimmt). Oft fiel es mit der Ritterromantik zusammen. Auch der Teufel kam wieder zu seinem Recht (i).

Es würde zu weit führen, auch näher in die philosophischen Systeme einzugehen, die in enger Verbindung mit der romantischen Weltanschauung standen (Fichte erklärte die Welt aus dem Ich, Schelling ging weit darin, das Wissen mit Kunst und Religion zusammenzubringen). Die Beschäftigung mit dem Mittelalter entsprang oft dem Sympathiegefühl einer ähnlichen politischen und religiösen Einstellung. Zwar findet man bei den

i) Vgl.S. 13.

verschiedenen Romantikern oft ganz verschiedene Ansichten; aber auf politischem Gebiet sind sie doch häufig rückschrittlich und befürworten Absolutismus, ständische Gliederung und rückhaltlose Untertanentreue. Auf religiösem Gebiet sind sie Apostel der Begeisterung, sie sehen Göttliches in allem (Novalis selbst in der Physik). "Jede Beziehung des Menschen aufs Unendliche ist Religion, nämlich des Menschen in der ganzen Fülle seiner Menschheit." Diese Anschauungsweise führt oft zum Pantheismus oder, bei mehr aufs Zeremoniell sehenden Naturen, zur Bekehrung zum Katholizismus (z.B. Werner, Brentano).

i) Fr. Schlegel, Ideen, Athenaeum, 3. Band, 1. Stück, S. 17.

b) Die Schicksalstragödie

Will man auch die Schicksalstragödie, schon wegen ihres barocken Gehalts, nicht ohne weiteres als Teil des romantischen Dramas (nach der herkömmlichen Klassifizierung) ansehen, so ist sie doch derselben Geistesrichtung entsprungen. Auch hier haben wir eine Darstellung des Ahnungsvollen, Wunderbaren, Geheimnisvollen vor uns.

Die eigentlichen Schicksalsdramatiker waren Zacharias Werner, Müllner und Houwald, und das Wesen der Schicksalstragödie lässt sich am besten aus den gemeinsamen Zügen ihrer Stücke feststellen.

Zunächst einmal das Schicksal selbst: Um was für eine Macht handelt es sich hier? Zweifelsohne greift es aktiv in die Handlung ein, ja man könnte sagen, es sei der Hauptdarsteller, und dennoch wäre es schwer, eine nur annähernd genaue Beschreibung davon zu geben, denn es zeigt sich nur in seinen Wirkungen und bleibt als dunkle und geheimnisvolle Kraft stets im Hintergrund. Ist es der Teufel? Allerdings ist fortwährend von Hölle und Teufel die Rede. Oder ist es Gott? Oder eine ausserhalb beider stehende Macht? Für jede Deutung liessen sich Belege finden. Der Wirkungskreis des Schicksals lässt sich jedoch so beschreiben (i):

i) J. Minor, Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers "Ahnfrau", 3. Teil: Das Wesen der Schicksalstragödie - Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 9. Jahrgang.

"Orakel, Gestirne, vorbedeutende Träume oder dunkle Sagen, die sich dadurch als wahr herausstellen, dass sie eintreffen; die Strafe der Unthat bis ins spätestes Geschlecht; die Gottheit als leidenschaftliche Nemesis; wunderbare Mille von Gebetserhörung und dergleichen mehr."

Der Zeitpunkt, den uns das Drama vorführt, ist die vom Schicksal bewirkte Katastrophe, die aus scheinbaren Zufällen herbeigeführte Strafe einer früheren Schuld. Wo die Wirkung des Schicksals anfängt - ob es z.B. schon selbst bei der Tat, von der alles Unheil ausgeht, wirksam war - ist auch nicht klar. Sicher ist, dass offensichtliches Verderben über dem Haupte einer oder mehrerer Personen schwebt, um ihn oder sie zuletzt zu ereilen. Nicht einmal strenge Gerechtigkeit nach einem moralischen Weltgesetz dürfen wir hier erwarten - manchmal steht die Strafe in keinem Verhältnis zur ursprünglichen Schuld (in Müllners "Schuld" sagt Hugo: "Alles, alles hängt zuletzt Am Real, den meine Mutter Einer Bettlerin verweigert!"). Auch Unschuldige werden in den fatalen Strudel der Zerstörung mithingerissen.

Die Menschen nun, die so vom Schicksal hin- und hergeworfen werden, sind wirklich eher Puppen als Menschen von Fleisch und Blut. Plötzliche, zu übereilten, gewalttätigen und fatalen Schritten führende Leidenschaften wechseln bei ihnen mit passiven, schlaffen Stimmungen ab, in denen sie sich als Wachs in den Händen einer überirdischen Gewalt fühlen und in jedem Zufall einen Schritt auf ihren Untergang zu sehen. Die ganze Atmosphäre, also auch alles Leblose, strahlt diese Grauensstimmung aus. Die romantische Beziehung zwischen Natur und

Seele ist ins Schaurige umgebogen worden. Die Stimmungsmittel sind Dämmerung oder sternlose Nacht, Sturm, Winter, eine schaurige Gegend (eine einsame Schweizeralp im "24. Februar", eine norwegische Küstengegende in der "Schuld"), Eulen, Glockenschläge usw.usw. Für die einfachsten Ereignisse finden die Personen in ihren Reden ein grauenregendes Gleichnis.

Der Tag, an dem das Schicksal schlägt, ist meistens ein fatales Datum, an welches sich schon eine lange Reihe von Unglücksfällen kettet. Und während es sich mit kleinen Schritten immer mehr der Katastrophe nähert, wird diese selbst vermittels des fatalen Requisites herbeigeführt - meistens ein Dolch, an dem schon eine lange Mordgeschichte hängt (dies war es, was Platen in der "Verhängnisvollen Gabel" verspottete).

Eine Form der Blutschuld - Verwandten-(Vater-, Bruder-, Kinder-)Mord - und/oder der Blutschande kommt stets vor, entweder als ursprüngliche Schuld oder schon als Schritt zur schicksalsbedingten Strafe. Das Tragische liegt darin, dass die Täter sich des Verwandtschaftsverhältnisses zur Zeit der Tat nicht bewusst sind und später erst, nachdem sie es erfahren haben, ihrem Schuldbewusstsein erliegen. Folglich spielt das Motiv des Erkennens eine grosse Rolle; anfangs sind die Beziehungen der verschiedenen Personen zueinander dunkel, um sich zum Schluss zu einem furchtbaren Schema zusammenzufügen. -

Schon den Zeitgenossen waren die Mängel des Schicksals-

dramas klar; Müllner versuchte auch deshalb apologetisch (wie etwas später Grillparzer bei der Ahnfrau-Kontroverse) das Schicksalhafte in der "Schuld" als unbedeutend hinzustellen, was natürlich bei einer objektiven Klassifizierung derartiger Werke keine Rolle spielt. Man berief sich auf das klassische Beispiel des "König Oedipus"; mit mehr Recht wurde Schillers "Braut von Messina" als Ursprung der Gattung angesehen, da deren innerster Kern trotz der klassizistischen Form im wesentlichen romantisch war.

c) Das Wiener Volkstheater

Wollte man die Schicksalstragödie nicht zur Romantik (im streng klassifizierenden Sinne) rechnen, so würden noch größere Hindernisse bei dem Schauspiel der für die Unterhaltung des Wiener Volks sorgenden Bühnen bestehen, die auf einer ungebrochenen Barocktradition fussten. Dies zu tun, hiesse aber, von einem pedantischen Gesichtspunkte aus wichtige Wesenszüge derselben zu übersehen.

Die Ursprünge des Wiener Volkstheaters gehen allerdings bis ins 17. Jahrhundert zurück, auf das humanistische Jesuitendrama (mit seinen häufigen Allegorien), die italienische Oper in Wien und die weltlich-aristokratisch eingestellten Haupt- und Staatsaktionen - alle drei prunkhafte und den ausseren Effekt liebende Gattungen, welche Merkmale die Volksbühne bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts beibehielt. Die Stegreifkomik Hanswursts in der Haupt- und Staatsaktion war der Punkt, um den die Tradition sich fruchtbar weiterentwickelte, nachdem die früher wichtigen Elemente veraltet waren. Es entstand im 18. Jahrhundert die Zauberposse, in welcher es sich hauptsächlich um die in einen magischen Rahmen eingeflochtenen Abenteuer Hanswursts oder seiner Nebenspieler und Nachfolger (wie Scapin, Kùpel, Bernardon) handelte.

Der neue, und für unsere Zwecke eigentlich in Betracht kommende Stil ist seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts

anzusetzen, in denen die drei Vorstadttheater, die die Volksbühnentradiation pflegten, gegründet wurden (das Leopoldstädter Theater 1781, das Theater an der Wien 1786, das Josefstädter Theater 1788) und sich unter Wegfallen des Stegreifspiels ein modernerer Stil durchsetzte.

Immer noch von besonderer Wichtigkeit war das Komische, das vornehmlich Laroche(1745-1806) als Kasperle (woher die Kasperlefigur des Puppen- und Marionettentheaters stammt) auf der Leopoldstädter Bühne, die überhaupt die führende und bedeutendste Rolle unter den Volkstheatern einnehmen sollte, pflegte.

Die Ritter- und Geisterromantik überflutete das Volkstheater wie alle anderen Theater Deutschlands. Die burleske Rolle wird eine Zeitlang sekundär (der lustige Knappe), um später wieder mehr in den Vordergrund zu rücken. Es entsteht die nach Henslers "Donauweibchen" als "romantisch-komische Volksmärchen" bezeichnete Gattung.

"Irdisches und Unirdisches fließt in Träumen, Wünschen und Sehnsüchten ineinander. Ein fundamentaler Wandel des Weltbildes hat sich vollzogen. Auch das barocke Weltbild kannte das Nebeneinander von Irdischem, Un- und Ueberirdischem. Aber diese Sphären waren streng getrennt und schlossen sich lediglich, jede eine Welt für sich, zum universalen Ganzen zusammen. In der barocken Zauberkomödie hatte das Ineinanderspielen der drei Welten den Sinn gehabt, den Menschen zur Erkenntnis seiner Schranken zu bringen und ihn zur ergebenen Einordnung in das Ganze zu erziehen. Mit genau den gleichen theatralischen Mitteln wird im "romantisch-komischen Volksmärchen" des Dichters, der durch den Sturm und Drang hindurchgegangen ist,

eine ganz gegensätzliche Haltung ausgedrückt. Das Ineinandergreifen der getrennten Sphären dient dem leidenschaftlichen Sehnen des Individuums nach grenzenlosem Glück und einem dunkel empfundenen Allgefühl. Aus Barock ist Romantik geworden." (1)

Wenn man auch nicht wirkliche Volksmärchen (im wissenschaftlichen Sinn) dabei als Grundlage nimmt, so hat doch das neue Volksstück das Gepräge eines solchen. Das Prunkhafte und das Zauberische als Selbstzwecke behalten ihre Beliebtheit in dem Genre. Verschiedene Motive sind wegen des durch sie ermöglichten häufigen Szenewechsels populär: so das Reisetück, in dem verschiedene Länder auf die Bühne gebracht werden (man denke dabei an die romantische Wanderlust), und das Besserungsstück, in dem einem Unzufriedenen durch allerlei bunte Ereignisse bewiesen wird, dass er doch am besten täte, sich mit der Welt, wie sie ist, zufrieden zu geben - eine an sich rationalistische, aber romantisch verwertete Idee.

Die Parodie blühte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf der Bühne des Wiener Volkstheaters, und es war auf diesem Wege, dass Grillparzer, der sich manches von ihm zu eigen gemacht hatte, ihm wieder seinerseits Stoff gab; nach der Sappho gab man im Josefstädter Theater "Seppherl, komisches Melodrama" und im Leopoldstädter Theater, mit gleichzeitiger Anspielung auf die Ahnfrau, "Das Gespenst in der Familie, oder Sappho und Tobias Vermählung im Reiche der Toten".

1) Dr. O. Rommel, Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater, Bd. 2: Dramatische Volksmärchen, Einleitung S. 35.

Zu Grillparzers Lebzeiten sah das Wiener Volkstheater noch einmal eine Blütezeit - die letzte; Männer wie Gleich, Meisl, Bäuerle lieferten regelmässig brauchbares Material, und einen Höhepunkt der volkstümlichen Bühnenkunst - das beste, was sie überhaupt geleistet hat - stellte Ferdinand Raimund (1790-1836) mit seinen Zaubermärchen und Besserungsstücken dar. Der schön zum Realismus hinneigende Johann Nestroy (1802-62) bedeutete das Ende des Volkstheaters.

2. KAPITEL: GRILLPARZERS PERSÖNLICHKEIT

Im Jahre 1868 schrieb Grillparzer folgenden kleinen Dialog:

"Romantik. Gehörst du auch unter meine Gegner?
Ich. Im Gegenteil. Du unterhältst mich mit deinen bunten Bildern. Aber deine Anhänger haben die Sache doch sehr übertrieben.
Romantik. Was wird nicht alles übertrieben? Und was geht das mich an?
Ich. Und dann der fatale romanische Name: Romantik!
Romantik. Nun, so nenne mich auf deutsch!
Ich. Wie also denn?
Romantik. Die Jugend."

Und gerade bei Grillparzer trifft diese Gleichsetzung:

"Romantik - Jugend" nicht nur als für ihn geltende Definition, sondern auch auf die Zeitfolge seiner Entwicklung (und zwar seiner persönlichen wie auch seiner schöpferischen) zu.

Die eigentümliche Mischung von Erregbarkeit, Schwermut und Kunstsinn, die Grillparzers Charakter ausmacht, war bereits durch Erblichkeit und Milieu bedingt.

"Weinbauer aus dem fröhlichen Reblande der südlichen Donaumark waren seine Vorväter. Einer von ihnen wagt sich in die Stadt des Kaisers, die nur behält, was sie verzehrt. Der Grossvater ist noch Gastwirt. Der Vater aber tut den Schritt, der für Bauerblut immer Gefahr bedeutet, den Schritt aus der Natur in die Bildung. Er wird Anwalt, ist viel zu herb und geradsinnig, um es vorwärts zu bringen und als Erster seines Geschlechts auf der neuen Leiter überspannt er die Pflichten, die er dem städtischen Gesellschaftsleben schuldig zu sein glaubt. Die neue Umwelt war dem Mann übel bekommen. Seine Kraft war vorzeitig verbraucht und seine Leidenschaften loderten nur in kurzen Schlägen auf. Seine phantastische Anlage genoss erstrebte Güter, ehe sie gewonnen waren. Und hatte er sie, so waren sie ihm durch Vorgenuss schal geworden. Bäuerliches Schamgefühl verriegelt ihm das Herz vor Frau und Kindern." (i)

i) Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Sprache und Landschaften, 4. Bd., S. 429.

Der Jurist und Musikfreund Christoph Sonnleithner, in dessen Haus sogar Mozart und Haydn verkehrt hatten, verheiratete nun seine gleichfalls die Musik liebende Tochter Marianne an diesen Mann.

"In solcher Ehe verkümmerte das Bildungsfähige ihrer Art und wucherte das Ungesunde aus. Ihre Selbstbeobachtung steigert sich zur Lust an Selbstqual. Ihre müde Willenskraft bäumt sich stets zu ungelegener Stunde auf und wählt sich abenteuerliche Zwecke. Alle ihre Kinder haben die leichtrollenden Tropfen des Sonnleithnerblutes. Doch es ist vergällt durch den Vater und angekränkelt von der Mutter." (i)

Gefährliche Triebe gingen durch die Familie, besonders wohl von Seiten der Mutter her. Franzens jüngster Bruder Adolf (geboren am 12. Okt. 1800) brachte sich im Alter von sieben Jahren um, wobei er einen Brief hinterliess, in dem es unter anderem hiess:

"Vill gelogen und betrogen haben ich die Mama und den Franz, doch bitte ich um Verzeihung, und mir nicht fluchen. O Gott vielleicht werde ich in der andern Welt noch viel laüden müssen, und wenn einstenz der Franz sich verheurathen sollte und Kinder bekommt, so soll er ihnen warnen, dass sie nicht mir gleich werden." (ii)

Die Mutter selbst verübte gleichfalls Selbstmord, etwas über ein Jahr später (23. Jan. 1819) - ein erschütterndes Erlebnis für den Sohn, der, die Tatsachen herabmildernd, es dermassen beschreibt:

"Ich eilte ins Zimmer meiner Mutter und fand diese halb angekleidet an der Wand zu Häupten ihres Bettes stehend. Ich beschwor sie sich keiner Verkältung auszusetzen und sich wieder niederzulegen, erhielt aber keine Antwort.

i) Josef Nadler, a.a.O.

ii) Briefe von und an Grillparzer, Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 1. Jahrgang, S. 22.

Ich fasste sie an um allenfalls ihrer Schwäche nachzuhelfen, da, bei dem Schein des von der Magd gehaltenen Lichtes, sehe ich ihre Züge starr und leblos. Ich hielt meine Mutter tod in meinen Armen." (i)

Auch Karl, sein an Alter nächstfolgender Bruder, war anormal. In sein Tagebuch schrieb Grillparzer am 28. Juni 1836:

"In München angekommen fand ich Briefe mit der Nachricht, dass mein Bruder Karl Weib Kinder und Amt verlassen und die Amtskasse sich leer befunden habe. In Wien angekommen klagte er sich eines Mordes an und gab alle Zeichen des Wahnsinnes." (ii)

Aus diesem Hintergrund lässt sich vieles an Grillparzers Charakter erklären - sehr viel an dessen romantischen (besonders den Nacht-)Seiten; und Grillparzers Romantik ist ja eine vorwiegend düstere (iii). Er selbst, der älteste Sohn (er ist am 15. Jan. 1791 geboren), war immerhin noch der Robusteste; wenn ihm die Qual, die im Blut der Familie lag, auch nicht erspart wurde, war hier die Mischung der Elemente wenigstens so beschaffen, dass sie in glücklicheren Augenblicken schöpferisch wirkte. Aber auch die schwärzesten Gedanken blieben ihm nicht erspart. So schrieb er auf einen Bogen im Dez. 1812, allerdings halb ironisch: "F. (d.h. Fixlmüller, sein Spitzname für sich selbst - Bem. des Verf.) will sich sehr oft erschiessen, hat aber nie den Muth dazu."

Ins Tagebuch April 1826: "Ich hätte velleicht gesucht allem ein Ende zu machen, wenn ich es nicht unter diesen Umständen für feig hielte." Und am 17. Juli desselben Jahres: "...ich

i) Sbg.S.137.

ii) Tgb.4, S.135.

iii) Vgl.S.71.

sehe einen so ungeheuren Abgrund vor mir, einen so dunkeln, leeren Abgrund, dass ich schauern muss, und der Gedanke, mich selbst zu töten, war mir schon oft nahe." Er fügt allerdings hinzu: "Das sind nun freilich Lappereien und so etwas zu thun wird Niemanden einfallen, aber der Gedanke daran ist schon arg genug." Und in einem auf einen wahren Fall geschriebenen Bruchstück "Der Selbstmörder" wird dieser geschildert, wie er mit quälenden Gedanken spazieren geht, bleich nach Hause kommt und in seinem Zimmer, wo alles kunterbunt durcheinander geworfen liegt, am Tisch, auf dem sich Dolch, Gift und Pistolen befinden, Platz nimmt, um eine Verteidigungsschrift aufzusetzen - wohl alles zum Teil mit Bezugnahme auf den Dichter selbst.

Aber gerade diesem leicht erschütterten Gleichgewicht entspringt seine grosse Gabe, die Phantasie. Es besteht bei ihm die innigste Verbindung zwischen geistiger und körperlicher Reizbarkeit:

"Mein Geist ist den Krämpfen eben so unterworfen als mein Körper. Jede nur etwas stärkere Gemüthsbewegung, selbst von der Gattung der Angenehmen, bringt in meinem Innern eine solche krampfartige Zusammenziehung hervor, und erst wenn all diese Veranlassungen, all diese Anspannungen entfernt sind, kann mein Geist sich ausdehnen, und dann kommt gewöhnlich auch die Poesie" (1)

Er gibt von sich selbst zu:

"Wenn ich je dazu kommen sollte - aber ich werde es nie

1) Tgb.2, S.24.

thun - die Geschichte der Folge meiner innern Zustände niederzuschreiben, so würde man glauben, die Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen zu lesen. Das Unzusammenhängende, Widersprechende, Launenhafte, Stossweise darin übersteigt alle Vorstellung." (i)

Und zwar drängt sich sein Innenleben seinem Bewusstsein so unwiderstehlich auf, dass die Wirklichkeit irgendwie seiner Gewalt entschlüpft:

"Mein Leben war immer ein Traum, und zwar nicht, nach jenem griechischen Spruche, der eines Wachenden, sondern in der That eines der schläft." (ii)

Er beschreibt sonderbare Dinge, die ihm zugestossen sind, welche auf eine eigentümliche Anlage, schon rein körperlich, aber nicht nur darauf beschränkt, hindeuten:

"Mich interessierte eine sehr schöne Frau, die in Wien auf dem sogenannten StockamEisen-Platze im dritten Stocke wohnte. Eines Tages als ich im Vorübergehen mich am Ende des Stephansplatzes, daher noch in ziemlicher Entfernung befand, erblickte ich an einem Fenster des mir wichtigen Hauses und dritten Stockwerks etwas Weisses, das eben so gut ein Mann als eine Frau oder wohl gar ein Stück aufgehängte Wäsche sein konnte. Im nächsten Augenblicke aber sah ich die Züge der Frau mit einer solchen Porträtähnlichkeit, dass ich sie unmittelbar auf Elfenbein oder Leinwand hätte bringen können. Das hat in mir die Vermutung hervorgebracht, dass meine Kurzsichtigkeit nicht von einer Beschaffenheit der Linse, sondern von einer Schwäche des Augennervs herrühre, die sich durch Aufregung und Zuströmen des Blutes für Momente verliert." (iii)

Nicht weniger bezeichnend ist folgendes Erlebnis:

"Wie die Fantasie täuschen kann erfuhr ich heute besonders. Ich betrachtete ein Kupfer auf dem unter andern ein die Achseln zukender Mensch abgebildet war, und in dem Augenblicke schien es mir als ob er wirklich die Schultern beweg-

i) Tgb.2, S.291.

ii) Tgb.3, S.3. Vgl.S.93.

iii) Sbg.S.189f.

te, sie auf und nieder zuckte, ich erschrak beinahe darüber, so lebhaft sah ich's." (i)

Und schliesslich diese ausgesprochene Halluzination:

"Heute ist mir etwas wunderliches geschehen: ich habe im Gehen geträumt. Ich war früh aufgestanden, hatte Wasser aus dem Sauerbrunnen getrunken, und gieng im Garten spazieren. Da kam ich auf einmal in einen bisher nie betretenen Theil desselben. Er war so schön, die Baumparthieen so reizend, dass ich mich nicht genug wundern konnte, ihn früher nie bemerkt zu haben. Nur waren leider keine Bänke da, indess alles mich einlud mich niederzulassen. Meine Aufgabe war noch einen Becher Wasser zu trinken, ich kehrte daher um, mit dem festen Vorsatze den Platz gleich nach dem Trinken wieder aufzusuchen. Es geschah, ich hatte mir den Weg durch eine früher oft betretene kurze Allee von kleinen Bäumen gemerkt, die Gartenparthie war aber nicht mehr aufzufinden, denn - sie hatte nie existiert. Dass nun dieser Traum - denn für das muss ich es halten - im Gehen sich ergab ist das Wunderliche. Sonst ist mir eine Art Träume, oder Entstehen von unwillkührlichen Bildern, besonders Abends, vom Lesen ermüdet, nichts seltenes; aber im Gehen und mit dieser die Wirklichkeit lügenden Stärke, ist es mir noch nie vorgekommen." (ii)

Wozu noch zu bemerken ist, dass, selbst wenn sich eine weniger ungewöhnliche Erklärung hier finden liesse, es immerhin noch bezeichnend bleibt, dass Grillparzer sich etwas dergleichen zutrauen konnte. Man sieht, das Körperlich-Absonderliche spielt so ins Geistige hinüber, dass es schwer ist, eine Grenze zu ziehen.

Dass er sich des Einflusses einer solchen Veranlagung auf seine Werke bewusst war, beweist, was er Anfang 1826 auf einen

Bogen schrieb:

"...das Krankhafte in meinen ersten Werken scheint fast darauf hinzudeuten, dass ein abnormer Nervenzustand an

i) Tgb.1, S.69.

ii) Tgb.5, S.236.

ihrer Entstehung einen grossen Theil hatte. Als mein Vetter Faumgarten sich gegen Graf Wurmbrand über meine Kränklichkeit beklagte und meinte, dass sie mich in meinen poetischen Hervorbringungen störe, erwiederte jener: ich glaube in seiner Kränklichkeit liegt sein Talent. Wenn er Recht gehabt hätte!" (i)

Bei einem so veranlagten Menschen wird es nicht wundernehmen, wenn er, auf echt romantische Weise, sagt: "Die Inspiration war mein Gott und ist es geblieben." Die Musen auf Befehl herbeirufen kann er nicht:

"Sie haben mir angerathen, diese Launenhaftigkeit meiner Natur zu bekämpfen, das Schreiben zur Gewohnheit zu machen, und die Poesie zum Gewerbe. Die Tächtigen aller Zeiten hätten das gekonnt! Ich habe es versucht, und ich kann es nicht. Für mich war die Poesie immer ein Heiliges, eine Feiertags-Feier und kein Werkeltags-Geschäft." (ii)

Er erkennt, wie ihm sein Naturell künstlerisch von Nachteil sein kann:

"Wenn ich mir recht überlege, warum mir nur Arbeiten, die sich rasch in einem Zuge vollenden lassen, gelingen, hingegen andere, von grösserer Ausdehnung, zu deren Zustandebringung ein längerer Zeitverlauf erforderlich ist, so leicht missrathen, so finde ich den Grund in dem ewigen Wechsel der Empfindungen, dem mich mein reizbares, unstättes Wesen aussetzt." (iii)

Dies erklärt zum grossen Theil, warum so viele seiner Werke, durchaus gut in der Auffassung, dennoch als Bruchstücke liegen geblieben sind - wie bei so vielen anderen Romantikern auch. So gelingt es ihm trotz wiederholter Anläufe nicht

i) Tgb. 2, S. 186.

ii) Tgb. 2, S. 299f.

iii) Tgb. 1, S. 251.

einmal, regelmässig ein Tagebuch zu führen (i). Aber eben diese sprunghafte Inspiration ist ja der Kern seiner Schöpferkraft, wie er es selbst (in einem Brief an Hofrath Bürgermeister, Ende 1829) sagt:

"Ja, mein Herr Hofrath, das (d.h. seine Energielosigkeit im Zustande der Ernüchterung - Bem. des Verf.) hängt damit zusammen, dass ich der Mann der Begeisterung bin. Damit will ich leider nicht sagen, ich sey immer begeistert, sondern vielmehr: ich bin nur dann ein Mann, ja ein Mensch, wenn ich begeistert bin. In dieser glücklichen Erhöhung der Seelenkräfte strömen die Gedanken und Worte. Alles fügt sich, alles passt; das Wort das kömmt ist das rechte; keine Korrektur; kein pentimento; seelige Zeit!" (ii)

Dichterisch drückt er dies folgendermassen aus:

"Tochter du des ew'gen Vaters,
Mutter jeder ew'gen Tat,
Immer noch blühh heitre Wunder
Dem, der deinen Schutz erbat;

Von der Götter sel'gem Glücke
Geht zu Menschen noch die Brücke,
Und als Botin, ewig jung,
Wandelst du, B e g e i s t e r u n g !" (iii)

Fast komisch wirkt es, wenn er diese Quelle seiner Dichterkraft nun auch zum Antrieb seines alltäglichen Lebens machen will. Er berichtet von seinem Amtsleben:

"Ich kann nichts verrichten, ohne mich auf einen gewissen Grad dafür zu begeistern. Da mischt sich denn aber soviel Phantasie zu den wirklichen Donnés, dass das Ganze leicht ein Spiegelgefecht gegen einen idealen Gegenstand wird." (iv)

Er vergleicht die "poetische Feuersbrunst" mit einer wirklichen, da auch sie weiter um sich greift, als man anfangs vermu-

i) Vgl. S. 32.

ii) Tgb. 2, S. 347.

iii) "Weihgesang zur Eröffnung des neuerbauten Saales der Gesellschaft der Musikfreunde" (Mai/Juni 1831), Ged. 206.

iv) Tgb. 3, S. 69.

ten könnte; gern überlässt er sich der Phantasie (wenigstens in seiner Jugend):

"Es ist für mich ein eigener Genuss Abends beim Spazierengehen die Wolken zu betrachten. Meine Fantasie leiht ihnen die sonderbarsten Gestalten, und sind sie gar zu nichts bezeichnend so stelle ich mir zum wenigsten vor, der blaue Himmel sei der Ozean, und die hin und wider zerstreuten Wolkenmassen, Inseln. Dahin baue ich mir Hütten, wohne dort mit meinem Mädchen, und so dann weiter." (i)

Dieses Sich-von-der-Phantasie-Fortreissen-Lassen kann, wie er wohl weiss, der Einheit des Dichtwerks gefährlich werden:

"Ich habe seit dem Vliess eine eigene Hinneigung zu grossen, zusammengesetzten, in's Weite gehenden Kompositionen. Davor muss ich mich hüten, das ist nicht meine Sache." (ii)

Was das Problem der Form anbelangt (und auf lange Zeit beschäftigte es ihn stark), so kämpfte in ihm der Klassiker mit dem Romantiker: "Die Empfindung hat bei mir immer eine vorherrschende Neigung zum Formlosen; das Formgeben bringt mich dem Verstande näher als billig ist." (iii) Stets fühlt er in sich einen Konflikt, ein letzten Endes unlösbares Streben in verschiedenen Richtungen (vielleicht ist er als Charakter mehr Romantiker als manche der eigentlichen Romantiker selbst):

"Woher mag es denn kommen, dass ich, dem man doch in seinen dichterischen Werken einen ziemlichen Grad von Phantasie nicht wird abstreiten können, doch beim Denken einen solchen Grad von Verstandesgemässheit fordere, dass mein Geist, von Natur aus, dabei alles zurückstösst, was von der Einbildungskraft hergeholt ist?" (iv)

Wie nun Verstandesmensch und Phantast nebeneinander in ihm leben, ergeht er sich in Selbstbetrachtungen und Zerlegungen seines Innenlebens. Neben der Randbemerkung: Zu Fixlmdöllners

i) Tagebuch 1810/11, Tgb.1, S.30.

ii) 1822, Tgb.2, S.44.

iii) Tgb.2, S.247.

iv) Tgb.2, S.15.

(d.h. seiner eignen) Charakteristik - schreibt er: "Er war zugleich Zuseher und Schauspiel. Aber der Zuseher konnte nicht Plan und Stoff des Stückes ändern, noch das Stück den Zuseher zum Mitspieler machen." (i) Und dieser Blick nach innen weist ihm ein Bild, das er, wohl nicht ohne Ironie, dermassen beschreibt (gleichfalls zu Fixlmöllners Charakteristik): "Ungefähr zwischen Hamann und Rousseau zwar versteht sich tiefer als beide, aber in gleicher Entfernung von beiden, mitten inne war, als Mensch, sein Platz." (ii) In gleicher Entfernung - aber, soll das wohl heissen, mit einer gehörigen Portion von beiden. Das Rousseausche Element ist in der Tat recht auffallend.

Aus den zerstreuten Tagebuchaufzeichnungen und anderen Quellen gewinnen wir den Eindruck eines zwischen den Extremen der Leidenschaften hin- und hergeworfenen Menschen, dessen innerer Konflikt sich in seiner Jugend als Leidenschaftlichkeit, später als Schwermut und Weltschmerz, endlich aber - leider! - als griesgrämiger Missmut äussert. In der Tat, die Jugend ist die Romantik; im Alter siegt der Verstandesmensch, aber in einer gebrochenen Persönlichkeit.

Am deutlichsten ersehen wir aus frühen Aufzeichnungen, wie ihn die Umwelt (besonders seine Freunde) leidenschaftlich beschäftigen:

"Ich bin unter einem unglücklichen Stern geboren, ich kann keinen Freund finden! Es sagt irgendwo jemand ich weiss nicht wer; der, der ein für Freundschaft empfäng-

i) Tgb.2, S.292.

ii) Tgb.2, S.288.

liches Herz habe, werde leicht einen Freund finden, - ich glaube dies nicht. Ich wenigstens bilde mir ein, dass mein Herz für die Gefühle der wärmsten, innigsten Freundschaft geschaffen sei, und dennoch finde ich keinen wahren Freund." (i)

Er, der sich selbst schon früh beobachtet, will alle Probleme seines Charakters lösen und wühlt sich tief in sein Innenleben hinein; Mitte Juli 1808 stellt er folgende Betrachtungen an:

"Bin ich ein guter Mensch, oder nicht? - Ich wage nicht diese Frage zu entscheiden. Manchmal bilde ich mir zwar ein gut zu sein, aber in der nächsten Minute belehrt meine Erfahrung mich des Gegentheils...Mir mangeln aber nicht nur die meisten guten Eigenschaften, nein, die bösen, die lasterhaften haben bei mir ein so grosses Übergewicht, dass ich oft vor mir selbst zurückschaudere. - Ich l ü g e , und nicht etwa um des Scherzes willen, nein es ist Neigung, Wohlgefallen an der Lüge. (Dies bei der bekannten fanatischen Wahrheitliebe des Autors der "Schreibfeder" und "Weh dem, der lügt!" - Bem. des Verf.) Ich habe einen beinahe unüberwindlichen Hang zum D i e b s t a l e , den nur mein Ehrgefühl, das so fein ist, das es fast in Unsinn ausartet, bezähmen kann. (Neben all dem ist aber die Randbemerkung eingetragen: Das ist erlogen! Der Vergleich mit Rousseau sticht in die Augen - Bem. des Verf.) ...Ich bin r a c h g i e r i g , und zwar so dass ich ausser mir selbst komme wenn ich diese Leidenschaft nicht im vollen Maasse befriedigen kann. Ich glaube dass nach einer zugefügten Beleidigung mich Unmöglichkeit der Rache tödten würde. Diese Leidenschaft äussert sich besonders wenn die E i f e r s u c h t ins Spiel kömt. Diese letzte ist aber trotz allen übrigen dennoch die heftigste in meinem Herzen, so dass weder Liebe noch Wollust, die doch von ausserordentlicher Stärke sind, ihr die Waage halten können... - Ich bin überzeugt dass ich eine Untreue der Geliebten blutig (ob schon Muth nicht eben eine hervorstechende Eigenschaft meiner Seele ist) rächen würde." (ii)

Jetzt ist es wohl ganz verständlich, dass er 1822 schreibt:

"Ich lese Rousseaus Confessions und erschrecke darin mich selbst zu sehen." Diese ständige innere Bewegung will er dichterisch ausbeuten und einen Schleier der Poesie über die prosaische Welt werfen:

i) Anfang Juni 1808, Tgb.1, S.5.

ii) Tgb.1, S.7f.

"Ein poetisches Tagebuch zu führen; d.h. keinen Tag vorübergehen zu lassen (ausgenommen während man mit grösseren Arbeiten beschäftigt ist) ohne die eben im Gemüth obwaltende Stimmung poetisch auszudrücken. Das müsste für Vieles helfen, und vor Allem zu Sammlung, Ruhe und Klarheit führen. Ich will mir's vornehmen." (i)

Dies ist ihm allerdings, wie gesagt, nicht geglückt. -

In dieser übergrossen Empfindlichkeit sieht Grillparzer zugleich die Quelle seiner Schöpferkraft und seiner seelischen Leiden. "Diese gesteigerte Empfindsamkeit des Poeten ist sein schmerzliches Privilegium; die Bewunderung, die er erregt, ist um den Preis von Leiden erkauft, die den übrigen Sterblichen erspart bleiben." (ii) Daher die Verzweiflungsstimmung des romantischen Genies, in der er bereits 1813 geschrieben hatte:

"Genug! Halt ein mit deinen Pfeilen
grausames, höhnisches Geschick
Heiss mich den Pfad des Todes eilen
doch deine Hände halt' zurück!
Lang hab' ich deine Wuth empfunden
und schwieg; noch bluten sie die Wunden
die dein Hyänengrimm mir schlug
Doch nun, beim Himmel, nun genug!
.

Ich weiss nichts von des Lebens Lenze,
mich hat kein Jugendtraum entzückt,
der Kindheit frische Blumenkränze
sie haben nie mein Haupt geschmückt
das Unglück wand dem kaum Gebornen
schon seine martervollen Dornen
ums matte welcke Knabenhaupt
das nie der Jugend Schmuck umlaubt." (iii)

Er schildert sein Leiden - das rastlose, ins Unendliche führende Streben des romantischen Dichters, der sich an der

i) Anfang 1823, Tgb.2, S.120.

ii) Ehrhard/Necker, Grillparzer - Sein Leben und seine Werke, S.476.

iii) Jdw.5, S.128f.

rauen Wirklichkeit stösst - folgendermassen:

"Ein Büttel aber beigegeben,
Mit dir, in dir, lass' er dich nie,
Der peitsche rastlos dich durchs Leben,
Der wilde Dämon Phantasie.

Er heisse dich nach allem fassen,
Was irdisch schön mit raschem Geiz,
Doch hältst du müssest du es hassen
Und Mängel sieh in jedem Reiz;

Verdammet Schatten nachzujagen,
Buhl doch um Augenblickes Kuss,
Es fehle Kraft dir zum Entsagen
Und Selbstbegrenzung zum Genuss." (i)

Aber so schmerzlich diese Veranlagung auch sein mag, er erkennt seine Bestimmung und setzt sich stets die Kunst als Lebensziel:

"Für mich gab es nie eine andere Wahrheit als die der Dichtkunst. In ihr habe ich mir nie den kleinsten Betrug, die kleinste Abwesenheit vom Stoffe erlaubt. Sie war meine Philosophie, meine Physik, Geschichte und Rechtslehre, Liebe und Neigung, Denken und Fühlen. Dagegen hatten die Dinge des wirklichen Lebens, ja seine Wahrheiten und Ideen für mich ein Zufälliges, ein Unzusammenhängendes, Schattensähnliches, das mir nur unter der Hand der Poesie zu einem Nothwendigen ward. Von dem Augenblicke als ein Stoff mich begeisterte, kam Ordnung in meine Theilvorstellungen, ich wusste alles, ich erkannte alles, ich erinnerte mich auf alles, ich fühlte, ich liebte, freute mich, ich war ein Mensch." (ii)

Er fügt aber bedeutsamerweise hinzu:

"Mein ganzer Antheil blieb immer der Poesie vorbehalten, und ich schaudere über meinen Zustand als Mensch, wenn die immer seltener und schwächer werdenden Annäherungen von Poesie endlich ganz aufhören sollten." (iii)

Eben dieser Zweifel an seinem eigenen Talent, in den er

i) "Der Bann", Ged. 19.

ii) 1827, Tgb. 2, S. 290.

iii) " " " "

sich grübelnd verbohrt (und das war gleichbedeutend mit einem Zweifel an seiner ganzen Existenzberechtigung), sollte ihn von früher Jugend auf bis in sein Alter in immer stärkerem Masse quälen. Sein Mitempfinden mit den Dingen der Aussenwelt schien immer mehr zu erlahmen. Es lag dies schon in seinem Wesen begründet: "Niemand ist so sehr in Gefahr stumpf zu werden, als der höchst Reitzbare." (i) Diese Entwicklung mag nun nichts weniger als romantisch scheinen, und so war es auch zum Schluss; aber in der Uebergangsstufe zwischen jugendlicher Begeisterung und der Verbitterung des Alters erzeugte es eine durchaus romantische Melancholie. Grillparzer sagt:

"Hätte ich nur den Muth mir selbst treu zu seyn, den unnennbaren Schmerz eines verfehlten Daseyns in mir fortrollen zu lassen, bis er entweder das Daseyn selbst verzehrt oder in höchster Steigerung ein höheres hervorrufft." (ii)

Denn:

"Ich bin eine elegische Natur. Von dem Augenblicke an, als es mir kein Vergnügen mehr macht vor dem Publikum zu klagen, macht es mir auch keine Freude für dasselbe zu dichten." (iii)

So eine nach innen gerichtete Natur taugte freilich nicht zum gesellschaftlichen Verkehr. Er wahrte eine Byronsche Abgeschlossenheit von seinen Mitmenschen:

"In Wien bestehen über meine geselligen Talente die entgegengesetztesten Ansichten. Die Einen finden mich höchst liebenswürdig, die Andern unerträglich. Ob die Ersten recht haben weiss ich nicht, die Letztern können unzweifelhafte Erfahrungen für sich anführen." (iv)

-
- i) Tgb.2, S.256.
 - ii) Tgb.2, S.195.
 - iii) Tgb.2, S.291.
 - iv) Sbg.S.171.

Seine natürliche Neigung zur Einsamkeit wurde noch dadurch verstärkt, dass ein leichter Sprachfehler (ein scharfer Zischlaut) ihn als Knabe sehr genierte; und sein Name: Grillparzer kam ihm auf lange Zeit so hässlich vor, dass er sich erst spät entschliessen konnte, ihn seinen Stücken auf dem Theaterzettel beisetzen zu lassen. So wurde ihm schliesslich das Alleinsein zu einem Teil seines Wesens:

"Das Bedürfnis der Einsamkeit ist bei mir so vorherrschend, dass ich wie wahnsinnig werde, wenn ich einen ganzen Tag unter Menschen zubringen muss, ohne mich von Zeit zu Zeit zurückziehen zu können." (i) -

Fatal erwies sich sein Temperament in seinen Liebesverhältnissen. Bekanntlicherweise führte keins derselben (nämlich mit Charlotte von Faumgarten, Marie von Smolenitz und Kathi Fröhlich) zu einer befriedigenden Lösung, wenn auch Kathi Zeit ihres Lebens treu zu ihm hielt. Die Wirklichkeit konnte dem Romantiker sein Idealbild nicht geben:

"Ich glaube bemerkt zu haben, dass ich selbst in der Geliebten nur das Bild liebe, das sich meine Phantasie von ihr gemacht hat, so dass mir das Wirkliche zu einem Kunstgebilde wird, das mich durch seine Uebereinstimmung mit meinen Gedanken entzückt, bei der kleinsten Abweichung aber nur um so heftiger abstösst." (ii)

Das Verhältnis mit Kathis schleppt sich hin, und in seinem Auf und Ab stürzt es Grillparzer manchmal in die düsterste Verzweiflung. Gelegentlich taucht ein fast satanisches Element auf; 1821 schreibt er aus Byrons Manfred (2. Akt, 2. Szene) von:

"She had the same lone thoughts and wanderings"

i) Tgb. 3, S. 7.

ii) Briefe und Dokumente 1, S. 255. (An G. Altmütter, 1821)

bis:

"Her faults were mine - her virtues were her own -
I loved her, and destroy'd her!"

ab und fügt selbst hinzu: "Eben habe ich diese Stelle in Byrons grässlichem Manfred gelesen. Sie passen auf eine furchtbare Art auf mich und sie. Aber der letzte Vers passt nicht, soll nie passen." (1) Im selben Sommer schreibt er noch ausdrücklicher:

"Wie hatte sie sich auf den Abend, auf mich, gefreut!
Und nun - Ohne Ursache komme ich in üble Laune. Aus -
ich weiss nicht was - thue und spreche ich Dinge, die
sie verletzen mussten. Woher kommt mir denn die teuflische Lust, sie zu quälen, und ich mich mit ihr?" (ii)

Ungefähr zehn Jahre später schreibt er folgende Ergiessung eines wilden Lebensüberdrusses auf ein Blatt Papier:

"Weh, weh, dass du geboren bist! Besser nie angefangen, als so aufzuhören! Gestern im Volksgarten auf einer Bank unter den Säulen des Theseustempels gelegen und den Blitzen zugesehen, die in Südwesten den schwarzen Himmel von Zeit zu Zeit erleuchteten. Dabei an die vergangene Zeit gedacht und an die, die vielleicht eben im Begriff steht ihr Leben einzubüssen über dem verunglückten Versuch den, der dort lag unter den Säulen, durch ein menschliches Band unter Menschen festzuhalten. Vergeblicher Versuch! Jedes Band setzt zwei zu verbindende Gemüther voraus, und wo war das zweite? Besser nie angefangen, als so zu enden..."

"Und doch ist es vielleicht das Beste wenn sie stirbt. Da ist keine andere Entwicklung möglich." (iii) -

Was Grillparzer noch mehr in sich selbst hineintrieb, war der Geistesdruck des österreichischen Vormärz. Ereignisse wie die Unannehmlichkeiten wegen seines antiklerikalen Gedichtes "Campo vaccino" (1818); die Auflösung des geselligen Künstlerzirkels, die Ludlamshöhle, als gefährliche Geheimgesellschaft

i) Tgb.1, S.362.

ii) Tgb.1, S.370.

iii) Tgb.6, S.90.

(1826); und die versuchte Unterdrückung des nationalen Stücks "Ein treuer Diener seines Herrn" (1828) verstimmten ihn aufs tiefste. Ueberdies blieb für ihn stets die Kluft zwischen Innen- und Aussenleben in seinem Beruf; sein Beamtenposten, dem er sich nun einmal auf Grund seines Wesens nicht voll hingeben konnte, war ihm eine ständige Quelle der Melancholie. Und ausser dem Gefühl des unbefriedigten Dichtertums brachte es ihm auch nicht das erhoffte Fortkommen in materieller Hinsicht.

All dies verleidete ihm seine Vaterstadt, an der er doch wieder andererseits so innig hing; die (wenn auch nur zeitweilige) Lösung dieser Spannung fand er auf verschiedenen Reisen - der italienischen im Jahre 1819 (24. März-Ende Juli), nach Böhmen und Deutschland (21. Aug.-Anfang Okt. 1826), nach Frankreich und England (30. März-28. Juni 1836), nach Konstantinopel und Griechenland (27. Aug.-13. Okt. 1843) und schliesslich noch einmal nach Deutschland im Sept. 1847.

Echt romantische Wanderlust und Naturgefühl finden wir jedoch nur auf der italienischen, allenfalls noch der deutschen Reise. Einer seiner stärksten Eindrücke auf der ersteren, ja, einer seiner gewaltigsten Natureindrücke überhaupt (insofern wir uns nur anhand der Aufzeichnungen ein Urteil erlauben dürfen), war sein erster Anblick des Meers. Mit all der Begeisterung eines Binnenlandmenschen, der die See zum ersten Mal in fortgeschrittenem Alter zu sehen bekommt, trägt er in sein Reisetagebuch für den 28. März 1819 ein:

"Endlich die Dogana von Optschina - Hin Hügel! - Hin-auf! - Ah! und da lag es vor uns weit und blau und hell, und es war das Meer. Ich sprang aus dem Wagen und lief hin, dass mein Reisegefährte mir zurief Acht zu haben um nicht hinabstürzen. Mich ergriff eine sonderbare Empfindung...Das Bild vom Meere in meiner Phantasie war allerdings mächtiger, gewaltiger gewesen als die Wirklichkeit, und doch fesselte mich der Eindruck so, dass ich mich kaum trennen konnte, ich hatte mir das Meer nämlich nicht so schön gedacht, nicht so unbeschreiblich schön. Wie es dalag, ein holdes Mittelbild zwischen einer grünen waldenden Wiese und dem ruhig blauen Himmel, so weich anzuschauen, dass die Sprache kein Wort hat es zu bezeichnen, so sanft und mild das starre, ungebändigte Element, wie eine besänftigte Geliebte, die doppelt schön ist, wenn sie gezürnt hat und getobt, und nun doppelt hold den Theuern schmeichelnd und besänftigend umfängt - So hatte ich mir's nie gedacht, und darum überraschte und fesselte es mich im höchsten Grade." (i)

Und am selben Abend fährt er im Golf von Triest spazieren:

"Die Sonne gieng unter. Welch ein Schauspiel - Auf dem Meere ruhend und darin eintauchend entzündete sie dasselbe sammt der Luft des Horizontes, und die beiden geschiedenen Elemente schienen sich vereinigt zu haben in das des Feuers. Ist die See schön wenn die Morgen- und Mittags-sonne sie beleuchtet, so ist sie es noch unendlichemale mehr beim Untergange. Die Wellen haben ihr sanftes Grünlichblau abgelegt und spielen von der Sonne schräg beleuchtet, in allen Farben des Regenbogens. Blau und roth und grün und golden schwamm es um uns her und ich dachte mir im Feenlande zu seyn bis die Sonne hinabgegangen war, und die Herrlichkeit des Tages untergieng in ein düsteres Grau." (ii)

Darauf in der Nacht dieses Idyll:

"Jetzt ist's Nacht. Das Meer rauscht still unter meinen Fenstern. Auch der Mond ist untergegangen und nur die Sterne schauen, sich spiegelnd, in die stille See. Die Schifferjungen singen mehrstimmige Gesänge, kunstlos und zum Theil mit gellenden Stimmen, aber so rein und harmonisch, dass man staunen muss. Eine oft wiederkehrende Diskantpassage klingt Wasserst lieblich." (iii)

Und am 27. April schreibt er in Kapua das Gedicht "Zwischen

-
- i) Tgb.1, S.153.
 - ii) Tgb.1, S.155.
 - iii) Tgb.1, S.156.

Gaeta und Kapua", das (mit einigen Anklängen an Höltz und Goethe) voll romantischer Naturfreude ist:

"Schöner und schöner
Schmückt sich der Plan,
Schmeichelnde Winde
Wehen mich an;

Fort aus der Prosa
Lasten und Müh
Flieg' ich zum Lande
Der Poesie;

Goldner die Sonne,
Blauer die Luft,
Grüner die Gröne,
Wärz'ger der Duft.

.

Hier will ich wohnen!
Göttliche du,
Bringst du, Parthenope,
Wellen zur Ruh?

Nun so, versuch es,
Eden der Lust,
Ebne die Wogen
Auch dieser Brust!" (i)

Die Besteigung des Vesuvs am 14. Mai gab seiner Naturbegeisterung neuen Stoff:

"Man sagte mir, das sey grausenhaft anzusehen, ich fand es nur begeisternd und erhaben. Habe Dank Natur, dass es ein Land gibt, wo du heraus gehst aus deines Werkeltages Geschäftigkeit und dich erweistest als Götterbraut und Weltenkönigin, habe Dank! und mir sey vergönnt dich von Zeit zu Zeit zu schauen in deiner Majestät wenn du mich lange genug ermüdet hast in deiner Alltäglichkeit!" (ii)

Solche Ausbrüche der reinen Begeisterung, in denen ihn kein anderer Romantiker überboten hätte, finden wir später bei Grillparzer leider nicht wieder. Aber auf der Reise durch Böhmen regte ihn der andere Lieblingsstoff der Romantik, das Mittelalterlich-Wunderliche, in Prag an. Wir lesen für den 23. Aug. 1826 folgende Eintragung ins Reisetagebuch:

"Ich kam mit einer Art Vorurteil gegen Prag an... Demungeachtet aber konnte ich mich des grandiosen Eindruckes nicht erwehren, den diese Stadt auf jeden Be-

i) Ged. 28.

ii) Tgb. 1, S. 193.

schauenden machen muss. Die Lage im Kessel von schön bepflanzten Bergen überall vorteilhafte Linien bildend, der breite Fluss mitten durch die Stadt, das Häusergewühl durch sonderbare Thürme und hervor ragende Gebäude aller Art wohlthuend unterbrochen und in Parthien gesondert, der Hradschin das Ganze krönend alles trägt dazu bei diese Stadt recht gemäldhaft, zu einer der schönsten für den Beschauer zu machen." (i)

Besonders gefällt ihm die Domkirche, wo er an mehrere seiner dramatischen Figuren, an Ottokar, an die geplante Draho-mira, an den (damals noch) geplanten Rudolf II. (Bruderzwist) von erhaltenen Denkmälern vergangener Zeiten erinnert wird.

Später aber, als sich diese lebensbejahende Wärme verloren hatte, zeigt sich die Kehrseite eines so starken Individualismus - das Gefühl der gänzlichen Vereinsamung und der Sinnlosigkeit aller Dinge. Er fühlt sich in Wien, dem "Kapua der Geister", wie er es dessen erschlauffenden Eigenschaften wegen nennt, nicht wohl; fährt er aber nach Konstantinopel, so schreibt er, kaum angekommen:

"Schon bin ich müd zu reisen,
Wär's doch damit am Rand
Vor Hören und vor Sehen
Vergeht mir der Verstand.

So willst du denn nach Hause?
O nein! Nur nicht nach Haus!
Dort stirbt des Lebens Leben
Im Einerlei mir aus.

Wo also willst du weilen?
Wo findest du die Statt?
O Mensch, der nur zwei Fremden
Und keine Heimath hat." (ii)

Man sieht: Nachdem sich der Individualist, dessen Persönlichkeit der gesellschaftlich Rahmen widerstrebte, den Freuden des

i) Tgb.2, S.223.

ii) Tgb.5, S.49 (23.Sept.1843, morgens im Bett).

reichen Innenlebens, der Phantasie hingegeben hat, fällt er nach deren Erlahmen dem Schwermut zum Opfer. -

Den tiefen Grund seines Charakters gab Grillparzer (in noch einer der Charakteristiken Fixlmüllners) so an: "Der Schlüssel seines Wesens war: Passivität nach Aussen ja nach Innen, durch Fiberanfälle der Begeisterung unterbrochen." (1)

Und dieser romantische Grundzug liess sein ganzes Leben zum Fragment werden.

THE UNIVERSITY OF MANITOBA
LIBRARY

1) Tgb.2, S.312.

3. KAPITEL: GRILLPARZERS THEORETISCHE UND KRITISCHE ANSICHTEN

UEBER DIE LITERATUR

a) Theoretisches

Grillparzer hat sich nie ein eigenes literartheoretisches System zurechtgelegt, ja alles derartige Schematisieren, besonders von Seiten der romantischen Theoretiker, war ihm eigentlich zuwider. Trotzdem hat er eine grosse Anzahl Gedanken aufs Papier geworfen, etwas in der epigrammatischen Manier Friedrich Schlegels, unter welchen man vielleicht einige Widersprüche finden wird, die aber dennoch im ganzen ein gewisses recht einheitliches Bild ergeben. Seine Stellungnahme zu theoretischen Fragen war wohl nicht auffallend neu, aber ganz persönlich. Ohne dass man sie irgendwie ausgesprochen oder durchgehend romantisch nennen könnte, lassen sich doch viele Uebereinstimmungen mit romantischen Ideen feststellen.

Eben so scharf wie die Romantiker verwarf Grillparzer die Idee irgendeiner Nutzzweckmässigkeit in der Kunst. Diese war ihm eben ein höheres Spiel und durchaus keine Besserungsanstalt.

„Die sogenannte moralische Ansicht ist der grösste Feind der wahren Kunst, da einer der Hauptvorzüge dieser letztern gerade darin besteht, dass man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur geniessen kann, welche

das Moralgesetz mit Recht aus dem wirklichen Leben entfernt hält." (i)

Was ist also ihre Aufgabe?

"Die Welt mit den Gesetzen der *E m p f i n d u n g* in Uebereinstimmung zu bringen, das ist die Aufgabe der Poesie, oder vielmehr der Kunst im allgemeinen." (ii)

"Des Menschen unabweisliches Streben ist sich mit der Welt in Uebereinstimmung zu setzen. Wo das nun nicht gehen will, sucht die Philosophie den Menschen zu bessern, die Poesie kehrt es um, und ändert die Welt." (iii)

Er definiert folgendermassen:

"Poesie ist die Verkörperung des Geistes, die Vergeistigung des Körpers, die Empfindung des Verstandes und das Denken des Gefühls." (iv)

Man meint, Novalis reden zu hören.

"Was der Mensch forscht und weiss ist die Wissenschaft; was der Mensch fühlt und wünscht ist die Poesie." (v)

"Die Poesie ist die Aufhebung der Beschränkungen des Lebens." (vi)

"Die Poesie stellt die Naturverhältnisse wieder her, welche die konventionellen Verhältnisse gestört, und sie ist daher nothwendig um so unmoralischer, je verwickelter diese Verhältnisse im Gange der Civilisation werden." (vii)

Jeder Romantiker hätte sich diese Definitionen zu eigen machen können:

"Der Geist der Poesie ist zusammengesetzt aus dem Tief-sinn des Philosophen und der Freude des Kindes an bunten Bildern." (viii)

"Das symbolische der Poesie besteht darin, dass sie nicht

-
- i) Tgb.2, S.369.
 - ii) Tgb.3, S.163.
 - iii) " " " "
 - iv) Tgb.4, S.150.
 - v) Tgb.3, S.134.
 - vi) Tgb.3, S.111.
 - vii) " " " "
 - viii) Tgb.4, S.205.

die Wahrheit an die Spitze ihres Beginnens stellt, sondern, bildlich in allem, ein B i l d der Wahrheit, eine Inkarnation derselben, die Art und Weise wie sich das Licht des Geistes in dem halbdunkeln Medium des Gemüthes färbt und bricht." (i)

"Die ganze Poesie ist nur ein Gleichnis, eine Figur, ein Tropus des Unendlichen." (ii)

"Es ist die eigentliche Aufgabe wieviel Unsinn ein Gedicht nicht nur enthalten kann, sondern muss, denn der Sinn ist die Prosa. Weh dem Gedichte, das sich völlig durch den Verstand erklären lässt!" (iii)

"Ihr habt die Poesie zu etwas menschlichem gemacht, sie ist aber ein Göttliches" (iv)

Daher verlangt er auch die höchste dichterische Potenz von einem Gedicht:

"Dieses matte Schaukeln zwischen Himmel und Erde, Prosa und Poesie, das die neuere Lyrik charakterisiert (es richtet sich dies wohl in erster Linie gegen das Junge Deutschland - Bem. des Verf.), macht mir Uebelkeit, will ich einmal den Boden verlassen so gescheh es im Luftball steilrecht in die Wolken hinauf." (v)

Er schaltet also die Notwendigkeit der Vernunft in der Poesie ganz und gar aus:

"Eigentlich absurde, aber durch ihr immerwährendes Vorkommen als in der innersten Natur des Menschen begründet anzusehende Vorstellungen, daher für die Philosophie verwerflich, für die Poesie aber von hohem Werth: Strafe der Unthat bis ins spätesteste Geschlecht. Wirkung von Aelter nfluch und Segen. Vorausbedeutende Träume. Das Schicksal mit Vorauswissen und Vorausbestimmungen gedacht. Die Gottheit leidenschaftlich. Eine von den natürlichen Folgen der That verschiedene Nemesis, Wahrsagung, Gespensterglauben. Spezielle Erhöhung des Gebetes. Glück und Unglück objektiv gedacht." (vi)

i) Tgb.4, S.149.

ii) Tgb.4, S.204.

iii) Tgb.4, S.289.

iv) Tgb.4, S.290.

v) Tgb.3, S.285.

vi) Tgb.4, S.187. Vgl. auch S.14 (Minor über das Schicksal).

Wie man sieht, ist dies geradezu eine Apologie für das Schicksals- und Gespensterdrama. Das erstere rechtfertigt er folgendermassen:

"Die Vorbedeutung. Wenn ein grosser und wahrer Gedanke entsteht scheint sich selbst das Leblose mit einer Art Willkühr zu fügen und zur Ausführung mitzuwirken." (i)

Die dramatische Zweckmässigkeit des Schicksals verteidigt er so:

"Der Grund, der dem Schicksal seinen Platz im Drama anweist, ist die strenge Ursächlichkeit, die durch das Wesen des Drama bedingt wird. Alle Ereignisse, die kein unmittelbares Produkt einer freien Willenskraft sind, und die im Epos, abgesondert, als Lauf der Welt, als Zufall gelten, können im Drama nur als Glied einer Kette, als Schicksal (man mag es auch Vorsehung taufen) erscheinen." (ii)

Allerdings fordert er folgende Einschränkung:

"Mich dünkt, wenn die Idee des Fatums in einer neuen Tragödie vorkömmt, so müsse sie nothwendig in einem gewissen Dunkel verhüllt seyn, das Wort *Fatum*, als das Glaubensbekenntnis des Dichters ausgesprochen, klingt aufs mindeste höchst sonderbar und stösst zurück, da es gegen die einmal angenommenen Ueberzeugungen streite, quae quisque prae se fert. Aber als dunkle Ahnung existiert das Fatum noch jetzt, und wird es ewig, so lange nicht unsere theoretische Einsicht bis zu einem Grade praktischer Ueberzeugung gesteigert ist, der villeicht ausser den Grenzen der menschlichen Natur liegt. Als Ahnung muss sie sich auch in der Tragödie zeigen. Es müssen die Fakten gegeben seyn, und dem Zuschauer überlassen werden, dabei schauernd ein Fatum zu denken. Dem steht nicht entgegen, dass die handelnden Personen selbst ein Fatum glauben, nur muss nirgends ganz klar werden, dass der Dichter ihren Glauben völlig billigt. Darum ist das Fatum (um ja auszusprechen, was gar nicht ausgesprochen werden sollte) in neuern Zeiten blos im Drama zu gebrauchen, wo die Gesinnungen der dramatischen Personen dargelegt werden, im Epos wäre seine Einwirkung Unsinn." (iii)

i) Tgb. 5, S. 116.

ii) Tgb. 1, S. 133.

iii) Tgb. 1, S. 122.

Er definiert also das Schicksal wie folgt:

"Ein Anthropomorphismus. Eine Personifikation der Naturnothwendigkeit, der von unserem Willen unabhängigen äussern Umstände. Ein Welt-Tropus. Was die ä u s s e r e Gestalt betrifft, in der diese Figur auftritt, so hängt sie von der Form ab, in der sie der jedesmaligen Zeit geläufig ist." (i)

Es war dies ein immerhin recht weitherziges Zugeständnis, das (trotz der Braut von Messina) offenbar über klassische dramatische Ideen hinausging.

An den drei Einheiten hielt Grillparzer allerdings fest. Auch erkannte er im allgemeinen die Gesetze der Kausalität auf der Bühne an; eine Ausnahme macht er aber in zwei wichtigen Fällen: erstens beim historischen Drama:

"Das Letzte der historischen Tragödie aber ist Gottes Werk; ein Wirkliches: die Existenz. Nur ein Thor könnte glauben, dass dem Dichter hier die Verknüpfung von Ursache und Wirkung erlassen wäre. Aber wie in der Natur sich höchst selten Ursache und Wirkung wechselseitig ganz decken, so ist, in der Behandlung eine gewisse Inkongruenz durchblicken zu lassen, velleicht die höchste Aufgabe, die ein Dichter sich stellen kann." (ii)

Aber (und diese Bedingung wäre der zweite Fall) nur das Genie, der seiner Mittel ganz sichere Meister kann sich auf dieses "gefährliche Feld", wie Grillparzer es selbst nennt, wagen. Es gibt eben eine dichterische Grösse, die die blosser Logik zum Schweigen bringt und sich, ebensogut wie die Wirklichkeit, Glauben erzwingt. Allerdings, während mancher Romantiker wohl jedem Künstler dieses Schöpfen nur aus sich gestatten würde, gesteht er es ausschliesslich dem überragenden Genie zu (iii).

i) Tgb.4, S.191.

ii) Tgb.2, S.177.

iii) Vgl.S. 53.

In seiner Schätzung des Genies und des Wertes der Kunst steht er kaum hinter den Romantikern zurück, sah er doch sein eigenes Leben als ein der Kunst geweihtes an. Mit siebzehn Jahren (im Juni 1808) hatte er folgenden Streit mit einigen Jugendfreunden wegen dieser Behauptung:

"Nur der Dichter kann den Dichter verstehen. Ich binn innig überzeugt, und werde es immer bleiben, dass der Satz wahr sei, dass nichts im Stande ist mich davon abzubringen, obwol meine Freunde sich verschworen zu haben scheinen, mir ihn streitig zu machen... Unter D i c h t e r verstehe ich jeden Menschen, der eine genug lebhaftte Einbildungskraft besitzt, um wenn er Anleitung gehabt hätte, ein Gedicht zu machen, dieser ist Dichter und wenn er auch nicht eine Zeile in Prosa oder Versen geschrieben hätte. Und unter v e r s t e h e n denke ich mir nicht etwa das Errathen des Sinns, sondern ich will damit sagen: das fühlen was der Dichter fühlte, als er seine Dichtung schrieb." (i)

Er teilt also auf Romantikerart (ohne ausdrücklich dieselben Bezeichnungen zu gebrauchen) die Menschen in Künstler und Philister ein.

Romantisches und Klassisches definiert er so, in vollkommener Uebereinstimmung mit Fr. Schlegel:

"Das Unterscheidende des Romantischen gegenüber dem Klassischen ist, dass ersteres blos die Gemüthswirkung bezweckt, gleichviel auf welche Art sie bewirkt wird, das Interessante, das Geistreiche, das Bedeutende, ja das Hässliche, alles ist ihr willkommen, wenn nur die beabsichtigte Aufregung dadurch hervorgebracht wird. Die alte Kunst aber gieng blos auf das Schöne, d.h. auf jene Gemüthserhebung die einzig und allein aus dem sinnlich vollkommenen Eindruck entspringt." (ii)

Später aber definiert er folgendermassen:

"Was Schiller die naive und sentimentale, Schlegel die antike und romantische Poesie genannt hat, wo aber allen diesen theils falsche, theils unbestimmte Nebenbestimmungen anhängen

i) Tgb.1, S.6.

ii) Tgb.3, S.111.

gen, möchte ich die Anschauungs- und Empfindungspoesie nennen." (i)

Ein grosser Teil seiner eigenen Gedichte fällt nach dieser Definition in die zweite Gruppe.

Zwar billigt er diese Literatur der starken Gemütsbewegung, die alles dem Erregen der Empfindung unterordnet, durchaus nicht rückhaltlos, aber er sieht sie als die seinem Volk und seiner Zeit gemässe an:

"Die Griechen haben in allem eine ruhig entwickelnde, gleichsam mit behaglichem Schlürfen geniessende Umständlichkeit, die uns Neuern, besonders im Drama, beinahe lästig fällt. Der Zug geht aber durch ihre ganze Literatur. Weil ihr Leben bewegt war, war ihr Genuss ruhig; unser Leben ist ruhig, darum erquicken wir uns am Bunten und Zappelnden." (ii)

Und wenn er auch Romantisches in der französischen Literatur bereits vor der eigentlichen romantischen Periode sehen will (iii), so ist es trotzdem für ihn das Deutsche und (im guten wie auch im schlechten Sinne) das Richtige für die zeitgenössische deutsche Literatur - aber nicht für die andern:

"...Daher, weh jedem Volke, das sich mit der deutschen Literatur befasst...Für Uns ist sie die beste, weil wir keine andere haben können, aber jeder Fremde soll sich davor hüten." (iv)

Und letzten Endes können wir das akzeptieren, was er dichterisch als (nicht allzu strenge) Definition der Romantik angab, und es zugleich als einen Ausdruck seiner Zustimmung und Sympathie deuten:

i) Tgb.6, S.20.
ii) Tgb.3, S.62.
iii) s. Tgb.3, S.217.
iv) Tgb.2, S.108.

"Doch wisst ihr auch was Romantik heisst?
Mustert die Muster in eurem Geist.
Romantik weicht von der Dichtkunst nie,
Sie ist ihre Mutter: die Phantasie." (1)

i) "Poesie der Wirklichkeit", Ged. 327.

b) Kritische Meinungen und literarische Beziehungen

I: Aeltere Vorbilder der Romantik

Abgesehen von den Griechen, die Grillparzer vollstens zu würdigen wusste, von denen er sich aber bewusst war, dass sie nur mit Abstraktion, als dem modernen Lebensgefühl nicht unmittelbar entsprechend, genossen werden konnten, waren für ihn die vier Sterne am Himmel der dramatischen Poesie: Shakespeare, die beiden Spanier Calderon und Lope de Vega, und Goethe. Also Vorbilder, wie sie (vielleicht mit Ausnahme von Lope de Vega) fast jeder Romantiker vor sich hatte.

Shakespeare lernte er in recht früher Jugend kennen; in der Bibliothek seines Vaters fand er eine Theater-Bibliothek aller in Wien aufgeführten Stücke (allerdings wahrscheinlich nicht vollständig), unter denen sich Hamlet und Lear, in der Schröderschen Bearbeitung, befanden. Er muss 1812 Schlegels Uebersetzung gekannt haben; im selben Jahr, da er als Privatlehrer beim Grafen von Seilern Zutritt zu dessen Bibliothek hatte, lernte er die englische Theobaldsche Ausgabe kennen, ohne sie jedoch schon zu der Zeit bei seinen begrenzten Kenntnissen der Sprache voll würdigen zu können (1). Shakespeare blieb sein ständiger Begleiter durch sein ganzes Leben; mehrmals hat er sich an Umarbeitungs- und Uebersetzungsversuche gemacht.

1) Vgl. Sbg. S. 78, 106; auch Jdw. 3, Einleitung S. 13 (von Hilda Schulhof).

Eine seiner ersten dramatischen Arbeiten war: "Der Zauberwald - eine komische Oper in drei Aufzügen", wovon allerdings nur eine Szene ausgeführt worden ist; es handelt sich hier um die Elfen szenen aus dem Sommernachtstraum. Schon diese Herauslösung wie auch die Behandlung sind allerdings im Geschmack der Wiener Volksbühne. Die Namen sind exotisch - Alzindor, Bel-la, Ferolin, Rosa; ein Riese Raxdax sollte vorkommen; desgleichen der unvermeidliche lustige Knappe, Merluzzo heisst er hier, dem, um ein drittes, komisches Liebespaar darzustellen, eine Silvia beige-sellt wird. Der Anfang zeigt eine "wilde, rauhe Waldgegend, mit Felsen umschlossen," wo ein nächtliches Gewitter wütet - ganz im Volksbühnenstil. Ebenso die einleitenden Chöre der Genien und Feen und die Arien. Viele Jahre später hat ihn der Stoff noch einmal vorübergehend beschäftigt: er machte sich nämlich daran, einen verbindenden Text zu Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik zu schreiben, der in Versen die Geschichte kurz erzählen sollte; er ist aber damit nicht fertig geworden (i).

Gegen Ende 1820 hat Grillparzer eine freie, leicht modernisierende Uebersetzung aus "Der Widerspenstigen Zähmung" un-
genommen - die Szene von Petruchios Werbung bei Baptista. Immer wieder hat er sich auch mit Gedanken über Shakespeares Stücke beschäftigt; er notiert sich mögliche Aenderungen im Macbeth auf (1817), macht kritische Bemerkungen über Mass für Mass und Othello. Direkter Einfluss Shakespeares auf Grillparzers Schaf-

i) 1832, Ged.318.

fen lässt sich an zahlreichen Stellen nachweisen, besonders in den Jugendwerken; namentlich in "Robert, Herzog von der Normandie" (Fragment, 1808), der "Blanka von Kastilien" (1808) und "Alfred der Grosse" (Fragment, 1812), was den Ausdruck anbetrifft. Enge Beziehungen bestehen zwischen "Romeo und Julia" und der Liebe des Helden des Fragments "Spartakus" (1811) - auch die Rolle der Amme in beiden Stücken ist vergleichbar (i). Schliesslich ist es das grosse Vorbild für Des Meeres und der Liebe Wellen.

Für Grillparzer war Shakespeare eben das Genie an sich; wenn er Allgemeines über das Letztere zu sagen hatte, so führte er ihn an. Wenn irgend ein Dichter es vermag, sich von der Notwendigkeit des Erweises strenger Kausalität loszumachen, so sei er es. Nicht einmal einen dramatischen Plan (im landläufigen Sinne) brauche er, wird in einer kritischen Skizze über Hamlet gesagt:

"Shakespeare ist zu dieser scheinbaren Planlosigkeit offenbar dadurch gekommen, dass er, seiner Gewohnheit nach, die wüste Geschichte Schritt vor Schritt verfolgte, der Instinkt seines Genie's aber brachte jenen ungeheuren ob gleich losen Zusammenhang hinein, der ungleich wirksamer ist, als die Ideen, die in den Stücken der neuesten Mache auf Kosten der Handlung, wie Gespenster am hellen Tage sichtbar und greifbar spucken. Aber freilich darf Niemand wagen, das Shakespeare nachzumachen." (ii)

In anderen Worten, Shakespeare - als Genie - kann sich alles erlauben:

"Wie kommt es denn aber, dass wir bei der Darstellung oder bei gehöriger Lesung von diesen Fehlern gar nicht

i) Vgl. auch Gora im goldenen Vliess.

ii) Tgb.1, S.241.

gestört werden, dass sie wie lauter Vortrefflichkeiten auf uns wirken? Shakespeares Wahrheit ist eben eine Wahrheit des Eindrucks und nicht der Zergliederung. Die Prägnanz der Ausführung, die Gewalt seiner Verkörperung ist so übermächtig, dass wir an die Möglichkeiten gar nicht denken weil die Wirklichkeit vor uns steht." (i)

Er geht selbst so weit, ihn über die Alten zu stellen:

"Um die menschliche Natur recht bewundern zu lernen, muss man sie auf einem Abwege sehen. Mich haben Calderon und Shakespeare, wo er ausschweift, immer in ein viel grösseres Erstaunen versetzt, als die vollendetsten Hervorbringungen der Griechen." (ii)

Damit kommen wir zu den Spaniern. Die Popularisierung des spanischen Theaters, insbesondere Calderons, war das Verdienst der Romantiker, worin sie weitaus mehr Pionierarbeit leisteten als bei ihrer Shakespeare-Vergötterung, dessen Stellung in der deutschen Bildung ja seit Lessing unantastbar gewesen war. Brentano nannte Calderon den "südlichen Thyrsusschwinger der Phantasie", Schelling stellte ihn sogar über Shakespeare, Fouqué sprach von dem "gigantischen Labestrom" seiner Dichtung.

Es war im Jahre 1813, während er sich Literaturstudien in der Hofbibliothek widmete, als Grillparzer, bereits mit Bertuchs Uebersetzung des Don Quixote bekannt, sich zuerst der spanischen Sprache zuwandte. A.W.Schlegels Uebersetzung einiger Stücke Calderons missfiel ihm und er machte sich an die Uebertragung von "Leben ein Traum (La vida es sueño)". Es war die Veröffentlichung dieses fragmentarischen Werks, das

i) Tgb.5, S.205.

ii) Tgb.1, S.97.

ihn mit Schreyvogel und somit der Wiener Theaterwelt in Berührung brachte und deshalb auch von der grössten Wichtigkeit in der Bestimmung seiner Laufbahn war. 1817 fing er auch die Uebersetzung von "Ehre, Liebe und Macht (Amor, honor y poder)" und dem "Spiel der Liebe und des Glückes (Juegos de Amor y Fortuna)" an. Die äusserst wichtige Einwirkung Calderons auf die Ahnfrau und den Traum wird später noch näher beleuchtet werden (i).

Der andere Spanier, der einen starken, ja noch nachhaltigeren Einfluss auf ihn ausübte, war Lope de Vega. Auch er gehört in Grillparzers Meinung zu jenen Genies, die sich grossartig über die dramatischen Gesetze hinwegsetzen dürfen; er lobt an ihm die lebendigen Details, seinen vortrefflichen Dialog, seinen lebhaften Sinn für die Landesgeschichte und sagt: "...er ist ganz Spanier, wenn er nicht grossentheils frei von ihren Vorurteilen wäre, die er benützt wo er sie brauchen kann, über denen er aber als gesunder Kopf hoch steht." (ii) Wenn Kaiser Rudolf (im Bruderzwist) während einer Audienz einen Band Lope de Vega aufnimmt und ausruft: "Divino autor, fenix de España!", so spricht er nur Grillparzers eigene Meinung aus. Und in einem Gedicht nennt ihn Grillparzer: "Du reicher Geist mit unbekanntem Schätzen," und spricht zu ihm:

"Und so ein Kind, noch bei ergrauten Haaren,
Und auch ein Greis beim frühesten Kinder-Spiel,

i) s. S. 80.

ii) Tgb. 6, S. 72.

Hast du für All, was Menschheit je erfahren,
Ein Bild, ein Wort, den Pfad und auch das Ziel." (i)

Trotzdem war Lopes Einfluss auf ihn weniger ausgesprochen romantisch als der Calderons; er verwarf doch viele der ausschweifenderen Züge, wenigstens zur Nachahmung; und die beiden unmittelbar von Lope inspirierten Stücke, Esther und die Jüdin von Toledo, kommen eigentlich von unserem Standpunkt aus hier nicht in Betracht.

Grillparzer hinterliess spanische Studien, Kritiken, Bemerkungen und Analysen, die einen ganzen Band füllen.

Von den deutschen Klassikern hatte ursprünglich Schiller einen grossen Einfluss auf den jugendlichen Grillparzer gehabt, welche Liebe sich aber, wohl ums Jahr 1810, in einen Hass verwandelte, der dadurch, dass er sich seiner Abhängigkeit von demselben (besonders in der Blanka) schmerzlich bewusst war, nicht geringer wurde. Dennoch haben die beiden für die Romantik wichtigen Stücke Schillers (nämlich die Räuber und die Braut von Messina) wichtige Spuren in seinem Werk hinterlassen (ii).

Weit mehr schätzte er Goethe, dessen Bekanntschaft er recht früh in der Bibliothek seiner Tante machte. Bezeichnend sind die Werke, die ihm gefielen:

"Zwar gefiel mir der Goetz von Berlichingen, es entzückte mich sogar, aber die naive Ungezwungenheit die in diesem Drama herrscht, machte mich, einen jungen

i) Ged. 308.

ii) s. S. 75, S. 77.

Menschen von 14 bis 15 Jahren, glauben, es gehöre eben kein so grosses Genie dazu um so etwas zu schreiben, besonders da ich (in) meiner Fantasie genug Materiale zu haben glaubte um auch wohl etwas ähnliches zu verfertigen. Werthers Leiden war es vorbehalten mich zu bekehren. Ich las sie mit Entzücken, und hohe Begierde bemächtigte sich meiner Seele, die Werke dieses ausserordentlichen Mannes, dessen Vortrefflichkeit ich nun einzusehen begann in ihrem ganzen Umfange zu kennen, eine Sache die in Wien nicht leicht ist." (i)

In den Jahren 1812 und 13 trug er sich mit der Idee, wie so mancher andere Schriftsteller der Zeit auch, einen zweiten Teil zum Faust zu schreiben (also bevor Goethe seinen eigenen veröffentlicht hatte). Grillparzers Lösung des Faustproblems ist allerdings das Gegenteil von der, die Goethe selbst fand; die erstere Lösung ist, wenigstens in ihrer Moral, romantischer als die letztere. - Faust sollte sich in kleine Verhältnisse fügen, der Lehrer eines Knaben werden und in eine Familie eintreten, wo er sich wiederum in die Tochter, die Gretchen ähnelt, verliebt.

"Mephistopheles, statt seine Genüsse zu stören, sucht sie vielmehr zu erhöhen, wohl wissend, dass jener unfähig ist, sich ihrer zu freuen, und gewiss ihn so am sichersten zur Verzweiflung zu bringen. Das geschieht auch. Die Liebe, das Vertrauen der Menschen wird Fausten, beim Bewusstseyn seines Unwerths, peinigender, als vorher der Hass. Zuletzt von der Liebe des Mädchens aufs Äusserste gebracht, da sie sich selbst durch das Geständniss wer er sey, nicht mehr abhalten lassen will ihm zu folgen auf der Flucht, die er ergriffen, um sich ihr, die er gleichwohl auch liebt, zu entziehen, ruft er selbst den Teufel und lässt ihn den Vertrag vollziehen noch vor der Zeit." (ii)

Es war also der junge Goethe der Sturm-und-Drang-Periode,

i) Juni 1810, Tgb.1, S.49f.

ii) Jdw.4, S.242f.

den gerade die Romantiker so verehrten, der ihm zum leuchtenden Vorbild wurde. Der alte Goethe war ihm zu kalt - aber er vergab ihm den Schlafrock, weil, wie er sagte, er früher den Harnisch getragen hatte. Er nannte ihn den "Mann, der mir die Verkörperung der deutschen Poesie, der mir in der Entfernung und dem unermesslichen Abstände beinahe zu einer mythischen Person geworden war" (i); und als dieser ihn, bei seinem Besuch in Weimar (1826), an der Hand ergriff, um ihn ins Speisezimmer zu führen, brach er vor Rührung in Tränen aus. -

In der Richtung der Märchenromantik beeinflusste Grillparzer Gozzi, den er in der Bücherei seiner Tante, er mochte wohl damals neun oder zehn Jahre alt sein, fand. "Meiner ganzen Einbildungskraft bemächtigte sich Gozzis Rabe in deutscher Uebersetzung, den ich Göthes, Schillers und Shakespeares Dramen weit vorzog," schreibt er in seiner Selbstbiographie (ii). 1814 unternahm er eine Uebersetzung des Raben ("Il Corvo") und stellte über einen Akt davon fertig. Eine Variante weist auch hier eine etwas "verwienerte" Form auf - ein frei erfundener Chor des Schiffsvolks leitet das Stück ein. Wie lange ihn der Stoff beschäftigte, zeigt die Tatsache, dass er sich 1828 noch einmal an die Uebertragung einiger Auftritte

i) Sbg.S.197.

ii) Sbg.S.78.

des zweiten Aktes machte und eine Bearbeitung des Stücks gemeinsam mit Bauernfeld plante.

Auch unter den Einfluss der die Naturzustände preisenden Literatur kam Grillparzer. Für Rousseau, in dem, wie schon erwähnt, er sich selbst erkannte, hatte er sich früh interessiert. Juni 1808 übersetzte er über fünf Kapitel aus dem Contrat Social unter dem Titel: "J.J.Rousseau - von dem Gesellschaftsvertrage oder Grundsätze des bürgerlichen Rechtes." - Auch erkennen wir Rousseauschen Geist in folgenden jugendlichen Tagebuchaufzeichnungen:

"Aber du nimm mich auf, seeliges Eiland, das nur selten des Europäers verpestender Fuss betritt, an dessen Klippen die Gefahr wacht; dich scheint ein Gott abgerissen zu haben von der polizierten Erde, zur himmalischen Freistadt für den Müden, den die Geißel der Konvenienz aus dem Schoos seines Mutterlandes getrieben, nimm mich auf in deinen stillen Schoos Otaheite, das wie ein Feenland meiner Fantasie vorschwebt, nach dem alle meine Wünsche fliegen, und das ich mir in einsamen Stunden der Melancholie mit so reizenden Farben mahle. Gewähre mir eine Hütte für mich und Georg und ein Weib, das auf deinen Fluren geboren in ihres Gatten Glück ihre Seeligkeit, in einem Büschel Federn alle ihre Wünsche erfüllt findet." (i)

Oder indem er den zivilisierten Frauen abschwört:

"Ich habe lange gesucht unter euch, um eine zu finden, die meiner Achtung werth wäre, aber umsonst. Nur in jenen Gefilden, wo noch reine ungeschminkte Natur thront, wo Unschuld kein Mährchen, und Treue kein leeres Wort ist, dort lebt das was ich suche, und meine eigne Verachtung treffe mich, wenn feige Bedenklichkeiten mich zurückhalten es zu finden!" (ii)

Zur Zeit von Grillparzers Jugend war Europa noch nicht aus der Ossianmanie herausgekommen, die es dreissig Jahre lang beherrscht hatte; und dass er der Sache auch wenigstens eini-

i) 25. Juni 1810, Tgb.1, S.54.

ii) 28. Juni 1810, Tgb.1, S.56.

ge Beachtung schenkte, beweist, dass einer seiner ersten Uebersetzungsversuche aus dem Englischen eine Uebertragung aus "Morduth" war (1811); letzteres, zwar nicht von Macpherson selbst, war ein nachgeahmtes, in ähnlichem Stil geschriebenes gälisches Prosagedicht.

II: Die zeitgenössische Romantik

Grillparzer hat sich oft unfreundlich, ja beissend über die Schriftsteller seiner Zeit ausgelassen und viele abfällige Bemerkungen gerade auf Kosten der Romantiker gemacht. Es würde aber ein einseitig falsches Bild ergeben, wenn nicht andererseits auch hervorgehoben würde, dass er vieles an ihnen zu loben wusste.

So war sein Urteil über T i e c k z.B. ziemlich geteilt. Er sagte von ihm: "Tiek, ein geistreicher Mann. Diese Bezeichnung zugleich als Lob und als Tadel ausgesprochen" (i) und: "Wahrlich dieser Mensch ist ein Stück Göthe, aber nur ein Stück, und zwar ein kleines...Tiek scheint manchmal Gefühl zu haben, er ist aber nur fein." (ii) Häufig tadelte er seine Schriften; aber von der "Klausenburg" z.B. sagte er, sie habe: "Schöne, ja ausgezeichnete Parthieen." (iii) Auf der ersten Reise nach Deutschland besuchte Grillparzer ihn in Dresden; abends las Tieck einer versammelten Gesellschaft den Kaufmann von Venedig vor, und Grillparzer schrieb in sein Reisetagebuch: "Sein Vorlesen bringt die Wirkung der besten Darstellung auf der Bühne hervor." (iv) Er fand es allerdings stark ermüdend.

Auf derselben Reise, in Berlin, wurde er von F o u q u é in die Mittwochsgesellschaft eingeführt, der viele Romanti-

i) Tgb.2, S.127.

ii) Tgb.4, S.161.

iii) Tgb.4, S.175.

iv) 27.Aug.1826, Tgb.2, S.231.

ker angehörten. Er lernte dort V a r n h a g e n und C h a -
m i s s o kennen, welcher letzterer ihm bis auf die langen Haa-
re recht wohl gefiel (und von dem er zehn Jahre später schrieb:
"Ueberhaupt muss dieser Chamisso jetzt für einen namhaften
Dichter zählen. Ein guter Mensch ist er wenigstens, wie ich
weiss, und ein poetischer dazu." (i)). Anschliessend machte
er die Bekanntschaft von R a h e l V a r n h a g e n , deren
Konversation er folgendermassen beschrieb:

"...ich war bezaubert. Meine Müdigkeit verflog, oder mach-
te vielmehr einer Art Trunkenheit Platz. Sie sprach und
sprach bis gegen Mitternacht, und ich weiss nicht mehr, ha-
ben sie mich fortgetrieben, oder ging ich von selbst fort.
Ich habe nie in meinem Leben interessanter und besser re-
den gehört." (ii)

Ueber J e a n P a u l , dessen Verstand und Humor er
schätzte, hatte er dies zu sagen: "Jean Pauls Phantasie, so
herrlich im Abspiegeln innerer Zustände, ist aber beinahe gar
nicht geeignet zum Darstellen äusserer Handlungen..." (iii)
Aber: "Jean Paul hatte, im Gegensatz von Tieck, eine wirkli-
che und wahre Empfindung...Nur in seinen Stillleben gelang es
ihm Beide (d.h. Phantasie und Empfindung - Bem. des Verf.) zu
vereinigen, und da ist er auch vortrefflich." (iv)

Für die Dichter des Exotischen, R ü c k e r t und
F r e i l i g r a t h , hatte er ein stark gedämpftes Lob. An
des erstern Gesammelten Gedichten hebt er als gut hervor:
Chiddher, Adventlied, Für die sieben Tage, Zum Schlusse, Edel-

i) Tgb.4, S.162.
ii) Sbg.S.187.
iii) Tgb.1, S.309.
iv) Sbg.S.184.

stein und Perle, und einiges im Liebesfrühling (i); von des letztern Gedichten sagte er: "Diese Gedichte sind wie ein schönes Theater mit prächtigen Kleidern und Dekorationen," setzt jedoch hinzu - "aber ohne Schauspieler" (ii).

Als Grillparzer auf der Reise nach Frankreich durch Stuttgart fuhr, machte er dort die Bekanntschaft U h l a n d s , "des letzten deutschen Dichters", wie er ihn mit aufrichtiger Hochachtung bezeichnete. Von ihm schrieb er auch:

"Als rück zum Himmel nahm den Weg
Die deutsche Poesie,
Hob Uhland ihren Mantel auf
Und spricht aus Gott wie sie" (iii).

Er machte allerdings mehrmals über seine altdeutschen Interessen, wie auch über die der Gebrüder Grimm, spöttische Bemerkungen; aber er selbst widmete sich ja altdeutschen und nordischen Studien, wozu die erste Anregung die Notwendigkeit, Ottokar von Hornecks Reimchronik als Vorstudie zum Ottokar kennen zu lernen, gewesen war; da lernte er nun Mittelhochdeutsch und befasste sich später mit Wolfram von Eschenbachs Parzival, mit dem Nibelungenlied, mit Hartmann von der Aue und Iwein; und trotz seiner Spötteleien studierte er Uhlands Sagenforschungen und Jakob Grimms Deutsche Mythologie gründlich.

Von den beiden wichtigsten Schicksalsdramatikern hatte Grillparzer eine höhere Meinung als viele seiner Zeitgenossen. Von W e r n e r sagte er: "Werner war der Anlage nach

i) s. Tgb. 5, S. 153f.
ii) Tgb. 4, S. 232.
iii) Ged. 88.

bestimmt, der dritte grosse deutsche Dichter zu seyn, er musste viel dagegen arbeiten um sein Geburtszeugnis unwahr zu machen." (i) Und er schrieb einen Nachruf an den am 17. Jan. 1823 Verstorbenen, welcher selbst im Tadel von innerer Sympathie zeugt:

"Du, Armer, hast die Ruhe nie gekannt,
Dein Streben nahm sie dir, und strebtest doch um Ruhe!"
(ii)

In seiner Meinung über Müllner, der Grillparzer in bössartigen Kritiken angegriffen hatte, wäre ein gewisses Vorurteil verständlich; trotzdem beurteilte er ihn folgendermassen:

"Es gehört jetzt zum Ton, über den Verfasser der Schuld und des Yngurd abschätzig zu sprechen. Demungeachtet aber lebt jetzt kein Dichter, der in dem was Müllner gut gemacht hatte, ihm an die Seite gesetzt werden könnte, so wie er auch der letzte sachkundige Kritiker in Deutschland war." (iii)

Er konnte in einem gewissen Grade die Schuld, wenigstens die ersten drei Akte derselben, loben; wenn es aber in einem Epigramm "An Müllner" heisst:

"Einmal gewährte der Gott, jetzt willst dus selber er-
trotzen?
Wenn er gleich H a r f n e r sich nennt, H a r f e
vielmehr ist der Mensch!" (iv),

so meint er, dass Müllners Inspiration in einem einmaligen Wurf den Stoff bewältigt habe, sie aber für kein weiteres Werk ausreiche - eine vollkommen richtige Diagnose.

Von den österreichischen romantischen Literaten seiner

i) Tgb. 3, S. 168.

ii) Ged. 168.

iii) Sbg. S. 131.

iv) Ged. 362 (10).

Zeit, also namentlich Lenau und Zedlitz, hatte Grillparzer keine allzuhohe Meinung, schon wegen der intellektuellen Schwäche des ersteren und der moralischen des letzteren, sah aber auch ihre guten Seiten. Ueber die Gedichte des erstgenannten liess er sich so aus:

"Wahrhaft poetische, mitunter tief poetische Gedanken. Die darin herrschende Melancholie ohne rechtfertigenden Hintergrund, daher eher lästig als wohlthuend. Die Diktion besonders durch höchst bezeichnende Epitheta lebendig, aber, wie diess überhaupt bei den neuern deutschen Gedichten der Fall ist, mehr glatt als rund." (i)

Und auf Lenaus Tod (22. Aug. 1850) schrieb er einen Nachruf, der an aufrichtigem Mitgefühl hinter dem an Werner in nichts zurücksteht.

Von Zedlitz, dessen politische Wandelbarkeit er allerdings mehrmals angegriffen hatte, gefiel ihm besonders gut das Märchengedicht "Das Waldfräulein", wovon er eine durchaus günstige Rezension schrieb. Darin heisst es:

"Es ist als ob man einmal wieder eine Blume vor sich hätte, nachdem man sich lange von Medizinal-Kräutern hat anstinken lassen müssen. Es fehlt übrigens nicht an einem durchgehenden Gedanken, obwohl er vielleicht - um so besser! - dem Verfasser selbst nicht deutlich geworden ist... Wenn er sich einen ausgedehnten epischen Stoff, ein Rittergedicht im eigentlichsten Sinn, zum Vorwurf nähme wo die Freiheit des Einzelnen nicht durch die unverwandte Rücksicht aufs Ganze sich beschränkt und eingengt findet, könnte er sein poetisches Streben mit dem würdigsten Abschlusse krönen..." (ii)

Die wärmsten Tribute zollte er aber dem grössten der

i) Tgb. 3, S. 137.

ii) Prosa 2, S. 111f.

Zauberspieldichter des Wiener Volkstheaters. Folgende Bemerkungen zu dem "Alpenkönig und der Menschenfeind" sind einem Aufsatz über Raimund entnommen:

"Ein Menschenfeind - oder vielmehr um den Namen für die Sache zu brauchen - ein R a p p e l k o p f , dadurch geheilt, dass er sein eigenes Benehmen, sich selbst vor seine eigenen Augen gebracht sieht: ein psychologisch wahreres, an Entwicklungen reicheres Thema, hat noch kein Lustspieldichter gewählt.

Nun aber die Entwicklung selbst, die eigentliche Aufgabe der Poesie; die B e l e b u n g des Gedankens! Raimund hatte den Vorteil, in der wunderlichen Hauptperson ein wenig sich selbst kopieren zu können; aber auch alle übrigen Personen!...Und das alles zu einer Einheit der Form gebracht, die anregt, festhält, und das ganze Gemüt des Zusehers in den bunten Kreis hineinbannt. Ueberall Blutumlauf und Pulsschlag bis in die entferntesten Teile des Ganzen...

Hätte Raimund d r e i Stücke geschrieben von dem Werte des Alpenkönigs, sein Name würde nie vergessen werden in der Geschichte der deutschen Poesie, so wenig als Gozzis Name in den Jahrbüchern der italienischen." (i)

Er bemerkt,

"dass gerade dieser Zusammenstoß von geahnet-Poetischen und gemein-Unkultivierten es ist, was den Hauptreiz von Raimunds Hervorbringungen ausmacht. Das Barocke ist sein Verdienst, aber sein grosses Verdienst." (ii)

Ja, Grillparzer denkt sich selbst Themen à la Raimund aus, wie folgendes an den Alpenkönig mahnendes:

"Stoff zu einem burlesken Stück, etwa für Raymund. Dass Einer die Gabe erhält sich in die Person jedes ihm beliebigen wirklichen Menschen zu verwandeln und diesen Andern eben dadurch in seine eigene. Der Spass wäre nun, dass bei jeder Verwandlung, der Schauspieler in dessen Person er sich verwandelt so viel als möglich seine Eigenthümlichkeiten, Charakter, Sprache annehmen müsste, in dem er selbst eben so diesen Andern nachahmen müsste." (iii)

i) Prosa 2, S.93f.

ii) Tgb.4, S.143.

iii) Tgb.3, S.71.

Betrachten wir nun Grillparzers Einstellung der ausländischen Romantik gegenüber. Wie bereits erwähnt, hielt er die romantische Literaturrichtung für ausgesprochen deutsch und im allgemeinen dem nichtdeutschen Schrifttum unzutraglich. Von den Franzosen war er nicht sehr eingenommen, obwohl er Vigny und Lamartine kannte und einiges an ihnen schätzte. Den letzteren vergleicht er mit dem katholischen Dichter des 17. Jahrhunderts Friedrich von Spee, indem er von diesem meint:

"Wunderschön, ja ausgezeichnet so lang die Beschauung und Empfindung der Natur vorwaltet, eintönig und wunderlich die zweite Hälfte mit ihrer jesu christlichen Brautwerbung. Auf ähnliche Weise in zwei Hälften von verschiedenem Werthe zerfallen in neuerer Zeit auch die Gedichte Lamartines." (i)

Alexandre Dumas lernte er während seines Pariser Aufenthaltes persönlich kennen, bei welcher Gelegenheit Victor Hugo, der auch eingeladen war, nicht erschien. "Thut mir leid. Gerade den hätte ich am liebsten gesehen" schrieb er in sein Reisetagebuch. Er sah sich in Paris eine Vorstellung von dessen Stück "Lucrece Borgia" an, worüber er urteilte:

"Es hat grosse Schönheiten und mit einigen Aenderungen, wozu besonders das unkünstlerische Wiederkehren derselben Vergiftungs- und Entgiftungs-Verwicklung gehört, könnte ein, wenn auch nicht in jeder Hinsicht befriedigendes, doch höchst achtbares Werk daraus gemacht werden. Die reine, unschuldige Haltung des Gennaro ist ein Meisterstück. Die Figur des Herzogs; die Szene zwischen den beiden Ehegatten. Dazu die eigentliche Sprache der Leidenschaft. Ich wüsste Niemand in Deutschland, der das machen könnte." (ii)

i) Tgb.3, S.291f.

ii) Tgb.4, S.22.

Wenn er nicht allzuviel von den Franzosen hielt, so machte unter den Engländern Byron einen desto stärkeren Eindruck auf ihn. Er stellte ihn nach Shakespeare als Englands zweitgrössten Dichter. Fast hätte ihn auf der italienischen Reise der Gouverneur von Venedig mit Lord Byron zusammengebracht, der sich zu der Zeit auch dort aufhielt. "Einerseits hätte ich alles darum gegeben mit Lord Byron zusammen zu sein," schrieb Grillparzer, aber andererseits zogen ihn gesellschaftliche Verpflichtungen und Reisepläne vorzeitig nach Rom. Später auf der Reise übersetzte er einige Strophen aus dem vierten Gesang von Childe Harold - des Dichters Betrachtungen über Venedig, die auch in manchem auf Grillparzer selbst passten. Ein Byronsches Thema - Marino Falieri - beschäftigte ihn lange als Dramenstoff. Besonders aber faszinierte ihn die Persönlichkeit Byrons selbst, und zwar gerade das Diabolische daran. Er notierte sich auf:

"Man erzählt vom Lord Byron er habe, als er einem Frauenzimmer, das ihm lange mit Liebe gefolgt, endlich entgegen gekommen, sie angefasst und gerufen: Wohlan! Du bist mein! Aber denk, dass du dich mir übergibst, wie man sich dem Höllefeind übergibt. Keinen Gedanken, keine Empfindung sollst du haben, die nicht mein wäre, mein! Ich will dich bewachen wie einen Schatz und quälen wie mich selbst. - Aehnliche Charaktere und Lagen habe ich mir oft für ein Trauerspiel gedacht." (1)

Und in einem Gedicht schilderte er, wie der verstorbene Beethoven in Elysium die Geister der Grossen kennen lernt -

i) Tgb.1, S.231.

Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Shakespeare, Lope de Vega, Dante usw., derjenige aber, in dessen Gesellschaft er sich spazierengehend entfernt, ist Byron, "der Feind der Knechte" (i). -

Um nun abschliessend ganz allgemein das Für und Wider in Grillparzers kritischen Meinungen zusammenzufassen, ist es am besten, diese Grillparzers eigene Ansicht anzuführen:

"Die Streitfrage über den Vorzug des Klassischen und Romantischen kommt mir vor, wie wenn ein Hauswirth an der Mittagstafel seine Gäste fragte: ob sie lieber essen oder trinken wollten? Ein Vernünftiger wird antworten: Beides." (ii)

i) Ged.66.

ii) Tgb.4, S.207.

4. KAPITEL: DIE EIGENTLICHEN ROMANTISCHEN WERKE

a) Die Ahnfrau (1816)

Während sich romantische Elemente in vielen Werken Grillparzers befinden, sind doch nur drei Stücke als durchaus romantische anzusehen: nämlich Die Ahnfrau, Melusine und Der Traum ein Leben (wozu noch die Erzählung: Das Kloster von Sedomir hinzuzurechnen ist).

Von den Stücken ist das erstgenannte weitaus am wichtigsten, schon weil es Grillparzers erstes öffentlich aufgeführtes Drama war und somit dasjenige, das ihn definitiv zum Theaterschriftsteller machte, aber auch, weil es mehr als die andern ein tiefgefühlter Ausdruck seines Innern war. Von ihm kann man in der Tat sagen, dass es ein aus dem Gefühl (oder Irrationalen) entsprungenes, sich an das Gefühl (oder Irrationale) wendendes Schauspiel sei - im Gegensatz z.B. zu den Schauerstücken des kalt berechnenden Müllner.

Wie sehr Grillparzer die Ahnfrau als einen Teil seiner selbst empfand, zeigt sein Bericht, dass er bei der ersten Aufführung leise mitrezitierte, so dass seine Mutter fortwährend zu ihm sagte: "Um Gotteswillen, Franz, mässige dich, du wirst krank!" (i) Und kurz nach dieser Aufführung schrieb

i) s. Sbg. S. 123.

er in sein Tagebuch:

"Woher kömmt wohl die unbeschreiblich widerliche Empfindung, die mich abhält, oder es mir vielmehr unmöglich macht, noch einmal einer Vorstellung meiner Ahnfrau beizuwohnen? Theilweise lassen sich wohl Erklärungen geben, aber ganz vermag ich es nicht. Ich werde in meinem Leben nicht vergessen, wie mir bei der ersten Vorstellung zu Mütze war. Ich denke wenn man mir unvermuthet mein eigenes lebensgrosses Bild, in Wachs geformt nach der Natur bemalt und doch in seiner ganzen todten Starrheit, vor die Augen brächte würde mein Gefühl viel ähnliches mit jener Empfindung haben. Die Gestalten die man geschaffen und halb schwebend in die Luft gestellt hat, vor sich hintreten, sich verkörpern zu sehen, den Klang ihrer Fusstritte zu hören ist etwas höchst sonderbares. Die Aufführung meines Stückes hat auch offenbar mein Schamgefühl verletzt. Es ist etwas in mir, das sagt, es sey eben so unschicklich das Innere nackt zu zeigen als das Aeussere." (1)

So seltsam das auch bei einem scheinbar rein phantastischen Stück klingen mag: Er hatte wirklich aus seinem tiefsten Innern geschöpft, hatte die Nachtseite seines Wesens offenbart. Man erinnere sich nur an die im 1. Kapitel angeführten Tatsachen über seine krankhafte Erblichkeit und die gedrückte Atmosphäre seiner Kinderstube; all dem (denn es war ins Innerste seines Wesens übergegangen) wie auch dem Gefühl des Stammesunterganges, wovon er in seiner eigenen Familie ein Beispiel vor sich hatte, hatte er in der Ahnfrau Ausdruck gegeben.

Aber auch die frühesten literarischen Einflüsse auf ihn fanden in dem Drama ihren Niederschlag. Gerade in seinen Jugendjahren war das Geister- und Ritterwesen in Roman und Theater am stärksten gewesen. Ja, selbst sein Vater, so ein nüchterner und kunstfeindlicher Rationalist er auch

1) Tgb.1, S.91.

war, hatte sich gerne von ihm solche Romane zutragen lassen - das einzige an Literarischem, was er überhaupt zu schätzen wusste. Schon früh hatte Grillparzer in der Bibliothek zu Hause die "Geschichte eines Geistersehers" von Cajetan Tschink gelesen, und in seinen letzten Gymnasialjahren verschlang er Spiess, Cramer und Lafontaine (es sind dies alles damals sehr beliebte Schauerromanschriftsteller) "mit eigentlicher Wut" (i).

Noch bedeutender war wohl der Einfluss des Volkstheaters (worauf wir jetzt etwas näher, wegen dessen einschneidender Wirkung auf all sein romantisches Schaffen, eingehen wollen, um später noch mehrmals darauf zurückzukommen).

"Die Jugendeindrücke wird man nicht los. Meinen eigenen Arbeiten merkt man an, dass ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feen-Märchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe;" (ii)

so gesteht er selbst. Er erinnerte sich noch an manche Grösse der alten Zeit, so z.B. an Iaroche, das Original-Käsperele, wie auch an den Komiker Hasenhut, der zu derselben Generation wie der erstere gehörte, wenn er ihn auch lange überlebte; von letztgenanntem schrieb Grillparzer 1834:

"Du mir Erinnerung meiner Jugendjahre,
Und jener Jugendzeit zum Teil ein Bild,
Wo noch der Ernst das Gute war, das Wahre,
Der Scherz ein Bach der unter Blumen quillt." (iii)

i) Sbg.S.86.

ii) Tgb.5, S.132.

iii) "Dem Komiker Hasenhut", Ged.82.

Seine Erinnerung an ein nach einem Roman von Spiess bearbeitetes Stück von Hensler wird folgendermassen beschrieben:

"Noch sehe ich aus den zwölf schlafenden Jungfrauen die Szene vor mir, wo Ritter Willibald Eine der Jungfrauen aus einer Feuersbrunst rettet. Das Gebäude war eine schmale Seitenkoulisse und die Flammen wurden durch herausgeblasenes Kolophonium-Feuer dargestellt, damals aber schien es mir von schauerlicher Naturwahrheit." (i)

Da führten nun die Grillparzerschen Kinder vor versammelten Freunden und Bekannten Ritterstücke auf; Franzens Einrichtung der "Klara von Hoheneichen" von Spiess für diese "Bühne" war mit sein erstes Werk. Wenn er in der Selbstbiographie sagt (ii), dass aus technischen Gründen Geister nicht eingeführt werden konnten, so wird das durch zwei erhaltene dramatische Fragmente seines jüngsten Bruders Adolf aus jener Zeit widerlegt. Auch Räuber und Raubritter spielten in diesen Aufführungen eine Rolle.

Es ist möglich, dass Johann Mederitsch, genannt Gallus, der Klavierlehrer seiner Jugendjahre, der früher einmal mit Schikaneder assoziiert gewesen war, ihn auch in seiner Neigung zum Volkstümlichen und Wunderbaren bestärkt hat.

Dies wären also Kindheitseindrücke, die entscheidend auf das Entstehen der Ahnfrau eingewirkt haben. -

Die romantischen Elemente in diesem Stück lassen sich (natürlich ohne durchaus alle Seiten zu erschöpfen) in drei Klassen einteilen: das Gespenstische, das Schicksal und die Räuberromantik.

i) Sbg.S.72.

ii) Sbg.S.73.

Was das erste Element anbelangt, so ist die Meinung, dass wir es bei der Figur der Ahnfrau nur mit einem Hirngespinnst der handelnden Personen zu tun haben, wie sie z.B. Dr. J. Kohm vertritt (i), zurückzuweisen. Schon aus dem direkten Eingreifen der Ahnfrau in die Handlung in der letzten Szene (nämlich bei Jaromirs Tod und dem Zurückhalten der eindringenden Soldaten) ist es klar, dass sie als objektive Wirklichkeit gedacht ist. Auch darin liegt viel Persönliches - trotz seiner im allgemeinen aufgeklärten Einstellung waren für Grillparzer "Gespenster" eine höchstpersönliche Erfahrung. "Von Jugend auf war ich nicht frei von Gespensterfurcht," gesteht er, "die aber von Zeit zu Zeit bei einzelnen Anlässen bis zum Türrichten sich vermehrte. Z.B. als ich die Ahnfrau schrieb; nicht bei meines Vaters, wohl aber bei meiner Mutter Tode." (ii) Diese Furcht hatte er aus seiner frühesten Kindheit her; er erzählt von der Wohnung seiner Eltern in Wien:

"Nächst der Küche lag das sogenannte Holzgewölbe, so gross, dass allenfalls ein mässiges Haus darin Platz gehabt hätte. Man konnte es nur mit Licht betreten... Nichts hinderte uns diese schauerlichen Räume als mit Räubern, Zigeunern oder wohl gar Geistern bevölkert zu denken." (iii)

Folgendes berichtet er von dem Landhaus der Familie in Enzersdorf:

"Besonders hatte der der Gartenmauer zugekehrte hintere Rand des Teiches, der nie betreten wurde, für mich etwas

i) "Zur Charakteristik der 'Ahnfrau'", Jahrbuch der Grillparzer-gesellschaft, 11. Jahrgang.

ii) "Erinnerungen an Marie v. Piquot", Prosa 4, S. 8.

iii) Sbg. S. 65f.

höchst Mysteriöses und ohne etwas bestimmtes dabei zu denken, verlegte ich unter die breiten Lattichblätter und dichten Gesträuche alle die Schauer und Geheimnisse mit denen in unserer Stadtwohnung das "Holzgewölbe" bevölkert war. Wir wurden gar nicht mit Gespenstern bedroht oder geschreckt. Demungeachtet als ich und mein zweiter Bruder einmal in dem gemeinschaftlichen Saale unterm Billard ganz allein spielten, schriegen wir Beide zu gleicher Zeit auf. Als man herbeilief, erzählten wir, wir hätten einen Geist gesehen. Auf die Frage: wie er ausgesehen? sagte ich: wie eine schwarze Frau mit einem grossen Schleier." (i)

Also auch hier ein subjektives Element. Nicht nur ist die Ahnfrau tatsächlich ein Gespenst, sie ist sogar gewissermassen der tragische Mittelpunkt der Handlung: sie warnt ihre Lieben vor einem Untergang, den sie doch als ihre eigene Erlösung herbeiwünschen muss. Das Motiv der Verwechslung des Gespenstes mit Bertha war sogar, wie Grillparzer selbst angab, eins der beiden die Anregung bietenden Urmotive gewesen und kam aus einem Märchen Musäus' und/oder dem Schundroman: "Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwörung im Schlosse Stern bey Prag", welcher, wie jüngst nachgewiesen, von dem beliebten Volksbühnenschriftsteller Gleich herrührte (ii).

Das andere Motiv, die Geschichte des französischen Räubers Louis Mandrin, bringt uns zu dem zweiten Element der Ahnfrau: der Räuberromantik. Diese Gattung ging von Schillers Räubern aus, und es lassen sich wirklich viele Vergleiche zwischen Karl Moor und Jaromir ziehen. Beide gehören dem Schlag der edlen Räuber an. Wenn es bei dem einen erlittenes Unrecht ist, das ihn auf diese

i) Sbg. S. 66f.

ii) s. Dr. O. Rommel, "Besserungsstücke 1. Teil", Anmerkungen S. 317.

Bahn treibt, so ist es bei dem andern das Beispiel frühester Jugend, noch dazu eins, dem er anfangs nur widerstrebend gefolgt ist, dem er spät noch gern entfliehen würde: bei beiden ist der moralische Zug betont, sie sind für Besseres bestimmt. Beide sind mutig und geniessen das unumschränkste Vertrauen ihrer Bande. Endlich gleichen sich beide in ihrer wilden Liebesleidenschaft.

An dem Bilde von Jaromirs Liebe hat auch schon die Schicksalstragödie, mit ihren überhitzten Leidenschaften und ihren ganz vom Impuls getriebenen Menschen, einen grossen Anteil. Er wird zwischen geistiger und sinnlicher Liebe hin- und hergeworfen, um zum Schluss letztere überhand nehmen zu lassen, indem er mit tollem Verlangen dem Gespenst in die Arme eilt. Nicht einmal die Entdeckung des wahren geschwisterlichen Verhältnisses zu seiner Geliebten vermag ihn abzuhalten.

Ganz romantisch ist auch schon die Art und Weise, wie sich Jaromir und Bertha kennen lernen. Jaromir spielt im Walde laute

"Klagend, stöhnend, Mitleid flehend
Mit der Tonkunst ganzer Macht,
Girrend bald gleich zarten Tauben
Durch die dichtverschlungenen Lauben,
Bald mit langgedehntem Schall
Lockend gleich der Nachtigall,"

und tritt ihr darauf - die Parallelen liessen sich zu Dutzenden anführen - als (wenn auch nur vermeintlicher) Lebens-

retter gegenüber.

Auch Byronsche Züge spielen in die Charakteristik Jaromirs hinein - man denke an den Korsaren, Lara und andere (i).

Endlich die Schicksalselemente - und hier haben wir eine bittere Streitfrage vor uns. Dem unbefangenen Leser dürfte es allerdings kaum zweifelhaft sein, ob sich die Ahnfrau zu den Schicksalsdramen rechnen lasse; aber es hängt nichtsdestoweniger eine heftige Kontroverse an dieser Frage, hauptsächlich weil Grillparzer, trotz seiner theoretischen Meinungen über den Gebrauch des Schicksals und seiner Anerkennung für die Leistungen Werners und Müllners (ii), doch nicht gerne mit den Schicksalsdramatikern in einen Topf geworfen wurde. Deshalb schrieb er in der Selbstbiographie: "Genau genommen nun, findet sich die Schicksals-Idee gar nicht in der Ahnfrau." (iii) Er hat sich zu rechtfertigen versucht, indem er die Schuld für alle Schicksalselemente Schreyvogel, der teilweise für die zweite, die eigentliche Bühnenfassung des Stücks verantwortlich war, in die Schuhe schob. Er hat sich auch - mit Recht - auf die Braut von Messina berufen. Aber: "Die Ahnfrau" ist eine Schicksalstragödie," behauptet Stefan Hock, "und sie ist es schon in der ersten Fassung." (iv)

Dass das Wesen des Schicksals niemals ganz eindeutig for-

i) s.S.68. Vgl.L.Wyplel, "Byron und Grillparzer", Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 14.Jahrgang.

ii) s.S.44f.; s.S.63f.

iii) Sbg.S.125.

iv) "Ahnfrau", Einleitung, 3.Teil von Grillparzers Werken, herausgegeben von S.Hock.

muliert wird, liegt schon in seiner Natur selbst; so hatte sich ja auch Grillparzer über den richtigen Gebrauch desselben geäußert. Immerhin ist die Auffassung davon dieselbe wie in anderen Schicksalsdramen.

Müllner hatte es in der Schuld so ausgedrückt:

"Thun? der Mensch t h u t n i c h t s . Es waltet
Ueber ihm verborgner Rat,
Und er m u s s , wie dieser schaltet.
Thun? das nennst du eine That?" (i)

Ganz ähnlich hatte es Grillparzer schon in einem früheren Stück, der Blanka von Kastilien, gesagt:

"Dies ist der Lohn der unterird'schen Mächte
sie wachen und streben
und spinnen und weben
verderbende Netze.
Mit furchtbaren Ringen
unmerklich umschlingen
sie unglückbereitend
des Schuldigen Haupt,
der frevelnd die Hände
zum furchtbaren Bunde,
zum Bund' des Verderbens
den Treulosen reichte" (ii).

Und in der Ahnfrau spricht Jaromir dieselbe Idee, womöglich noch klarer, aus:

"Ja, der Wille ist der meine,
Doch die Tat ist dem Geschick,
Wie ich ringe, wie ich weine,
Seinen Arm hält nichts zurück.
Wo ist der, der sagen dürfe:
So will ich's, so sei's gemacht!
Unsre Taten sind nur Würfe
In des Zufalls blinde Nacht;
Ob sie frommen, ob sie töten?
Wer weiss das in seinem Schlaf?"

i) 4. Akt, 4. Szene.

ii) 5. Aufzug, 1. Auftritt.

"Meinen W u r f will ich vertreten,
Aber das nicht, was er traf!" (i)

Aber nicht nur die Grundidee findet sich hier, sondern auch die Motive und Effekte der Schicksalstragödie. Keine Umdeutungen können die Tatsache ändern, dass der Dolch, der eine so wichtige Rolle spielt, das gewöhnliche fatale Requisit ist; er "scheint wohl aus demselben Stahl gemacht zu sein, wie der Dolch, der am 24. Februar Ströme Blutes fließen lässt." (ii) Voller Gebrauch wird von der Stimmung gemacht; gleich zu Anfang (das ist ein gewöhnlicher Zug des Schicksalsdramas) wird die gruselige Umgebung beschrieben:

"Eine grause Nacht, mein Vater!
Kalt und dunkel wie das Grab.
Losgerissene Winde wimmern
Durch die Luft, gleich Nachtgespenstern;
Schnee, soweit das Auge trägt,
Auf den Hügeln, auf den Bergen,
Auf den Bäumen, auf den Feldern;
Wie ein Toter liegt die Erde
In des Winters Leichentuch;
Und der Himmel, sternelos,
Starrt aus leeren Augenhöhlen
In das ungeheure Grab
Schwarz herab." (iii)

Diese Rede weist übrigens gleichzeitig einen andern beliebten Stimmungseffekt auf, nämlich, eine schauerliche Wirkung in an sich harmlose Dinge durch unheimliche Vergleiche hinzulegen. Auch der Handlungsort des Stücks, das alte Schloss mit seinen gotischen Hallen, halbzerfallenen Mauern, seiner Kapelle und dem Grabgewölbe, hat sein Schauerliches;

i) 5. Aufzug, 1. Auftritt.

ii) Ehrhard/Necker, Grillparzer - Sein Leben und seine Werke, S. 44.

iii) Bertha, 1. Auftritt, 1. Aufzug.

hier dürfen wir wohl auch den Einfluss des Ritterstückes suchen (das wahrscheinlich auch schon den Rahmen der "Schuld" bestimmt hatte). Zu dieser Gattung gehört auch die Figur des alten Kastellans.

Einige Züge scheinen direkt der "Schuld" entlehnt zu sein (man vergleiche z.B. Berthas und Elvirens Harfenspiel); und von der Form, dem Versmass des vierfüßigen Trochäus, sagt Grillparzer: "Allerdings hätte ich ohne Müllners Vorgang wahrscheinlich nicht gewagt, eine neue Versart auf die deutsche Bühne zu bringen." (i) Es war jedoch Calderon, der ihm die erste Anregung dazu gegeben hatte.

Von Calderons "Andacht am Kreuze (Devocion de la cruz)" hatte die Ahnfrau überhaupt mehrere Motive und viel von ihrem barocken Geist. Blutgefühl und Blutschande kommen ebensosehr daher wie aus dem Gedankengut der Schicksalstragödie. Das Inzestmotiv (also wie bei Jaromir und Bertha) finden wir im "29. Februar", aber auch schon bei Calderon, Eusebio, der ja auch Räuber ist, steht gleichfalls seinem Vater mit der Waffe in der Hand gegenüber; beider bemächtigt sich dabei, obschon sie ihr wahres Verhältnis zueinander nicht kennen, das dunkle Gefühl des Blutes - wie es auch Jaromir, allerdings nach erfolgter Tat, geschieht. Auch das Erkenntnismotiv (im "24. Februar" ist es der Ermordete als Sohn, Hugo als Sohn und Schwager in der "Schuld", hier Jaromir als Räuber,

i) Sbg.S.120.

dann als totgeglaubter Sohn) findet sich schon bei Calderon, wo es sich herausstellt, dass Eusebio das am Kreuz zurückgelassene Kind ist. -

Dass trotz aller Anfeindungen und Unannehmlichkeiten, die der Aufführung der Ahnfrau folgten, Grillparzer sich doch noch nicht endgültig von den hier vorkommenden Motiven getrennt hatte, zeigen verschiedene dramatische Pläne.

1820 notierte er sich folgenden Gespensterstoff auf:
"Schauerlich und wohl einer Bearbeitung werth ist die Geschichte des Bettelweibes von Lokarno," (i) welches, von einer Edelfrau in das Schloss aufgenommen, während draussen ein Gewitter tobt, dort infolge des harschen Verhaltens des Schlossbesitzers stirbt. Darauf soll sie als Geist in dem Zimmer umgehen; ungläubig, beschliessen der Graf und die Gräfin, selbst eine Nacht dort zu durchwachen, um der Sache auf den Grund zu kommen. Um Mitternacht kommt das Gespenst auch, die Gräfin entflieht, das Gespensterzimmer gerät in Brand, und der Graf "ward nicht mehr gesehen".

Noch ein Gespensterthema hat er sich (1834/5) aufgeschrieben, und zwar aus der urchristlichen Epoche:

"Man könnte eine Braut von Korinth schreiben und die Handlung in diese Zeit verlegen. Vater und Bräutigam Heiden, sie Christin. Sie schweigselig wie die Katechumenen damals waren. Sie leidet als Christin den Tod. erscheint dem Bräutigam in der Schlafkammer und führt ihn, der sie für lebend hält, in die Versammlung der Christen, wo er ihren Gebräuchen beiwohnt, und sich selbst von der Irrigkeit seiner Meinungen über sie überzeugt. Da kommt Jemand, anzuzeigen, dass jene heimliche

i) Tgb.1, S.292.

Christin, des Jünglings Braut, ermordet gefunden worden sey. In demselben Augenblicke verschwindet das Mädchen an seiner Seite. Wie sie dann tod liegend gefunden wird" (i).

Was Räuberthemen anbelangt, so schrieb er sich 1822 die Geschichte des Grimmschen Märchens "Der Räuberbräutigam", das durch etwas Unmärchenhaftes, fast Novellistisches, von den anderen Kinder- und Hausmärchen absticht, auf. Von dem Motiv des abgehackten Fingers, der bis zu dem hinter einem Fass verborgenen Mädchen fällt und den es nachher dem Räuberbräutigam vorzeigt, um ihm zu beweisen, dass es ihn durchschaut hat, sagte er:

"Der letzte Zug müsste, wenn auch nicht gerade mit derselben Fabel verwebt, von grosser dramatischer Wirksamkeit seyn; versteht sich statt des Fingers z.B. ein Ring." (ii)

Die Krösussage schwebte ihm lange als Dramenstoff vor. Zwei Schicksalsmomente hebt er dabei in seinen Aufzeichnungen aus dem Jahre 1822 hervor; erstens die Prophezeiung, dass sein ältester Sohn durch eine Spitze das Leben verlieren würde, welches Schicksal er vermöge seines glücklichen Sterns abwenden zu können glaubt, das aber doch einen Tag vor Ablauf der Frist unverschuldet durch die Hand Adrasts, eines vom Unglück Verfolgten, eintrifft; zweitens das Schicksal des Adrastos selber, der unwissentlich Feinden den Eingang zur Burg von Sardis zeigt und stirbt, indem er Krösus verteidigt.

Auch ein Volksbühnenelement weist der Stoff auf:

"Hier ist es, wo auch Krösus stummer Sohn, da die Feinde diesen, ohne ihn zu kennen, tödten wollen, zu Hilfe eilt; von andern abgehalten wird, die ihn fortschleppen wollen. Wie er sich abarbeitet, um los und seinem Vater zu Hilfe zu kommen,

i) Tgb.3, S.221f.

ii) Tgb.2, S.116.

stösst er während der gewaltsamen Bewegungen heraus: Ah - Hal - t - es ist der König!" (i)

Es kam oft in Volksstücken vor, dass Stumme plötzliche die Sprache erlangten. (ii).

Noch ein antiker Schicksalsstoff, der ihn beschäftigte, war die Geschichte vom Glück des Polykrates. In einer Aufzeichnung (Anfang 1823) schildert er die Fabel ausführlich, wie auch die von dessen Vorfahren Anklös, den auf eine Prophezeiung ein Eber tötet.

Am Anfang der zwanziger Jahre überdachte er auch die Geschichte des Pausanias als Vorwurf zu einem Drama: "Der Purpurmantel", in dem eben dieser Mantel eine symbolisch bedeutsame Rolle spielen sollte.

i) s. Ugb. 2, S. 39f.

ii) s. S. 92.

b) Melusina (1823)

Dieselbe Wichtigkeit wie der Ahnfrau kann der Melusine nicht zugestanden werden. 1822 schrieb Grillparzer in sein Tagebuch: "Drei Stücke einer leichtern Gattung sollen hintereinander, gemacht werden. Als sfogo der übeln Laune, zur Unterhaltung: Die schöne Melusine; Drahomira; Des Lebens Schattenbild (dies war der ursprüngliche Titel von "Der Traum ein Leben" - Bem. des Verf.)." (i) Man sieht, wie wenig Gewicht er selbst darauf legte. Wenn er im nächsten Jahr auf Beethovens Bitte um einen Operntext die Arbeit ausführte, so muss man sich an seine oft wiederholte Meinung bezugs Operntexten erinnern, nämlich dass sie sich vollkommen der Musik unterzuordnen haben. Und als Beethoven den Jägerchor des Anfangs beanstandete, war er, der sich doch sonst nur äusserst ungerne fremden Meinungen bei seinen Hervorbringungen fügte, sofort bereit, Konzessionen zu machen.

Aber gerade diese Umstände bewirkten, dass er hier ein reiner romantisches Stück schrieb als je sonst. Die Ahnfrau hat viele barocke Beimischungen, im Traum ein Leben ist ein rationalistisches Element in der ihm zugrunde liegenden Moral enthalten; wir finden wenig dergleichen in der Melusine. Die Oper war eben der rechte Platz für ihn als Bestimmungsort der leichteren romantischen Produkte:

"Dass die Franzosen so viele gute Opernbücher haben, und die Deutschen keine, ist wohl schon daraus begreiflich,

i) Tgb.2, S.109.

dass eine Menge, besonders romantische, märchenhafte Stoffe, die der Deutsche sehr wohl zu Lust- Schau- und Trauerspielen verarbeiten kann, für den Franzosen, bei seinen eisernen dramatischen Regeln, ganz unverwendbar bleiben, wenn er sie nicht auf dem Operntheater loswerden kann." (i)

Daraus soll nun nicht etwa auf eine Verachtung des Märchens auf Seiten Grillparzers geschlossen werden - es ist eben nur eine relative Werteinschätzung; den Reiz des Märchens wusste er sehr wohl zu würdigen:

"Wenn ich alte Märchen lese, aber einfach erzählte, z.B. das englische vom König Artus, so kommt mir manchmal bei einzelnen Stellen eine Erinnerung der Empfindung, mit der ich derlei Erzählungen in meiner Kindheit hörte. Dieser Eindruck geht aber so schnell vorüber, dass ich mir nicht klar machen kann, worin eigentlich sein Reitzendes liegt. Am Deutlichsten glaube ich ihn zu schildern, wenn ich mir ihn aus dem Gefühl des Wunderbaren, verbunden mit dem des Nicht-Wunderns über dieses Wunderbare, des Zuhause-seyns in demselben, zusammengesetzt denke." (ii)

Ein der Fabel der Melusine ähnlicher Stoff hatte ihn schon früher (1809), als einer seiner ersten dramatischen Pläne, beschäftigt:

"Geschichte eines Prinzen, der sehr schön ist, über den aber eine Fee verhängt hat, dass er, um die Gesinnung seiner Geliebten zu prüfen, nach der ersten Schäferstunde in jedes Mädchens Armen, eben so hässlich werde, als er vorher reizend war. Der Versuch misslingt bei verschiedenen leichtsinnigen Geschöpfen, er findet ein Mädchen, mit allen lebenswürdigen Eigenschaften des Körpers und des Geistes ausgerüstet, der Prinz verliebt sich, wird glücklich - und hässlich. Die Fee erscheint und stellt der Erschrocknen die Wahl frei, ob sie lieber den Hässlichen gebildeten, vernünftigen oder den vorigen Adonis, aber mit leerem Kopfe haben wolle." (iii)

Die Fabel der Melusine, die ja auch Tieck bearbeitet hat,

-
- i) Tgb.2, S.52.
 - ii) Tgb.2, S.28.
 - iii) Tgb.1, S.31.

entnahm Grillparzer dem alten Volksbuch. Gerade Sagen von Nixen waren bei der Romantik beliebt; Fouqués erfolgreichstes Werk (und dasjenige, das sich am längsten erhalten hat) war seine 1811 erschienene "Undine", eine später auch in eine Oper umgewandelte Erzählung. Die beiden Geschichten ähneln sich sehr - auch hier handelt es sich um die Liebe eines Ritters zu einer Nixe, der aber von der menschlichen Braut in die Menschenwelt zurückgeführt und erst im Tod mit seiner geisterhaften Geliebten wieder vereint wird. Ein wohl noch stärkerer (und mehr heimischer) Einfluss war Henslers "Donauweibchen/Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang", ein Volksstück aus den neunziger Jahren des vorhergehenden Jahrhunderts. Es lassen sich zahlreiche Parallelen ziehen: In beiden Stücken bildet den Anfang ein Jägerchor, in beiden wird der Held, ein Ritter, gleich anfangs durch ein den Geistern dienstbares Tier von der Jagdgesellschaft weggelockt und der Wasserfee zugeführt; in beiden hat der Elementargeist magische Kräfte (im Gegensatz zu Undine); die Fee erscheint in beiden bei dem Fest, das eigentlich den Ritter an die Menschheit binden soll (bei Albrechts Hochzeit wie bei Raimunds ritterlichem Fest); endlich zeigt in beiden die Schlussszene (es handelt sich hier um des Donauweibchens ersten Teil) die überirdische Vereinigung der beiden Liebenden. Es lassen sich selbst die Namen der irdischen Bräute der Ritter vergleichen, die in beiden Fällen (wie auch in der Undine) Bertha heißen; dieser

Name war übrigens in den Ritterstücken häufig.

Recht in der Tradition des Wiener Volksstücks wird mit den magischen Effekten nicht gespart. Ein die Handlung bestimmendes magisches Requisit ist der Ring, der, wenn gedreht, Melusine zu Raimund ruft, oder wenn weggeworfen, beide trennen soll. Am Ende des ersten Aktes stürzt das Becken des Nixenbrunnens zusammen, die Felsen im Hintergrund öffnen sich, und durch einen Schleier sieht man Melusinens Palast, sie selbst auf dem Thron, von Jungfrauen umgeben. Im zweiten Aufzug schlägt die Glocke dreimal, als ihre Schwestern sie zum Bade abholen, sie versinken in den Boden. Ein Zauberspiegel realisiert Raimunds Gedanken und holt ihm zuletzt Bertha und den Grafen herbei, indem er sich öffnet und sie aus dem Spiegel heraustreten. In einer Schauerszene verwandelt sich Melusine in ein Ungeheuer, nachdem sie von Raimund entdeckt worden ist, schleppen sie Geister hinweg. Im dritten Aufzug erscheint sie dem sehnsüchtigen Raimund unter einem plötzlich versigenden Wasserfall. Als dieser ihren Ring wegwirft, ergreift ihn eine plötzlich aus dem Boden auftauchende haarumflatterte, schuppenbedeckte Gestalt. In der letzten Szene endlich verwandelt sich der Brunnen in ein Grab, worauf sich, ganz im Stil des Volkstheaters, die Aufschrift "Raimund" entzündet.

Melusine ist eine Gestalt der höheren Frau, die die Liebe zu einem schmerzlichen Dasein herabzieht - ein bei Grillparzer beliebtes romantisches Thema (1). Ihr Reich ist das des Zau-

1) S.S. 97.

bers und der ewigen Freude (eine symbolische Deutung - Ideal, Kunst - wäre mit romantischen Ideen hier nicht unvereinbar); sie sagt zu ihrem Geliebten:

"Ich habe dich mit Allem umgeben, was das Dasein reizend und selig macht. Freuden, die deine Erde nur in weiten Abständen aufkeimen lässt, liegen, ein ununterbrochener Kranz, schwellend zu deinen Füßen. Ich habe dir die Bahn der Sonnen gezeigt in den Lüften, die Quellen des Lebens in der Erde Schoss, der Metalle Sitz, des Feuers Werkstatt. In Wort und Ton, in Bild und Geberde breitete ich vor dir aus der Künste unendliches Reich. Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft liegen offen deinem Blick." (i)

Raimund hingegen ist der romantische Träumer, der immer in der Welt seiner Gedanken lebt und den die Wirklichkeit nicht befriedigen kann. In Melusines Schloss träumt er von der Menschenwelt, in der Menschenwelt vom Schloss. Er lässt sich vom Impuls des Augenblicks lenken: Melusine gewinnt ihn auf der Stelle für sich, aber Bertha und der Graf können ihn auch wieder dazu bewegen, ihr sein Versprechen zu brechen.

Der Graf und Bertha sind konventionelle Typen des Ritterstücks. Troll endlich ist der lustige Knappe (vergleichbar mit Käspere-LaRoche im Donauweibchen), obgleich eine stark herabgemilderte Version desselben. Die Komik besteht traditionell aus der gänzlich unidealischen Einstellung des Knappen im Gegensatz zu der des Ritters; auch Troll ist Essen und Schlafen das Wichtigste, aber die größten der üblichen Spässe bleiben ihm erspart (ii).

i) 2. Aufzug, 1. Bild.

ii) Vgl. S. 18.

c) Der Traum ein Leben (1834)

Obwohl der "Traum ein Leben" erst 1831 abgeschlossen und nicht vor Oktober 1834 aufgeführt wurde, kann er doch zu Grillparzers Jugendstücken (gleich den anderen romantischen Werken) gerechnet werden, da der Plan und die ersten Entwürfe gleich in die Zeit nach der Ahnfrau fallen (i). Wenn es auch, wie bereits erwähnt, keins von Grillparzers wichtigsten Stücken ist, so war es doch eins seiner erfolgreichsten, wenigstens in Wien; dort erkannte man dankbar das Anknüpfen an die Volksbühnentradition an, das gerade hier besonders hervortritt.

Das Märchenhafte auf der Volksbühne hatte ihn schon früh angezogen; er erzählt von seiner Lektüre, im Alter von noch nicht sechs Jahren, auf dem Schoß seines Stubenmädchens sitzend, des Textbuchs der Zauberflöte, das ja auch besagter Tradition entwachsen war:

"Ich hielt es für ein höchst kostbares Werk, worin mich die Sorgfalt, mit der das Mädchen es bewahrte, und nebstbei der Umstand bestärkte, dass man die ersten Blätter, die abgerissen waren, in Handschrift beigelegt hatte. Das Personenverzeichnis fehlte. Ich verstand nichts davon, glaubte aber doch lauter Sprüche der Weisheit zu lesen. Der Prinz, von einer Schlange verfolgt, die drei Damen, die Königin der Nacht, die Flöte, das Glockenspiel, alles entzückte mich. Dass die Personen bald in langausgeschriebenen, bald in gebrochenen, übereinklingenden Zeilen sprachen, war mir unerklärlich." (ii)

Die Geschichte der Zauberflöte blieb ihm so lieb, dass, als im April 1826 die Ludlamshöhle aufgelöst wurde, er gleich dar-

i) s. S. 84.

ii) "Anfänge einer Selbstbiographie" (1822), Prosa 4, S. 11f.

auf eine (unvollendete) Satire: "Der Zauberflöte zweiter Teil" schrieb, in der Monostatos den Fürsten Metternich und die Tiere die Polizei darstellen.

Ein anderer, bereits 1809 aufnotierter Plan war folgender ganz in der Barocktradition gedachter: "Ein Possenspiel, in Reimen, dessen Personen die menschlichen Tugenden und Laster, überhaupt alle Leidenschaften bilden." (i)

Der Traum hat zu zwei wegen ihrer Buntheit und Belebtheit auf der Volksbühne beliebten Gattungen Beziehungen: Dem Traum- und dem Reisetück. Die unmittelbare Anregung kam zwar aus Voltaires Erzählung "Le blanc et le noir", der Grillparzer aber nur die wunderbaren Elemente entnahm, die er gebrauchen konnte. Auch der Einfluss von Lope de Vegas "Die Scherze des Matico (Los donayres de Matico)" spielt wohl eine Rolle (ii). Am wichtigsten jedoch ist die Einwirkung von Calderons "Leben ein Traum", wie ja schon der Titel beweist. In beiden ist der Handlungsort in ein phantastisches Land verlegt, das bei Calderon Polen, bei Grillparzer wohl in der Gegend um Georgien, tatsächlich aber das exotische Wunderland ohne genaue geographische Vorstellung ist, wie es auch die Volksbühne unzählige Male brachte.

Die Traumidee ist nicht in beiden Stücken dieselbe. Während Sigismundo nur glaubt, geträumt zu haben, ist dies bei Rustan wirklich der Fall. Das traumhafte Gefühl aber geht durch beide

i) Tgb.1, S.33.

ii) s. Ehrhard/Necker, S.300.

Stücke; Sigismundo sagt am Ende des 2. Aktes:

"Träumet, wer beginnt zu steigen,
Träumet, wer da sorgt und rennt;
Träumet, wer von Hass entbrennt;
Kurz, auf diesem Erdenballe,
Träumen, was sie leben, alle,
Ob es keiner gleich erkennt.

.
Was ist Leben? Raserei!
Was ist Leben? Hohler Schaum,
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben;
Denn ein Traum ist alles Leben,
Und die Träume selbst ein Traum." (i)

Und ein ähnliches Gefühl der Weltentdrücktheit drücken die
zu des Derwischs Lied gesprochenen Worte Rustans aus:

"Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schar,
Schatten Worte, Wünsche, Taten;
Die Gedanken nur sind wahr." (ii)

Beachtenswert ist Grillparzers abermalige Benutzung des
spanischen Versmasses. Vergleichen lässt sich auch die Be-
kehrung Sigismundos durch den vermeintlichen und Rustans
durch den wirklichen Traum von ihren vorherigen Irrtümern.

Die Moral der Theodizee (hier doch wohl eher in persönli-
cher Bedeutung als bei Calderon, der die ganze göttliche
Weltordnung rechtfertigt, während bei Grillparzer sich die
Lehre doch vielmehr auf Rustan selbst, der nun einmal keine
starke Herrschernatur ist, bezieht), die Besserungsstücks-
moral ist wohl keine romantische, hingegen aber eine, die

i) Uebersetzung von J.H. Gries, Calderons Werke, herausge-
geben von Dr. W. Wurzbach, Bd. 2.

ii) Ende des ersten Aufzuges.

sich unter vollster Verwendung alles wunderbaren Beiwerks die Volksbühne - und hier in demselben Sinne Grillparzer - zu eigen gemacht hat.

An Effekten fehlt es im Traum nicht. Die beiden Genien mit Fackeln, die Wachen und Träumen symbolisieren, sind traditionelle Figuren des Volkstheaters. Die Verfolgung des Königs von der Schlange erinnert stark an die oben erwähnte Stelle aus der Zauberflöte. Eine mysteriöse Figur ist die Alte, die Rustan den Becher Gift zum Mord des Königs bringt. Ähnlich wie in Melusines Zauberspiegel erscheinen Rustan, während der König Osmins Schriften liest, durch die Zeltwand durchleuchtend hintereinander Mirza mit dem Derwisch und der Mann vom Felsen, an dessen entblösster Brust eine Natter nagt, welche er Rustan zuschleudern zu wollen scheint. Und wie Krösus' Sohn erlangt der stumme Kaleb die Sprache, als erades Königs Mörder angeben soll.

Stimmungselemente fehlen nicht. Der geheimnisvolle Derwisch und sein Lied, ohne direkt in die Handlung einzugreifen, geben doch dem ganzen Stück seinen Grundton. In der Abenddämmerung hegt Rustan seine finsternen Gedanken, bei seiner Bekehrung aber sieht man gross durch das Fenster die aufgehende Sonne.

Rustans Werdegang ist kein romantischer, wohl aber seine anfängliche Stimmung, nämlich insofern er meint:

"Wie so schal dünkt mich dies Leben,
Wie so schal und jämmerlich!
Stets das Heute nur des Gestern
Und des Morgen flaches Bild.
Freude, die mich nicht erfreuet,
Leiden, das mich nicht betrübt,
Und der Tag, der stets erneuet,
Nichts doch als sich selber gibt." (i) -

Abschliessend sei gesagt: Alle drei dieser überwiegend oder durchaus romantischen Stücke haben, trotz ihres phantastischen Rahmens, ein starkes subjektives Element, wenn auch in verschiedenem Masse. Die Ahnfrau symbolisiert Grillparzers düstere Gemütsverfassung und Furcht vor dem Leben; Melusine (wahrscheinlich) sein Streben nach dem idealen Reiche der Kunst; und endlich der Traum, abgesehen von der ihm eigenen, seinem ruheerstrebenden Lebensgefühl entspringenden Grundmoral, gleicht seinem traumhaften Erfassen der Wirklichkeit.

i) 1. Aufzug, 1. Auftritt.

d) Das Kloster von Sendomir (1825)

Grillparzer hat zwei novellenartige kleine Erzählungen geschrieben, deren eine realistisch in der Auffassung, die andere aber, "Das Kloster von Sendomir", ganz und gar romantisch ist. Ihr Stil weist Ähnlichkeiten mit Walter Scott, E.T.A. Hoffmann und Kleist auf: Die eigentliche Geschichte ist eine Erzählung in einer Erzählung und spielt in einem historischen Kostüm - Zeit der Handlung ist das 17. Jahrhundert. Gleich der Anfang gibt ein Stimmungsbild:

"Die Strahlen der untergehenden Sonne vergoldeten die Abhänge eines der reizendsten Täler der Woiwodschaft Sendomir. Wie zum Scheidekuss ruhten sie auf den Mauern des an der Ostseite fensterreich und wohllich prangenden Klosters" usw.

Der Mönch Starschensky tritt mit geheimnisvollen, fast teuflischen Gesten auf; die Enthüllung seiner Identität mit der Hauptperson seiner Erzählung wird als Pointe an den Schluss verlegt.

Die Personen in Starschenskys Erzählung sind alle von ihren Leidenschaften wild getriebene Menschen: Oginsky von seiner Schurkerei, Elga von ihrer Liebesleidenschaft, Starschensky selbst von seiner masslosen Eifersucht.

Der Höhepunkt der Erzählung, die Rache des Ehebruchs, die der Graf im Turm unternimmt, ist typische Schauerromantik. Oginsky wird in Ketten gelegt; seinem Weib Elga schlägt Starschensky vor, ihr Kind zu töten, und, da er ihre Bereit-

willigkeit sieht, stösst er sie nieder; zum Schluss brennt das ganze Schloss ab.

Es ist dies kein sehr bedeutendes Werk, obwohl man dahinter Autobiographisches in stark verzerrter Form über sein Verhältnis zu Charlotte v. Paumgarten hat sehen wollen (i).

i) Vgl. Prosa I, S.293f., Anmerkungen von R. Backmann.

5. KAPITEL: ROMANTISCHE MOTIVE IN DEN ANDEREN WERKEN

Selbst in denjenigen Werken Grillparzers, in welchen nicht-romantische (wie klassizistische oder realistische) Elemente überwiegen, befindet sich viel Romantisches. Bunte und lebhafteste Züge, wie er sie bei Shakespeare und den Spaniern, aber auch auf der Wiener Volksbühne fand, kommen bei ihm immer wieder vor; er selbst gibt erklärend zu:

"Es ist hier vielleicht der Ort über das Gewalttätige zu sprechen, das sich in meinen meisten Dramen findet und das man leicht für Effektmacherei halten könnte. Ich wollte allerdings Effekt machen, aber nicht auf das Publikum sondern auf mich selbst...Ich lebte immer in meinen Träumen und Entwürfen, ging aber nur schwer an die Ausführung, weil ich wusste, dass ich es mir nicht zu Dank machen würde...Es war daher immer entweder die Schwierigkeit der Aufgabe, oder die Heftigkeit des Anlaufs was die Lust am Vollenden vor dem Schlusse nicht erkalten liess." (i)

Eben aus der romantischen Inspiration entspringt das Unvollendete oder das Unruhig-Grelle. -

Oberflächlich gesehen könnten die Stücke antiken Inhalts allem Romantischen polarisch entgegengesetzt scheinen. Dem ist aber nicht so. Wenn die Fabel antik ist, so ist die Auffassung durchaus modern - verurteilte er doch Tiecks Bestrebungen, Euripides auf die Berliner Bühne zu bringen, was dem modernen Empfinden nicht entspräche. Auf die Kritik, die der "Sappho" vorwarf, sie sei nicht griechisch genug, antwortete er, sie sei auch für Deutsche und nicht für Griechen geschrie-

i) Sbg.S.214.

ben. Dasselbe liesse sich von den anderen antiken Dramen gleichfalls sagen.

In allen drei Stücken (Sappho, Das goldene Vliess, Des Meeres und der Liebe Wellen) handelt es sich, wenn man das Thema auf seine einfachsten Grundzüge reduziert, um das Geschick einer durch ihren höheren Beruf *i d e a l i s i e r - t e n F r a u*, deren Wesen an dem (wenigstens für sie) *f a t a l e n M a n n* zerbricht - ein romantischer Gedanke. In der Sappho ist es das Geschick der Künstlerin, im Vliess die Königstochter und Zauberin, in Des Meeres und der Liebe Wellen die Priesterin aus edler Familie. Und das, was sie zuletzt zerstört, ist ihre Leidenschaftlichkeit; denn trotz scheinbarer innerer Abgeschlossenheit und Genügen mit dem, was sie besitzen, ist die leidenschaftliche Natur, die sie später in einen Zwiespalt mit sich selbst werfen soll, nur gebändigt, aber im Keime da.

Wenn Grillparzer später ableugnen wollte, dass es sich bei der Sappho um ein Künstlerdrama handle (und dies war ja eine beliebte romantische Literaturgattung), so widerspricht dem folgendes, was er selbst an Müllner Anfang 1818, noch vor der Aufführung des Stückes, schrieb:

"Ein Charakter, der Sammelplatz glühender Leidenschaften, über die aber eine *e r w o r b e n e* Ruhe, die schöne Frucht höherer Geistesbildung, den Szepter führt, bis die angeschmiedeten Sklaven die Ketten brechen und

dastehen und Wuth schnauben, schien mir für meine Absicht ganz geeignet. Dazu gesellte sich, sobald das Wort: *D i c h t e r i n* einmal ausgesprochen war, natürlich auf der Stelle der Kontrast zwischen Kunst und Leben (wenn die Ahnfrau unwillkürlich gewissermaßen eine Paraphrase des berüchtigten d'Alambertischen *malheur d'être* geworden ist, so dürfte wohl die Sappho ein in eben dem Sinne wahres *malheur d'être poète* in sich fassen)" (i).

Sappho wahrt stets ein Gefühl des Göttlichen in der Kunst; so sagt sie:

"Erhabne, heil'ge Götter!
Ihr habt mit reichem Segen mich geschmückt!
In meine Hand gabt ihr des Sanges Bogen,
Der Dichtung vollen Köcher gabt ihr mir,
Ein Herz, zu fühlen, einen Geist, zu denken,
Und Kraft, zu bilden, was ich mir gedacht." (ii)

Und sie gibt sich den Tod - nicht aus Eifersucht (die hat sie überwunden), sondern aus der Erkenntnis heraus, dass die Welt zu nahe an sie herangetreten sei und das reine Kunstgefühl ihr ungetrübt nicht mehr zuteil werden würde.

Höhere Frauen, Dienerinnen der Götter im eigentlichen Sinne, sind Medea und Hero auch. Während der ersteren die Sehergabe versagt ist - sie will sich im Priesterberuf ihr eigenes Selbst rein erhalten, nur um später, gleich Sappho und Medea, von ihrer tieferen Natur fortgerissen zu werden - ist die andere mit den okkulten Mächten innig vertraut.

Die Liebe ist der Hebel der antiken Dramen. *L i e b e* und *T o d* verknüpfen sich in dem freiwilligen Tod der

i) Briefe und Dokumente I, S.97f.

ii) 5.Aufzug, 6.Auftritt.

Sappho, dem sanften Dahinsterben der Hero. Ein Liebesidyll hatte Grillparzer schon ohne Glück in der Blanka zu schildern versucht, wo es allerdings nur in den Berichten über dem Beginn des Dramas vorausgehende Zeiten vorkommt; ein meisterhaftes Beispiel (es ist eins der grössten Liebesidylle in deutscher Sprache) hat er dann in Des Meeres und der Liebe Wellen geschaffen. Wie es zu verstehen ist, hat er selbst angegeben: "Der etwas prätios klingende Titel: Des Meeres und der Liebe Wellen, sollte im voraus auf die romantische oder vielmehr allgemein menschliche Behandlung der antiken Fabel hindeuten." (i)

Das lyrische Gefühl des Stücks findet seinen Ausdruck in stärkster Konzentration bei den letzten Ausbrüchen der Hero, nun ganz romantische Heldin, an Leanders Leiche:

"Der du einhergingst im Gewand der Nacht
Und Licht mir strahltest in die dunkle Seele,
Aufblühen machtest all was hold und gut;
Du fort von hier an einsam dunkeln Ort,
Und nimmer sieht mein lechzend Aug dich wieder.
Der Tag wird kommen und die stille Nacht,
Der Lenz, der Herbst, des langen Sommers Freuden,
Du aber nie. Leander, hörst du? nie!" (ii)

Leander selbst ist ein romantischer Held (unter allen Männern der antiken Dramen ist er es am meisten): Schön, träumerisch, begehrt, ohne zu begehren, flammt er in der Liebe auf und scheut keine Gefahr, die ihr im Wege steht.

Auch die S t i m m u n g spielt ihre Rolle; die Liebes-

i) Sbg.S.230.

ii) 5.Aufzug, letzte Szene.

nacht von Hero und Leander ist schwül und wird so beschrieben:

"Die Sterne blinkten, wie mit Augen winkend,
Ein halbenthüllt Geheimnis schien die Nacht."

Im Vliess war die Umgebung ein wesentlicher Teil der Handlung, wie Grillparzer sagte: "Die ersten beiden Abteilungen (der Trilogie - Bem. des Verf.) sollten so barbarisch und romantisch gehalten werden als möglich, gerade um den Unterschied zwischen Kolchis und Griechenland herauszuheben, auf den alles ankam." (i) "Der Gastfreund", die erste Szene der "Argonauten" weisen wilde Gegenden mit Felsen und Bäumen. Das finstere, geheimnisvolle Land Kolchis wird später von Jason so geschildert:

"Wir sahen Kolchis' wundervolles Land,
O hättest du's gesehn mit seinen Nebeln!
Der Tag ist Nacht dort und die Nacht Entsetzen,
Die Menschen aber finstrier als die Nacht." (ii)

Auch S c h i c k s a l h a f t e s findet sich im Vliess, nur ist es, Grillparzer Anschauungen gemäss (iii), dunkel ausgedrückt und wird vom Zuschauer höchstens geahnt. Das Vliess scheint ein fatales Requisit zu sein, an das sich Verderben haftet. Interessant ist folgender von Grillparzer gezogener Vergleich: "Das goldene Vliess war mir als ein sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes, als eine Art Nibelungenhort, obgleich an einen Nibelungenhort damals Niemand

i) Sbg.S.136.

ii) Medea, 1.Aufzug.

iii) s.S.45.

dachte, höchst willkommen." (i) Letzteres ist übrigens nicht ganz richtig, denn es ist nicht unwahrscheinlich, dass Fouqués Nibelungendrama "Sigurd der Schlangentöter" einen gewissen Einfluss hatte (ii).

Was Magisches in diesem Stück anbelangt, so ist Medea Zauberin und Prophetin. Sie weissagt das Unheil, das auf Phryxus' Ermordung über Kolchis hereinbrechen wird; sie treibt okkulte Dinge in ihrem Turm; und wenn sie vor den Mauern von Korinth in einer Kiste ihren Schleier, Zauberstab und magische Utensilien in die Erde versenkt, so holt sie sie zum Schluss doch noch einmal hervor, um mit dem feuergefüllten Gefäss Kreusa zu verderben. Im volkstümlichen Stil ist besonders die Szene mit der das Vlies bewachenden Schlange (wozu bedeutsamerweise der Drachen der Sage geworden ist). -

Vergleichbar mit den Heldinnen der drei antiken Dramen als höhere, halb geheimnisvolle Frau ist Libussa, die Seherin und Königstochter. Mit Kascha und Tetka, ihren Schwestern, beschäftigt sie sich

"Mit Mond und Sternen, Kräutern, Lettern, Zahlen"; und wenn Sappho an der Unmöglichkeit, wirkliche und geistige Freuden zugleich zu geniessen, Medea an der im Griechentum verkörperten Kulturwelt, Hero an der Konvention zerbricht, so ist Libussas Untergang an der die romantische

i) Sbg. S. 134.

ii) s. Prosa 4, Anmerkungen von A. Sauer zur Selbstbiographie, S. 322.

Seele zerstörenden Realität noch eindeutiger versinnbildlicht in der Gegenüberstellung mit Primislaus, welcher die nüchterne, prosaische Weltauffassung verkörpert. Bei und durch die letzte Prophezeiung stirbt sie (ihre Voraussage erinnert etwas an Kaiser Rudolf II. Zukunftsblick in die Geschichte im dritten Akt im "Bruderzwist in Habsburg").

In der "Libussa" sehen wir am Anfang des zweiten Aktes eine Darstellung des naturhaften Rousseauschen Gesellschaftsideals. Ein ländlich einfacher Staat, in dem unter aufgeklärter Frauenherrschaft der Zwang unbekannt ist; jedermann erfüllt freudig seine nicht übermässigen Pflichten, die genug Zeit zu Spiel und Vergnügung lassen; Adel und Reichtum haben keinerlei Bedeutung. Das Volk ist genügsam und unverdorben; Betrug, Streit, Krieg kennt man nicht. Trotz scheinbarer Objektivität in der Schilderung dieses und des entgegengesetzten Lebens- und Staatsideals dürfen wir wohl doch annehmen, dass, wenn Grillparzer auch die historische Notwendigkeit des letzteren (fortschreitenden, gesellschaftlich geschichteten) einsah, seine Sympathie auf Seiten des ersteren (natürlichen) lag (1).

Beachtlich ist, dass er sich einen Stoff aus der böhmischen Geschichte zur Darstellung dieser Gesellschaftsidee wählte. Ohne die Slawen (und das waren naturgemäss in erster Linie für ihn als Oesterreicher die Tschechen) besonders zu lieben, waren sie ihm doch (mit allen Vor- wie auch Nachtei-

1) Vgl. S. 59.

len) die Verkörperer einer einfacheren Lebensweise und standen den Primitiven und Sagenhaften noch näher. Er las wiederholt Hajeks Chronicon Bohemicum, worin er viele Themen fand, die ihn interessierten und mit denen er sich abgab.

Ein Plan, der ihn schon seit 1812 interessierte, war der der Drahomira, der stodoranischen (altpreussischen) Fürstin, die, dem Heidentum treu, ihren Sohn Wenzel ermorden lässt, als sich dieser dem Christentum zuwendet. Ein Drahomira-Fragment aus der Zeit 1815/16 ist ganz wie ein Zauberstück gehalten; in Nacht, Sturm und Gewitter beschwört Drahomira nahe bei der Moldau dienstbare Geister (mit Parallelen zu Faust) (1). Grillparzer hatte auch an den Stoff als Operntext für Beethoven gedacht, glaubte dann aber, dass die wüste Geschichte den Meister nur weiter auf Bahnen führen würde, die er selbst missbilligte.

So ist wohl auch der Handlungsort der Ahnfrau nicht nur wegen der Erinnerungen, die Grillparzer von seinem Aufenthalt in Mähren 1812/3 an sagenumwobene alte Schlösser, insbesondere das des Grafen Zierotin, davongetragen hatte, in ein slawisches Land verlegt, sondern auch, weil das eben der passende phantastische Rahmen schien. In Polen befindet sich das "Kloster von Sendomir". Ein 1826 aufnotierter Stoff: "Zwei gute Hornbläser in Böhmen (Der blinde Jaromir)" ist der böhmischen Sage entlehnt. Die tschechische Sage von dem

i) Vgl. S. 84.

Mann, der einen in seinem Felde verwurzelten Stab aus Gold findet, ihn abbricht, nachher aber nicht mehr die Stelle auffinden kann, wo der daranhängende unterirdische Schatz zu heben wäre, wird in dem Sonett "Versäunt" erzählt (i).

Wichtig als Stück aus der slawischen Geschichte ist natürlich "König Ottokars Glück und Ende". Hier finden wir auch zugleich Züge des R i t t e r s t ü c k s (so der Aufzug der Deputationen in der zweiten Szene des ersten Akts, Zweikampf und Schlachtszenen im fünften Akt). Dass Grillparzer das Ottokarthema ursprünglich eher im epischen Stil des Ritterstücks als in dem des historischen Dramas sah, beweist ein längeres Balladenbruchstück im Romanzenstil "Rudolf und Ottokar" (ii), das sich in vier Teile gliedert. Da wird erstens erzählt, wie Rudolf nach dem gemeinsamen Sieg über die Ungarn Ottokar auf Gott als den wahren Verleiher des Sieges verweist; zweitens, wie Zawisch von Rosenberg Margarethe zu verstossen anrät, damit der König die Tochter des Ungarkönigs heiraten könne; drittens, wie Margarethe die Nachricht von ihrer Scheidung erhält; viertens endlich, wie Ottokar die deutsche Kaiserkrone ablehnt. Interessant ist auch eine Tagebucheintragung aus dem Jahre 1819:

"Wenn ich je meine Idee eines epischen Gedichtes: Die Schlacht im Marchfelde ausführe, so lasse ich den Kaiser Rudolph einen schönen Jüngling finden, der ihn als

i) Ged. 47a.

ii) 1818, Ged. 145.

treuer Diener überall begleitet, in allen Gefahren schützend an seiner Seite steht, warnt und hilft. Als der Sieg erfochten und der Kaiser den Treuen lohnen will, sieht er ihn staunend sich nach und nach verklären, bekannte Züge, doch paradiesisch verherrlicht erscheinen in seinem Antlitz, jetzt hebt er sich glänzend ge'n Himmel und ruft scheidend: Leb wohl Vater! Hartmann bin ich, dein ertrunkener Sohn!" (i)

Ein beliebtes Thema des Ritterstücks, die Verschwörung, wollte er in dem Stück "Friedrich der Streitbare" (Fragment, 1815) benützen (wie diese ja auch eine Rolle in der Blanka, im Bruderzwist, im Treuen Diener spielt) (ii). Die Auffassung dieses Stücks war eine ähnliche wie später bei Ottokar - auch hier schrieb er eine Ballade:

"Ein Herzog war in Oesterreich
Herr Friederich genannt,
Dem that so leicht es keiner gleich
Im ganzen deutschen Land." Usw. (iii)

Dass auch ausgesprochene Ritterthemen ihr Interesse für ihn behielten, zeigen Notizen auf zwei: "Stoffe und Charaktere" überschriebene Bogen (iv), in denen die Geschichte des Ritters Reinprecht von Frauenburg erwähnt wird, der seine Frau wegen Untreue in einem Fass in einen Strom rollen liess, und von Wolff von Wunnenberg, der seinem Feind Eberhard dem Greiner in einer Schlacht gegen die Bürger half, aber gleich darauf seine Fehde mit ihm wieder aufnahm. Und aus der "Denkmaerkischen Chronik" (1545) von Krantz schrieb sich Grillparzer viele Geschichten als interessant, wahrscheinlich auch als dramatisch verwendungsfähig ab.

i) Tgb.1, S.236f.

ii) Vgl. Moriz Enzinger, "Franz Grillparzer und das Wiener Volkstheater" in den Grillparzer-Studien, herausgegeben von O.Katann, S.35.

iv) Anfang 1819-Anfang 1821, Tgb.1, S.140f.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Zusammenfassend sei gesagt:

Ohne ihm eine ungebührliche Wichtigkeit beimessen zu wollen, ist der Anteil des Romantischen an Grillparzers Schaffen als beachtlich zu bezeichnen. Zwar trifft es zu, dass im grossen ganzen Klassizistisches (aber auch schon Realistisches) vorherrscht, das Bild wird aber erst dann vollständig, wenn auch die romantische Seite hinzugefügt wird. Eindeutig klar ist diese bei der Ahnfrau, der Melusina, dem Traum wie auch dem Kloster von Sendomir, nebst verschiedenen Bruchstücken und kleineren Werken; aber selbst die anderen, im wesentlichen weniger romantischen Werke enthalten zumeist einige Züge derselben.

Die Ursache dafür ist teils in Grillparzers eigener Persönlichkeit zu suchen, die mindestens mit einer Seite ihres Wesens zur Romantik hinneigen musste. Andererseits konnte er sich auch nicht ganz dem Einfluss seiner Zeit entziehen, und da liess er sowohl die neuere deutsche Romantik wie auch die auf alter Tradition fussende Wiener Volksbühne auf sich einwirken.

Mag er auch manchmal romantische Ausschweifungen verdammt haben, so galt für ihn doch, in der Wahl zwischen Romantik und Klassik, der Spruch des Vernünftigen, der zwischen Essen und Trinken nicht entscheiden will: Beides!

BIBLIOGRAPHIE

- Franz Grillparzers Sämtliche Werke,
historisch-kritische Gesamtausgabe mit Unterstützung des
Bundesministeriums für Unterricht und der Bundeshauptstadt Wien heraus-
gegeben von August Sauer (†), fortgeführt von R. Backmann
- Franz Grillparzers Werke in 16 Teilen,
herausgegeben von Stefan Hock, Wien
Besonders: -
3. Teil (enthaltend: "Sappho", "Die Ahnfrau")
- Alker, Ernst - Franz Grillparzer, Marburg a.L. 1930
- Athenaeum, Berlin 1798-1800; Neuausgabe München 1924
Besonders: -
Novalis - Blütenstaub (Des ersten Bandes erstes Stück)
Fr. Schlegel - Fragmente (Des ersten Bandes zweites Stück)
Fr. Schlegel - Ideen (Des dritten Bandes erstes Stück)
- Borkowsky - Die deutsche Romantik, Breslau 1929
- Calderon - Ausgewählte Werke,
herausgegeben von Dr. W. Wurzbach
Besonders: -
"Das Leben ein Traum - La vida es sueño" (Bd. 2)
"Die Andacht am Kreuze - La devocion de la cruz" (Bd. 5)
- De Walsh, Faust Charles - Grillparzer as a Poet of Nature,
New York 1910
- Ehrhard, August - Franz Grillparzer/Sein Leben und seine Werke,
München 1910 (deutsche Ausgabe besorgt von M. Necker)
- Huch, Ricarda - Die Romantik (2 Bde.), Leipzig 1911-2
- Lichtenheld, Dr. Adolf - Grillparzer-Studien, Wien 1891
- Müller, Joachim - Grillparzers Menschenauffassung, Weimar 1934
- Münch, Ilse - Die Tragik in Drama und Persönlichkeit Franz
Grillparzers, Berlin 1931
- Nadler, Josef - Literaturgeschichte der deutschen Stämme und
Landschaften, Regensburg 1932
Besonders:-
4. Band, Abteilung Wien (S. 409-47)

Raimund, Ferdinand - Werke (Bd.1 & 2), Wien

Reich, Emil - Franz Grillparzers Dramen, Dresden 1909

Strich, Dr.Fritz - Franz Grillparzers Aesthetik, Berlin 1905

S a m m e l w e r k e :

DEUTSCHE LITERATUR, Reihe Barock, Barocktradition im Österreichisch-bayrischen Volkstheater, herausgegeben von Dr.O.Rommel

Besonders: -

Bd.1: Die Maschinenkomödie (enthaltend u.a. Emanuel Schikaneder: "Die Zauberflöte")

Bd.2: Dramatische Volksmärchen (enthaltend u.a. Friedrich Hensler: "Das Donauweibchen" - 1.Teil)

Bd.3: Parodistische Zauberspiele

Bd.4: Besserungsstücke

Bd.5: Original-Zauberstücke

Reihe Romantik, Bd.14: Märchen (enthaltend u.a. de la Motte Fouqué: "Undine")

DEUTSCHE NATIONAL-LITERATUR, Bd.151: Die Schicksalstragödie, herausgegeben von Dr.J.Minor

Besonders: -

Zach.Werner: "Der 24.Februar"

Adolf Müllner: "Der 29.Februar"

Ch.E.von Houwald: "Der Leuchtturm"

GRILLPARZER-STUDIEN, herausgegeben von O.Katann, Wien 1924

JAHRBUCH DER GRILLPARZER-GESELLSCHAFT, 15 Jahrgänge, Wien 1890-1915

1.Jg.: Carl Glossy, Aus dem Grillparzer-Archiv - Briefe von und an Grillparzer

4.Jg.: Johannes Volkelt, Grillparzer als Dichter des Zwiespaltes zwischen Gemüth und Leben

9.Jg.: Dr.J.Minor, Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers "Ahnfrau"

10.Jg.: Alfred Freiherr von Berger, Das "Glück" bei Grillparzer

11.Jg.: Dr.Josef Kohn, Zur Charakteristik der "Ahnfrau"

12.Jg.: Alfred Freiherr von Berger, Wie Grillparzer über Lenau dachte

13.Jg.: Stefan Hock, Zum "Traum ein Leben"

14.Jg.: Ludwig Wypliel, Byron und Grillparzer

19.Jg.: J.Volkelt, Die Psychologie der Liebe in Grillparzers Dramen