

An geistigem Gehalt berührt sich der Roman mit Vischers ästhetischen Schriften, und dieses gilt auch von den lyrischen Gedichten, die uns in der Sammlung *Lyrische Gänge* (1882) vorliegen. Ein Meister in der Behandlung von Sprache und Form, versteht er es, jedem Stoffe eine eigentümliche künstlerische Prägung zu geben, mag er nun in Epigrammen nach allen Seiten scharfe Stiche austheilen, seinem Hange zur Komik die Zügel schießen lassen, Naturbilderungen von ausgefuchter Schönheit („Wasserfall“) oder glänzende Bilder aus der Pracht des Südens entwerfen, wie er sie bei seinem wiederholten Aufenthalte in Italien geschaut hat. Mit dem Lustspiel „Nicht Ja“, das, in schwäbischem Dialekte geschrieben, auf dem politischen Hintergrunde des berühmten Franzosenfeiertages ein Pfarrhausidyll bietet, und mit einem Festspiele zur Uhlandsfeier (1887) schloß der Dichter sein poetisches Schaffen. Dies war aber nur ein Teil seiner ungemein fruchtbaren und vielseitigen schriftstellerischen Tätigkeit und mehr als durch seine Dichtungen wird er fortleben durch seine Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen (3 Teile in 4 Bänden, 1846—1857) und seine ästhetisch-kritischen Studien, die sich in den *Kritischen Gängen* (1844) und deren neuen Folgen gesammelt finden und ihm als Kritiker einen Platz neben Lessing anweisen.

Mit Strauß für Hegel schwärmend, hat Vischer seine Ästhetik auf metaphysisch-hegelscher Grundlage aufgebaut, das Schöne als die „Idee in sinnlicher Erscheinung“ bestimmt und sich für die fortschreitende Entwicklung der Begriffe der dialektischen Methode Hegels bedient. Doch gerade diese mit spröden Griffen hantierende Schulsprache erschwert den Genuß des mit erstaunlichem Reichtum an Geist, Urteilskraft und Wissen zur Bewunderung zwingenden Werkes. Auch in seinen politischen Ansichten war er ein Anhänger des Hegelschen Staatsbegriffes; mit Uhland trat er eine Zeitlang für die großdeutsche Idee ein und im Streit zwischen Vernunft und Glauben stand er, obwohl etwas toleranter, auf Seite seines Freundes Strauß.

7. Die österreichischen Dichter.

Der schwäbische Dichterkreis trat durch Vermittlung Venaus, der in Stuttgart seine zweite Heimat fand, in Verbindung mit den österreichischen Schriftstellern. In Wien herrschte trotz aller josefinischen Aufklärung noch immer ein lebendiges Stück Mittelalter, und daß dieses nun bewußter an die Oberfläche getrieben wurde, war eine Folge der zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts einsetzenden Wirkung der Romantik. Damals kamen namhafte Dichter dieser Richtung aus Deutschland in die Kaiserstadt an der Donau; hier hielt A. W. Schlegel seine berühmten Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Tieck, Voëbe, Brentano, beide Eichendorff weilten hier vorübergehend und streuten ihre Anregungen aus; Fr. Schlegel entflamte in Österreich die nationale Begeisterung und gab der österreichischen Publizistik durch Gründung der „Wiener allgemeinen Literaturzeitung“ einen mächtigen Ansporn. Der Berliner Konvertit Adam Müller (1779—1829), der mit Görres und der Romantik mehrfach in Berührung trat und für die Staatswissenschaft und Staatswirtschaft eine religiöse Grundlage zu gewinnen suchte, siedelte 1811 nach Wien über; ihm folgte Zacharias Werner. Deutsche und österreichische Dichter begrüßten des Kaiserstaates Erhebung gegen Napoleon 1809 mit begeisterten Liedern; in Wien schuf Theodor Körner seinen „Briny“ (1812) und der talentvolle und gewandte, mit Scharfsinn und Schlaueit, immer aber mit Begeisterung für seine Ideen kämpfende Publizist Friedrich von Genß (1764—1832), der seit 1803 in österreichischen Staatsdiensten stand, verfaßte das Manifest von 1813, durch das Kaiser Franz I. seine Teilnahme am deutschen Freiheitskriege erklärte. Nach dessen Beendigung aber blieben in Österreich im wesentlichen die Einrichtungen des aufgeklärten Absolutismus bestehen; Metternich, der Haus-, Hof- und Staatskanzler, war ein abgesetzter Feind aller Volksfreiheiten (des „Jakobinertums“) und nationalen Bewegungen, deren Unterdrückung ihm als Existenzbedingung Österreichs erschien (1809—1848). Gegenüber dieser konservativen Richtung, die von politischen Zugeständnissen an das Volk nichts wissen wollte, verlangten die Liberalen in Österreich wie anderwärts konstitutionelle Verfassung, Pressefreiheit, Geschworenengerichte, Rechtsgleichheit aller Staatsbürger, Lehr- und Lernfreiheit an den Universitäten. Die geistige Absperrung Österreichs von Deutschland und die rücksichtslose Handhabung einer oft kleinlichen Zensur entfremdete die Bevölkerung mehr und mehr dem „Reiche“, wozu auch das Verbot, an ausländischen Universitäten zu studieren, wesentlich beitrug. Doch hatten damals die deutschen Klassiker in Österreich bereits Eingang gefunden und trotz Zensur und Polizei trieb neben der romantischen Dichtung oder im Verein mit ihr auch die klassische die herrlichsten Blüten. So suchten schon Heinrich Josef von Collin (geb. 1771 in Wien,

gest. als Beamter 1811) und sein jüngerer Bruder Matthäus Kasimir das Drama von dem Gottschedianismus Myrenhoffs in die Bahnen Schillers zu leiten.

H. J. von Collin betrat mit dem Trauerspiel *Regulus* (1801) die „höhere Bahn“ und fand damit einen solchen Beifall, daß man nach dessen Aufführung in Wien (1802) von einem österreichischen Schiller sprach. Und in der Tat hatte er mit Schiller das Pathos und die Rhetorik gemein, konnte sich aber mit dessen weltbürgerlichen Idealen und seiner Auffassung der historischen Tragödie ebensowenig befreunden als mit der Darstellung des Keimnenschlichen in Goethes Art, sondern es war ihm nach dem Beispiele Corneilles um das Heroische, um die Tugend im Sinne der Römer (*virtus*) zu tun, die in der treuen Pflichterfüllung und Aufopferung für den Staat sich am schönsten bewährt.

Das Drama „*Regulus*“, für dessen Plan und Anordnung dem Dichter Metastasio's Oper „*Attilio Regolo*“ (1740) als Vorbild vorschwebte, sollte zur Bewunderung und Nachahmung anregen und dieselbe Absicht verfolgte Collin auch mit seinem *Coriolan* (1804), in dem er, einem Gegenstück zu jenem, den pflichtvergeßenen Helden vorführt. Auch hier finden sich breite Auseinandersetzungen über Vaterlandsliebe und erscheint der Patriotismus auf einen ebenso strengen Begriff zurückgeführt, wie in dem klassizistischen Drama der Franzosen und wie im altspanischen Drama Ehre und Loyalität. Auch in dem Trauerspiele *Die Horatier und Kuriatier* (1809), in dem Collin mit Corneille um die Palme rang, fand er einen Stoff, der seiner Auffassung von dem Wesen der Tragödie entsprach. Dieses erblickte er in dem Siege der Freiheit und des Geistes über die Naturnotwendigkeit, das Schicksal, die Materie. In Racines „*Athalie*“ erinnern die Chöre in Collins *Polyxena* (1804), wie sehr sie auch im Ausdruck, in Gedankengängen und Motiven als Frucht der Begeisterung für Goethes „*Phigeneia*“ erscheint. Einer näher liegenden Zeit ist der Stoff zur Tragödie *Bianca della Porta* (1808), seinem besten Drama, entnommen, in der der Untergang des Tyrannen Ezzeleino in freier Weise behandelt und weibliche Treue verherrlicht wird.

Getragen von Patriotismus, der durch die Napoleonischen Kriege zur hellen Flamme angefaßt wurde, wollte Collin die Geschichte Rudolfs und Ottofars dramatisieren, fühlte sich aber dem Stoffe nicht gewachsen und suchte später in einigen epischen Gesängen dafür Ersatz zu bieten. Mit den Wehrmannsliedern, die er im Auftrage des Kaisers für die neu errichtete Landwehr dichtete (1808), griff er mitten in die Ereignisse der Zeit ein und eröffnete damit in würdiger Weise den Reigen der deutschen Freiheitslieder. Collins Name lebt fort in der von fudlicher Frömmigkeit und inniger Untertanentreue verklärten Ballade „*Kaiser Max auf der Martinswand*“. (Abb. S. 1113.)

Vergeßten sind heute auch trotz einstiger Beliebtheit des Osterreichers Franz Ignaz von Holbein (1799—1855) zahlreiche Dramen („*Das Turnier zu Kronstadt oder die drei Wahrzeichen*“, „*Das Alpenröslein*“, „*Das Patent*“, „*Der Doppelgänger*“, „*Der Wunderschrank*“, „*Der Verräter*“). Er vertauschte die Beamtenlaufbahn mit der eines Schauspielers und wurde, nachdem er mehrere Theater Deutschlands und das in Prag geleitet hatte, an die Spitze des Burgtheaters in Wien gestellt und erwarb sich hier ein ehrenvolles Andenken durch seine Bemühungen, Kleists Dramen auf die Bühne zu bringen.

H. J. Collin und Holbein neigten in ihrer weiteren Entwicklung der Romantik zu, deren Einfluß auf Osterreichs Dichter wir auch erkennen, wenn nunmehr Franz Ziska die österreichischen Volkslieder und Volksmärchen zu sammeln sucht, oder wenn Schütz mit seinen „*Versuchen eines Wiener Naturdichters*“ hervortritt. Hier setzt auch unmittelbar die Dialektdichtung ein, der zur Hälfte die Dichter angehören, die bis in die dreißiger Jahre als der spezifische Ausdruck des Osterreichertums galten, als gute Patrioten und gemüthliche Männer überall gern gesehen und gehört wurden und in allen Dichtungsarten sich verjuchten.

Ihr Hauptvertreter in Wien ist Franz Castelli (geb. 1781, gest. 1861 in Wien), der wegen seiner patriotischen Aufrufe und Wehrmannslieder ebenso wie Collin von Napoleon geächtet wurde. Durch seine vielseitigen geselligen Talente war er eine der beliebtesten Persönlichkeiten im damaligen Wien; seit 1811 Hoftheaterdichter am Kärntnerort, versorgte er die Bühne mit 199 Stücken, zum großen Teil Übersetzungen aus dem Französischen und nur wenigen selbständigen Arbeiten. Großen Beifall fanden seine Dialektspiele und seine Lieder in der Mundart; mit seinen humoristischen Erzählungen wurde er der Begründer eines eigenen Zweiges der Literatur: der Skizzen aus dem Wienerleben, in dem er bis in die neueste Zeit an F. Gräffer, Fr. Schlägl, Ed. Bögl, B. Chiavacci und anderen Nachfolger gefunden hat. Im oberösterreichischen Dialekt scherzen und plaudern J. G. Seidl's „*Plinzerln*“, österreichische Gschätz", In. „*Gsang*" und „*Gschicht*" in. Nach Oberösterreich, in dem die Dialektdichtung am üppigsten sich entfaltet, führt uns Franz Stelzhammer,



Heinrich Josef von Collin.

der bedeutendste unter den Dichtern seiner Mundart. Er wurde 1802 in Groß-Wiefenham geboren, besuchte das Gymnasium in Salzburg, studierte in Graz ein paar Jahre Theologie und führte dann ein wechselvolles Leben in verschiedenen Städten, als Maler, fahrender Mime, „Brettelstänger“, bis ihm das Erscheinen seiner „Lieder in obberennischer Mundart“ (1837) bessere Tage brachte. Wir finden ihn 1844 in Wien im „silbernen Kaffeehaus“ in der Plankengasse im Verkehr mit Grillparzer, Penau, Bauernfeld, Castelli, A. Grün; in den folgenden Jahren lebte er bald in Linz, bald in Salzburg und in dem diesem benachbarten Haindorf ist er 1874 gestorben (Abb. S. 1115). Den bereits erwähnten Liedern folgen 1841 „Neue Gedichte“ und 1851 die epische Dichtung „D'Abnl“, die uns Stelzhamers scharfe Beobachtungsgabe und Gestaltungskraft am schönsten zeigt. Gegenüber der ungeberdigen Lebenslust und Kraft, Leidenschaftlichkeit und Sorglosigkeit seiner Lieder zeigen die seines Nachahmers Karl Adam Kaltenbrunner (geb. 1804 in Gmns, gest. 1897 in Wien) zuweilen eine sentimentale Abschwächung. In den Sammlungen seiner Gedichte („Obberennische Lieder“ 1845, „Alm und Zither“, „Österreichische Feldlerchen“ usw.) finden sich auch Balladen, die er mit Glück in die Dialektdichtung eingeführt hat. In Salzburg erwarb sich August Radnisky (1810—1897) schon früh mit seinen mundartlichen Dichtungen einen Namen, in Tirol sang Karl von Lutcheroti und noch immer liebt der Österreicher mit Freude das epische Fragment „Der Raz“ (1850) des niederösterreichischen Piaristen Miffon (1803—1875).

Wie sehr übrigens die romantische Dichtung in Österreich gedieh, für die Theorie der Romantiker war kein günstiger Boden, trotzdem sie, zum Teile mit Unterstützung der Regierung, hervorragende und einflußreiche Zeitschriften gründeten. So gewannen die „Wiener Jahrbücher der Literatur“ auch im Auslande Ansehen; Grimm, Zimmermann und Goethe lieferten Beiträge und dieser versagte auch dem von Sekendorff und Stoll herausgegebenen Prometheus seine Mithilfe nicht. Aber der Romantik erstand ein Gegner in Josef Schreyvogel (geb. 1768, gest. 1832 in Wien), dem Herausgeber des Sonntagsblattes (1807 ff.). Wohl bedeutet dieses keinen Höhepunkt der Literatur; denn schon für die Einleitung, die nach der Mode der längst abgelegten moralischen Wochenschriften zugeschnitten war, hatte das Zeitalter der Fragmente und Vorfesungen keinen Geschmack mehr; als veraltet empfand man auch Sprache und Stil und etwas Rückständiges lag schon in dem Programm, so daß die Stimmführer der Romantik aus dem Blatte nichts anderes heraushören mochten als die alte Philisterlei der Aufklärung. Aber das „Sonntagsblatt“ bezeichnet den Höhepunkt der literarischen Tätigkeit Schreyvogels, und da es auf die Bildung Grillparzers Einfluß übte, ist seine Einwirkung auf die gesamte deutsch-österreichische Literatur des „Vormärzes“ nachhaltig geblieben. Indem Schreyvogel sich in seinem Blatte mit Theater und Literatur kritisch auseinandersetzte, gewann er ästhetische Maßstäbe und die wissenschaftliche Grundlage für seine praktische Tätigkeit am Burgtheater, das er als dessen Dramaturg und Leiter (1814—1832) zu einer künstlerischen Höhe emporhob, die es seitdem nie wieder erreichte.

Ein besonnener Kritiker, der an den Grundsätzen Lessings festhielt, die Forderung von Bühnennützlichkeit und Bühnentauglichkeit nie aus dem Auge verlor und Schiller und Goethe, mit denen er während seines Aufenthaltes in Jena persönlich verkehrte, als Leitsterne der modernen Poesie verehrte, drang er mit aller Schärfe und Klarheit auf Reinigung des verworrenen Ungeschmades und auf Reinheit der Sprache und erweiterte das alte Repertoire durch verständige Bearbeitungen und Originalstücke. Goethe und Schiller, deren Werke zum Teil verboten waren, sowie der vererbten französischen Renaissance, der Schröderschen Wiener Shakespeare-Tradition hat er freieren Raum geschaffen, von Wiener und anderen zeitgenössischen Dichtern gebracht, was Zug hatte. Und obwohl er die Romantik mit Ernst und Spott verfolgte, da er in ihr die Zerstörerin des eben gewonnenen Ideals deutscher Dichtung sah, war sein Blick doch weit genug, um die Größe der alten spanischen Dramatiker zu würdigen, und beinahe wider Willen traf er in der Verehrung für Calderon, Lope de Vega, Moreto mit den Romantikern zusammen, die wegen der Stoffwahl, der Freiheit der Phantasie, Lockerheit des Aufbaues und der Form und nicht zuletzt wegen der religiösen Färbung gerade diese spanischen Meisterdramen auf den Schild erhoben hatten. Den Anregungen Schreyvogels, der gern unter dem Namen Thomas oder August West schrieb, folgend, bildete sich eine eigene Übersetzungsschule, die spanische Stücke für das Burgtheater bearbeitete. Vorbereitet war diese Pflege des spanischen Dramas durch den politischen und dynastischen Zusammenhang, der zwischen Spanien und Österreich von Karl V. bis Maria Theresia bestand und den Reichtum an spanischen Literaturwerken erklärt, die in der Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt werden. Mit seinen eigenen Dramen erlang Schreyvogel keinen bleibenden Erfolg, von seinen Bearbeitungen aber wird noch immer unter Beifall des Spaniers Moreto „Donna Diana“ (1819) gespielt. Glücklicher war er mit seinen Novellen, von denen 1827—1831 jeder Jahrgang des von ihm redigierten Taschenbuches „Aglaja“ eine brachte. (Abb. S. 1117.)

Als schönstes Vorbeerblatt im Kranze des Dramaturgen Schreyvogel gilt, daß er Grillparzers erste Schritte in die Öffentlichkeit mit väterlicher Huld geleitet und ihm niemals seine Teilnahme versagt hat. Und deren hätte Grillparzer Zeit seines Lebens bedurft; denn wechselvoll wie kaum bei einem anderen Dichter haben sich die Geschicke seines Daseins und seiner



Franz Grillparzer.

Nach dem Gemälde von Amerling im histor. Museum der Stadt Wien.



Schöpfungen gestaltet: Eine düstere Jugend, ein früher glanzvoller Sieg, harte Lebenskämpfe, ein Ringen, das allmählich ermattet, dann Jahrzehnte des Brütens, Grübelns und Schweigens, endlich für den greisen Dichter ein hoher Triumph, zu spät, um das müde Herz mit reiner Freude zu erquicken, — und dann der Abschied. Und doch wird dieses trübe Leben, das über 80 Jahre sich hinspannte, gesegnet und verklärt von der edelsten Poesie, zum Stolz der Landesgenossen, und breitet sich der rauhe Schall des Namens wohlklingend über alle Welt. In der Geschichte des geistigen Lebens im damaligen Österreich aber gebührt Franz Grillparzer die erste Stelle. Er eröffnete wieder die tiefen Schachte des Geistes, erweiterte und bereicherte die deutsche Kunst durch eine Fülle unverbrauchter Kräfte, hob das Selbstvertrauen seiner Landsleute und gab ihnen wieder Mut und Stärke im geistigen Kampfe. Durch ihn wurde der Name Österreichs, das im Mittelalter eine hervorragende Pflegestätte fröhlichsten Sanges und reichster Dichtung gewesen war, auf literarischem Gebiete wieder bekannt und geachtet. Er hat die österreichische Literatur aufs neue geschaffen; zwei Generationen von Dichtern, Schriftstellern und Gelehrten stehen unter seinem Einflusse. Seine Schöpfungen haben in den letzten Dezennien ein immer tiefer gehendes und immer weiter sich ausbreitendes Verständnis gefunden. Soll man sagen, wie seine Stellung in der deutschen Literatur, im besonderen in der dramatischen, seit Goethe sich ausnimmt, so wird man gut tun, zugleich einen anderen Dichter, fast möchte man ihn einen Leidensgefährten Grillparzers in der Kunst nennen, mit ins Auge zu fassen: Heinrich von Kleist. Wie aus einem Gebirgszuge erst mit zunehmender Entfernung die höchsten Höhen über ihre Umgebung markant hervortreten, so ragen allgemach aus der Menge ihrer Zeitgenossen jene beiden, Grillparzer und Kleist, immer höher heraus und reichen zunächst heran an jenen höchsten Gipfel in der Entwicklung unserer neuen Literatur, Schiller und Goethe. (Beilage 144.)



Franz Stelzhamer.

Woher kam der Mann, welche Kräfte sind es, die im Urgrunde seines Daseins ihre Wurzeln geheimnißvoll verflochten, aus welchem Boden sog sein Geist die erste Nahrung, was für Einflüsse bestimmten Umkreis und Art seiner Bildung? Diese Fragen müssen beantwortet werden, will man des Dichters Charakter und Wesen aus seinen Werken nachführend verstehen lernen. Und er selbst gibt uns den Schlüssel zu seinem Wesen und zu der Arbeit seines Lebens, wenn er seine Dichtung einmal mit den Versen kennzeichnet:

Hast du vom Rahlenberg dir rings das Land besch'n,
So wirst du, was ich schrieb und was ich bin, versteh'n.

Grillparzer war ein Österreicher und in der Abhängigkeit von seiner engeren Heimat, in seiner Liebe und Hingebung zu ihr liegen zugleich die schönsten Vorzüge seines Lebens beschlossen, in seinem Österreichtum liegen die Wurzeln seiner Kraft. „Ich bin kein Deutscher,“ sagte er wenige Monate vor seinem Tode, „sondern ein Österreicher, ja ein Niederösterreicher und vor allem ein Wiener.“ Was H. v. Kleist und Arnim in dem aufstrebenden Preußen besaßen, das hatte Grillparzer in dem großen, mächtigen Österreich, ein Vaterland, an dem er mit allen Fasern seines Herzens hing, das er über alles, „bis zum Kindischen“, wie er sagt, liebte.

Der Wiener besaß allezeit künstlerischen Sinn; stets waren für Farbe und Klang Aug' und Ohr geöffnet, eine künstlerische Auffassung ist auch dort vorhanden, wo die Fähigkeit und der Ernst künstlerischen Schaffens fehlen. Da waren es denn zwei Gaben, die Grillparzer von seiner kunstfreundigen Vaterstadt empfing, die Liebe zur Musik und die Liebe zum Theater. Die Musik bildete den Schmuck seines Lebens; sie blieb ihm als Trösterin in schweren Stunden fast getreuer als die Poesie und alles, was der arme Spielmann zum Lobe der göttlichen Kunst

auspricht, ist Grillparzers Glaubensbekenntnis. Auf Oper und Ballett gehen Grillparzers älteste Theatererinnerungen zurück, und was seine Ästhetik von der der Klassiker in ihrem Ursprunge unterscheidet, ist in den musikalischen Eindrücken seiner Jugendzeit begründet. Denn während die Ästhetik seit Winkelmann und Lessings „Laokoon“ den Begriff des Schönen von der antiken Plastik ableitete und als dessen Ideal einseitig die „stille Größe“ aufstellte (Goethes „Iphigenie“), geht Grillparzers Ästhetik von dem Musikalisch-Schönen aus, wie es vor allem Mozart eignet. Daher in Grillparzers Dramen trotz aller herben Tragik jene eigenartige Anmut, jenes Weiche und Elegische, die musikalische Seite seiner Kunst. Die Liebe zum Theater steckte Grillparzer im Blute, und das „lebensvolle“ Wien, dem von jeher das Drama als die liebste Form der Dichtung galt, bot Anregung in Hülle und Fülle. Hier gedieh das Jesuitendrama, hier fanden die Wandertruppen einen günstigen Boden, Krippenspiel und Marionettentheater befriedigten schon die Schau lust der Kinder, der Hanswurst mit den alten derben und harmlosen Späßen erfreute sich trotz Gottsched und Sonnenfels noch immer eines zahlreichen Publikums; Ritter- und Räuber-schauspiele, Geister- und Märchenstücke, Verwandlungs- und Zauberstücke, verklärt durch Musik, Lustspiele und Poffen, Singspiele und Oper gediehen lustig auf den Volksbühnen und von deren Wirkung auf sein dramatisches Schaffen sagt er selbst: „Die Jugendeindrücke wird man nicht los, meinen eigenen Werken merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen der Leopoldstadt ergötzt habe.“ Vor allem ist die Neigung Grillparzers für das Märchenhafte, für das dämmerhafte Dunkel der ersten Geschichtsperioden, für den Gegensatz zwischen Kultur und Barbarei, sowie die Kühnheit, mit der er die größten dekorativen Schwierigkeiten vorschreibt, von den phantastischen Zauberstücken der Wiener Vorstadtbühnen herzuleiten. Von deren Märchenzauber erfüllt, lernt der junge Grillparzer verhältnismäßig spät die Erzeugnisse der klassischen Periode kennen; denn auch diese hatten, zumal seit der ersten Okkupation Wiens durch die Franzosen, wo sich ihrer der Nachdruck bemächtigte, in die Kaiserstadt Eingang gefunden und wir wissen, wie der hochstrebende Collin bei unzulänglicher Kraft im Wettstreit mit Schiller sich verzehrte. Dieser weckte in Grillparzer den Dramatiker; kaum hat er sich in Schiller eingelesen, so versucht er sich in Nachahmungen und Nachbildungen und eine Zeitlang blieb er ihm der „schlechtthin kanonische Dichter“. Wohl wirkten nebenher auch Zifflands beliebte Nührstücke und die kleinen Alexandrinerstücke auf ihn ein; auch Shakespeare reizte zur Nachahmung, aber sie alle und selbst der vergötterte Schiller wurden unter dem Einflusse von Schreyvogels „Sonntagsblatt“ seit 1810 durch Goethe zurückgedrängt. Dann, nach einigen Jahren tastenden Versuchens, da ihm, um Goethe zu erreichen, seine poetische Kraft zu gering erschien, erfolgte seit 1813 die Entbindung seines eigenartigen Stiles durch die Bekanntschaft mit der spanischen Literatur, die durch die Romantiker erschlossen war, und durch das eingehende Studium der griechischen Autoren, die er im Handschriftenzimmer der Hofbibliothek mit dem tüchtigen Philologen Eichenfeld las. Die Eigenart tritt in den Spät dramen zurück unter dem Einflusse Lope de Vegas, dem er die Kunst realistischer und belebter Darstellung abgelernt hat.

Franz Grillparzer wurde am 15. Januar 1791 in Wien in einem bedeutungsvollen Momente geboren. Die französische Revolution trieb ihrem graufigen Höhepunkte entgegen, die Sympathien, die man ihr einst in Deutschland entgegengebracht hatte, waren längst in das Gegenteil verwandelt und zumal in Osterreich verfolgte man der nahen Verwandtschaft der Dynastien wegen die Schreckensvorgänge mit noch größerer Teilnahme. Kriegslärm erfüllte die Jugend Grillparzers. Ein Jahr vor seiner Geburt war Kaiser Josef gestorben. Ein plötzlicher Umschwung in der äußeren und inneren Politik erfolgte, der größte im geistigen Leben der Hauptstadt. Die Furcht vor der Revolution beherrschte Osterreich und drückte dem Zeitalter Metternichs ihr Gepräge auf. Tief aber wurzelte noch das Andenken Kaiser Josefs im Volke und für Grillparzers Vater gab es keinen helleren Stern, kein strahlenderes Vorbild als Kaiser Josef, in dessen aufklärerischen Ideen er mit allen Anschauungen, seiner Geistesbildung wie seinen moralischen Grundjägen wurzelte. Von einem oberösterreichischen Bauerngeschlechte abstammend, war die

Familie Grillparzer längft in Wien heimifch. Als ein Ehrenmann durch und durch tritt uns der Hof- und Gerichtsadvokat Dr. Wenzel Grillparzer entgegen; vorwiegend Berftandesmensch, etwas exzentrifch und pedantifch wie Banftban, wie diefer ein Feind jeder Redensart, hart bis zur Tyrannie gegen feine Kinder wie des armen Spielmanns Vater, aber den Stürmen einer fchweren Zeit fo wenig gewachsen wie Kaiſer Rudolf. Die Schmach der Monarchie bei Abfchluß des Wiener Friedens befehleunigte den Tod des durch Vermögensverluste fchwer gebeugten Mannes (1809). Das Pflichtbewußtfein und die Hartnäckigkeit bei einmal gefaßtem Vorfaße, Wahrheitsliebe und Rechtlichkeit, Haß gegen alles Phraſenhafte und glühender Patriotismus bildeten das Erbe, das der Dichter von feinem Vater bekam. Aber auch der Franzosenhaß, die politifchen wie religiöfen Anfchauungen der joſefinifchen Ära und die Begeifterung für Kaiſer Joſef verpflanzten fich auf den Sohn. Ganz anderer Art waren die von der Mutter auf den Sohn vererbten Eigenfchaften: der Sinn und die Begabung für Muſik und die Senſibilität des Naturells. Und dieſes Erbe ward ihm zum Segen, aber auch zum Fluche für das Leben.

Grillparzers Mutter Marianne war die Tochter des Hof- und Gerichtsadvokaten Chriſtoph Somleithner, eines geſchätzten Tonſetzers, der durch feine Quartette ſelbſt die Gunft Kaiſer Joſefs gewann und ſich der Freundschaft Mozarts und Haydns erfreute. Das Haus ſeines Sohnes Jgnaz war (1815—1824) ein Mittelpunkt für das muſikaliſche Leben in Wien; deſſen Bruder Joſef war der Gründer der Geſellſchaft der Wiener Muſikfreunde, Sekretär der beiden Hoftheater, Bearbeiter vieler fremdländiſcher Dramen für die deutſche Bühne und Verfaſſer eines öſterreichiſchen Idiotikons. Von dieſem vielfach literariſch tätigen Onkel ſtammt wohl das literariſche Handwerkszeug, das Grillparzer beſaß. Gleich ihren Brüdern lebte auch Grillparzers Mutter in der Muſik. Aber die Tonkunſt brachte der zart angelegten, weltſcheuen und nervös reizbaren Frau nicht wie anderen Befreiung und Erhebung, ſondern wirkte geradezu zerrüttend auf ihre Seele. Unter mancherlei Schickſalsſchlägen vergrämte ſich das Gemüt der armen Frau, bis ſie in religiöſem Wahnsinn ihrem Leben ein Ende machte (1819). Das mütterliche Erbe ward zum Unheil für die ganze Familie: des Dichters Bruder Camillo, gleich ihm muſikaliſch veranlagt, verdüſterte ſeine Jugend durch übertriebene Selbſtquälerei, Adoſf ſuchte freiwillig den Tod in den Wellen der Donau und Karl klagte ſich nach einem abenteuerlichen Leben in einem Anfall von Wahnsinn fälfchlich eines Verbrechens an und nur mit Mühe konnten die dadurch hervorgerufenen Verwicklungen gelöst werden.

Der Dichter ſelbſt litt zeitlebens ſchwer unter der Anlage zu leichter Verſtimmung und ſelbſtquälereiſcher Grübeleien, die ſich oft bis zum Lebensüberdruſſe ſteigerte. Seine Jugend ſcheint keine beſonders heitere geweſen zu ſein, obſchon er unter mehreren Geſchwiftern aufwuchs und der Geſellſchaft von Altersgenoſſen nicht entbehrte. Er hing an ſeinen Eltern mit inniger Liebe, aber der Vater hielt ihn immer in einiger Entfernung. Es ſcheint, daß die Entwicklung des Sohnes, die ſich freilich oft wunderlich genug angeſehen haben mag, ſeine Erwartungen und Wünſche nicht befriedigte. Auch auf deſſen poetiſche Verſuche war er nicht gut zu ſprechen, wenn ihm ſolche vor Augen kamen, was ſchon frühzeitig und wiederholt der Fall geweſen ſein muß. Übrigens war die ſprunghafte und unſystematiſche Erziehung, die Franz genoß, wenig geeignet, in ihm einen Ausgleich des ererbten väterlichen und mütterlichen Naturells zu bewirken. Des Knaben phantaſtiſche Anlage fand ſchon frühzeitig reiche Nahrung durch die Lektüre von Ritter-, Räuber- und Geſpenſterromanen, der Beſuch des Leopoldſtädter Theaters leitete bald zu poetiſchen Verſuchen und Reiſebefchreibungen gaben ſeinen Träumen einen bewegteren Inhalt und lebendige Farben.

In früheſten Jahren zwiſchen öffentlichem und privatem Unterricht hin und her geworfen



Joſef Schreyvogel.

Nach einem Aquarellporträt von Cappeller.

und gewissenlosen Lehrern anvertraut, überließ er sich auch während des Gymnasialunterrichtes (1801—1804) und der sich anschließenden Humanitätsstudien (1804—1806) einer planlosen Lektüre und einem launenhaften Betriebe der Wissenschaften und wurde so ein Mensch der Stimmung, dem die regelmäßige und eigentliche Arbeit fremd blieb.

Nicht aus Neigung, sondern nur des Broterwerbes wegen wendet er sich den juristischen Studien zu, die äußerlich die Jahre 1807—1811 ausfüllen. Der Einsame findet jetzt eine Reihe von Studiengenossen, die auf seinen Vorschlag eine „Gesellschaft zur gegenseitigen Bildung“ gründen. In deren wöchentlichen Versammlungen werden Aufsätze vorgelesen und die darin behandelten Themen einer eifrigen Diskussion unterzogen. Auch Grillparzer steuerte dazu bei, vor allem historische Arbeiten. In lyrischen Gedichten klingen Herzenserlebnisse nach, starker Gefühlsgehalt zeichnet die Ballade „Das Grab am Walde“ aus und 1809 vollendet er sein dramatisches Erstlingswerk *Blanka von Castilien*, eine Zambentragödie in fünf Akten. Damals stand Grillparzer ganz unter dem Einflusse Schillers, dessen „*Don Carlos*“ denn auch fast Szene für Szene das Vorbild für dieses noch unreife Drama wurde.

Gleichzeitig entstehen mehrere dramatische Entwürfe; aber mitten in dieser regen dichterischen Tätigkeit ergreift Grillparzer der Zweifel, ob er je ein mehr als mittelmäßiger Dichter werden könne, und dieses Verzagen an der eigenen Kraft steigerte sich bisweilen zur hellen Verzweiflung. Trost und Erhebung fand er in der Musik. Er war 18 Jahre alt und im vorletzten Jahre seiner juristischen Studien, als der Vater starb und die Familie in arger Bedrängnis zurückließ. Da bewährte sich denn Grillparzer als der echte Sohn des Vaters. Er, der sonst seine Tage verträumt hatte, kannte jetzt nur das eine Ziel, für Mutter und Geschwister Geld zu erwerben. Um es aufzutreiben, bereitete er junge Leute aus vornehmen Häusern auf die juristischen Prüfungen vor und nahm nach Vollendung seiner Studien (1811) die Stelle eines Hauslehrers in der gräflichen Familie Seilern an. Durch zwei Sommer begleitete er die gräfliche Familie auf ihre Besitzungen nach Mähren, verfiel im Herbst 1813 in eine lebensgefährliche Krankheit und kehrte, kaum genesen, nach Wien zurück, wo er wieder seine Privatstunden aufnahm und zugleich eine Stelle als Praktikant an der Hofbibliothek erhielt. Aber noch in demselben Jahre trat er zu den Finanzen, und zwar zur Zollgefäll-Administration über und im März 1815 sehen wir ihn als Konzepts-Praktikanten bei der k. k. Allgemeinen Hofkammer. Aber seine Beamtenlaufbahn befriedigte ihn nicht. Seine Selbstbiographie ist voll von Klagen über Zurücksetzung, Vernachlässigung, unwürdige und ungerechte Behandlung. Ob er recht hatte, wird sich nicht immer entscheiden lassen, aber seine Meinung war nun einmal so. Während aller dieser Jahre, in denen er nach einer festen bürgerlichen Stellung rang, regte sich trotz der häufigen Stimmungen der Verzagttheit nicht selten eine frische Lust an dichterischem Schaffen, das in der herrlichen Ode „*Die Musik*“ und in einer Reihe dramatischer Entwürfe („*Spartatus*“, „*Alfred der Große*“, „*Drahomira*“) seine Betätigung fand.

Alle diese Stücke hat Grillparzer mit Rücksicht auf die ihm bekannten Bühnenverhältnisse, manche Gestalten geradezu im Gedanken an bestimmte Personen entworfen. In diesem steten Bedenken des schauspielersich Möglichen zeigt sich seine echt dramatische Veranlagung, und wenn auch keines dieser Stücke auf die Bühne kam, so verschafften sie ihm doch die Sicherheit in der Beherrschung der dramatischen Kunstmittel und aus der vielfältigen Nachahmung von Vorbildern der verschiedensten Richtungen rang er sich endlich zu seiner Eigenheit durch. Gefördert wurde er hierin durch die Bekanntschaft mit Schreyvogel, dem damaligen Leiter des Burgtheaters.

Desen „*Sonntagsblatt*“ machte ihn, wie er selbst bekemt, auf Goethes Wert aufmerksam, lehrte ihn Aristoteles und Kant verehren, unterrichtete ihn über manche ästhetische Frage, nährte seine Abneigung gegen die „*safelnden Romantiker*“, auf deren Ehrgeiz und mißbrauchten Scharfsinn er die ästhetische Systematik und die abgerissene Kritik seiner Zeit zurückführte. Aus dem „*Sonntagsblatt*“ schöpfte Grillparzer auch seinen Haß gegen die romantische Verehrung des Mittelalters, die ihm als ungesunder Rückfall in Dumpfheit und Aberglaube erschien, gegen die Naturphilosophie, das Volksepos und Volkslied. Trotz alledem entzog er sich als Dichter keineswegs dem Einflusse der Romantik. Tiecks Märchenkomödien lockten ihn ebenso an wie die Wiener Volksbühne; er ahnte in der „*Drahomira*“ Zacharias Werners Bekehrungstragödie

„Das Kreuz an der Ostsee“ nach, auch Kleists, Arnims, Brentanos Tragödien ließen Spuren in seinen Schöpfungen zurück, dem Mittelalter entnahm er einige seiner dankbarsten Stoffe, und vor allem schuldet er der Romantik die Befamtheit mit der durch sie erschlossenen italienischen und spanischen Literatur. Durch Übersetzungen sucht er rasch in sie einzudringen und beginnt 1814 Gozzis fatalistisches Drama „Der Rabe“ zu übersehen, das auch Raimund reizte und das Hoffmann in Bamberg wirklich auf die Bühne brachte. Eben hatte Schreyvogel Calderons „Das Leben ein Traum“ dem deutschen Theater erobert (1816), als Grillparzer dasselbe Stück ins Deutsche zu übertragen begann. Als Deinhardtstein davon erfuhr, bewog er ihn, den bereits fertigen ersten Akt in Hebenstreits „Modezeitung“ zu veröffentlichen. Dieser wollte damit Schreyvogel eins am Zeuge flicken, erreichte aber seine Absicht nicht. Denn als sich herausstellte, daß Grillparzer von dem Komplotte nichts gewußt habe, entwickelte sich zwischen ihm und Schreyvogel ein freundschaftliches Verhältnis, das bis zu des letzteren Tode ungetrübt bestehen sollte.

Gleich bei der ersten Begegnung erkannte der erfahrene Dramaturg Grillparzers Talent und drang in ihn, es nicht ungenützt zu lassen. Da rückte dieser mit dem Plane der „Ahnfrau“ heraus, der ihn schon 1813 beschäftigte. „Das Stück ist fertig, Sie brauchen es nur niederzuschreiben“, lautete Schreyvogels Urteil, als er den lebhaften und bis ins Einzelne gehenden Vortrag gehört hatte. Aber es bedurfte noch mehrfachen Drängens, um den seinen Kräften mißtrauenden und die Öffentlichkeit scheuenden Dichter zu veranlassen, daß er Ernst machte. Im September 1816 endlich wurde Die Ahnfrau in 15 oder 16 Tagen vollendet und, nachdem die von Schreyvogel gewünschten Änderungen vorgenommen worden waren, am 31. Januar 1817 in Gegenwart des 25jährigen Dichters im Theater an der Wien mit dem größten Erfolge aufgeführt. Grillparzer war mit einem Schlage der berühmteste Dichter; Österreich trat in die lang ersehnte literarische Gleichberechtigung mit dem „Reiche“ ein.

Doch während das Publikum um die Plätze kämpfte, verhielt sich die Kritik vorwiegend ablehnend, stellte die „Ahnfrau“ mit den auf trasse Wirkung ausgehenden Gespensterstücken auf gleiche Stufe und nahm Anstoß an der „Schicksalsidee“, die als heidnisch das Christentum beleidige und die „Fatumidee“ der Alten lächerlich entstelle. Grillparzer hat sich darüber zeitweilig geärgert und dagegen gewehrt, konnte es aber nicht verhindern, daß er, als ob er sonst nichts geschrieben hätte, in der Literaturgeschichte als Hauptvertreter der so übel beleumundeten Schicksalstragödien angesehen wurde. Und doch ist die „Ahnfrau“, mag sie auch an inneren, poetischen Werte himmelhoch über alle Machwerke dieser Art sich erheben, eine Schicksalstragödie. Das liegt schon in der Fabel selbst mit allen ihren Zufällen, ihren Greueln und deren nicht hinweg zu klügendem Zusammenhang mit dem Fluche, der nur einmal in das Stück aufgenommen ist, und wir kommen davon nicht los, wenn auch der entwerfenden Unterwerfung der eigenen Tatkraft, Persönlichkeit und Verantwortung unter Zufall und Schicksal der alte Freiherr von Borotin die Mahnung entgegensetzt, die Schuld der Ahnen könne nicht die Freude am eigenen Werke mindern, nur eigene Sünden sollten in uns die Furcht wecken, schuldbeladenen Vorfahren zu gleichen. Ubrigens lag darin, daß man die „Ahnfrau“ unter die Schicksalstragödien einreichte, noch kein Tadel, und Grillparzer würde sich kaum dagegen gewehrt haben, hätte man sein Werk statt mit Müllners „Schuld“ und ihresgleichen mit dem „Odyssus“ oder der „Brant von Messina“, denen sie ihrem ganzen Werte nach viel näher steht, in eine Reihe gestellt.

„Ich kann sagen“, bemerkt der Dichter, „daß ich das ganze Stück wie im Fieber dichtete: es ist rein physisch entstanden, alles schwebte mir so lebhaft vor, daß ich eigentlich nur niederschreiben brauchte, was ich hörte.“ Etwas von diesem Fieber ist wohl übergegangen auf das Stück. Welch atemloses Fortreiten, welche großartige Steigerung bis zum Schluß, so daß der Zuhörer nie zu Atem kommt. Den Gipfelpunkt bildet jene furchtbare Szene, wo Jaromir gegen die entsetzliche Erkenntnis, daß er seinen Vater ermordet habe, sich sträubt, indem er die Liebe zur Schwester in sich aufstacheln und gegen die Tatsachen halbwahnsinnig kämpft. Die drängende, unheimliche, schaurige Stimmung, durch die das Drama so packend wirkt, ist zum Teil auch aus der Stimmung des Dichters hervorgegangen. In den entbehrungs- und sorgenreichen Jahren nach des Vaters Tod fühlte er sich wohl oft als Stiefkind des Schicksals, als den „Friedenlosen“, und so entlud sich ein Stück persönlicher Verstimmung gegen das „Schicksal“ in der Dichtung und gab ihr die Wärme wahrhaft erlebter Poesie. Demnach ist die „Ahnfrau“ eine Stimmungstragödie und soll daher nur nachempfunden und nicht mit der Nüchternheit des Arithmetikers beurteilt werden. Das dunkle musikalische Element der Stimmung beherrscht die leidenschaftlich bewegte Tragödie von Anfang bis zum Ende; das Unausgesprochene ist wichtiger als das, was gesagt wird. An die musikalische Grundstimmung dachte A. Müller, wenn er in seiner Kritik des Stückes sagte, daß die Personen mehr „sängen“ als „sprächen“. Demgemäß ist das Drama reich an Klangeffekten, die Monologe entfalten sich oft wie Arien, um sich an anderen Stellen zur Liedform zusammenzuziehen. Stimmung herrscht auch auf der Szene, Zeit und Ort tragen die entsprechende Färbung. Es ist Nacht, Winter, Schnee bedeckt eintönig die Landschaft und den Himmel gleichförmiges, hieshängendes Grau; dazu ein alter Zwinger, „Gänge, die in wüßverworrer Menge weit umher des Schlosses Wall umziehen“, eine Kapelle um Mitternacht mit den aufgebahrten Leichen, „durch die öden Gänge wimmerts und im Grabgewölbe unten polterts mit den morschen Särgen“; unheimlich ist der alte Spiegel und endlich der Dolch, der, zum ständigen Schrecken von Geschlecht zu Geschlecht in der Halle hängend, wie er beim ersten Verbrechen mitgewirkt hat, so auch bei der hereinbrechenden Katastrophe im Vaternord nochmals seine Bestimmung erfüllt. Einzig auf die Stimmung sind auch die drei Haupt-

personen gebaut: düster, schwermütig, lebensfatt, von banger Ahnung Graf Borotin, Jaromir aber und Berta Naturen voll übermächtiger Leidenschaft und Sinnlichkeit.

Der französische Roman „Die Geschichte des Räubers Mandrin“ und eine weit verbreitete Geistergeschichte gaben dem Dichter den Stoff zur „Ahnfrau“ und allerlei literarische Erinnerungen wirkten mit; besonderen Einfluß übte Calderons „Die Andacht zum Kreuze“, die einen ähnlichen Stoff behandelt, nur daß hier durch die Kraft des Kreuzes alles einem versöhnlichen Ausgange zugeführt wird. Ursprünglich war das Drama, wie Grillparzer selbst sagt, ein „Gespenstermärchen, allerdings mit einer bedeutenden menschlichen Grundlage“. Die Ahnfrau war die Verkörperung des im sinkenden Hause Borotin waltenden Schicksals, die durch die Hallen des Schlosses wandelt und den letzten Sprossen ihres Stammes durch einen Kuß tötet, um ihn vor dem Schafotte zu retten, äußerlich ganz nach Art der Ritter, Räuber- und Gespensterstücke, wie sie Hensler und Huber zu Dugenden auf die Wiener Volksbühnen gebracht hatten. (S. 978.) In ihnen wurzelt die „Ahnfrau“ mit tausend Fäden und es verrät des Dichters richtige Auffassung von der Aufgabe des Dramatikers, wenn er, anknüpfend an die Volksstücke, der herrschenden Lust an märchenhaften Geisterstücken und Schicksalsdramen sich bedient, um reinere und höhere poetische Bilder darzustellen, als gewöhnlich von den Theaterlieferanten geboten wurden. In Spanien war ja, wie Grillparzer aus dem Studium der Spanier wußte, die Blüte des klassischen Dramas tatsächlich aus den Volksspielen entstanden. Durch die auf Anraten Schreyvogels von Grillparzer vorgenommene Änderung wurde die Ahnfrau mit der Handlung in Verbindung gebracht, und zwar dadurch, daß der Untergang des Hauses Borotin mit einer Schuld der Ahnfrau begründet wurde. Das Gespenst wurde dadurch zu einer handelnden und wirklich tragischen Person, Entführung ihrer Schuld durch Vernichtung ihres Hauses, die sie mit ansehen muß, tritt jetzt deutlich als dramatische Handlung hervor, die Ahnfrau steht im Mittelpunkte des folgerichtig geordneten Organismus und erst jetzt brachte der Dichter die oft genannten Schlüsselverse an: „Scheid in Frieden, Friedenloser! Nun wohlan! es ist vollbracht durch der Schließes Schauer macht; Sei gepriesen, ewige Macht! Öffne dich, du stille Klause, Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause.“ (Beilage 145.)

Schnell hat sich die „Ahnfrau“ alle deutschen Bühnen erobert: Kenner wie L. Börne fühlten sofort die Begabung des jungen Dramatikers heraus und noch heutzutage bleibt die Wirkung der „Ahnfrau“ auf der Bühne nicht aus, wenn sie kunstverständlich inszeniert und gespielt wird, denn die Verse strömen in echter Lyrik aus warmem, natürlich fühlendem Herzen mitreißend heraus und der kunstvolle, an den „Ödipus“ erinnernde Aufbau der Handlung mit ihren schrittweisen Enthüllungen erregt immer neu die Spannung empfänglicher Zuhörer.

Wieder an die Wiener Volksbühne, und zwar noch viel enger, schließt sich Grillparzer in dem neuen Drama *Der Traum ein Leben*, zu dem ihm die Form der Verwandlungsstücke, wie sie von Meißl („Der lustige Fritz“) und Bäuerle gepflegt und von Raimund auf ihren Höhepunkt gebracht wurden, die Anregung boten. Ein Zerwürfniß aber mit Küstner, der den Zanga spielen sollte, benahm ihm die Lust an der Arbeit, und als jener bald darauf in einer aus dem Französischen übersehten Zauberposse von E. F. van der Belde auftrat, die auch auf einem objektivierten Traume beruhte, war sie ihm vollends verleidet. Den bereits 1817 vollendeten ersten Akt veröffentlichte er unter dem Titel *Des Lebens Schattenbilder* in Lembergs „Taschenbuch“ für 1821, und erst 1831 wurde „*Der Traum ein Leben*“ vollendet. Da Schreyvogel sich über das „Spektakelstück“ entsetzte, wurde es erst 1834 auf dem Burgtheater aufgeführt und machte „Furore“.

Der Titel erinnert an Calderons „*Das Leben ein Traum*“; aber der Inhalt hat damit nichts zu tun, und nur insofern auch der Traum in Grillparzers Drama ethisch vertiefend wirkt, besteht eine gewisse Verwandtschaft zwischen ihm und Calderons Dichtung. Diese enthält das bekannte Motiv, daß ein Mensch schlafend in bestimmte Verhältnisse gebracht wird, in denen er sich über seine bisherige Lebenslage erhöht sieht, und daß man ihm hinterher, wenn er, wieder schlafend, in die vorige Lage zurückgebracht ist, einredet, alles sei ein Traum gewesen. Rustan aber, der Held Grillparzers, träumt wirklich. Aus der stillen Stätte des alten Massud, seines Oheims, aus den Armen der sanften Mirza treibt es ihn fort in die Welt, Abenteuer will er erleben, Heldentaten vollführen, Kriegsrühm erwerben. Sein Wunsch wird ihm erfüllt. Er kommt, begleitet von Zanga, an den Hof des Königs von Samarkand, gewinnt Ruhm und Ehren, die Königstochter Gunare liebt ihn, — aber ehe er seines Glückes sich recht erfreuen kann, bricht alles zusammen. Das herrliche Gebäude war auf Sand errichtet, ein Betrug war die erste Staffel, auf der Rustan zur Größe emporstieg; er wird aufgedeckt, und um trotzdem auf seiner Höhe bleiben zu können, begeht Rustan Verbrechen auf Verbrechen. Aber es ist schon zu spät zur Rettung. Die Feinde sind in der Uebermacht, der letzte entscheidende Kampf beginnt . . . Da — erwacht Rustan. Die Feinde sind ein Traum; aber dieser Traum hat ihn von seinem krankhaften Ehrgeize geheilt. „Danke dir, Dank! Daß jene Schrecken, Die die Hand mit Blut besäumt, Nicht geschehen, nur geträumt! Daß sie Warnung nur, nicht Wahrheit“, ruft er der aufgehenden Sonne zu. Er wird nicht mehr hinausziehen; er verzichtet auf alle ehrgeizigen Pläne und bleibt daheim, an dem Plage, den Gott ihm angewiesen hat.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

„Breit es aus mit deinen Strahlen,
 Senk es tief in jede Brust;
 Eines nur ist Glück hienieden,
 Eins: des Innern stiller Frieden
 Und die schuldbefreite Brust!

Und die Größe ist gefährlich,
 Und der Ruhm ein lofes Spiel;
 Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
 Was er nimmt, es ist so viel!“

Rustan entläßt den verschmigten Negerklaven Zanga, seinen bösen Genius, und die Melodie des Derrwischliedes: „Schatten sind des Lebens Güter, Schatten seiner Freuden Schar, Schatten Worte, Wünsche, Taten, Die Gedanken nur sind wahr,“ das in den anhebenden Traum geklungen, schließt das Stück. Der Dichter nennt es ein dramatisches Märchen; eigentlich ist es ein Schauspiel, in das eine Tragödie in der Form eines Traumes eingewebt ist. Den Rohstoff zum Ganzen entnahm der Dichter einem Roman Klingsers und der Erzählung Voltaires *Le blanc et le noir*, die schon Paul Weidmann die Farben gegeben haben für die Zeichnung des guten und bösen Genius, die seinem „Haut“ wie dem „wilden Jäger“ Bürgers warnend und hehend zur Seite stehen. Die Kunst aber, das Dämmerlicht des Traumes mit der Helle der Wirklichkeit in so wunderbarer Weise zu verbinden, hat Grillparzer aus Calderons Drama „Alles ist Wahrheit und alles ist Lüge“ gelernt. Der stoffliche Reichtum an Bildern und die Kühnheit, mit der er alles Abstrakte in Bilder umsetzt, verrät das Studium Lope de Vegas und den Einfluß der Volksbühne („Zauberflöte“). Das Stück entfesselte gleich bei seiner ersten Aufführung einen Beifallssturm, wurde der österreichische „Haut“ genannt, und bis heute hat sich das wie die „Ahnfrau“ in trochäischen Versen dahinrollende Märchen drama in der Gunst des Publikums erhalten.

Des Innern stillen Frieden hat Rustan als das höchste Glück des Menschen erkannt, und dieses Lebensideal schlingt sich fast durch alle Dramen Grillparzers hindurch. Am konsequentesten hat er diese seine Lieblingsanschauung in der *Sappho* (1817) geltend gemacht.

Verbittert durch die hämische Kritik, die den unleugbaren Erfolg der „Ahnfrau“ auf die grelle Theatermacherei und Effekthascherei zurückführte, wüthete sich Grillparzer dem Studium der griechischen Klassiker und, von der erhabenen Einfachheit der antiken Welt ergriffen, wollte er nun zu dem Stil der „Iphigenie“ und des „Tasso“ zurückkehren und in einem „bloßen Seelengemälde“ mit Vermeidung der „grelle Effekte“ nur „rein poetische Wirkungen“ auslösen. Dazu schien ihm der Sapphostoff geeignet; zugleich gab er ihm Gelegenheit, die Tragik und Friedlosigkeit des Poetentums darzustellen. Er hatte ja, wie wir aus der Geschichte seines Lebens wissen, an dem Widerstreite zwischen dem empfindsamen Künstlerthum und dem Leben, zwischen den Bildern der Phantasie und der nüchternen Wirklichkeit seinen wohl-gemessenen Dichteranteil und verweist auf an der Versöhnbarkeit zwischen Kunst und Leben. Goethe war, der diese Reizbarkeit, diese Dämonen der Phantasie und Hypochondrie gar wohl kannte und im „Tasso“ darstellte, nahm nicht Partei für die von ihnen Beherrschten, sondern erblickte darin eine Schwäche und sah keine unüberbrückbare Kluft zwischen Kunst und Leben; die Romantiker aber hielten in ihren Künstlerromanen und Künstlerdramen an jenem Widerstreite fest und Grillparzer sprach ihnen daher aus der Seele, als er in seiner Tragödie „Sappho“ den pessimistischen Gesang ertönen ließ, daß der Dichter von vornherein zur Einsamkeit und Entsagung verurteilt sei: Sapphos Dichtertum wird ihr Unglück, aus dem Schuld und Verderben erwachsen. „Man steigt nicht ungestraft vom Göttermahle herunter in den Kreis der Sterblichen.“ Seine persönlichen Stimmungen hat der Dichter in Sappho hineingetragen, während „der Mensch Grillparzer in Melitta spiegelt. Jenes sehnsüchtige Hinüberblicken auf der Welt der Kunst und des Ruhmes in die Welt des einfachen Herzens und stillen Glückes ist sein eigenes. Aus Sapphos Reden fühlt man jene tiefe Sehnsucht des Kultur- und Reflexionsmenschen nach dem Glücke der natürlichen Einfachheit heraus, die Schiller als sentimentalisch bezeichnet, und ihr Kontrast mit Melitta und Phaon bildet den tiefsten poetischen Zauber der Dichtung. Melitta ist, was Sappho wünscht zu sein; ihr Leben ist das Zauberland, nach dem Sappho umsonst verlangende Arme ausstreckt. Der Grundton Melittas ist Idylle, der Sapphos Elegie; Kunst, Ehre und Ruhm bieten ihr nicht Ersatz für das, was das Leben ihr entzog; vergeblich sucht sie dieses „stille Land“ durch Phaons Liebe zu gewinnen.

Die Ähnlichkeit „Sapphos“ mit Goethes „Tasso“ liegt auf der Hand; aber sie beruht nicht auf einer unmittelbaren Beeinflussung, sondern erklärt sich vielmehr aus der Wesensverwandtschaft beider Gestalten mit Grillparzer selbst. Was dieser von Sappho sagt: „Ein Charakter, der Sammelpfad glühender Leidenschaften, über die aber eine erworbene Ruhe, die schöne Frucht höherer Geistesbildung, das Szepter führt, bis die angeschmiedeten Sklaven die Ketten brechen“, — das läßt sich auch auf ihn anwenden. Und wie sehr Tasso, dem freilich die erworbene Ruhe fehlt, Grillparzer verwandt ist, mußte dieser mit einem förmlichen Schauder wahrnehmen. „Ich selbst glaube es zu sein, der als Tasso sprach, handelte, liebte: nur Worte, so schien es mir, hat Goethe meinen Gefühlen gegeben“. Daß Grillparzer übrigens „so ziemlich“ mit Goethes „Kalbe“ geplügt, seine „Iphigenie“ und „Tasso“ zum Vorbilde genommen habe, gestand er selbst zu. Wir aber bewundern die Kunst, mit der er die Sprache Iphigeniens von innen heraus nachgebildet hat. Was ihm die Geschichte von seiner Heldin überlieferte, ist äußerst dürftig und von dem wenigen benutzte er auch nur die ganz unverbürgte Sage von ihrer Liebe zu Phaon und ihrem ebenso unverbürgten Sprunge vom leontadischen Felsen in das Meer, ferner daß sie sich mit der Ausbildung junger Mädchen ihrer Umgebung befaßte, und endlich eines ihrer Lieder, das er in das Drama verwob und seiner Charakteristik der Heldin zu Grunde legte. Deren Liebeslieder gaben der attischen Komödie Anlaß, sich über die verheiratete und nach der Liebe eines jungen Mannes sehrende Frau lustig zu machen und gegen sie wegen ihres Verkehrs mit den Mädchen allerlei Anklagen zu erheben. Doch schon das Altertum erhob dagegen Einsprache und dieser ersten Auffassung folgte auch Grillparzer. Die Handlung ist seine Erfindung und ganz seine Schöpfung ist Melitta, in der er sein Ideal von Weiblichkeit dargelegt hat.

Grillparzers „Sappho“ hatte einen Vorgänger in dem Drama „Correggio“ des Dänen Adam Gottlob Ohlenfchlager (1779—1850), das 1816 im Burgtheater vorgeführt und zum Vorbilde für die Künstlerdramen wurde, die besonders in Osterreich Pflege fanden und noch Petrarka, Shakspeare, Camoens, Raphael, Van Dyl und Holteis besonders tränenreiche Dichtertragödie „Lorbeerhain und Bettelstab“ auf die Bühne brachten. In einem Romane hat Sophie von Mereau das Sapphomotiv verwertet, wie denn auch Frau von Staël nach ihrem eigenen Urbilde in „Corinne“ das Schicksal einer Dichterin darstellte und andere Romanciers Albrecht Dürer und Heinrich von Ofterdingen in ihre Kreise zogen.

Am 21. April 1818 wurde die „Sappho“ im Burgtheater unter großem Beifalle aufgeführt, mit Sophie Schröder in der Titelrolle. Bald kam die Tragödie auf alle großen deutschen Bühnen; Byron schrieb das Lob des neuen Dramatikers in sein Tagebuch, Börne verkündete es laut auf dem Markte. Wohl machten manche Kritiker den Einwand, das Stück sei nicht hellenisch genug, aber gerade darin erblickte der Dichter einen Vorzug, da er nicht für Griechen, sondern für Deutsche schreibe. Gewiß, das ganze Problem und die Liebestragödie sind nicht griechisch, sondern modern; nur die Personen und der Schauplatz sind der Antike entnommen, dazu die Einfachheit der Komposition mit ihrer beschränkten Personenzahl und strengen Wahrung der drei Einheiten und die Schönheit der Sprache; rein und klar fließen die bewegten Jamben dahin und in den Bildern der Sappho spiegelt das ewige Meer sich tausendfältig wider.

Die Zeit nach der Aufführung der „Sappho“ war die glücklichste und hoffnungsreichste in Grillparzers Leben. Die gute Gesellschaft von Wien überschüttete den Dichter mit Aufmerksamkeiten. Es regnete anerkennende Briefe und Gedichte und Schreyvogel schreibt an Böttiger: „Die Großen und die Weiber beifern sich um die Wette, den bescheidenen Dichter aus seiner Dunkelheit hervorzuziehen.“ Sogar von Metternich wurde er empfangen und der Finanzminister Graf Stadion, ein in jeder Hinsicht ausgezeichnete Mann, vermittelte, daß Grillparzer als Theaterdichter an dem Burgtheater angestellt und dem Departement, dem die Hoftheater unterstanden, zugewiesen wurde. Der größte Gewinn aber seines Erfolges war ihm, daß er sich seiner vollen Kraft bewußt und sein Selbstvertrauen geschwellt worden war. Leider hielt seine gehobene Stimmung nicht lange vor. Die Nervosität der Mutter steigerte sich, er selbst kränkelte. Eine Kur in Baden sollte beiden Heilung bringen. Hier spielte ihm ein Zufall Hederichs mythologisches Lexikon (1770) in die Hände und sein erster Blick fiel auf den Artikel über Medea. Die Sage war ihm schon seit seinen Knabenjahren bekannt, nun auf einmal zog sie ihn mächtig an. Die Umrisse einer gewaltigen Tragödie in trilogischer Form zeigten sich seiner lebhaft erregten Phantasie, rasch, wie das seine Art war, gliederte sich ihm der Stoff, und sogleich sollte mit der Arbeit begonnen werden. Doch eine heftige Erkrankung hinderte ihn an geistiger Arbeit und brachte ihn der Verzweiflung nahe. In diesem Zustande traf ihn Johann Ladislaus Pyrker von Felső-Eör, der ihm vorschlug, ihn nach Gastein, wohin er eben selbst reisen wollte, zu begleiten.

L. Pyrker (geb. 1772 zu Bányh in Ungarn, gest. 1847 in Wien), Bistzerzienser und Abt von Lilienfeld in Niederösterreich, dann Bischof von Rips, bald nachher Patriarch von Venedig, zuletzt Erzbischof von Erlau, spielte in dem österreichischen Kunstleben jener Tage eine bedeutende Rolle. Er galt für einen feinen Kenner und bereitwilligen Förderer schöngeistiger Bestrebungen. Als Dichter geht er von jener patriotischen Stimmung aus, die seit dem ersten Dezennium des neunzehnten Jahrhunderts in Osterreich gepflegt wurde und ihre Hauptnahrung aus dem Kreise Hornayrs und seiner Freunde sog. Wie der junge Colliu beginnt er mit Dramen, deren Stoffe er der engeren vaterländischen Geschichte entlehnte. Von den damals massenhaft angebauten patriotischen Romanzen strebt er vorwärts zum patriotischen Epos; so schildert er in der „Tunisiäs“, einem Heldengedichte in zwölf Gesängen, die Eroberung von Tunis durch Karl V. und umgibt in der „Rudolphias“ (1824) das Haupt Rudolfs von Habsburg mit einem hellen Strahlenkranz. In beiden Epen Klopstock nachahmend, strebte er danach, in der Form durch die Wahl des Hexameters und durch die Einführung des Wunderbaren (Geister verstorbenen Helden und Dämonen zum Erlase der alten Götter bei Homer und Vergil) das klassische Epos wiederzubeleben. Klopstocks Dichtung war damals in Osterreich noch lebendig und romantische Dichter, wie J. Werner und Fr. Schlegel, suchten der katholischen Dichtung neuen Aufschwung zu geben. Ihren Anregungen folgten Anton Passy und J. B. Silbert und in der Siona wurde später ein eigener Sammelpunkt für religiöse Poesie geschaffen. Das religiöse Element tritt denn auch in Pyrkers Epen, zumal den kleineren, neben dem lehrhaften stark hervor. In den Perlen der Vorzeit bringt er Stoffe des alten Testaments in die ihm geläufige hexametrische Form. Religiöses Fühlen und warme Heimatsliebe bekunden auch Pyrkers lyrische Dichtungen („Lieder der Sehnsucht nach den Alpen“).

Schaffensfroh und schaffenskräftig kehrte Grillparzer von Gastein zurück, wenn ihn auch zuweilen jene unsäglich wehmütige Verzichtstimmung befiel, wie sie durch das Gedicht „Abschied von Gastein“ als Grundton klingt. Er wendet nun seine Kraft wieder der geplanten Trilogie zu und schon im Oktober 1818 war deren erster Teil, „Der Gastfreund“, vollendet. Bald folgten die ersten drei Akte des zweiten Teiles „Die Argonauten“. Dann aber lähmte der Tod der Mutter seine Schaffensfreudigkeit. Mit der Mutter war ihm das Teuerste dahingegangen, und wie einsam er auch von Jugend an gewesen, an ihr hatte er doch mit aller Innigkeit gehangen, deren seine Natur sich fähig zeigte. Die Ärzte rieten ihm zu einer Reise; begierig griff er den Vorschlag an und reiste als Begleiter des Grafen Deym nach Italien (1819). Trotz der Fülle von Anregungen, die ihm die Reise bot, blieb sein Innerstes davon unberührt und in der Heimat erwartete ihn ein unfreundlicher Empfang; zunächst traf ihn ein scharfer Tadel wegen Überschreitung des Urlaubs und dann erhob sich ein gewaltiger Zensurlärm wegen der Elegie Die Ruinen des Campo Vaccino, in der er seinem Schmerze über den Verfall der Antike Ausdruck verliehen hatte.

Des Dichters Verstimmung färbt sich auch in der „Medea“ ab, mit der er im Januar 1820 die Trilogie das Goldene Vlies vollenden konnte. Die Aufführung aber fand erst im März 1821 statt. Der Erfolg war ein achtungsvoller, aber ein lauer und auch die Wiener Theaterkritik, die damals sehr im argen lag und unseren stolzen Dichter, der mit ihr nichts gemein haben wollte, unfreundlich behandelte, wußte sein geistig tiefstes Drama nicht zu würdigen und ihr zum guten Teile schob er es zu, daß es trotz des großartigen Spieles der Schröder als Medea bald vom Spielplane verschwand. Erst als Laube in der Wolter eine geeignete Künstlerin für die große Rolle der Medea fand, erschien es wieder öfter im Spielplan; die großen Schwierigkeiten der Besetzung bringen es mit sich, daß das „Vlies“ auch jetzt nicht so oft auf die Bühne kommt, als es verdiente.

Nicht als wiedererstandener Grieche will Grillparzer in seinem „Goldenen Vliese“ reden zu versunkenen Geschlechtern, er will Leben schaffen, das seiner Zeit gehört, „wärs auch nur im Raume und durch die Zeit beschränkter“. So wurde, wie der tragische Gehalt, auch der Charakter Medeas seine eigene Schöpfung. Denn während Medea bei Euripides als ein weiblicher Achill, eine barbarisch-heroische, schrecklich grimmige Gestalt erscheint, bei Seneca als ein saevum monstrum uns entgegentritt, als ein Ungeheuer, das sich noch mehr Kinder wünscht, um sich noch fürchterlicher rächen zu können, bei Corneille als die exécrationnelle tigresse sich geberdet und auch bei anderen Dichtern (Klinger, Soden) über das Menschliche hinausragt, hat Grillparzer das allgemein Menschliche der Sage und der Medeeengestalt rein erfaßt, den phantastischen Apparat auf das Notwendigste eingeschränkt und den Charakter Medeens zu einem innerlich geschlossenen gestaltet. Daher begnügte er sich nicht, wie sein Vorgänger, mit der Dramatisierung der Katastrophe, dem Kindermorde, sondern suchte diese ungeheuerliche Tat auch begreiflich und erträglich zu machen. Begreiflich konnte sie nur werden, wenn der Zuschauer den ganzen Weg wandelt, den diese Mutter zurücklegte, ehe sie die Verzweiflung zum Verbrechen trieb. So wird Medea gleich vom Anfang an in den Vordergrund gerückt; ihr Schicksal, ihre Person ist das Wesentliche, nicht der Argonautenzug. Erträglich konnte die Katastrophe nur dann werden, wenn wir Medea während ihrer ganzen Lebensgeschichte als einen wirklich bedeutenden Menschen kennen und lieben gelernt haben, an dem sich eines jener großen Schicksale erfüllt, das den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt. Daher mußte Medeas Charakter in jenem Kampfe zweier Kulturen, des Barbarentums und des Hellenentums, der sich durch das ganze Drama zieht, als groß und bedeutend gestaltet werden. Um aber Raum für die Darstellung so vieler Ideen und Motive zu gewinnen, mußte der Dichter die Form der Trilogie wählen. Und mit ungeheurer Kraft der Konzentration ist es ihm gelungen, ein festgefügt, tadelloses Kunstwerk zu schaffen, dessen drei Teile ineinander greifen, wie nur die Akte einer einzigen Tragödie, und sich gegenseitig notwendig bedingen. Mit Recht wendet sich daher schon Michael Ent



Bez. v. J. Danhauser, gest. v. Fr. Stöber 1840.

gegen die Gepflogenheit der Theater, das dritte Stück von den früheren losgerissen auf die Bühne zu bringen. „Medea kann vereinzelt wohl gespielt, aber nicht begriffen werden.“

Der Gastfreund ist ein Vorspiel. Darin wird die Tat begangen, deren Folgen wie ein Verhängnis auf einer langen Reihe von Menschenleben lasten und den unabhängigen Willen, den der Medea, unterdrücken. Phrixus kommt mit einem kleinen Gefolge von Griechen nach Kolchis, um einen zweideutigen Orakelspruch des delphischen Orakels auszuführen, das ihm „Sieg und Rache“ verheißt, wenn er das ihm im Traume bescherte goldene Vlies dem Gotte in Kolchis darbrächte. Phrixus aber fällt im Kampfe mit dem nach dem goldenen Vlies lüsternden Aietes, dem Vater der Medea. Diese sieht die Rachegöttinnen aus den Nebeln der Unterwelt aufsteigen, fühlt die Scham, einem verbrecherischen Geschlechte anzugehören, und flieht aus der Nähe des Vaters, der den Gastfreund erschlug. Nicht nur der Vater wird durch die Argonauten geächtet, nicht nur wird Absyrtus, der unschuldige Sohn, durch das Verbrechen des Vaters ins Verderben gestürzt, das Hauptopfer wird Medea selbst. Die Ermordung des Phrixus lastet unfühnbar auf ihr. „Kein Mensch, kein Gott löset die Bande, Mit denen die Untat sich selbst umstrickt.“ In diesem Ahnen und Wissen dessen, was kommen muß, in dem hellen Sehen und richtigen Beurteilen der Menschen und Dinge, ohne aber die Kraft zu finden, ihrer Herr zu werden, liegt das erschütternde Erlebnis Medeas, eine Tragik, die man mit Recht als spezifisch Grillparzerisch bezeichnet hat, denn sein eigenes Gemüt war auch immer so voller Ahnungen, die ihn im Laufe so vieler schmerzlichen Erfahrungen seines Lebens zum völligen Verzicht auf jede Tat gebracht haben. In der Einsamkeit will sich Medea über die Mittel zur Abwehr der Griechen klar werden. Und gerade da naht dem stolzen Mädchen eine unbekannte Macht und verwandelt die unbezwingbare Jägerin der thrakischen Berge in ein demütiges, dem Willen anderer unterworfenen Wesen: die Liebe. Sie wird Jasons Weib. Aus Liebe kämpft sie mit ihm, als er sich des Vlieses, das ein Trache bewacht, bemächtigen will, und nur, weil ihn ihr Fieber davon nicht abbringen kann, ermöglicht sie den Erfolg des Wagnisses. Dieser selbstlosen Liebe des Weibes steht der blinde Wahn des nach Geld und Ruhm jagenden Mannes gegenüber. Nicht des Weibes wegen, das er so nebenbei gewonnen hat, ist er nach Kolchis gekommen, sondern wegen des Vlieses; ihm ist es das Zeichen des Ehrgeizes, für Medea das Symbol alles Unrechtes und Übels. Kaum ist Jason im Besitze des Vlieses, so ist sein Benehmen gegen Medea verwandelt. Bei der Werbung um sie ritterlich, heßt, als Gemahl, spricht er im Tone des Befehlenden mit ihr und sie gehorcht ihm so demütiger, je mehr sie erkennt, was alles und wem sie es geopfert hat. Dieses Bewußtsein macht sie schwach und das Bewußtsein um die eigene Schwäche ist das allertiefste Menschenleid, das Grillparzer so recht aus dem Vollen kannte. Aietes bricht unter Verwünschungen der Tochter zusammen, die Jason nach Griechenland folgt.

Die Ereignisse auf der Fahrt, so sehr sie auch das Folgende vorbereiten, sind in der Medea, dem dritten Stücke der Tragödie, kaum angedeutet. Der Dichter hat vielmehr mit all dem tiefen Gemüt, das seinen poetischen Genius auszeichnete, das Seelenleben Medeas in ihrer unglücklichen Ehe geschildert. Sie tut in dem neuen Lande alles, um sich den neuen Verhältnissen anzupassen. Wie sie heraus will aus der Barbarei, wie sie dem Verhängnis zu entfliehen sucht, wie sie das Ideal des Lebens vor sich sieht, wie sie in die griechische Bildung hinein sich sehnt und angstvoll strebt und wie dies alles in der Szene sich vereinigt, in der sie den vergeblichen Versuch macht, Jason ein Lied zu singen, das ist ganz außerordentlich und diese Szene gehört zu dem Rührendsten im edlen und großen Sinne, was die Poesie aller Zeiten hervorgebracht hat. Doch Jason hat sich von ihr abgewendet und sie muß zusehen, wie er sich mehr noch aus Eigenmuth als aus wieder erwachter Neigung der ihm einst zugebadeten Jugendfreundin Kreusa, der Tochter des Königs Kreon von Korinth, nähert. An dessen Hofe haben sie Zuflucht gefunden, als sie aus Jolkos fliehen mußten. Als dann der Herold des Amphiktyonenbundes erscheint und die Verbannung Jasons und Medeas wegen der Ermordung des Pelias, des Oheims Jasons, verkündet und Kreon, um ihn zu retten, als seinen Eidam erklärt, ist Jason selbstständig genug, alle Schuld auf die unschuldige Medea zu wälzen. Da verachtet sie ihn und zum Zeichen des unwiderrüflichen Bruches zerreißt sie ihren Mantel, dessen eine Hälfte sie behält, während sie ihm die andere vor die Füße wirft. Im Zusammenbruche ihres Glückes hofft sie, daß ihr wenigstens die beiden Kinder bleiben. In den erschütterndsten Naturlauten eines geängstigten Mutterherzens wirbt sie um den einen, dann um den anderen Knaben; aber die beiden Kinder wollen sich von Jason und Kreusa, die sie durch ihre Sanftmut gewonnen hat, nicht trennen. Da bricht Medea zusammen; nun hat sie alles verloren: sie ist heimatlos, hat keinen Gatten, keine Kinder mehr. In den Kindern erkennt sie das Ebenbild Jasons und überträgt auf sie den Haß gegen den Undankbaren. Nur Rache hat noch Raum in ihrem Herzen, und als Kreon sie auffordert, das goldene Vlies herauszugeben, und Diener die an der Meeresküste vergrabene Truhe bringen, hat sie auch das Werkzeug dazu in den Händen. Sie sendet Kreusa, die sich schon zur Hochzeit mit Jason schmückt, den entsehligen Schleier, der sie verbrennt und den königlichen Palast in Flammen setzt, und in der rasenden Stimmung der Verwirrung stürzt sich Medea auf die Kinder und erdölcht sie, um sie vor der Blutrache zu bewahren.

Mit einem Epiloge von grandioser Schwermut schließt die Tragödie. Jason, der gleichfalls verbannt ist, und Medea treffen in einsamer Waldgegend zusammen und scheiden für immer voneinander. Das Vlies ihm zeigend, dem er seine eigene und anderer Ruhe geopfert, sagt sie: „Erkennst das Zeichen du, um das du rangst? Das dir ein Ruhm war und ein Glück dir schien? Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten! Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum. Du Armer! der von Schatten du geträumt! Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht.“ Medea geht nach Delphi, um an des dunklen Gottes Altar das Vlies aufzuhängen, von dem es Phrixus einst genommen, und die Priester will sie fragen: „Ob sie mein Haupt zum Opfer nehmen an, Ob sie mich senden in die Wüste. In längerem Leben finden längere Qual.“ Der Tod ist nicht das Schlimmste, er aber, Jason, soll leben und im Leidtragen wenigstens stärker sein als im Handeln. Nicht also, wie sonst in den Tragödien, durch den Tod sollen die tragisch schuldigen Gestalten ihre Schuld

büßen, sondern durch ein weiteres Leben der Qual. Tragen, dulden, büßen, so klingt die Dichtung aus. Persönliche Leiden Grillparzers haben sie zu seinem düstersten Drama gemacht und den Dramen der Friedlosigkeit angereicht. In der „Ahnfrau“ ist es die Friedlosigkeit durch die Existenz an sich, in der „Sappho“ die durch den Kunstberuf bedingte Friedlosigkeit und in „Vlies“ kommt sie zum Ausdruck durch die Begier nach Ehre und Ruhm, als deren poetisches Symbol das Vlies erscheint. Dem verhängnisvollen Haschen nach den irdischen Gütern steht das bescheidene Leben gegenüber, das Grillparzer als erste Bedingung zu einem glücklichen Leben ansieht.

Auch Grillparzer hatte, wie Medea, den Willen zum Leben und, wie Jason, einen stürmischen Durst nach Ruhm. Naturanlage aber und äußere Verhältnisse stellten sich ihm hemmend entgegen. Vor allem aber machte sich in der Trilogie ein Gemütszustand des Dichters Luft; die leidenschaftlich geliebte und liebende Charlotte, die Frau seines Veters Paumgarten, ist die Muse der „Medea“ geworden und hat der Koldherin ihre Züge geborgt. Auch in der freundlichen Gestalt Kreusa dürfen wir ein freies Abbild der Wirklichkeit erblicken. Wie Jason vermochte der Dichter wohl Frauen heftig zu entflammen, aber nicht dauernd zu beglücken; die unbeugsame Selbstheit seiner Natur hinderte ihn, sich anzuschließen, und wie für Jason „alles andere“ nur Stoff zu Taten ist, so ist es für ihn nur Stoff zur Dichtung. So manches Gedicht verdankt denn auch seinen Ursprung dem Verhältnisse Grillparzers zu Kathi Fröhlich, der zweitjüngsten von vier Schwestern, durchweg Freundinnen der Musik, die nach dem Verfall des Geschäftes ihres Vaters durch Musikunterricht für den Haushalt sorgen mußten. 1821 war Grillparzer zu Kathi in Beziehung getreten, und obwohl Mißbilligkeiten das Verhältnis bald trübten, war doch 1823 die Vermählung beschlossen; aber es kam nicht dazu („Jugenderinnerungen im Grünen“). Das war das Unglück in dieser ewigen Brautenschaft, daß zwei selbständige Charaktere aufeinander stießen. Grillparzer liebte die Braut innig („Wie sie zuhörend am Klaviere saß“), aber es stand etwas zwischen ihnen: „Wir glühten, aber ach! wir schmolzen nicht!“ Zwischen Zank und Versöhnung schleppte sich das Verhältnis qualvoll hin, bis endlich in einer elegischen Idylle vollendet wurde, was mit stürmischer Leidenschaft begonnen hatte. Grillparzer zog nach dem Tode der Fröhlichen Eltern (1849) zu den Schwestern, der Älteren zu den Älteren, und ward von ihnen aufs sorgsamste und liebevollste betreut.

Vor und nach Vollendung der Trilogie beschäftigten Grillparzer viele dramatische Pläne. Sage und Geschichte, eigene Erfahrungen und Erlebnisse seiner Freunde setzten sich bei ihm in dramatische Entwürfe um. Was er berührte, verwandelte sich in dramatisches Gold. Nur die Verehrung, die der Dichter für Beethoven hegte, konnte ihn bewegen, dessen Wünsche nach einem Opernbuche zu willfahren. Zunächst dachte er an den Drahomira-Stoff, ließ aber sehr bald den Plan fallen und wählte das Märchen von der Melusine (1823). Beethoven aber fand das Ganze zu weich und es folgten nun Unterhandlungen wegen der Umgestaltung des Buches, die zwar ohne praktisches Ergebnis blieben, aber die beiden Männer freundschaftlich einander näher brachten und Gelegenheit zur Aussprache über manches gaben, was nicht unmittelbar mit dem Operntext zusammenhing. Wie tief Grillparzer Beethovens Wesen erfaßte, erhellt aus dem herrlichen Nachrufe, den er ihm an dessen Todestage (26. März 1827) einsam in seiner Stube hielt.

In demselben Jahre, das das wenig geglückte Libretto brachte, wurde auch ein Meisterwerk, das erste vaterländische Drama des Dichters, vollendet: König Ottokars Glück und Ende (1823). Es ist das bedeutendste und vollendetste Geschichtsdrama, das die deutsche Literatur neben Schillers „Wallenstein“ besitzt, und wäre die Tragödie in den Zeiten der Freiheitskriege, wäre sie 1815 zutage gekommen, so würde sie von der Regierung gefördert, von den Zuschauern begeistert aufgenommen worden sein. In den zwanziger Jahren aber fand es ein anderes Geschlecht, andere Tendenzen walteten vor als die, von denen der Anstoß zu seiner Entstehung ausgegangen war. Die Ähnlichkeit des Hauptcharakters mit dem Schicksal Napoleons war ihm jetzt abträglich, wie einst 1806 dem Wernersehen „Attila“. Mit Rücksicht auf die neueste Geschichte und auf die innere Politik erklärten der Polizeichef Sedlnitzky und Metternich selbst das Stück für unaufführbar, den Druck für unmöglich. Alle Faktoren der Staatsgewalt hatte das Stück, das bei der Zensur zu verschwinden drohte, bereits in Bewegung gesetzt, als Kaiser Franz selbst eingriff und auf den anerkennenden Bericht seines geheimen Rates Stifft hin dem Verbote der Zensur gegenüber die Freigabe des Dramas verordnete. Am 19. Februar 1825 wurde es im Burgtheater aufgeführt.

Der Erfolg war tumultuarisch, aber er galt mehr der Sensation als der Dichtung. Totalpatriotismus und die Sucht, in den Gestalten des Dramas Beziehungen auf Persönlichkeiten des Tages zu wittern, hatten zu gleichen Teilen daran mitgewirkt. Grillparzer hörte den falschen Ton heraus und fühlte sich angewidert, zumal auch die Kritik ohne Kenntnis und Einsicht die Stimme des Lobes erhob. Fatale Zufälligkeiten, wie die Erkrankung des Ottokar-Darstellers Anschütz, wirkten mit, daß auch der äußere Erfolg

des ersten Abends nicht vorhielt. Als dann im „Sammler“ ein Journalist dem Stücke Beschimpfung der Tschechen, grobe Unfittlichkeit und Respektlosigkeit gegen den Kaiser vorwarf, war es um die Tragödie geschehen. Sie wurde vom Spielplan abgesetzt und taucht leider auch in der Gegenwart nur ab und zu darin auf. Und doch hätten wir alle Ursache, dieses mit ebenso vaterländischem Geschichtssinn wie mit seltener dichterischer Kraft durchgeführte deutsche Historiendrama eifriger zu pflegen als die Shakespearischen Königsdramen.

Als eifriger Patriot fühlte er sich von einem Stoffe angezogen, der ihm Gelegenheit bot, seiner tiefen Ergebenheit gegen das Haus Habsburg und seiner Liebe zur Heimat Ausdruck zu geben. Diese glühende Vaterlandsliebe gab ihm auch den Mut, die Gefahren gering zu schätzen, die mit der Wahl eines historischen Stoffes für den Dichter damals verbunden waren. Man fürchtete den Vergleich mit den jeweiligen politischen Verhältnissen; daher die vielen Verbote historischer Dramen. Deren gab es eine große Zahl. Fast alle deutschen Landschaften hatten seit der Zeit der Ritterstücke ihre nationalen Dramen auf der Bühne gehabt. Auch die Geschichte der deutschen Ostmark wurden mit poetischem Glanze umgeben. Anregung dazu hatte schon A. W. Schlegel gegeben, der am Ende seiner Vorlesungen über dramatische Literatur die Geschichte der Habsburger als eine außerordentlich reiche Quelle schöner Dramen empfahl. Zur selben Zeit unternahm es Freiherr von Hornmayer, der Mitkämpfer und Geschichtsschreiber des Tiroler Aufstandes, in seinen Zeit- und Landesgenossen das Gefühl für einen österreichischen Patriotismus zu wecken. Das Mittel dazu erkannte er vor allem in der Popularisierung der vaterländischen Geschichte durch Kunst und Dichtung und mit einem staunenswerten Eifer war er publizistisch dafür tätig. In seinem „Österreichischen Plutarch“ (1807—1814) und in dem „Taschenbuch für vaterländische Geschichte“ trug er eine Masse von historischem Material zusammen, aus dem Dichter und Künstler Anregungen für ihr Schaffen holen sollten. Das „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst“ (1810—1828) wurde der Sammelpunkt für die Erzeugnisse österreichischer Dichter und Geschichtsschreiber. Und er erreichte, daß die bildende Kunst in Männern wie Krafft, Petter, Berger, Rus, und noch mehr die Poesie heimischen Stoffen sich zuwandte. Er selbst ging, freilich ohne poetisches Talent, mit Dramen („Friedrich von Österreich“, „Leopold der Schöne“) voran, Matthäus Collin wird sein Bundesgenosse, Karoline Pichler (S. 980), deren „Denkwürdigkeiten aus meinem Leben“ ein treffliches Bild von dem literarischen Leben im vormärzlichen Österreich entwerfen, wählt für ihre Balladen („Philippine Welserin“), Romane („Die Belagerung Wiens von 1683“, „Die Schweden vor Prag“) und Dramen („Rudolf von Habsburg“, „Ferdinand II.“) mit Vorliebe vaterländische Stoffe, H. Collin und L. Pyrker besingen den Stifter der habsburgischen Dynastie in Heldengedichten, von Grillparzer selbst haben wir die vier ersten Gesänge eines Epos, „Die Schlacht am Marchfelde“, Kobezue ließ 1815 ein schwächliches Trauerspiel, „Rudolf von Habsburg und König Ottokar von Böhmen“, aufzuführen, ein Jahr darauf reichte Ludwig Schöne sein Drama „Rudolf von Habsburg“ bei der Zensurbehörde ein, nachdem schon früher der Pester Professor Werthes, der Leutnant Popper und Mynart denselben Stoff dramatisiert hatten. Aber all dieses Mittelgut übertraf himmelhoch Grillparzer; er erst verkörperte, was Hornmayer, zu dessen persönlichen Freunden er nicht gehörte, als Ideal vorschwebte.

„Eines Gewaltigen Glück und Ende“, d. h. das Geschick Napoleons, darzustellen, hatte Grillparzer schon lange gereizt; da aber ein Napoleondrama auf die Bühne nicht zugelassen worden wäre und der Dichter kein bloßes Lesedrama schreiben wollte, gingen Züge von Napoleon auf den mächtigen Böhmenkönig Ottokar, den Helden des Dramas, über. Was er an Ereignissen bringt, stammt aus der „Österreichischen Reimchronik“, die 1300—1320 von einem unbekanntem Dichter verfaßt und von Grillparzer irrtümlich dem Ottokar von Horned zugeschrieben wurde. Von deren 98595 Versen beschäftigen sich ungefähr 13000 mit Ottokar. Bewundernswert ist die Kunst, wie er die Tatsachen, von denen die Reimchronik erzählt, obwohl sie sich über einen Zeitraum von 27 Jahren (1251—1278) erstrecken, in den engen Rahmen eines Dramas zusammenpreßt, ohne mit dem Befehle der Einheit der Zeit zu frei zu verfahren. So gewiß fühlen wir Ottokars Fall schon in dem Augenblick voraus, da er seine Macht für unerschütterlich hält, daß wir an die Zeit nicht denken, die vergeht. Die elf Jahre, die zwischen der Ehescheidung von Margarete und der Schlacht von Dürnkrut liegen, in der Ottokar untergeht, erscheinen wie ein Augenblick; so zwingend folgt die zweite Tatsache aus der ersten. Doch genügt es dem Dramatiker nicht, zu zeigen, wie die Tatsachen eine aus der anderen folgen; er muß sie um einen Mittelpunkt gruppieren, so daß alle Geschehnisse als die Folgen eines und desselben Konfliktes erscheinen, der den Kern des Stückes bildet. Und gerade in dieser Konzentration aller Elemente seines Stoffes um einen Mittelpunkt zeigt sich die Kunst Grillparzers. Hierin vermeidet er die Fehler, in die selbst von ihm verehrte Meister gefallen sind. Sein Geschichtsdrama gleicht weder denen Shakespeares, die oft nichts als dialogisierte Chroniken sind, noch Goethes „Götz“, dessen Auflösung der Handlung in ein Bündel von Genreszenen für die weniger begabten Nachahmer verhängnisvoll wurde. Schiller, dessen „Wallenstein“ Grillparzer die Zusammendrängung der Handlung ablaudigte, zerstörte durch die gewaltige klassische Form den intimen Reiz des Details. Grillparzer hat die strenge klassische Form beibehalten, sie aber in romantischer Art beseelt und im „Ottokar“ erreicht, wonach er im „Goldenen Vlies“ bewußt, aber nicht mit vollem Erfolge gelungen hat.

Der leitende Gedanke, auf den Grillparzer alle Teile seines Stückes zurückführt, ist der Konflikt zwischen dem Recht und dem Hochmut. Er zeigt uns die außerordentlichen Erfolge, die den Böhmenkönig zum Glauben brachten, daß es keine Schranken mehr für ihn gebe; da will er ebenso die Befehle weichen sehen, die sich seinem Eigensinn und seiner Herrschaft entgegenstellten. Das Ehegesetz, das ihn mit Margarete verbindet, tritt er mit Füßen. Diese Rechtsverletzung ist nicht die einzige, aber der Dichter stellt sie ins hellste Licht, weil sie der entscheidende Schritt ist, mit dem Ottokar seinem „Ende“ sich zuwendet. Als Margarete am Arme Rudolfs von Habsburg den böhmischen Hof verläßt, wird dieser Abgang zum Symbol für das Recht, das sich in Begleitung seines späteren Rächers zurückzieht. Daß Ottokar Margarete verstoßt

(1828) lastete. Vom Hofe aufgefordert, für die Krönung der Kaiserin Karolina Augusta zur Königin von Ungarn ein Festspiel zu dichten, hatte Grillparzer zugesagt und sich für die Geschichte vom Palatin Banubanus entschieden; aber vielerlei Bedenken hemmten die Arbeit und so ging die Krönung vorüber (1825), ohne daß Grillparzer sein Drama beigezeichnet hatte. Jetzt lockte ihn der Stoff aufs neue und rasch vollendete er das Werk. Schreyvogels Mißfallen an dem Stücke aber genügte, um den Dichter, der leicht geneigt war, jedem Tadel aus dem Munde eines Verständigen recht zu geben, noch vor der Aufführung zu entmutigen.

Chroniken berichten, daß König Andreas II. (1205—1236), als er nach Gallizien ziehen mußte, die Regenschaft seiner Gemahlin Gertrud und dem Palatin Grafen Bant, einem Manne von altem ungarischen Adel, anvertraut habe. Die Deutschen, die mit der Königin von Ungarn gekommen waren, spielten lange eine einflußreiche Rolle und reizten dadurch den magyarischen Adel. Als nun Otto von Meran, der Bruder der Königin, der Gattin des Palatins Gewalt antat, hielt man die Gelegenheit zum Losschlagen gekommen. Die Königin, in deren Gemächern das Attentat geschehen war, wurde der Mitschuld bezichtigt und von den Verschworenen, an deren Spitze der Palatin stand, ermordet. Otto von Meran gelang es, zu entfliehen. Die Kinder des Königs wurden in Sicherheit gebracht. In der folgenden Nacht rächten die Deutschen die Ermordung der Königin dadurch, daß sie mehrere der Verschworenen töteten. Der Palatin wurde verschont und vom König später begnadigt.

Aus diesem Stoffe hatte 1561 Hans Sachs das siebenaktige Drama „Andreas, der ungarische König mit Banubano, seinem getreuen Statthalter“ gemacht und der Ungar Josef Katona (1816) ein nationales Tendenzdrama geschaffen. Grillparzer kannte keines dieser beiden Dramen, als er aus dem überlieferten Stoffe unter freier Umbildung der historischen Tatsachen seine Tragödie vom Heroismus der Pflicht- und Untertanentreue gestaltete, für die es keine Notwehr und Selbsthilfe gibt. Um der Schmach zu entgehen, erlitt sich Erny, die junge Gattin des alternden Banubanus; dieser rettet den Thronerben und den Missetäter Otto von Meran, unterdrückt den Aufstand, kann aber die Ermordung der Königin nicht hindern.

„Der Glanz, womit du deinen Diener schmücktest, Er hat als unheilvoll sich mir bewährt. Gebet nicht, daß aufs neu' ich Gott versuche.“ Mit diesen Worten lehnt Bantban des Königs Lohn für seine Treue ab, deren Opfer er ebenso geworden ist, wie Ottokar und Jason eine Beute ihres Ehrgeizes. Sich in seinem Schmerz vergraben zu dürfen, ist alles, was er noch begehrt. „Und der Ruhm ein leeres Spiel!“ Dieses Wort Grillparzers hat sich auch an Bantban erfüllt. Dem Pflichtgeföhle folgend, war er aus seiner Zurückgezogenheit herausgetreten, um das unheilvolle Amt zu übernehmen. Wohl besitzen die beiden Gatten jene Seelenruhe, die nach des Dichters Meinung das Geheimnis des Glückes ausmacht, und dieser innere Friede leistet auch jedem Ansturm von außen Widerstand, aber er wird zerstört durch den Verlust des Weibes. Der Treue gegen den König hat Bantban den inneren Frieden, sein alles geopfert; es ist die Anhänglichkeit des Dichters an sein Kaiserhaus, die sich hierin widerspiegelt. Und wenn der Palatin die Ordnung um jeden Preis erhalten will und seinen persönlichen Groll mitten in den Wirren schweigen läßt, so geschieht es aus demselben Geföhle, wonach der Dichter von den Staatsbürgern forderte, ihre privaten Ansprüche der Ruhe des Staates zu opfern; er war der erklärte Feind der Revolutionen; die beste Sache hörte in seinen Augen auf, gut zu sein, sobald es gewaltsam betrieben wurde. So erklärt Banubanus Grillparzers Haltung in der Revolution des Jahres 1848. Damit aber die von Dichter gepriesene Ordnung im Staatswesen bestehen kann, müssen vorerst die Fürsten ihre Leidenschaften unterdrücken. Diese Lehre zieht Bantban aus der Tragödie, indem er dem Sohne seines Königs zur Beherzigung vorlegt: „Sei mild, du Fürstentind, und Mag des Gelebes scharfe Zügel lenken.“

Grillparzer wollte den „Treuen Diener“ Goethe widmen, stand aber, weil er ihn zu heftig fand, davon ab. Der Dichter war wieder einmal zu streng gegen sich selber. Die Handlung ist gewiß bewegt; es fließt Blut, ein Aufstand wütet, die Überreiztheit Ottos geht bis ins Pathologische; aber Goethe hätte die kunstvolle Form gewürdigt und das versöhnliche Ausklingen der Tragödie würde auch den Dichter der „Phigeneie“ hingerissen haben. Vom Publikum der ersten Vorstellung, die am 28. Februar 1828 im Burgtheater stattfand, wurde das Stück mit Begeisterung aufgenommen. Der Kaiser wohnte bei und ließ dem Dichter seine Anerkennung aussprechen. Am folgenden Tage aber teilte Graf Czernin dem Dichter mit, das Stück habe dem Kaiser so gut gefallen, daß er es allein zu haben wünsche und bereit sei, für den Entgang der Honorare jeden beliebigen Ersatz zu leisten. Grillparzer war darüber empört und erklärte, er könne, da bereits Abschriften vorhanden seien, für die Verbreitung keine Verantwortung übernehmen. Da beharrte der Kaiser nicht mehr auf seinem Wunsche.

Die Gründe, die zur Abweisung des loyalen Stückes führten, waren verschieden: Die Liberalen warfen ihm Servilismus vor, anderen erschien die Darstellung eines Streites zwischen den Ungarn, die damals unruhig zu werden anfangen, gefährlich, manche hielten die Schilderung so übermenschlischer Untertanentreue für den monarchischen Gedanken eher gefährlich als förderlich, zumal die Mitglieder der königlichen

Familie nicht gerade schmeichelt behandelt werden. In des Dichters Seele blieb der Stachel zurück. Er verzagte an der Zukunft: „Gott! Gott! wird es denn jedem so schwer gemacht, das zu sein, was er könnte und sollte?“ Nur der Verkehr mit begabten und hochstrebenden Männern, mit Schubart, dem Maler Schwind, Eduard von Bauernfeld, Raimund, Friedrich Wittbauer, dem Herausgeber der „Modeszeitung“, besserte seine Stimmung. Aus der erworbenen Seelenruhe und dem harmonischen Wesen des feinsinnigen Ernst von Feuchtersleben (1806–1849), des Verfassers der einst vielgelesenen Abhandlung „Zur Diätetik der Seele“, schöner Lieder („Es ist bestimmt in Gottes Rat“), geistvoller Sprüche und ästhetischer Aufsätze, sog er Kraft zu gleichem Bildungsstreben. Zu seinen Freunden gehörte auch Michael Ent von der Burg (geb. 1788, gest. 1843 als Benediktiner von Mels), der für sein sinniges Lehrgedicht „Die Blumen“ (1822) großen Beifall erntete und eine ansehnliche Reihe Schriften veröffentlichte, in denen er teils in Romanform, teils in Erörterungen einzelner wichtiger Fragen („Eudoxia oder die Quelle der Seelenruhe“, „Das Bild der Nemesis“, „Über die Freundschaft“, „Über den Umgang mit sich selbst“) seinen philosophischen Standpunkt darlegt oder feinsinnig und geistvoll über die Poesie redet („Melpomene oder das tragische Interesse“, „Briefe über Goethes Faust“, „Studien über Lope de Vega“). Diese Freunde gründeten zu Beginn der dreißiger Jahre einen förmlichen literarischen Klub, der in Kaltenbäcks „Blättern für Literatur, Kunst und Kritik“ ein Organ erhielt, sich aber bald in eine heftige Fehde mit Moriz Saphir hineingezogen sah, der nach mehrjährigem Aufenthalt in Berlin und München nach Wien zurückgekehrt war und in der „Theaterzeitung“ sein Unwesen trieb. Seine Frechheit im Angriff galt für Kühnheit, sein schaler Wortwitz, der sehr oft ins Zweideutige schillerte, erregte widerndes Gelächter und seine lyrischen Gedichte voll widerlicher Sentimentalität nahmen die alberne Menge gefangen. Grillparzer richtete gegen ihn überaus scharfe Epigramme, ohne aber den Schmähler zum Schweigen zu bringen.

Trotz des Verkehrs mit gleichgesinnten Männern fehlte es doch nicht an Anlässen zu Rückfällen in die alte Verstimmung. Tagebücher und Gedichte geben davon Kunde. Unter allen lyrischen Dichtungsarten lag ihm am meisten die Elegie und dieser gehören auch die meisten und die besten seiner größeren Gedichte an. Das vollendetste von ihnen sind „Die Jugenderinnerungen im Grünen“, mit denen er an die Stätte seiner Jugendfreuden zurückkehrt und sein bisheriges Leben an sich vorübergleiten läßt. Um diese Perle reihen sich andere, ebenso in Todesnot und Qualen erzeugt wie des „freudenlosen Muscheltieres“ kostbare Gaben, für die er dem einstigen Lieblingsdichter seiner Jugend den Sammeltitle *Tristia ex Ponto* entlehnte (1835). Wie Ovid fühlte er sich als Verbannter im eigenen Vaterlande. Allerlei Liebeswirren verbitterten ihm das Dasein und der entschiedene Mißerfolg, den sein neues Drama *Des Meeres und der Liebe Wellen* bei der ersten Aufführung (1831) erfuhr, kränkte ihn tief. Der Dichter war zwar geneigt, dem Publikum recht zu geben, und sah in dessen Verwerfung eine Bestätigung seiner hypochondrischen Zweifel; aber die Kenner wußten es zu schätzen; Costenoble, einer der mitwirkenden Burgschauspieler, schrieb gleichzeitig: „Nach Shakespeare ist Grillparzer der erste jetzt lebende Dichter, der die Liebe zu zeichnen versteht,“ und als Laube die Direktion des Burgtheaters übernahm (1849), war eine seiner ersten Taten die Wiederaufnahme der *Herotragödie* in das Repertoire, und seither ist die Dichtung ein Lieblingsstück nicht bloß des Wiener Publikums geblieben. Es ist die zarteste deutsche Tragödie und des Dichters innerste und innigste, seine eigentümlichste und vollendetste Schöpfung.

Romantisches Fühlen geht darin restlos in der klassischen Form auf und so erscheint Grillparzer in diesem größten Liebesdrama der Weltliteratur als der Klassiker unter den Romantikern. Das Märchenhaft-Fabulöse hat ihn zu dem Stoffe hingezogen und er gab dem Stücke den Titel „Des Meeres und der Liebe Wellen“, um den über dem Werke schwebenden Hauch des Märchenhaft-Romantischen schon von vornherein anzudeuten. Das Meer umspült den Fuß des Turmes. Das Rauschen der Wogen ist die Antwort der Natur auf den Gesang der Liebe in Heros Herzen. Aber das Meer ist treulos. Zuerst Mitwiffer des Geheimnisses der Jungfrau, dann der Zusammenkunft der Liebenden günstig, dient es schließlich den Zwecken des strengen Mannes, der Leander dem Untergang weicht. Nur wenig läßt der Dichter seine Griechen von der Mythologie reden; griechisch aber ist die Plastik, mit der die einzelnen Szenen so gebildet sind, daß sie sich schon als bloßes Bild unserer Gedächtnisse einprägen: Hero, wie sie im Augenblick des Gelübdes sich nach Leander umdreht, Hero mit den Krügen im Tempelgarten; wie Leander aus ihrem Krüge trinkt, die Auffindung der Leiche und andere Gruppenbilder mehr. Mag der Dichter auch seinen Stoff der griechischen Sage entlehnt haben und das Stück in seinem Beginn lebhaft an den „*Jon*“ des Euripides erinnern, sein Inhalt ist antik und modern zugleich: das sich stets erneuernde Leben, Ebbe und Flut menschlicher Leidenschaften und die ewige Harmonie zwischen Natur und Seele. Das Liebespaar Hero und Leander vom Strande *Abidos* und dem gegenüber liegenden Turme auf *Sestos* am *Hellespont* war dem deutschen Volke durch Schillers *Ballade* (1801) wieder in Erinnerung gebracht worden. Grillparzer kannte seinen Schiller natürlich auch und ebenso war ihm das Volkslied von den zwei Königsfindern bekannt, die zueinander nicht kommen konnten, das Wasser war gar zu tief. Möglicherweise hat auch eine mittelmäßige Bearbeitung des Stoffes, die 1818 in Wien aufgeführt wurde, dem Dichter den Stoff nahe gerückt, dem er nun in dem kleinen Epos des griechischen Grammatikers *Musäus*, der im fünften Jahrhundert unterer

Zeitrechnung lebte, mit allem Eifer nachging. Von den zahlreichen anderen Bearbeitungen, die die Sage in der Weltliteratur gefunden hat, hat Grillparzer keine vorgelegen.

„Die Liebe soll hier allerdings innere Hindernisse gewalttätig zu besiegen haben, aber kein brausender Wasserfall; ein Bach, der durch Kiesel schäumt und gleich wieder hell wird.“ So bezeichnet Grillparzer den Charakter seiner Liebestragedie. In der Tat ist sie weit heller gehalten als seine anderen Dramen. Einfacher noch als in der „Sappho“ ist die Handlung. Kaum halberwachsen hat sich Hero dem Tempeldiener der Aphrodite auf Sestos geweiht; denn nur so glaubte sie sich sichern zu können, was ihr als das Wertvollste erscheint: die Freiheit und das Recht, sich treu zu bleiben und sich harmonisch auszubilden. Kaum aber hat sie sich gebunden, da findet sie, daß die Mutter recht hatte, als sie sagte: „Das Weib ist glücklich nur an Gattenhand.“ Sie erblickt Leander, eine tiefe Bewegung ergreift sie, aber bald findet sie die verlorene Ruhe wieder. Sie kommt zur Erkenntnis, daß von den beiden Lebensformen, zwischen die sie sich gestellt sieht, die frühere eine irrtümliche war, und gibt sie ohne Gewissensbisse, aber nicht ohne einiges Schwanken auf. Wie eine klagende Fronie klingt es, wenn der priesterliche Oheim vor dem Wendepunkte im Schicksal Heros noch einmal das Ideal der Weltentsagung preist. Hero will ja nicht mehr ihrer „selber Herr“ bleiben, sondern sich Leander hingeben, denn nur in der Liebe glaubt sie die Vollendung des Weibes zu finden und daher meint sie, als sie sich Leander hingeben, sich selbst nicht untreu geworden zu sein. Man hat ihr nur von ihren Pflichten gesprochen; nun kommt sie zur Erkenntnis, daß sie auch Rechte habe. Die Pflicht sieht sie jetzt anders an als früher: „Pflicht ist alles, was ein ruhig Herz, Im Einflang mit sich selbst und mit der Welt, Dem Rechte gegenüberstellt der anderen Menschen.“ Von dem Rechte der Götter ist keine Rede mehr, denn diese seien zu hoch für der Menschen Rechte. Das einzige Recht, das sie verlangt, ist, die bescheidene, aufopfernde Gefährtin Leanders zu sein. Diesem Traume hingeeben, vergißt sie alle Vorsicht und merkt nicht, daß die Leidenschaft von dem strengen Wächter der Pflicht belauert wird. Sie ist ein Naturkind, das sich ganz naiv dem Feinde in die Arme liefert. Nach Leanders Tod hat das Leben für sie den Reiz verloren. Sanft und natürlich, wie sie aus dem Halbtschlafe, der sie im Tempel umring, zum vollen Leben des reifen Weibes erwacht war, geht sie vom Leben zur ewigen Ruhe über. Die letzte Welle der Liebe verläuft sanft auf dem Strande.

Man hat das Drama als eine in griechisches Kostüm gekleidete Kloster- und Nonnengeschichte aufgefaßt und gewiß bieten manche äußere Vorgänge und der zuweilen durchscheinende Josefinitismus ein Recht zu dieser Deutung. Aber auf polemische, tendenziöse Gedanken baute Grillparzer kein Drama, er steht über seinem Stoffe. Gewiß aber ist, daß der Dichter der Hero manches aus seinem Eigenen gegeben hat. Heros Los, die, wie Sappho, bestimmt ist, in einer höheren Sphäre, fern von den Menschen zu leben, ist auch das Los des Dichters, den Grillparzer für ein den Menschen fern stehendes Wesen hielt. Und wie Hero und Sappho den Tod finden, als sie die Freuden der Welt suchen, begegnet auch der Dichter nur Schmerzen und Kummer, wenn er das Reich des Traumes verläßt. Aber Hero unterscheidet sich vom Dichter durch ihre innere Harmonie, durch das Gleichgewicht ihrer glücklichen Natur, durch die Sicherheit ihrer Entschlüsse und Handlungen, durch den stillen Frieden, den sie in ihren verschiedenen Lebensabschnitten genießt, Grillparzer aber stets vergeblich suchte.

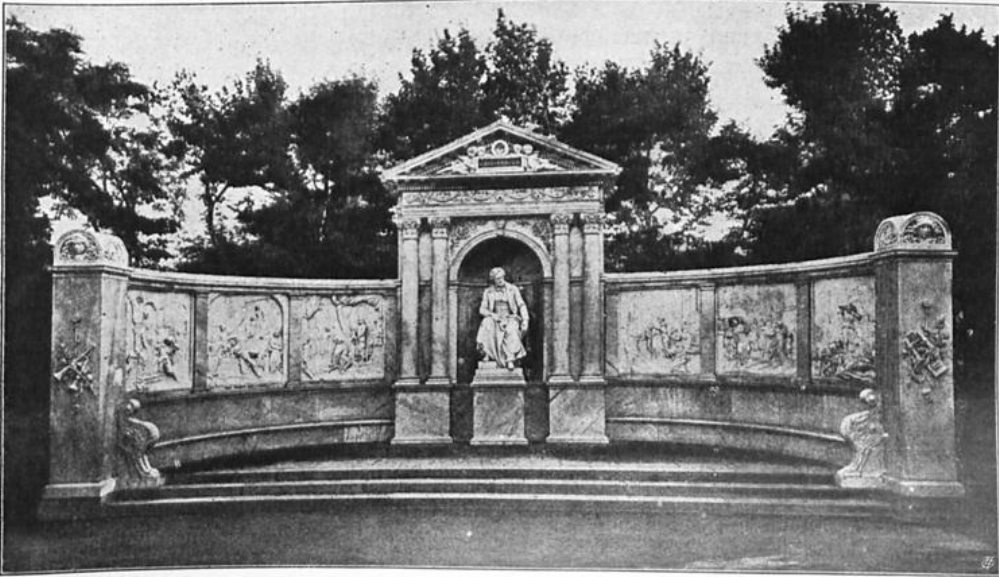
Den Schmerz über den Mißerfolg der Herotragödie konnte der rauschende Beifall nicht stillen, den das Märchenspiel *Der Traum ein Leben* erzielte. Von Schreyvogel abgelehnt, war es unter dessen Nachfolger Deinhardstein auf die Bühne des Burgtheaters gebracht worden (1834).

Johann Ludwig Deinhardstein (1794—1859) verließ den „Wiener Jahrbüchern“ als deren Leiter (seit 1829) überall Ansehen und wurde mit seinen Künstlerdramen ein Hauptbegründer dieser Gattung. Sein „Hans Sachs“ (1827) wurde von Goethe durch einen Prolog geehrt und diente noch H. Wagners „Meisterfingern“ einigermassen als Vorlage. Beifall fand auch sein „Garrick in Bristol“ und von den Lustspielen „Die verschleierte Dame“ und „Das Bild der Danaë“. Als Dramaturg fügte er sich den Wünschen seiner Vorgesetzten, von denen der 1835 zum Direktor des Burgtheaters ernannte Oberstfächmeister Landgraf Hürtenberg und der oberste Leiter Graf Czernin Grillparzers Muse abgeneigt waren und in verletzender Weise sich über sie aussprachen.

Der Bekränzte rächte sich an den Theatergewaltigen, die ihn von der Stätte, wo seine schönsten und wohl auch einzigen Lebenserfolge erblüht waren, verdrängten, durch die beißende Satire „Die Bretterwelt“ und reichte, um mehr Unabhängigkeit zu erlangen, um die Stelle eines Archivdirektors der Hofkammer ein. Diese ward ihm zwar verliehen (1832), aber sein Gesuch, sie mit der eines Universitätsbibliothekars zu vertauschen (1834), wurde abschlägig beschieden, und so blieb er Archiddirektor bis zu seinem Übertritte in den Ruhestand. Seine Stellung zum Hofe, die schon durch jene Elegie gefährdet worden war, wurde verschlimmert, als sein Gedicht auf die Genesung des Kronprinzen Ferdinand von einer lebensgefährlichen Krankheit auf das schmachlichste mißdeutet wurde. Unter diesen Verhältnissen traten Mißstimmungen wieder häufiger auf. Um sich von ihnen zu befreien, reiste er im März 1836 nach Paris, das ihm zwar angenehme Stunden im Verkehre mit Meyerbeer, Börne und Heine, aber nicht die ersehnte Ruhe brachte. Wohler fühlte sich der schwermütige Reisende in London. Wie in Paris besuchte er auch hier die Theater, verfolgte mit Interesse die Aufführungen Shakespeariischer Dramen, schwelgte im

Britischen Museum vor den Marmorbildern des Parthenon, bewunderte die Zeugnisse der Größe Englands in Vergangenheit und Gegenwart und beobachtete mit Interesse das politische Leben. Auf der Heimreise sprach er bei Umland vor, der ihn aufs herzlichste empfing. In Wien harrete des Dichters eine schwere Aufgabe: er mußte die traurige Lage entwirren, in die der Bruder Karl die Familie gebracht hatte. Gleichwohl gewann er in dieser bitteren Zeit so viel Herrschaft über sich, daß er das Lustspiel *Weh dem, der lügt* schreiben konnte (1838).

Nach der romantisierenden Jugendrichtung und den Meisterwerken seiner Mannesjahre schuf sich Grillparzer eine neue, dritte Manier, für die er unzweifelhaft ein großes und auch früh geübtes Talent besaß. Bereits als Jüngling hatte er sich mit Dramen im heiteren Genre versucht („Wer ist schuldig?“, „Die Schreibfeder“), später streute er in Shakespearischer Art unter die ernstesten Szenen seiner Meisterdramen komische ein, überfetzte einen Teil aus Gozzis „Raben“, dichtete eine Szene aus Shakespeares „Der Widerspenstigen Zähmung“ in freier Weise um und schrieb zu Bauernfelds „Bekanntnissen“ den vorzüglichen 3. Akt, der den Ruf des Stückes mitbegründen half. Oft bediente er sich der dramatischen Form in seinen



Grillparzer-Denkmal in Wien.

Satiren und ging dabei frisch und keck ins Zeug, ob er nun die Schreiberseelen verspottete („Das Brins oder die Befehring“, 1821), Webers „Freischütz“ parodierte („Der wilde Jäger“), Metternichs Politik geißelte („Der Zauberflöte zweiter Teil“ 1826) oder tief hart mitnahm („Die Vogelschenke“ 1835).

Frische und Keckheit, dabei urwüchsiger Humor und köstlicher Spaß zeichnen auch das Lustspiel „Weh dem, der lügt“ aus. Den Stoff dazu entnahm der Dichter dem fränkischen Geschichtschreiber Gregor von Tours (sechstes Jahrhundert). Eine einzige humoristische Wendung, die er darin fand, genügte ihm zur Durchführung seines Problems: Der fromme Bischof Gregor von Langres will durch Sparen das Lösegeld gewinnen, das die Barbaren jenseits des Rheins für seinen gefangenen Neffen Attalus fordern. Sein Küchenjunge Leon erbietet sich, ihn zu befreien und verspricht, wie es sein Herr verlangt, sich dabei seiner Lüge zu bedienen. Begleitet von einem Pilger als Führer, macht er sich auf den Weg. Es ist nun ergötzlich zu sehen, wie er sich die Sache in seiner Art zurecht legt und, nicht an allzugroße Bedenklichkeit gewöhnt, nach einem erträglichen Übereinkommen zwischen seinen Lebensanschauungen und dem verpfändeten Worte sucht. Er steigert seine angeborene Fröhlichkeit zur ausgelassenen Unverschämtheit und tündigt alles, was er tun will, in einer Weise an, daß niemand daran glaubt; kurz, er lügt mit Wahrheit. Im entscheidenden Augenblicke aber kommt er zur Erkenntnis der Nichtigkeit und Nutzlosigkeit seines unwahren Handelns und wird, da auf der Flucht nur das Bekenntnis der Wahrheit ihn und seine Schütlinge rettet, zu einem überzeugten Bekenner der Wahrheit. So lenkt die Komik wieder zu ihrem Ernste zurück, von dem sie ausgegangen war. Wie in Leon die ihm selbst fehlende Wagemut und den goldenen Hrosim, so stellt Grillparzer in dem guten Bischof seine eigene Neigung zur Grübelelei und Selbstquälerei dar.

Die Aufführung des Stückes im Burgtheater endete mit einer vollständigen Niederlage, von der Grillparzer sich nicht mehr erholte. Es wurde niedergezischt. Der Adel fühlte sich

durch die Gestalten Rattwalds, vor allem des Attilus und Galomir, die gegenüber dem Küchenjungen eine geistig untergeordnete Rolle spielen, verlegt; andere Zuhörer stießen sich an dem Ernst des Stückes, der das komische Element nicht zur Geltung kommen lasse. Gewiß, wer das Wesen des Lustspieles nur in der Spasmacherei und in der Verwirklichung drolliger Situationen findet, kommt bei Grillparzers Lustspiel nicht auf seine Rechnung; wer aber weiß, daß Tragik und Romantik verschwifert sind, und sich klar gemacht hat, daß die Komik auf der freien Überlegenheit beruht, mit der uns die Personen in ihrer menschlichen Befangenheit dargestellt werden, der wird in dem märchendustigen Stücke eines unserer besten Lustspiele erkennen. Freilich muß etwas vom gesunden Realismus der Posse die Darstellung des Stückes durchdringen, wenn es wirken soll. Daß die Schauspieler bei der Uraufführung den Dichter im Stich ließen und mit dem Lustspiele des Tragöden zu klassisch umgingen, hat viel zu dem Mißerfolge beigetragen. Diesen machte sich auch eine Grillparzer feindliche literarische Clique, an deren Spitze Bäuerle und Saphir standen, zunutze, um den Klassiker Osterreichs in gemeinster Weise zu verhöhnen und sogar seine Gesinnung zu verdächtigen. Bauernfeld trat für ihn ein und die wenigen Wohlmeinenden standen an seiner Seite; der Dichter aber verstummte nach einigen Versuchen, das „berüchtigte“ Stück zu verteidigen; 1840 ließ er es mit „Héro“ und „Der Traum ein Leben“ drucken und nahm damit vom Publikum Abschied. Nur wenig mehr ließ er in die Öffentlichkeit gelangen. Die Szene Hannibal und Scipio war schon 1838 im „Album zum Besten der Verunglückten in Pest=Ofen“ erschienen.

Ausgehend von der Nachahmung fremder Muster, hatte Grillparzer in seinen Mannesjahren einen immer selbständigeren und unabhängigeren Standpunkt im poetischen Schaffen eingenommen. Aber schon in den zwanziger Jahren gab er sich mit solchem Eifer dem Studium Lope de Vegas hin, daß dessen Einwirkung auf sein eigenes Dichten aus allen Werken dieser Zeit hervorleuchtet. Vor dem neuen Freunde mußte auch Calderon weichen, denn bei jenem fand Grillparzer, was in höherem oder minderm Grade den Vorzug seines eigenen Talentcs bildete: die Neigung zum Märchenhaften und Wunderbaren, die Auffassung der Liebe als Zauber. Von ihm lernte er Realistik in der Darstellung der Charaktere, Bildlichkeit und packende Unmittelbarkeit des Ausdrucks, Gedankenreichtum bei leichtem Fluß der Rede, Belebung der Ausfüllungsszenen durch Erfindung kleiner Nebenmotive und anderes mehr. Vegas Einfluß auf Grillparzer wuchs, je mehr dessen eigene Erfindungskraft zusammensank, und gab den Dramen seit 1835 ein gemeinsames Gepräge. Seiner Jüdin von Toledo, die in den fünfziger Jahren entstand und wahrscheinlich sein dramatisches Schaffen abschloß, legte er ein Drama Vegas zugrunde, mit dem er sich schon früher beschäftigt hatte.

Die schöne Jüdin Rachel weiß den König Alfons VIII. von Kastilien so zu fesseln, daß er darüber Weib und Reich vergift. Insofern stimmt Grillparzer mit der Arbeit Vegas überein, neben der er auch Diamantes Drama und Cazottes Novelle Rachel ou la belle Juive kannte, aber nur wenig benutzte. Wesentlich unterscheidet sich Grillparzers Bearbeitung von der Vegas durch die Aenderung des „übertrefflichen“ Schlusses: Der König und die Königin treffen, ohne von einander zu wissen, in einer Kapelle zusammen, wo jedes von ihnen zu Füßen eines Muttergottesbildes seinem Schmerze Ausdruck gibt; sie erkennen und versöhnen sich vor dem Altare. Grillparzer setzte dieser Auffassung die Anschauung des aufgeklärten modernen Menschen gegenüber und leitet die Versöhnung durch eine rein menschliche Sinnesänderung Alfonsos ein, wie er denn auch statt des zweimaligen Eingreifens des Engels das Gewissen spielen läßt.

Unter kriegerischen Verhältnissen in männlicher Umgebung aufgewachsen, entbehrte der frühreife, begabte Knabe Alfons der eigentlichen Herzensbildung. Als halbes Kind mit der tugendhaften Cleonore von England vermählt, lebt er jahrelang an ihrer Seite, ohne zu erfahren, was Leidenschaft sei. Da tritt ihm in der Jüdin Rachel das zierlichste und beweglichste, das reizendste und heiterste Geschöpf entgegen, das in allem das Widerspiel der Königin ist, und umstrickt ihn mit den Fesseln einer sinnlichen Leidenschaft; er läßt ihr, obwohl er von dem weltmännischen Gharceran gewarnt wird, die Zügel schießen. Als aber der erste Rausch verflogen ist, wird ihm Rabels Gesellschaft, die nichts als Weib ist, lästig und auf die Kunde, die Großen des Reiches hätten sich in Toledo bei der Königin versammelt, um über die Regierungsgeschäfte, die er in seiner Leidenschaft vernachlässigte, zu beraten, eilt er dorthin, um diesen Mißbrauch der Macht zu strafen. Allein gerade die Unterredung mit Cleonore macht ihm ihren Unterschied von der bezaubernden Jüdin bewußt. Daher lehrt er, als er gewahrt wird, daß ein Anschlag gegen sie geplant sei, zu ihr zurück. Er kommt zu spät. Das von der Königin und den Granden über Rachel ge-

immer stärker wird der Ruf nach einem Mann, der fest zugreifen weiß, wo es not tut. Da denkt Libussa an den Landmann Primislaus, der sie einst, als sie sich im Walde verirrt hatte, in seine Hütte aufnahm. Er wird ihr Gemahl; der praktische Vernunftmensch tritt neben die Gefühlschwärmerin. Die Idylle hat ein Ende. Primislaus erkennt, daß die Menschheit aus ihrem Urzustand hinauswill. Das Gemeindegelassenheit wird durch Gesetz geregelt; Handel und Industrie treten neben den Ackerbau und drängen ihn zurück; die verstreut Wohnenden schließen sich zusammen und gründen eine Stadt. Staunend sieht Libussa zu; sie widersteht sich den Anordnungen des Gatten nicht. Ihr Wille ist gebrochen, aber nicht wie der Sapphos und Medeas durch die Leidenschaft, sondern durch die Macht der Vernunft. Ihr Herz freilich kann sich in die neue Zeit nicht hineinfinden. Es bricht. Sie wollte ins Leben hinein, aber das Leben hat sie überwältigt und schreitet über sie hinweg. Vergeblich hatten die Schwestern sie gewarnt, von ihrer Höhe herabzu steigen, sich unter Menschen zu mischen und die Herrschaft zu übernehmen: „Wer nicht wie Menschen sein will, schwach und klein, der halte sich von Menschennähe rein.“ Mit Sappho, Medea, Hero, Kustau, Esther teilte sie das gleiche tragische Geschick. Sie sieht ein, daß die Menschheit nicht auf der Stufe bleiben kann, auf der ihr Wille sie festhalten wollte, aber der Weg, den die Leute jetzt betreten, dünkt ihr schwierig und gefährlich. Im Kampf ums Dasein wird der Mensch sein Bestes vergessen: „Des Herzens Stimme schweigt, in dem Getöse des lauten Tags unhörbar überhäuft.“ So ist es ja ihr ergangen. Seit sie Königin der Menschen geworden, hat ihre innere Stimme geschwiegen; sie hat die Sehergabe verloren. Nur mit Widerwillen folgt sie der Aufforderung Primislaus', als Priesterin die Weihe der von ihm gegründeten Stadt Praha („Die Schwelle“) vorzunehmen, denn sie weiß, daß sie mit der Herabsetzung des himmlischen Segens ihr eigenes Todesurteil spricht. Sie muß sterben, aber sie darf noch einen Blick in die Zukunft tun: Das Ringen der Menschen um materielle Güter wird einmal ein Ende haben; es wird alles erreicht sein und dann wird der Mensch das Leere seines Innern fühlen; wenn das Getöse lauter Arbeit verstummt ist, wird er auf neue die Stimmen seiner Brust vernehmen.

In diesem Glauben jedoch stirbt Libussa. „Ich aber rede Wahrheit, Wahrheit, nur verhüllt in Gleichnis und in selbstgeschaffenes Bild,“ sagt sie sterbend. Nicht in trockener Lehrhaftigkeit, sondern im anmutigen Gewande der Poesie hat der Dichter, ohne wie Brentano in der „Gründung Prags“ auf eine genaue Zeichnung der individuellen landschaftlichen und kulturellen Verhältnisse einzugehen, an einem besonderen Fall typische Verhältnisse, Urformen des menschlichen Lebens, psychologische und soziale Probleme dargestellt. Der Gegensatz zwischen Ideal und Leben, Beschaulichkeit und Tätigkeit, Natur und Zivilisation, Treue für die Vergangenheit und dem Streben nach Fortschritt bildet den leitenden Gedanken, auf den sich alle Teile der „Libussa“ zurückführen lassen. In den Mund der Sterbenden hat der Dichter seine Geschichtsphilosophie gelegt; aber auch die politischen Verhältnisse in Österreich spiegeln sich darin. Die dem Drama zugrunde liegende mythische Geschichte von der Gründung Prags konnte Grillparzer bei Dubravins und Aneas Sylvius lesen. Das durch die Überlieferung verbreitete Märchen bearbeitete Herder in der Romanze „Fürstentafel“ und gleichzeitig erzählte es Musäus in einem seiner Volksmärchen.

Wie Libussa in ihrer Vision von einer Zeit spricht, in der Herz und Geist wieder in ihre Rechte eintreten werden, so sieht auch der sterbende Rudolf II. in dem Drama *Ein Bruderzwist in Habsburg* eine Zeit nahen, wo der Friede aus dem Himmel zur großen menschlichen Gesellschaft niedersteigen wird. Schon während der Arbeit an „*Ottokar*“ und dem „*treuen Diener seines Herrn*“ hat sich Grillparzer mit dem „*Bruderzwist*“ beschäftigt, der mit den beiden anderen vaterländischen Dramen eine Art Zyklus bilden sollte; ihr gemeinsamer Gedanke war die Betonung des monarchischen Prinzips und besonders die Verherrlichung der Treue gegen das Haus Habsburg. Doch wurde das neue Drama nach wiederholten Unterbrechungen erst 1848 in erster Fassung vollendet, um in den fünfziger Jahren noch mancherlei Erweiterung und Umgestaltung zu erfahren. Bekannt wurde es erst nach des Dichters Tode und erst 1872 im Wiener Stadttheater dargestellt. Schon nach dem ersten Akte gab es, wie Throst berichtet, so stürmischen Beifall, daß Laube, vor das Publikum tretend, mit tränenerstickter Stimme für Österreichs verklärten Dichter danken konnte.

Von selbst fordert das neue Drama zum Vergleiche mit „*Ottokar*“ auf. Nachdem Grillparzer in diesem gezeigt hat, wie Rudolf I. nach einer langen Zeit der Unruhen das Deutsche Reich wiederherstellte, zeichnet er im „*Bruderzwist*“ die Ursachen und Anfänge einer anderen Krisis, die unter Rudolf II. dasselbe Reich in seinen Grundfesten erschütterte. Es ist die „*wildverworrene Zeit*“, aus deren Gärung der „*Dreißigjährige Krieg*“ emporstieg. Die Handlung beginnt mit dem Besuche der Erzherzoge bei Kaiser Rudolf II., der untätig und traumverloren in Prag weilt, schreitet mit Kheles Klänen fort und erreicht ihren Höhepunkt in der Nachricht, daß Matthias gegen Prag vorrückt. Die fallende Handlung zeigt den allmählichen Untergang Rudolfs und endigt mit dessen Tod im vierten Aufzuge. Der fünfte Akt bringt die weiteren Ereignisse: Kheles wird gestürzt, Matthias scheitert mit seinen halben Mitteln, Ferdinand und Wallenstein, die Männer der Zukunft, treten auf, der Dreißigjährige Krieg bricht aus. Wie „*Ottokar*“ forderte auch das neue Drama viele Vorstudien und die Zusammendrängung von Tatsachen, die über einen Zeitraum von 15 Jahren sich erstrecken, in den Rahmen von fünf Akten. Seitdem aber der Dichter nicht mehr die lebendige Darstellung vor Augen hatte, und besonders beim Herannahen des Jahres 1848, als ihm die Ereignisse viel Stoff zum Nachdenken gaben, opferte er den historischen Realismus der Dar-

stellung philosophischer und sozialer Gedanken. Darunter litt der einheitliche Bau des Dramas; die Ereignisse sind nicht so enge verknüpft wie im „Ottokar“, das Ganze wächst etwas in die Breite und ähnelt den Historien Shakespeares, dessen Richard II. viele Züge dazu hergegeben hat.

Für den Mangel an der sonst vom Dichter so meisterhaft gehandhabten Technik entschädigt er durch den Schmuck der Rede und die Tiefe der Gedanken. Wie auch sonst zuerst Österreicher, dann erst Deutscher, läßt er alles beiseite, was sich auf die politische und religiöse Lage Deutschlands im allgemeinen bezieht, und interessiert sich nur für die Rolle, die die Habsburger in diesem europäischen Kriege spielen. Und da ist es der „stille“ Kaiser Rudolf II., aus dessen Charakter er das Drama entwickelt. „Ahnungsvolle Unschlüssigkeit“ sollte nach des Dichters Meinung die seinem Helden zukommende Bezeichnung lauten. Er allein ahnt das Hereinbrechen einer neuen Weltperiode und fühlt, wie alles Handeln den Hereinbruch dieser neuen furchtbaren Zeit nur beschleunige. Ein Philosoph im Kaiserpurpur, der, statt um die Regierung sich zu kümmern, über Büchern und Gemälden sitzt und in den Sternen liest, wird Rudolf von allen wegen seiner Untätigkeit gescholten. Aber was erreichten denn die anderen mit ihrer sogenannten Tätigkeit? Der ehrgeizige, aber unfähige Matthias, der zäh am Alten festhaltende Ferdinand, der wüste Don César? Sie bringen das Reich an den Rand des Abgrundes und beschwören den Krieg herauf, dessen 30jährige Dauer von Wallenstein prophezeit wird. Der alte Kaiser hat also scheinbar ganz recht, wenn er im weisen Zögern die einzige Rettung sieht. Er ist untätig, weil er fürchtet, verkehrt zu handeln, und die Verantwortung nicht auf sich nehmen will. Und das ist am Ende doch Schwäche. Er vergißt, daß andere anders denken und daß es seine Pflicht wäre, sie zurückzuhalten, wenn er ihre Handlungsweise nicht billigt, nicht durch Worte, sondern durch Taten. Ihm fehlt eben die Sicherheit des Genies, die von der Überhebung des Leichtsinnigen wohl zu unterscheiden ist. Darum erreicht er durch seinen passiven Widerstand auch Leichtsinnigen wohl zu unterscheiden ist. Darum erreicht er durch seinen passiven Widerstand auch nichts. Was er vermeiden will, geschieht dennoch: „Es dringt die Zeit, die wilderwornene, neue, Durch hundert Wachen bis zu uns heran. Und zwingt zu schauen in ihr greulich Antlig.“ So wird Rudolfs Unentschlossenheit zum dramatischen Motiv; die Katastrophe, d. h. der Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges, mit dem der Bruderzwist endet, entsteht zum großen Teile aus dem Zustande müßiger Betrachtung, von der sich Rudolf ganz einnehmen läßt.

Da dem Dichter das Drama aus Rudolfs Charakter erwuchs, hat er alle Kunst darauf verwendet und die tragische Kunst unserer Zeit kennt kein Charakterbild, das Grillparzers Rudolf II. ebenbürtig wäre. Im äußeren Leben wie in den Charakteren beider Männer gab es so viele Ähnlichkeiten, daß der Dichter, im äußeren Leben wie in den Charakteren beider Männer gab es so viele Ähnlichkeiten, daß der Dichter, ohne der geschichtlichen Wahrheit Eintrag zu tun, des Kaisers Bild durch Züge ergänzen konnte, die er an sich selbst beobachtet hatte. Beide teilen das Gefühl der Vereinsamung, das Rudolf in dem siebenfach abgedichteten selbst beobachtet hatte. Beide teilen das Gefühl der Vereinsamung, das Rudolf in dem siebenfach abgedichteten „Allein“ des ersten Aktes zu wunderbarem Ausdrucke bringt. Beide fliehen die Menschen, nicht aus Hohn, sondern aus Furcht vor den Wunden, die sie ihnen schlagen könnten. Und doch lieben sie die Menschen und fühlen fremdes Unglück mit. Rudolf hält sich dauernd in Prag auf; die Stadt zog ihn durch ihre Schönheit an, und als er ihr geflücht hat, weil sie ihm seine Wohlthaten übel lohnte, zieht er das Wort wieder zurück. Und Grillparzer? Trotz aller trüben Erfahrungen konnte er sich nie entschließen, das „lebensvolle Wien“ mit einer anderen Stadt zu vertauschen. Wenn Rudolf den Orden der Friedensritter gründet, der alle erleuchteten Menschen aufnehmen soll, und in der überlieferten Religion ein Mittel sieht, die Menge zusammenzuhalten und an Disziplin zu gewöhnen, so entspricht auch dieses den aristokratischen Tendenzen Grillparzers. Von der Notwendigkeit, die Vorrechte des Monarchen unverletzt zu hinterlassen, durchdrungen, wacht Rudolf ängstlich darüber, daß sie unangetastet bleiben. Matthias hat durch den Aufstand an das monarchische Prinzip selbst Bresche gelegt; ein Aufruhr folgt dem anderen. Dem Beispiele des Fürsten folgt der Adel, dann will auch der Bürger an die Macht kommen. Es sind des Dichters Gefühle angesichts des Jahres 1848, wenn er durch den Mund des Kaisers aussprechen läßt, wie trügerisch die Lösung: Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit ist. Wir hören den konservativen Patrioten Grillparzer, wenn Rudolf es als den Beruf Österreichs erklärt, darüber zu wachen, daß die Ordnung, zu der die Natur selbst das Beispiel gibt, nicht durch unvermittelte Umwandlungen zerstört werde. Rudolf fürchtet die neue Zeit und spricht über Don César, den er als deren zynischen Sohn erklärt, das Todesurteil; es liegt eine weitgreifende Symbolik in dieser Szene von nie versagender Bühnenwirksamkeit. Mit Bangen erblickte Grillparzer in der Revolution des Jahres 1848 den Anfang einer Reihe von Unglücksfällen, die den Untergang des Reiches greuelvoll beschleunigen. Und wie der Dichter den Helden des Dramas zum Träger seiner eigenen philosophischen, politischen und sozialen Anschauungen macht, so teilt er mit ihm auch die Verbitterung des Alters, das mürrische, eigensinnige, argwöhnische Wesen und den namenlosen Drang nach Glück und Frieden. Beide haben das Gesuchte nicht gefunden; sterbend hört Rudolf in der Ferne Gesang wie zu Weihnacht, wo die Engelschöre den Menschen, die da guten Willens sind, den Frieden verkünden.

Zum nicht geringen Erstaunen der literarischen Welt brachte Majláth's „Iris“ 1847 eine Novelle des sonst beharrlich schweigenden Grillparzer. Der arme Spielmann war sie betitelt. Mit diesem rührenden Scheidegruß nahm der Dichter Abschied von dem alten Österreich, als dessen Verkörperung und Verklärung der einsame Mann mit der Geige erscheint.

Das Original hatte der Dichter in dem Gasthause „Zum Jägerhorn“, in dem er zu speisen pflegte, kennen gelernt; aber er teilte der dürftigen Figur Blut von seinem Blute mit und stellenweise gleicht das Leben des armen Geigers dem seines Dichters. Das Persönliche in dieser Novelle ist so bedeutend, daß sie geradezu ein Bekenntniswerk Grillparzers geworden ist. Durch die heitere Ruhe aber, mit der er sich darin selbst objektiviert, durch die Wahrheit der Gestalten, die klassische Sparsamkeit in den Mitteln der Führung und durch die über dem Stoffe schwebende Ironie stellt sich der „arme Spielmann“ neben die schönsten Teile

von „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. Denselben persönlichen Zug hat Grillparzer auch Karschensky, dem Helden seiner ersten, leider zu wenig beachteten Erzählung geliebt, die unter dem Titel Das Kloster bei Sendomir in der Njalaja 1828 erschienen war. Diese Novelle zeigt uns den Dichter noch im Banne der Romantik, enthält Reminiszzenzen aus Walter Scott und zeigt Verwandtschaft mit der „Ahnfrau“. Es finden sich darin aber auch schon Motive, die der Dichter in späteren Dramen verwertete, und daß der ganze Stoff zu einem Theaterstücke geeignet gewesen wäre, erhellt schon daraus, daß Gerhart Hauptmann sein Trauerspiel „Elga“ aus Grillparzers Novelle geschöpft hat.

Von der Welt zwar zurückgezogen, beobachtete Grillparzer dennoch mit scharfem Auge das Leben um sich her. Mehr und mehr gewöhnte er sich daran, seine oft verbitterten, aber immer schlagenden Urteile über Zeitereignisse und Zeitgenossen in die prägnante Form des Epigramms zu fassen. Hunderte solcher Stachelverse, darunter die gegen die Feinde deutscher Sitte und Sprache gerichteten („Sprachenkampf“), hat er im Laufe der Jahre auf das nächste Papier gekritzelt. In seinem Nachlasse sind sie gefunden worden. Unausgefeilt, spröde und eigensinnig in der Form, gehören sie dennoch zu dem Genialsten, was auf diesem Gebiete geschaffen worden ist. Je mehr Grillparzers poetisches Talent versiegte, desto umfassender wurde sein Studium und es gibt kaum ein Wissensgebiet, dem er nicht sein Interesse zugewandt hätte. Vor allem beschäftigte er sich mit Geschichte, Philosophie und Literatur. Zeugnis davon geben seine ästhetischen und kritischen Schriften, die durch das feine Gefühl und selbständige Urteil immer wieder fesseln.

Nur bei seltenen Anlässen trat er in die Öffentlichkeit, so als man zu Ehren der fünfzigsten Wiederkehr des Todestages Mozarts ein Bankett veranstaltete. Sein herrliches Gedicht Zu Mozarts Feier, das zugleich sein eigenes künstlerisches Glaubensbekenntnis enthält, war für die Denkmalsenthüllung in Salzburg bestimmt, kam aber zu spät. Als er 1847 zum Mitgliede der eben von Metternich gegründeten Akademie der Wissenschaften ernannt und eine ausführliche Darlegung seines Werdeganges von ihm verlangt wurde, schrieb er seine prächtige, in Einzelheiten, besonders in Zeitangaben, nicht immer verlässliche Selbstbiographie, die leider nur bis 1836 reicht. Einige Abwechslung in das stille Leben des Dichters brachten zwei Reisen. Das Jahr 1843 führte ihn nach Konstantinopel, Kleinasien, Smyrna, nach den griechischen Inseln und Athen. Er landete hier, als eben die Revolution den König Otto vom Throne gestürzt hatte und die Bevölkerung alles bedrohte, was deutsch war. Darüber mißmutig, kehrte er in die Heimat zurück, um sie nur noch einmal zu verlassen: 1847 ging er nach Berlin und Hamburg, ohne daß sich bedeutendere Beziehungen daraus ergeben hätten.

Die etwas mürrische Idylle, in der Grillparzers Leben dahinsfloß, wurde durch die Ereignisse des Jahres 1848 gestört. Der Dichter hatte die Zeichen der Zeit längst verstanden, aber wie sehr er den erniedrigenden Druck des Polizeistaates verwünschte und Metternich haßte, vor einer gewaltsamen Umwälzung schreckte er doch zurück, weil er in ihr eine schwere Gefahr für Österreich erblickte, das bei dem Mangel an Zusammenhalt der Teile Erschütterungen nicht ertrüge. In seinen Erinnerungen aus dem Jahre 1848 meint er, der Monarchie hätten durch ruhiges Abwarten die Reformen auf eine völlig gefahrlose Weise zuteil werden müssen. Und nun mußte er, der seinen Bankban und Kaiser Rudolf den Fluch gegen die Revolution hatte schleudern lassen, den Bürgerkrieg mit eigenen Augen schauen und sehen, wie die Würde und Majestät des Kaisertums, die er in so denkwürdigen Versen besungen hatte, aufs schmählischste verletzt wurde. Er mahnte zur Ordnung und Besonnenheit, zur Mäßigung und Ruhe; er begrüßte sein Vaterland mit jubelnden, zündenden Worten auf den neuen Wegen; er warnte es aber auch vor dem Schmeichellaut der falschen Freunde, vor dem wüsten Gepolter der Redner, vor Uneinigkeit und Schwäche. Und da ihm bei der Unentschiedenheit und Ohnmacht der rasch wechselnden Regierungen Österreichs Macht, Glück und Zukunft in der Armee zu liegen schien, schlug aus den berühmten Versen an Nadežky In deinem Lager ist Österreich jene flammende Überzeugung empor, die Grillparzer wieder einen Erfolg sicherte, wie er ihn seit der Aufführung der „Sappho“ nicht erlebt hatte. In alle Sprachen der Monarchie übersezt, als Flugblatt in vielen Tausenden von Exemplaren unter die Truppen verteilt, in ganz Österreich



Man wirten uff der tolle Kunibon,
Von Dornwäth! Dornwäth! uffgalt der Land;
Df müßte, wäb müßte, Argen bleiben
Wo D. Jillen und gößte Brand.

Franz Grillparzer

Franz Grillparzer.

Nach einer Lithographie aus dem Jahre 1859 von Kriehuber.



bewundert, nur in Wien geschmäht und verhöhnt, machte es Grillparzers Namen damals auch in Deutschland bekannter als die Gesamtheit seiner übrigen literarischen Erzeugnisse. Selbst Müller-Guttenbrunn hat es noch in seinem politischen Roman „Götzendämmerung“ verwertet. Er war nun in den hohen Kreisen auf einmal sehr beliebt, die Radikalen aber schalten ihn als einen Reaktionär. Er kümmerte sich um das eine so wenig wie um das andere und alle die Ehren und Auszeichnungen, mit denen Kaiser Franz Josef ihn ehrte, konnten ihn nicht mehr entschädigen für die erlittenen Zurücksetzungen. Freudig begrüßte er die Gewährung der Konstitution und trat 1868 im Herrenhause im Verlaufe der Konfordsatsdebatte für die Freiheit ein. Die Los-trennung Österreichs von Deutschland tat seinem patriotischen Empfinden wehe; denn er wollte ein starkes, vernünftig zentralisiertes deutsches Österreich und stellte sich mit Schauern die österreichischen Länder abgetrennt von Deutschland als selbständiges Reich vor. Und wie in die Umgestaltung des neuen Österreich nach den ihn tief berührenden Ereignissen von 1859 und 1866 konnte er sich auch nicht mehr in das seit dem Falle der Wälle umgestaltete Wien hineinfinden. Mit dem Hofrats-titel ausgezeichnet, trat er 1856 in den Ruhestand. Immer weniger konnte nun das äußere Leben an ihn herankommen. Vergrollt und verbittert, im häuslichen Kreise der Schwestern Fröhlich, die ihn aufs liebevollste betreuten, nur seinen Lieblingsstudien lebend, ward er der Mehrzahl seiner Zeitgenossen eine mythische Persönlichkeit. Auch die ehrenvolle, vom Beifall der Menge begleitete Wiederaufnahme seiner älteren Stücke auf der Bühne des Burgtheaters durch Laube (1851) vermochte nichts mehr an seinem Verhalten zu ändern und die rauschende Feier seines 80. Geburtstages störte ihn mehr, als sie ihn erfreute. „Zu spät!“ Ein Jahr darauf, am 21. Januar 1872 trat leise der Tod an ihn heran. Er wurde auf dem Währinger Ortsfriedhof bestattet. Katharina Fröhlich (gest. 1879) ließ später den Leichnam nach Hieking überführen. Sein Tod wurde für seine Werke eine volle und wahre Auferstehung. Cotta veranstaltete eine Gesamtausgabe seiner Werke, die in 16 Bänden vorliegt, seit 1902 folgt Ausgabe auf Ausgabe, es wird die Grillparzergesellschaft gegründet, das Grillparzer-Jahrbuch tritt ins Leben, zahlreiche Studien über das Leben, die Entwicklung und die Werke des Dichters erscheinen, in Zyklen schreiten seine Tragödien über die Bühne, im Wiener Volksgarten erhebt sich das Marmorbild des Dichters (S. 1131), der im Leben so scheu und abgekehrt von den Menschen hauste, und seine Vaterstadt erfüllte eine Ehrenpflicht gegen ihren großen Sohn, indem sie durch dessen gründlichen Kenner, Professor Sauer, eine neue Ausgabe seiner Schöpfungen besorgen ließ. (Beilage 146.)

Grillparzers äußere Erfolge waren lange Zeit durch den rauschenden Beifall, den die Stücke Friedrich Halm's im Burgtheater fanden, in den Schatten gestellt worden. Friedrich Halm war der Dichtername für Franz Josef Freiherr von Münch-Bellinghausen, den am 2. April 1806 zu Krakau geborenen Sprößling eines alten kurtrierischen Adelsgeschlechtes, der seine Erziehung zum Teil in dem Stifte Melk genossen hatte und nach Absolvierung des juristischen Studiums in den Staatsdienst eingetreten war. Bei der Bewerbung um die erste Kustosstelle an der Wiener Hofbibliothek wurde er dem Mitbewerber Grillparzer vorgezogen; von 1867 bis 1870 war er Generalintendant der beiden Wiener Hoftheater. Bald nach seinem Rücktritt, am 22. Mai 1871, starb er. Halm's Freundeskreis war nicht groß. Daran trug seine scheue Zurückhaltung den größten Teil der Schuld. Er verkehrte mit Lenau und mit Uhland, der als dichterisches Vorbild auf seine Lyrik ähnlich einwirkte wie sein ehemaliger Lehrer, der Melker



Friedrich Halm.

Benediktiner Michael Enk, auf seine Dramatik als kritischer Berater. Enk wies ihn unter anderem nachdrücklichst auf Lope de Vega hin. Außerdem hat die ideale Freundschaft mit Julia Rettich Halms Schaffen nicht unwesentlich gefördert: viele Frauengestalten seiner Dramen tragen die Züge der genialen Burgschauspielerin.

Friedrich Halm ist einer der letzten Romantiker unter den Dramendichtern, ein oft feinfühliges, aber auch berechnender Künstler. Er dichtete mehr mit dem Verstande als mit dem Herzen. Seine Lyrik steht nicht wenig im Banne Heines. Sentimentale Lieder der Liebe („Mein Herz, ich will dich fragen, Was ist denn Liebe, sag?“, „Letzter Wille“, „An Mathilde“) wechseln ab mit Stimmungen und Bildern aus der Natur und mit Lebenssprüchen („Meinungen und Stimmungen“). Die epischen Gedichte erinnern nicht selten an Uhland. Sie sind düster gefärbt wie Halms Dramen; das gilt besonders von der langen Verserzählung „Charfreitag“. Den Balladen und Romanzen fehlt die Zusammenfassung und daher auch die flotte dramatische Abwicklung („König Dagobert und seine Hunde“, „Wittelkind“, „Leogair“, „Thusnelde“, „Die Rast auf der Flucht“). Romanzenartig ist auch „Die Glocke von Innisfara“, eine vom Hauche echter Romantik erfüllte Verserzählung.

Ungleich mehr Beachtung fordert Halm als Dramatiker, schon wegen des lauten Beifalls, den viele seiner zahlreichen Stücke sich errangen. Gleich mit der 1834 vollendeten *Griseldis* hatte er einen großen Theatererfolg. Den Stoff bot ihm die letzte Novelle in Boccaccios „Decamerone“. Schon hier zeigte sich wie in den späteren Dramen der gewandte Meister der Sprache und des Verses, der Kenner der dramatischen Technik und ihrer Effekte, mit einem Worte: der Theatereroutinier. Er lokalisiert die alte *Griseldis*-sage am Hofe des Königs Artus. Einer Wette der Königin Ginevra wegen muß *Griseldis* die härtesten Prüfungen bestehen. Sie erträgt sturkmütig selbst die grausamsten. Als sie aber erfährt, daß alle die Folter nur Schein gewesen, verläßt die Tiefgekränkte für immer ihren Gatten Perceval. Es ist derselbe Sagenstoff, mit dessen Bearbeitung Gerhart Hauptmann gründlich scheiterte (1909).

In dem Trauerspiele *Der Adept* (1836) versuchte Halm die verderbliche Macht des Geldes an dem Kölner Goldmacher Holm darzustellen; wie in Shakespeares „*Romeo und Julia*“ handelt es sich in der Tragödie *Imelda Lambertazzi* um ein Liebespaar, das zwei feindlichen Familien angehört; das mangelhaft gebaute Trauerspiel *Ein mildes Urteil* (1841) hat eine Eheirung zum Inhalt; nicht arm an poetischer Wirkung ist der *Einakter Camoëns*, der an dem Schicksal des Dichters der *Lusiaden* den Zwiespalt zwischen dem dichterischen Ideal und der Wirklichkeit des Lebens zeigt; sehr abhängig von Lope de Vegas vortrefflichem Stücke *El villano en su rincón* ist *König und Bauer* (1841) und wieder auf einer spanischen Vorlage beruht die historische Tragödie *Maria de Molina* (1847). Inzwischen war die Überlegenheit höherer geistiger Kultur über die Untkultur, den Sieg griechischer Bildung und Sitte über das ungezähmte, ungebändigte gallisch-germanische Barbarentum darzustellen suchte. *Parthenia*, eines Waffenschmiedes Tochter aus *Massilia*, eine gewandte Kofette, bietet sich dem Anführer der wilden *Lektosagen*-horden. *Ingomar*, als Lösegeld für die Befreiung ihres Vaters an, bündigt dessen ungeschlachte, wenn auch etwas posierende Wildheit und erzwingt sich dessen Zuneigung. Daß schließlich *Ingomar* Gefelle in ihres Vaters Werkstatt und ihr Gatte wird, ist ein unwahrscheinlicher Abschluß. Die *Prosa*-Tragödie *Sampiero* (1844) behandelt den Freiheitskampf der Korsen gegen die Oberherrschaft der Genuesen; sie enthält manche wirkungsvolle Szenen; aber der grausame Charakter des korsischen Freiheitshelden vermag keine ungetrübte Teilnahme für seine Aufgabe zu erwecken.

Zu den theatralisch wirksamsten Stücken zählt der berühmte *Fechter von Ravenna* (1854). Er ist in der Tat Halms technisch bestes Werk, straff und geschlossen im Aufbau, mit scharfer Zeichnung der Charaktere. Der Dichter stellt hier das dem Untergang geweihte, entnerote und entfittlichte Römertum dem aufstrebenden, an Leib und Seele gesunden Germanentum, die majestätische, ungebrochene Germanenfürstin *Thusnelde* sowohl ihrem eigenen Sohn, dem ganz romanisierten Gladiator *Thumelicus*, wie dem blutgierigen, abgestumpften, halbwahnsinnigen Imperator *Caligula* gegenüber, der nur in blutigen Zirkusspielen Zerstreuung findet. Allein gerade dieser Kampf zwischen Mutterliebe und Fürstenehre, der die gefangene *Thusnelde* antreibt, ihren Sohn zu töten, damit der Entartete nicht als Gladiator auftrete, ist, wie das ganze Stück, äußerlich ausgeflügelt. Inhaltlich eine Fortsetzung von Goethes „*Iphigenie*“ ist die formvollendete Tragödie *Iphigenie in Delphi* (1856). Tragisches, theatralisches Pathos lag Halm noch eher als die Natürlichkeit des Lustspiels. Gelungen ist ihm hier nur das 1848 aufgeführte Stück *Verbot und Befehl*, das in Venedig spielt und manche Beziehungen auf die Sturmjahre enthält, in denen es entstanden ist. Eine merkwürdige Idee liegt dem anmutigen Märchendrama *Wildfeuer* (1846) zugrunde. Halm will hier schildern, wie in einem als Knabe erzogenen Mädchen, das selbst nicht um sein Geschlecht

weiß, die Regungen jungfräulicher Liebe aufkeimen. Die in Ostindien spielende und in moderner Auffassung geschriebene Tragödie *Begum Somru* (1863) wurde erst nach des Dichters Tode veröffentlicht.

Halms Dramen sind keine eigentlichen Charakterdramen; er geht darin stets von einem Problem, einer Aufgabe aus und löst diese nicht selten mit Effekten statt durch wirkliche dramatische Auseinandersetzung. Auch sind seine männlichen Theaterfiguren nicht immer frei von weicher Sentimentalität, wenn er sie auch äußerlich dramatisch richtig und wirkungsvoll entwickelt. Der Glanz und Prunk seiner Stücke konnte den Mangel an Echtheit und Gehalt nicht dauernd verdecken und heute ist an Stelle der einstigen Begeisterung für den „Sohn der Wildnis“, den „Fechter von Ravenna“ und andere Lieblingsstücke des damaligen Publikums eine ablehnende Kälte getreten. (Abb. S. 1137.)

Auch auf novellistischem Gebiete hat sich Halm betätigt und auf diesem bleibenden Ruhm erworben. In der *Marzipanliese* schildert er die Liebe eines Mörders zu einem Mädchen, das später infolge vielfacher Schicksalstüicke durch die Hand des Geliebten ein grausiges Ende findet. Auf venezianischem Boden spielt die künstlerisch fein ausgearbeitete Novelle *Das Haus an der Veronabrücke*, auf den Boden Irlands führt die spannende Erzählung *Die Freundinnen* (1844).

An Halm geschult und männlicher als dieser in Auffassung und Empfindung, errang Josef von Weilen (geb. 1828 zu Tetin bei Prag, gest. 1889 in Wien) mit seinen Dramen verschiedene größere Erfolge. Dies gilt gleich von seinem *Tristan* (1859), in dem er noch ganz im Banne Halms steht, von dem er sich später frei zu machen suchte. Mehr Bedeutendes noch haben *Edda* (1865) und *Rosamunde* (1870), die über fast alle größeren Bühnen gegangen sind. In Graf Horn wendete sich der Dichter einer modernen Auffassung und Behandlung zu. In seinen früheren Dramen eine gewisse Größe des tragischen Konfliktes zuzuerkennen, so erfreut er hier auch durch die geistreiche und lebensvolle Darstellung der Situation. Es folgten noch *Der neue Achilles*, *Dolores* und *Heinrich von der Aue* (1874). Ungleich schwächer zeigte sich ein anderer Nachfolger Halms, der Oberösterreicher Otto Prechtler (geb. 1813 in Grieskirchen, gest. 1881 in Zunsbrunn). Er pflegte hauptsächlich die lyrische Rhetorik und leistete sein Bestes in der *Rose von Sorrent* (1849), *Johanna von Neapel* und *Adrienne* (1850), die von allen am meisten dramatisches Leben hat und theatralisch am wirksamsten ist. Eine Vereinigung der musikalisch-pathetischen Rhetorik, wie sie das Halmsche Trauerspiel bot, mit der damaligen Neigung zum Sozial-Tendenziosen und Realistischen strebte Hermann Samuel Mosenthal an, der, 1821 in Kassel geboren, 1850 nach Wien übersiedelte und rasch in den Geschmack der Hauptstadt sich einlebte. Mit seiner für die Juden eintretenden *Deborah* (1849) erzielte er einen glänzenden Erfolg, den er mit seinem realistisch-dorfgeschichtlichen „*Sonnenwendhof*“ (1854), seinen Künstlerdramen („*Deutsche Komödianten*“, „*Ein deutsches Dichterleben*“) und anderen Schöpfungen („*Pietra*“ 1865, „*Der Schulz von Altbüren*“) nicht mehr erreichte. Dagegen hatte er noch manche Erfolge auf dem Gebiete der Oper zu verzeichnen; so mit dem Terte zu *Plotows „Aufstigen Weibern von Windsor*“ und zu *Kretschmars „Holkungern*“. 1877 ist er in Wien verstorben.

Halms Dramen waren nicht lange Mode gewesen und können sich keineswegs irgendwie mit denen Grillparzers messen. Dieser fühlte sich durch deren geschickt verdeckte Schwächen abgestoßen, während er an den „vollstümlichen Kunstwerken“ des Schauspielers Ferdinand Raimund lebhaften Anteil nahm. Raimund, am 1. Juni 1790 in einfachen Verhältnissen als Sohn eines Kunstdrechslers zu Wien geboren und aufgewachsen, kam zu einem Zuckerbäcker in die Lehre, entließ ihr aber nach des Vaters Tode (1808), um zur Bühne zu gehen. Er war dabei dem Zuge des in ihm ruhenden Talentes gefolgt, das sich aber nur mühsam emporringen sollte, da er lange mit einem organischen Sprachfehler zu kämpfen hatte. Nachdem er in Ungarn Jahre hindurch das Elend der reisenden Komödianten ausgekostet hatte, kam er 1814 nach Wien, wo er ein Jahr später in der Rolle des eiferfüchtigen Adam Kraxel in Gleichs Lokalposse „*Die Musikanten am Hohen Markt*“ zum ersten Male die allgemeine Aufmerksamkeit des Publikums erregte und solchen Beifall erntete, daß fünf Fortsetzungen dazu geschrieben werden mußten. Von bloßen Nachahmungen ausgehend, schuf er sich langsam sein eigenes komisches Genre und trat 1817 zum Leopoldstädter Theater über, dessen artistischer Leiter er 1828 wurde. Als 1830 der Vertrag mit dem Besitzer des Theaters ablief, erneute er ihn nicht und trat nur mehr als Gast in Wien auf. Während der nächsten Jahre führten ihn seine Kunstreisen nach Prag und Breslau, nach Berlin, Hamburg und München. Als Florian, als Wurzel, als Rappelkopf entzückte er gleichmäßig die süddeutschen wie die norddeutschen Zuschauer: am lauteften

aber und nachhaltigsten war der Beifall, der ihm als Valentin im „Verschwender“ entgegengebracht wurde. Im Gegensatz zu seinem Berufe als Komiker stand seine ernste, ja düstere Gemütsanlage, die durch verschiedene äußere Verhältnisse genährt wurde. Die vorschnell geschlossene Ehe mit der Tochter Gleichs (1820) hatte keinen Bestand und, eine neue einzugehen, war dem Katholiken verwehrt. So konnte er seiner geliebten Toni Wagner, der Tochter eines Cafetiers, die der Trost und das Glück seiner reiferen Jahre war, zwar sein Vermögen und seine dichterischen Schätze, aber nicht seinen Namen als Erbe zurücklassen. Der Zwist mit ihrer



Ferdinand Raimund

Nach dem Gemälde von Frank.

Familie und das Verbleichen seines Ruhmes beim Auftreten Nestroys verdüsterten sein Gemüt noch mehr. Von einem Hunde, den er für toll hielt, gebissen, gab er sich den dunkelsten Befürchtungen hin und erschöß sich 1836 zu Gutenstein.

Der Dichter Raimund ist aus dem Schauspielervolk hervorgegangen. Wie Shakespeare und Molière, so regte auch ihn die tägliche Übung auf der Bühne zu eigenen Schöpfungen an. Als echtes Wiener Kind und treuer Sohn seiner Heimat trat er das Erbe seiner Väter pietätvoll an und lehnte sich in seinen ersten Stücken noch ganz an die alte Wiener Posse an, wie sie durch langjährige Überlieferung sich festgesetzt hatte (S. 978). Auch Grillparzer knüpfte daran an; aber während dieser, im Vollbesitze moderner Bildung stehend und von den weimarischen Traditionen erfüllt, die Gespenster-, Zauber- und Abenteuerstücke der Wiener Volksbühne in das Bereich der Tragödie erhob und dadurch eine Verschmelzung gelehrter und volkstümlicher Bildung erreichte, liegt Raimunds geschichtliche Bedeutung darin, daß er, der gelehrten Bildung entbehrend,

innerhalb des in Wien herkömmlichen Volkstüchels zwar stehen bleiben mußte, aber durch sein tiefes Gemüt und seine angeborene Phantasie es veredelte und so der verlorenen Naturpoesie die Gleichberechtigung mit der Kunstpoesie wieder errang. Er ist in der Tat seit Hans Sachs der erste deutsche Dichter geworden, der in Wahrheit das ganze Volk an die Bühne zu fesseln verstand und die Massen durch Dichtungen ergötzte, an denen auch der gebildete Sinn sich erfreuen und erwärmen konnte. (Abb. S. 1140.)

Im Gegensatz zu Deutschland, wo zur Zeit der Renaissance die Fühlung mit der Volksbühne der früheren Jahrhunderte fast gänzlich verloren ging, hatten in Osterreich die volkstümlichen Bestrebungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts ohne Unterbrechung fortgedauert, durch die Verbindung mit einer der höchsten Entwicklung zueilenden Musik veredelt und gehoben. Wir kennen bereits die Henser, Huber, Schikaneder, die dem Verlangen des Wiener Publikums nach Ritter- und Spektakelstücken, nach Zauber- und Verwandlungspossen, Parodien und Travestien entgegenkamen. Ihnen reihten sich Raimunds fruchtbare Strebegossen Gleich, Bäuerle und Meisl an. Von diesen trat Josef Moiss Schrecken dieser Romane auf die Bühne und erzielte nicht geringere Erfolge mit seinen Märchen- und Zauberpossen, für deren musikalischen Teil er in Wenzel Müller eine kräftige Unterstützung fand. Seine Stücke sollen sich auf 300 belaufen haben, darunter das prächtige „Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreich“. Auch die Stücke Adolf Bäuerles, des Herausgebers der „Wiener Theaterzeitung“, sind zum großen Teil Gesangspossen. Er war 1786 in Wien geboren, betrat nach Besuch der Schulen die Beamtenlaufbahn, verließ sie aber bald wieder, um sich ganz der Schriftstellerei zu widmen. Mit der Übernahme des Sekretariates des Leopoldstädter Theaters begann seine überaus fruchtbare Tätigkeit für die Bühne. Er bildete hauptsächlich die bürgerliche Volkspoesie weiter aus, für die er unter anderem in seinem „Staberl“ eine neue stehende Figur erfand, die zum ersten Male in den „Bürgern von Wien“ die Bühne betrat (1813), dann in unzähligen Variationen auf die Bühne gebracht wurde und die älteren „Kasperl“ und „Thaddäul“ verdrängte. Wie die Staberliaden, so machten auch andere von Bäuerles Stücken bald

den Weg durch ganz Deutschland, namentlich „Die falsche Primadonna“, „Der verwunschene Prinz“, „Der Tausendstass“, „Der Leopoldstag“. Bäuerle erhob sich zwar selten über die niedere Komik, wußte aber das Wiener Kleinbürgertum mit seinen Licht- und Schattenseiten in so lustiger und gemüthlicher Weise ans Licht zu stellen, daß der Wiener an diesen Spiegelbildern sich nicht satt sehen konnte und sie immer aufs neue belachte und bejubelte. Dabei bot er in seinen Zauberstücken der unerfährlichen Schaulust die ungeheuerlichsten, wundersamsten und drolligsten Ueberraschungen und mutete in seinen Parodien der Lachlust das Uebermenschliche zu. Als seine dramatische Ader um 1840 versiegte, trat er unter dem Decknamen „Fels“ oder „Horn“ wieder als Erzähler auf und entwickelte als solcher eine erstaunliche Fruchtbarkeit. Seine späteren Romane bewegen sich in der Schilderung des Wiener Lebens und haben, da sie meistens den eigenen Erinnerungen entnommen sind, großen Wert. („Therese Krones“, „Ferdinand Raimund“, „Das Jahr 1848“). Mit dem Jahre 1848 war jenes „alte Wien“, in dem Bäuerles ganzes Wesen wurzelte und für das er mit seiner auch im täglichen Leben stets fröhlichen Laune als eine typische Gestalt gelten konnte, zu Ende gegangen. Zwar versuchte er durch sein Blatt „Die Geißel“ und durch den „Volksboten“ in die Bewegung der Geister einzugreifen, aber seine Zeit war vorbei. Zerfallen mit der ihn umgebenden Welt, floh er, selbst persönlichen Verfolgungen ausgesetzt, 1859 nach Basel, um dort nach wenigen Monaten trüber Verlassenheit gebrochenen Herzens zu sterben. — „der letzte fidele Wiener der alten Zeit“. (Abb. S. 1141.)

Sechs Jahre vor Bäuerle starb in Wien sein Freund Karl Meisl (geb. 1775 in Raibach), der gleich ihm anfangs die Beamtenlaufbahn betrat, bald aber ausschließlich der literarischen Tätigkeit sich widmete. Seine humoristischen Bühnenstücke, deren Zahl sich auf 200 beläuft, wurden hauptsächlich in Leopoldstädter Theater aufgeführt, und wenn auch keine seiner Parodien, Travestien („Othellerl, der Mohr von Wien“) und Lokalpossen („Das Geipenst auf der Bastei“, „Ein Tag in Wien“, „Die Heirat durch die Güterlotterie“) eigentlich literarische Beachtung verdient, so hat er doch viel zur Veredlung der allzusehr im Argen gelegenen Wiener Volksspiele beigetragen und Generationen hindurch die Zuschauer erheitert.

In der Art Bäuerles baute auch Friedrich Kaiser (1814—1874), der in der Zeit von 1835 bis in die siebziger Jahre über 150 Stücke auf die Wiener Bühne brachte, seine Poesie, trug aber den jeweiligen zugkräftigen Richtungen des Stils und der Mode Rechnung. So hat er, als im Gegensatz zu der dürrwichtigen Verstandesrichtung Messtroys eine Art bäuerliches Liederspiel oder Bauernkomödie üblich wurde und Auerbachs Dorfgeschichten zu wirken begannen, die Posse „Stadt und Land oder der Viehhändler aus Oberösterreich“ (1864) und ähnliche Stücke („Der Schneider als Naturdichter oder der Better aus Steiermark“, „Die Posse als Medizin“) geschrieben und dadurch einen Zusammenhang zwischen Raimund und Anzengruber hergestellt. An die alte „weinerliche Komödie“ und an Pflands Familienstücke erinnern Kaisers „lokale Charakterbilder“ oder „lokale Lebensbilder“ („Das Armband“, „Die letzte Nacht“), in denen er sich an die französische Theater- und Romanproduktion angeschlossen. Gegen Ende der vierziger Jahre erhielten diese lokalen Charaktergemälde und Romanproduktionen angeschlossen. Gegen Ende der vierziger Jahre erhielten diese lokalen Charaktergemälde und Romanproduktionen angeschlossen. Gegen Ende der vierziger Jahre erhielten diese lokalen Charaktergemälde und Romanproduktionen angeschlossen. Gegen Ende der vierziger Jahre erhielten diese lokalen Charaktergemälde und Romanproduktionen angeschlossen.

„Ein unter dem Einflusse der politischen Verhältnisse einen allgemeinen politischen und sozialen Hintergrund („Ein Fürst“, „Mönch und Soldat“, „Junter und Knecht“). Mit diesen Lebensbildern kam Kaiser der „Wiener Komödie“ Anzengrubers vielfach nahe. Die Gattung des lokalen Lebensbildes pflegten auch andere Dichter; mit besonderem Erfolg Karl Eimar (eigentl. Karl Swiehad 1815—1888), eine poetisch veranlagte Natur, der mit seinen Stücken „Die Wette um ein Herz“, „Der Goldteufel oder ein Abenteuer in Amerika“, „Das Mädchen von der Spule“, „Dichter und Bauer“ und anderen großen Beifall erntete.

In Stücken dieser Dichter entzückte Raimund als Schauspieler das Wiener Publikum, mehr aber noch in seinen eigenen. Von diesen steht die zweiaktige Zauberposse Der Barometermacher auf der Zauberinsel, die 1823 mit großem Erfolge aufgeführt wurde, noch ganz auf dem Boden der alten Wiener Zauberposse. Die Handlung erinnert an die bei den Wiener Dramatikern bis auf Lemberg, Grillparzer und Bauernfeld beliebte Fortunatsage. Quecksilber, ein herabgekommener Barometermacher, ist nur eine neue Auflage des alten Hanswurst und sein Vorname erinnert an die Kasperl, Lipperl, Thaddädl. Der stramme Aufbau des Stückes aber läßt bereits ahnen, daß ein geborener Dramatiker eine Dichtungsart sorgsam zu pflegen beginnt, die man bisher recht leicht genommen hatte. Und Raimund rechtfertigte diese Erwartung bereits mit dem zweiten Stücke, Der Diamant des Geisterkönigs (1824), das ihn schon auf eigenen Wegen zeigte und durch den glänzenden Erfolg seinen Ruf als Dichter begründete. Dem Stücke liegt die auch in



Adolf Bäuerle.

Nach einem Gemälde von Kriehuber.

Platens „Abbasiden“ behandelte Geschichte und Lehre aus „1001 Nacht“ zugrunde, daß die Liebe eines reinen, edlen Mädchens „der schönste Diamant“ ist, den ein Jüngling erwerben kann. Wie in „Weh dem, der lügt“ und in der Zauberflöte wird in Raimunds Drama das Erreichen hoher und edler Ziele an schwere Prüfungen geknüpft. Von diesen ersten Grundlagen hebt sich die Handlung um so kräftiger ab, der bloße Spaß nähert sich dem Humor. Verwandlungen dürfen nicht fehlen; Florian wird in einen Fudel verwandelt, aber dieses Tier wird zum Symbol der Treue des Dieners gegen seinen Herrn. Und wie hat sich der alte Hanswurst in Florian geändert. An diesen gutherzigen, treuen Diener, der sich nicht schämt, seine und seiner Geliebten Sachen zu verkaufen, um seinem verarmten Herrn Unterhalt zu verschaffen, der diesem trotz der Bitten und Tränen seiner Mariandl in die Lüfte zum Geisterkönig folgt, der in unmaß-

ahnlich drolliger Weise sogar einen Lügenbarometer aus seinem Körper machen lassen muß, an diesen pudel-treuen Menschen scheint wirklich Lessings Just einen Teil des Wesens abgetreten zu haben. Wir begreifen, daß er, in allem der Typus des Wieners, nicht zuletzt in seiner grenzenlosen Liebe zu seiner Vaterstadt, sich die Herzen des Publikums erwarb. Sein Loblied auf Wien und sein Abschiedslied von Mariandl waren denn auch in aller Mund. Zielbewußt ernstern Stoffen zuschreitend, bietet Raimund in dem romantischen Originalzaubermärchen Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär (1826) eine ergreifende, tief symbolische Darstellung menschlicher Vergänglichkeit: wie der reiche und großzügig gewordene Wurzel, von der Jugend verlassen, von hohem Alter heimgejucht, seinen Reichtum verflucht und plötzlich zum bettelnden Aichenmann wird mit Butte und Krücke. Zufriedenheit ist der Ruf, der aus dem Stücke herauströnt. Fröhlichkeit in bescheidenem Glück ist das Lebensideal der Raimund'schen Poesie, und daß dieses nur durch Fleiß und Arbeit errungen werden könne, sollen das gutmütige Phäakenvolk die Worte lehren, mit denen die Jugend von dem Wurzel Abschied nimmt: „Brüderlein fein! Brüderlein fein! Mußt mir ja nicht böse sein! Scheint die Sonne noch so schön, Einmal muß sie untergehn.“ Die Wiener ließen sich diese heitere Lektion gern gefallen; innerhalb zehn Monaten wurde „Der Bauer als Millionär“ 81 mal gegeben. Der Stoff dazu ist vom Dichter frei erfunden, gehört aber dem großen Stoffkreise vom „Träumenden Bauer“ an, den wir ebenso bei Shakespeare und Holberg, wie in der Operette des achtzehnten und dem Volksstücke des neunzehnten Jahrhunderts verfolgen können. In der Verwendung allegorischer Gestalten, durch die die deutschen Dramatiker des sechzehnten Jahrhunderts ebenso wie Calderon und Goethe zu erschüttern verstanden, hatte die Wiener Dramatik in unserm Dichter wenig vorgearbeitet, und wie sehr unterscheidet sich das Vorhandene von dem durch Raimund Gebotenen. Seine allegorischen Gestalten Jugend und Alter, Sommer und Winter, der Reiz und die zum Schluß alle in bescheidenen Grenzen glücklich machende Zufriedenheit sind keine dürreren Gerippe, sondern haben Fleisch und Blut wie der Aichenmann, dessen Aichenlied, ein Rundblick über die Welt und eine Satire auf alle Stände, durch seine Einfachheit und Schlichtheit immer wieder die Herzen ergreift.

Durch die großen Erfolge wurde in Raimund der Ehrgeiz des Künstlers gewedt und sehnsüchtig blickte er von der Bühne der Vorstadt hinüber nach der Bühne des Burgtheaters. Und da er erkannte, daß ihm der Mangel an gelehrter Bildung einen Platz neben den literarisch anerkannten Dichtern verweigere, vertiefte er sich in Shakespeare und Calderon, der damals das Burgtheater beherrschte. Er drängt den Spaß fast ganz zurück zugunsten eines Ernstes, der nicht selten an Schwallst und Bombast grenzt. Traurige Lebenserfahrungen begünstigen diesen inneren Zwiespalt, den er in dem Stücke Die gefesselte Phantasia (1826) verkörpert. Die Dichtung aber ist nicht gelungen und nur der Sarsenist Nachtigall ist mit der alten Kraft gezeichnet. Durch Grillparzer mag Raimund auf das antike Drama hingewiesen worden sein, mit dem er in Moïsefurs Zauberspruch wetteiferte (1827). Den Grundgedanken, die Verherrlichung der ehelichen Liebe und Treue über das Grab hinaus, hat ihm sein eigenes Herz eingegeben. So poetisch übrigens die einzelnen Szenen gedacht sein mögen, zur Durchführung reichte seine Kraft nicht aus und es erfüllte sich das Wort seines Freundes Grillparzer, daß das Ernste ihm bloß bildliche Melancholie sei, das in unkörperliche Luft verfliehe, wie er es nach außen darzustellen veruchte.

„Es ist ewig schad um mich!“ lagte er und kehrte von diesem phantastischen Fluge nach der Weite wieder zurück in die ihm so wohlvertrauten engen heimatischen Verhältnisse und mit dem Stücke Der Alpenkönig und der Menschenfeind erreichte er wieder einen großen durchschlagenden Erfolg (1828). Die ihm zugrundeliegende Idee, einen Menschenhasser zu bessern, indem man durch Verwandlung einer von ihm geaukälten Person in die seine ihm sich selbst in leibhafter Gestalt vor Augen stellt und seine Hartherzigkeit ihn selber empfinden läßt, ist originell. Gegen die bis ins kleinste ausgemeißelte Figur des Rappelkopfs treten alle Personen des Stückes zurück; auch der Alpenkönig gewinnt erst Leben in seiner Verwandlungsszene. Kontrastscene in der Köhlerhütte, von der schon Grillparzer sagt, daß er ihr an niederländischer Gemäldewahrheit kaum etwas an die Seite zu setzen wüßte. Bis ins kleinste ist alles aus dem Leben geschöpft: Eine wüste, verlotterte Häuslichkeit, gänzliche Armut, die niedrigste Stufe des sozialen Lebens und dabei das Gefühl der Zufriedenheit, der Genügsamkeit, der gegenseitigen herzlichen Zuneigung. Als Rappelkopf, der all die Seinen verlassen hat, hereinstürmt und ihnen die Hütte abläuft, erscheint er uns als Friedensstörer und da kommt die Treue und Anhänglichkeit an das Flecken Erde, das die armen Leute ihr eigen nannten und das ihnen um teures Geld abgelöst wurde, auf die rührendste Weise zum Ausdruck. — „So leb denn wohl, du stilles Haus“, ist vielleicht das heute noch am öftesten gesungene unter den Raimund'schen Liedern; wie bei den meisten übrigen rührt auch hier die Melodie von ihm selbst her. In dieser Szene haben wir die Anfänge des modernen Bauernstückes zu suchen, im Rappelkopf aber hat der Dichter sich selbst karikiert, um von seinen krankhaften Stimmungen sich zu befreien.

Trotz der überaus günstigen Aufnahme des „Alpenkönigs“ wagte Raimund noch einmal den Flug ins Hochtragische mit dem zweitägigen Zauberspiele: Die unheilbringende Krone, oder König ohne Reich, Held ohne Mut, Schönheit ohne Jugend (1829). In seiner Anlage großartig und reich an poetischen Szenen, fand das Stück mit der Verpflanzung der phantastisch-allegorischen Märchengestalten des Dichters in das Leben Altgriechenlands doch wenig Beifall. „In der Leopoldstadt“, sagte ein Kritiker jener Tage, „sind weder Zeit, noch Platz, noch Leute für griechische Helden, die nach Kronen streben und, von der Eroberungssucht ergriffen, Länder verheeren und Seen blutig färben.“

Viel freier und ungezwungener als auf dem tragischen Kothurn bewegte sich der Dichter in der Sphäre des bürgerlichen Lebens, in die er mit seinem letzten, vollendetsten Stücke, Der Verschwendler, zurückkehrte (1833). Nur von fern neigt sich die Geisterwelt in das Drama herüber und gern glauben wir an die Gewalt der himmlischen Liebe, an die aufopfernde Treue des Schutzgeistes; denn es steht ihr gegenüber die brennende Leidenschaft der irdischen Liebe und dieser zur Seite tritt die hingebende Dank-

barkeit des treuen Dieners in Valentin und seinen Kindern. Und dieser Valentin ist die hervorragendste Gestalt in Raimunds letztem Drama, des Dichters reichste Schöpfung. An Valentin denken wir, wenn wir Raimunds Namen aussprechen. Er vereinigt alle früheren komischen Gestalten Raimunds in sich, abgeklärt und abgerundet; er ist der Hanswurst der alten Wiener Bühne in der denkbar edelsten Form. Aber erst im letzten Akte erhebt sich Valentin zu dieser Höhe und erst diesem konnte der Dichter das Hobblied („Da streiten sich die Leut' herum, oft um den Wert des Glücks“) in den Mund legen, das in schlichtester Form tiefe Lebenswahrheiten wiedergibt und ihn selbst beim Singen immer wieder ergriff. Es war Raimunds größtes Moment auf der Bühne, der kein Auge trocken ließ, und niemand wohl hat diese Szene so dargestellt wie er. Als er im Frühjahr 1836 zum letzten Male in Hamburg in dieser Rolle auftrat, soll er gesagt haben: „Ich habe mir da selbst mein Totenlied geschrieben“.

Der „Verschwender“ ist der End- und Höhepunkt der Dichtung Raimunds. Wenn irgendwo, so hat er sich hier als ein Volksdichter bewährt, als ein Dichter, der aus dem Volksleben schöpft, sich in die Volksseele versenkt und lebensfrische und lebenswarme Volksgestalten mit ihren Sitten und Gewohnheiten, ihren Vorzügen und Tugenden, ihren Fehlern und Schwächen, nur durch die Poesie veredelt, auf die Bühne bringt, diese Gestalten reden läßt in ihrer Sprache, in ihrem Dialekt, und, indem er diesen mit Kraft und Originalität, andererseits wieder mit Maß und Beschränkung zur Geltung bringt, die Volkssprache selbst verbessert und bereichert hat. In ihm vereinigen sich alle Kräfte, die getrennt und ungenützt in seinem Volksstamme verborgen lagen; seine Lieder wurden zu Volksliedern, das Volksstück zehrt bis zur Stunde an dem von ihm aufgespeicherten Kapital und gern kehrt das Volk von der stark gewürzten Tafel Nestroys und seiner Nachfolger zur gesünderen, einfacheren Kost Raimunds zurück. Mit Schmerz mußte Raimund es sehen, wie die Zote, die er mit Mühe von der Bühne verdrängt hatte, mit Nestroys frivolen und pikanten Possenerzeugnissen wieder zurückkehrte, und bitter empfand er es, daß Kritiker wie August Lewald und Saphir sich über ihn lustig machten und Nestroy, dessen Anfänge er freudig begrüßt hatte, ihn auf derselben Bühne verspotten durfte, auf der er einst seine schönsten Lorbeeren geerntet hatte.



J. Nestroy.
Von Pringshofer.

Auch der am 7. Dezember 1802 geborene Johann Nepomuk Nestroy war ein echtes Wiener Kind, der Sohn eines Wiener Advokaten. Gleich Raimund ging er früh zur Bühne über und kam nach einem unsteten Wanderleben nach Wien, wo er zuerst am Wiener Theater, dann am Leopoldstädter Theater wirkte, dessen Leitung er später bis zum Jahre 1860 führte. Er starb 1862 in Graz. Während Raimund mit seiner gemütvollen Kunst erfreuende und erhebende Wirkungen ausübte, hielt Nestroy seine Zuschauer auf dem Niveau der trockenen Alltäglichkeit. Seine philisterhaften, leichtfertigen Moralitäten behagten dem oberflächlichen Publikum am meisten. Sein Witz sprudelt reichlicher als bei dem ernst gerichteten Raimund, ist aber auch heißender, satirischer, frivol, manchmal voll alberner Gemeinheiten. Bühnentechnische Gewandtheit ist ihm nicht fremd, aber allzu durchsichtig gestaltet er die Handlung immer so, daß er seine Witze und saftigen Couplets anbringen kann, wodurch er ihr einen sprunghaften Charakter gibt. Desgleichen versteht er einzelne Charaktertypen plastisch herauszubringen, z. B. liederliche Lumpen, geniale Schurken, wie sie im Wien seiner Zeit herumvagierten. Am bekanntesten ist noch seine Zauberposse Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt (1833), dann Zu ebener Erde und erster Stock oder die Launen des Glücks (1835), worin er schon die sozialen Gegensätze berührt; ferner sind noch zu nennen: Der Talisman (1840), Einen Jux will er sich machen (1842). Das Niederträchtige, Hämißche in seinem Naturell wird vor allem in seinen Parodien offenbar, so in der gegen Heibel gerichteten „Judith und Holofernes“, (1849). Nestroys Stücke bezeichnen den Übergang zur Operette, mit der das gesunde Volksstück nichts gemein hat. (Abb. S. 1143.)

Eine höhere und feinere Art von Satire pflegte Eduard Bauernfeld, der gleich Raimund zuerst vergeblich nach den Kränzen des Tragikers griff. Er wurde 1802 zu Wien geboren, besuchte das Schottengymnasium, widmete sich später der Rechtswissenschaft und bekleidete der Reihe nach verschiedene Staatsstellungen, nahm aber dann im Jahre 1849 seine Entlassung aus dem Staatsdienste und starb im hohen Alter 1890 in der Villa einer befreundeten Familie zu Döbling. Bauernfelds Jugendversuche im ernstern Drama borgten von Grillparzer, von Shakespeare, von Kleist und Tieck. Dagegen eroberte er sich im Lustspiel, besonders im



Bauernfeld

Eduard Bauernfeld.

Salonstück, sein eigenstes Gebiet und es ist Schreyvogels Verdienst, ihn darauf hingeführt zu haben. Erst die enge Fühlung mit dem Wiener Burgtheater ermöglichte es ihm, die Kokebue-Nachahmung seiner Jugendversuche zu überwinden und das Lustspiel zu eigenartiger Vollendung zu führen. Außer in der Einfachheit und Durchsichtigkeit der Handlung besteht die Anziehungskraft der Bauernfeldschen Stücke hauptsächlich in der flotten, gefälligen Salonkonversation. Hier war ihm Gelegenheit geboten, über die Zeitereignisse in kritischen Anspielungen sich auszulassen, mehr noch die verschiedensten Gesellschaftstypen in Naturtreue auf die Bühne zu bringen, Adelige nicht minder wie Bürgerliche, und ihre Sitten und Anschauungen in den politischen und sozialen Fragen des Tages, der Mode, Kunst und Literatur mit der gewandtesten Dialektik zu erörtern. Auf der Bühne focht er für die gesellschaftliche Gleichstellung des Bürgertums mit dem Adel, suchte das Selbstbewußtsein, die Selbständigkeit und den

Mannesstolz der Bürger zu stärken, tadelte heftig unwürdige Nachäffung adeliger Mäxren.

Bauernfelds erste Lustspiele verraten ein genaues Studium Kokebues. Von ihm lernte er vor allem die dramatische Technik, die flotte Exponierung und Weiterführung der Handlung, den gewandten Dialog; dagegen ist bei Bauernfeld die Motivierung viel feiner, aus seinen Stücken weht eine reinerer Luft. An Molière erinnert die scharfe Beobachtung der Menschen und ihres Tuns und Treibens, das er mit einer für die damalige Zeit großen Realistik schildert. In äußeren Geschehnissen herricht wenig Abwechslung, die Motive sind nicht zahlreich. Im Mittelpunkte steht meist eine Liebesgeschichte, aus der sich alle Konflikte ergeben. Aber auch der inneren Entwicklung, der Darstellung des Seelenlebens, ist wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Bauernfeld trägt Scheu, sich in psychologische Probleme zu vertiefen. Er begnügt sich auch bei der Charakteristik der Personen mit wenigen deutlichen Strichen. Meisterlich ist das Wiener Volkolorit getroffen, der Dialog leicht, flott, grazios, wie bei den Franzosen, häufig epigrammatisch zugespitzt. Die gesellschaftskritische Tendenz der Stücke wagt sich in dem ersten erfolgreichen Lustspiel *Leichtsin und Liebe* noch wenig hervor, deutlicher tritt sie schon im Liebesprotokoll (1831) auf, wo er mit ledernen Zügen das Bild des modernen Emporkömmlings, eines Geldaristokraten, entwirft und Bürgertum und Aristokratie einander gegenüberstellt. In seinem wirkungsvollen Stücke *Bürgerlich und Romantisch* (1835) läßt er den unternehmenden, nach höheren, weiteren Zielen strebenden Mann von der philisterhaften Bequemlichkeit und Energielosigkeit des Bürgers sich scharf abheben. In mehreren Dramen behandelt er das Thema der Mesalliance, so vor allem in dem Konversationsstück *Aus der Gesellschaft* (1866) und in der *Modernen Jugend* (1866), in anderen wiederum redet er von der Altersgrenze der Liebe, wie im *Zauberdrachen* (1833), in den *Krisen* (1852) und im *Lezten Abenteuer* (1832). Oppositionell wird seine Satire in den Stücken aus den Jahren der politischen Gärung. So richtet sich z. B. mit heftigem Spotte *Großjährig* (1846) gegen das Metternichsche System. Auch die Welt der romantischen Träumerei muß ab und zu für seine satirischen Zwecke herhalten. Im *Fortunat* stellt er den unverständigen Leichtsin eines Glücksritters aus der vormärzlichen Zeit an den Pranger. Im *Vandfrieden* (1867, umgearbeitet 1870) greift er scharf die Ekklusivität des Geburtsadels an. (Abb. S. 1144.)

Die vielen Gedichte, die Bauernfeld außerdem schrieb, wollen wenig bedeuten. Es fehlt ihnen das eigentlich lyrische Element, dafür herrschen die Reflexionen und die epigrammatischen Pointen zu sehr vor. Das Verstandesmäßige und Beobachtende, das dem dramatischen Satiriker zugute kam, ließ eine reine lyrische Stimmung, wie sie z. B. in Raimunds Stücken oft durchbricht, nicht recht aufkommen.

Line

1

Das Paritad fust ein End' Jannu
 Ost im den Abend' der Gleich
 Was fust fust' den Abend' den
 Das selb' wirt' Raimund' wir
 Das ist' der Altes' ein' der Mat
 Das Raimund' hirt' die wirt'
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an

den Raimund' will fort' fort' mit' Gewalt
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an

Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an

Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an
 Das ist' die Altes' die wirt' an



Den Wiener Dramatikern reiht sich der Deutsch-Ungar Nikolaus Niembsch Edler von Strehlenau als Österreichs eigenartigster und bedeutendster Lyriker an. In Gátád bei Temesvár 1802 geboren, lernte er in seiner Jugend die ungarische Landschaft und ihre Bewohner durch eigene Anschauung kennen und lieben und darum spielen auch Zigeuner und Husaren, Räuber und ungarische Bauern in vielen seiner Dichtungen eine hervorragende Rolle. Seiner Abstammung und Gesinnung nach aber war er ein Deutscher. Die Familienverhältnisse, von denen Müller-Guttenbrunn in dem Roman „Sein Vaterhaus“ (1919) ein Bild entwirft, waren nicht erfreulich. Von dem früh verstorbenen, leichtsinnigen Vater redet Lenau, wie er sich als Dichter nannte, auch in späteren Jahren nicht freundlich, mit Liebe aber hing er an seiner Mutter. Von ihr erbte er den leidenschaftlichen und schwermütigen Sinn, der ihm nebst seiner starken Sinnlichkeit zum Verhängnisse wurde. In dem frommen Pester Gymnasiasten erregte ein Uheim religiöse Zweifel, die seinen Hang zur Schwermut näherten. Mit 17 Jahren kam er an die Wiener Universität, um den philosophischen Kurs zu beenden. Sein unruhiges Wesen aber ließ ihn dabei nicht ausharren. Es folgte ein tolles Durcheinander seiner Studien: Rechtswissenschaft, Philosophie, Agrikultur und zuletzt Medizin lösten einander ab. Durch den Tod seiner Mutter kam er in den Besitz eines kleinen Vermögens, das ihm sein ruheloses Wanderleben möglich machte. Dieses führte ihn oft nach Schwaben, wo er mit Gustav Schwab Freundschaft schloß, der 1831 im Stuttgarter Morgenblatt mehrere Gedichte Lenaus veröffentlichte. Im Kreise der schwäbischen Dichter fand er Freunde fürs Leben, Ruhe für sein Gemüt und geistige Anregung zu weiterem Schaffen. Selbst zu einer Verlobung mit Schwabs Nichte Lotte Gmelin wäre es gekommen, hätte



Nikolaus Lenau.

Gem. v. Staub, Stahlstich v. C. Mahlknecht in Wien.

sie nicht des Werbers unstetes Wesen bedenklich werden lassen. Die gewonnene Seelenruhe hielt nicht lange an. Von dem Amerikafieber seiner Zeit ergriffen, ging er, um geistige Labung zu gewinnen und den Zauber der Naturwunder auf sich wirken zu lassen, 1832 nach Amerika, kehrte aber, durch den grobmaterialistischen Sinn der Yankee enttäuscht, schon im folgenden Jahre wieder nach Wien zurück. Die von Schwab unterdessen besorgte Ausgabe seiner Gedichte erregte Aufsehen und hob den Lebensmut Lenaus, der nun ganz der Poesie sich widmen wollte. Bis zum Sommer 1833 weilte er in Schwaben, dann in den Alpen, im Herbst und Winter wieder in Wien und ähnlich wechselte er auch in den folgenden Jahren seinen Aufenthaltsort. Bei den schwäbischen Freunden lebte der zeitlebens von Stimmungen beherrschte, zwischen feuriger Lebensbegeisterung und mutloser Grübelelei schwankende Dichter immer wieder auf, aber sein unglückseliges Verhältnis zu Frau Sophie Löwenthal, der Schwester seines Jugendfreundes Keyle, bereitete ihm durch 11 Jahre die aufreizendsten Herzenskämpfe. Häufiger als sonst stellten sich hypochondrisch-neurasthenische Anfälle ein, seine Schaffenskraft erlahmte; bald zeigten sich Wahndecken und von 1844 an lebte der unglückliche Dichter, von seiner Schwester liebevoll gepflegt, in geistiger Umnachtung in der Heilanstalt Oberdöbling bei Wien, bis ihn 1850 der Tod von seinem traurigen Gesichte erlöste. (Abb. S. 1145.)

Lenau knüpfte in seiner Lyrik eigentümlicher Weise an Klopstock und die Hainbündler an; deren Gefühlswärmerien und empfindsamen Naturbetrachtungen mochten der Stimmung des jugendlichen Liebhabers entsprochen haben. Auch Platens 1821 erschienene Gedichte bildete er nach, indem er sich in orientalischen und romanischen Metren versuchte. Am nachhaltigsten aber

wirkten auf ihn die lyrischen Erstlingsgaben Heines, zumal auch Lenaus Jugendgeliebte ihm all seine Aufrichtigkeit und Treue nicht lohnte. Wie Heine wurde er zum Dichter des Welt Schmerzes und der Friedlosigkeit, doch mit dem Unterschiede, daß sein Schmerz ein echter, zum Teile in seiner Naturanlage begründeter ist und der wehmütige Grundton in vielen seiner Gedichte aus einem wunden Herzen kommt, der darum auch wieder zum Herzen dringt. Seine Gedichte spiegeln die Zerrissenheit seiner Seele; bald himmelhoch jauchzend, dann wieder zu Tode betrübt, bald begeistert für die Freiheit, voll Vertrauen auf Gott, dann wieder wehmütig und zweifelnd an der Möglichkeit, die Welträtsel zu lösen, immer schwankend zwischen Ideal und Wirklichkeit, hat er wie Lord Byron stets unter diesem Zwiespalt gelitten, und da er sich darüber nicht klar werden konnte und mit einer notdürftigen Ausgleichung sich nicht begnügen wollte, fiel er immer mehr in Zweifelsnot und melancholische Träumerei — die Grundstimmung seiner Lyrik. So ward Lenau Hölderlins unglücklicher Genosse.

Gegenstand seiner Dichtung sind die Erlebnisse seiner unglücklichen Liebe, Untreue der Geliebten, Sehnsucht des Liebhabers nach dem Tode und Grabe, Reflexionen über die Treulosigkeit der Menschen („Die Waldkapelle“, „Das tote Glück“, „Sehnsucht nach Vergessen“, Vergänglichkeit“), wehmütiges Verlangen nach dem verlorenen Glauben („An einen Knaben“, „Einsamkeit“, „Doppelheimweh“), welt schmerzliche Ergüsse, hervorgerufen durch den Widerstreit zwischen Herz und Welt. Aber mit der Darstellung des Konfliktes allein begnügt er sich nicht; wie er selbst sagte, drängte ihn dieser Zwiespalt im Menschenleben nur näher zur Natur hin. Mit ihr verkehrt er wie mit einem beseeelten Wesen. Aber er schildert sie nicht, wie unsere modernen Dichter, um ihrer selbst willen, sondern im Sinne der Romantiker nur als Hintergrund seiner eigenen subjektiven Stimmung. Keiner seiner Zeitgenossen hat ihn in dieser Art der Naturdichtung übertrroffen; so z. B. in der poetischen Darstellung der einsamen ungarischen Steppe („Seidebilder“), der hügel durchzogenen Wiener Tieflandsbucht und ihrer alpinen Umrahmung, der alpinen Größe des Salzkammergutes („An die Alpen“, „Wanderung im Gebirge“ u. a.). Seine Neigung zu Lotte Gmelin entlodete ihm einige herrliche Lieder („Schiffslieder“, „Die Träne“, „Die Wurnlinger Kapelle“, „Der Greis“). Der Anblick des Meeres begeistert ihn während der Überfahrt nach Amerika zu prächtigen Seestücken („Die Seejungfrauen“, „Meeresstille“, „Seemorgen“) oder weckt in ihm die Sehnsucht nach der fernen Heimat („An mein Vaterland“); das Umherstreifen in den Urwäldern lehrt ihn, daß die Naturkräfte herzlos und roh wirken („Der Urwald“); angefesselt der berühmten Wasserfälle des Niagara dichtete er „Niagara“ und beim Anblick von Indianern seinen schwermütigen „Indianerzug“ und „Die drei Indianer“.

Nach seiner Rückkehr aus Amerika fasste er noch einmal seine Erlebnisse auf dem Meere und im Urwald zusammen im „Schiffsjungen“. Die Nachrichten von den wirren politischen Zuständen in Deutschland, die ihn noch in Amerika erreichten, riefen seinen dichterischen Protest wach, der sich gegen die Regierungen ebenso wie gegen die Ultraliberalen entlud („Der Protest“, „Der Unentbehrliche“, „Das Blochhaus“). Auch zu der Bolendichtung hat er in dem Romanzenzyklus „Klara Hebert“ und einigen kleineren Stücken seinen Beitrag geleistet. Ein paar realistisch packende Prachtgedichte finden sich vor allem in den neueren Gedichten, 1838 („Weib und Kind“, „Die nächtliche Fahrt“, „Die drei Zigeuner“, „Liebeslänge“). Des Dichters musikalisches Empfinden gibt sich auch in seinen Gedichten kund und viele von ihnen haben Musiker, besonders Robert Franz, zur Vertonung gereizt.

In seinen größeren Dichtungen hat Lenau mit der Lösung der tiefsten Probleme sich abgemüht und viel von seinen eigenen Erlebnissen und den verschiedenen Strömungen der Zeit hineingelegt. So in seine episch-dramatische Behandlung des Fauststoffes, die 1836 in erster und 1840 in neuer, „ausgeführterer Auflage“ erschien und sich enger als Goethes Darstellung an die Volkssage anschließt. Sein Faust sucht, ehrlich ringend, die Wahrheit, aber der Zweifel, „die alte Erdennot“, liegt quälend auf ihm. Um zur Entscheidung zu gelangen, wirft er den geoffenbarten Gottesglauben von sich und verschreibt sich dem Teufel. Im Taumel der Leidenschaft läßt er sich zum Mord an seinem Nebenbuhler hinreißen. Statt Reue zu empfinden, wirft er Glaube, Hoffnung und Liebe über Bord, um so, losgelöst von aller irdischen Natur, sein Ich mit Gott gleich zu machen. Um in der Gottheit ganz aufzugehen, vernichtet er schließlich auch das irdische Leben und endet durch Selbstmord. Die Dichtung ist reich an schönen Einzelbildern, aber es fehlt deren feste Fügung zu einer dramatischen Einheit; sie ist warm empfunden, denn auch Lenau wurde, von aller Philosophie unbefriedigt, fast zum Selbstmord getrieben.

Im Gegenfage zum „Faust“ stellt sich Lenau in seinem Savonarola betitelten Romanzenzyklus auf den Standpunkt des Christglaubens, entwickelt aber in den Lehren des Mönches seine eigenen unklaren dogmatischen Ideen, und zwar in modern-protestantischer Auffassung. Er kämpft, mehr leidenschaftlich als überzeugend, gegen den Hellenismus Goethes und Heines, gegen die Renaissancekunst, gegen Hegels krause Lehre wie auch gegen Schellings Naturphilosophie und deren Weiterbildung zum Pantheismus, gegen David Fr. Strauß und andere Gegner des Christentums. Er verkündet eine mythische Liebesreligion, wie ihm denn auch der große Florentiner Buhprediger als Mystiker erscheint. Als Mystiker und Vorläufer der Reformation wird er auch von Rudelbach dargestellt, dessen Buch (1835) Lenau benutzte, ohne jedoch über eine unklare und verschwommene Zeichnung des historischen Hintergrundes hinauszukommen. Mangelhaft ist auch die Verbindung der einzelnen Teile der Dichtung, wofür der Reichtum und die Pracht einiger groß angelegter, farbensatter und in kühner Realistik ausgeführter Bilder und Geichter entschädigen müssen. Wirkungsvooll ist die rhythmische, feurige Sprache, die in ihrer überquellenden Fülle manchmal nur mit Mühe in das Joch der jambischen, vierzeiligen Romanzen eingezwängt scheint.

Populärer als Zedlitz war der Wiener Johann Nepomuk Vogl (1802—1866), der zeitweilige Herausgeber des „Österreichischen Morgenblattes“, Landesbeamter und Begründer des „Österreichischen Volkskalenders“ (1845). Schon die Zahl der von ihm verfaßten Werke macht seine literarische Bedeutung zu einer bemerkenswerten. Er hat über 50 Bände der verschiedensten Sammlungen von Erzählungen und Dichtungen veröffentlicht und durch geschickte Wahl der Stoffe, zumeist auch durch Reinheit der Form und gewandte Behandlung, insbesondere der Ballade und poetischen Erzählung, viele der gleichzeitigen Dichter übertroffen. Mit Recht nennt man ihn den Vater der österreichischen Ballade.

Nachdem er unter dem Titel „Österreichisches Wunderhorn“ ein Taschenbuch der Balladen, Romanzen und Sagen verschiedener Autoren veröffentlicht hatte, gab er 1835 eigene Balladen-Romanzen heraus, denen später manche neue Folge sich anreihete. Die beste Übersicht über Vogls Tätigkeit auf diesem Gebiete gibt die 1846 erschienene Sammlung „Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden“. Da finden wir vaterländische und historische Balladen, Bilder aus dem Seelenleben, aus dem Dichter- und Soldatenleben, Zecher- und Kellersagen, Kloster- und Bergmannssagen, Volksagen, scherzhafte erzählende Gedichte aus dem Dorf- und Liebesleben, endlich Legenden und Nachbildungen aus fremden Literaturen. Manche der Dichtungen aus dieser Sammlung ist heute noch in und außer Österreich verbreitet, so z. B. „Das Erkennen“ („Ein Wanderbüch mit dem Stab in der Hand“) oder „Ein Friedhofsgang“ („Beim Totengräber pocht es an“). Auch von den rein lyrischen Dichtungen Vogls („Lyrische Blätter“, „Klänge und Bilder aus Ungarn“, „Soldatenlieder“, „Aus der Ferne“) lebt manche, durch berühmte Meister vertont („Ob sie wohl gedenkt“, „Vöglein ohne Ruh' und Raht“), noch immer fort. Die novellistischen und erzählenden Prosasammlungen, die Vogl herausgab, enthalten einfache Erzählungen, auch wohl weiter ausgeführte Volksagen mit eigener Zutat. Größere Beachtung verdienen die „Slavischen Volksmärchen“ (1837), sowie „Die ältesten Volksmärchen der Russen“ (1841), die Prosadarstellung der Sage von „Iwardowsky“, dem „polnischen Faust“, und die Bearbeitung der serbischen Helden Sage von „Marko Kraljewits“ (1851).

Vogl verfaßte auch einige topographisch-historische Schriften und ist hierin einem anderen Wiener ähnlich, dessen literarische Arbeiten sich gleichfalls in poetische und wissenschaftliche teilen. Es ist dies Johann Gabriel Seidl. Er wurde 1804 in Wien geboren, kam 1829 als Gymnasialprofessor nach Eilli in Steiermark, erhielt 1840 die Stelle eines Rustos im k. k. Münz- und Antikencabinet, 1856 die eines Hofschakmeisters, widmete sich nach seiner Pensionierung (1872) der Redaktion der Gymnasialzeitschrift und starb als Hofrat 1875 in Wien. Als Lyriker, sowohl auf hochdeutschem als auch auf mundartlichem Gebiete, nimmt Seidl unter den deutsch-österreichischen Poeten eine angesehenere Stellung ein. (Abb. S. 1149.)

Es sind nicht hoch emporstrebende Gedanken, die uns in den Liedern Seidls mit fortreißen, und vielfach drängt sich darin das subjektive Empfinden vor, aber die Töne, die er anschlägt, sprechen und dringen zum Herzen, sei es, daß sie sich zum einfachen Liebesliede zusammenfugen, die Freude an der Natur besingen oder ein Stimmungsbild entwerfen („Am Ramin“). In den späteren Dichtungen („Lieder an die Nacht“) macht sich wohl, vielleicht unter Venaus Einfluß, zuweilen düstere Schwermut geltend. Schon in den ersten Gaben kündigt sich des Dichters Begabung für die erzählende Dichtung an und bereits 1826 überrast er mit „Balladen, Romanzen, Sagen und Liedern“, von denen einzelne den besten Gedichten dieser Gattung sich an die Seite stellen können. („Hans Euler“, „Die feste Mauer“, „Mac-Gregors Nachtritt“). Lieder und epische Dichtungen bieten die Bisolien (1836) und nach beiden Richtungen hin finden sich hier Perlen echter Poesie. Es ist ein kleiner Kreis des Empfindens, der in den eigentlich lyrischen Teilen der Sammlung zur Behandlung kommt; der Dichter besingt seine Häuslichkeit und sein Glück, Freundschaft und Liebe, bald in ernsten, bald in heiteren Klängen, überall aber begegnen wir der Innigkeit und Gemütsstärke, die Seidls Eigenart ist. („Meine Uhr“, „Die Strickerin“, „Mein Weder“). Von bedeutender Wirkung sind in den „Bisolien“ die erzählenden Gedichte und manche von ihnen, wie „Das Glücksglöcklein“, „München von Tharau“, „Die Spielkarten“, „Der König und der Landmann“, „Der Falschmünzer“, „Der letzte Mann“, „Der tote Soldat“ sind immer noch lebendig. Schon an anderer Stelle gedachten wir Seidls mundartlicher Gedichte, die er unter dem Titel „Zlinslerln“ veröffentlichte. Es sind echte warme Herzenstöne, die der Dichter dem Volke abgelauscht hat, so daß manches dieser Liedchen zum Volksliede geworden ist. Dieser Gruppe von Dichtungen, unter denen sich auch manch größeres Stück findet, reihen sich kleine dramatische Bilder aus dem Volksleben an, die wiederholt auf Bühnen Wiens und der Provinz mit Erfolg zur Darstellung gelangten. Von ihm stammt auch das Libretto zur Oper „Maurer und Schloffer“. Den Spuren des Volkstums in seiner Heimat und in Steiermark nachgehend, sammelte Seidl Sagen und Geschichten, um sie dann in Bearbeitungen in der „Wiener Zeitung“, in „Ost und West“ und anderen belletristischen Zeitungen zu veröffentlichen. Auch als Novellist fand Seidl Beifall. („Die Schweden vor Olmütz“, „Juaná“). Seine Arbeiten auf diesem Gebiete liegen in verschiedenen Sammlungen („Georginen“, „Pentameron“, „Laub und Nadeln“) vor und sind schlichte Novellen, zumeist für die üblichen Taschenbücher berechnet, ohne eine besonders ausgeprägte Charakteristik aufzuweisen. In seinen späteren Jahren widmete er sich fast ausschließlich der Wissenschaft und verfaßte auf dem Gebiete der Numismatik, Ethnographie und Epigraphik sehr beachtenswerte Arbeiten. Immer aber

wird er in Osterreich fortleben als der Verfasser der osterreichischen Volkshymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“, die von Haydn vertont wurde.

Auf der Reise nach Gilly machte Seidl in Graz die Bekanntschaft mit Karl Gottfried von Leitner, einem gleich ihm hochstrebenden Poeten. Leitner wurde 1800 in Graz geboren, war 1835—1854 als Sekretär der Landstände tätig und lebte dann, mit poetischen und historischen Arbeiten mancherlei Art beschäftigt, zurückgezogen in Graz, bis zu seinem Tode (1890) die verschiedensten kulturell-literarischen Bestrebungen seines Heimatlandes mit Eifer fördernd. Als Dichter entfaltete er die bemerkenswerteste Tätigkeit auf dem Gebiete der Lyrik, der Ballade und kleinen erzählenden Dichtung (Gedichte, Herbstblumen).

Formvollendet, schlicht und einfach, bieten seine Lieder Natur- oder Stimmungsbilder, die die Seele des Lesers in milde, sanfte Stimmung versetzen, ob er nun die Sommernacht schildert, den Gensjäger sein Lied hinauszingen läßt, selbst ein Morgenlied anstimmt, den Alpenwanderer auf die Berge begleitet oder als echter Romantiker des Klausners Wallfahrt besingt, die „Lieder des Einsiedlers“ vermittelt, oder „Des Malers Klage“ um seine verstorbene Geliebte rührend ertönen läßt. Als Balladendichter ist er ein würdiger Schüler Uhlands, nach dessen Vorbild er zuweilen die Nibelungenstrophenform wählt („Herzogs Inguos Wahl“, „Des Harfners Meisterpruch“). Von Uhland lernte er auch die knappe und klare Darstellung, die sowohl die äußere Handlung als die Seelenvorgänge in wenigen Strophen dem Leser vorzuführen weiß. Den Stoff zu den Balladen und Romanzen bieten dem Dichter Geschichte und Sage der osterreichischen Heimat („Ulrich von Lichtenstein“, „Ritter Weisened“, „Diez von Schweinburg“, „Die Hunde von Kuenring“), aber auch auf die nordische Sage und Geschichte greift er zurück und gerade auf diesem Gebiete zählen einige Balladen zu seinen schönsten, wie „König Hatos letzte Meerfahrt“, „Der Turm von Coyth“ oder die berühmte „Der Herr des Meeres“, in der der Refrain „Und laut erbrausen die Wogen des Meeres“ einen wirklichen Kontrast bildet zu dem stolz auftretenden Könige, der dem stürmischen Meere zu gebieten glaubt und zuletzt seine Ohnmacht einsehen muß. Angeregt durch die Schönheit der Lieder und Gedichte Leitners, haben Schubert, Lachner, Kreutzer, Stadler manches Stück vertont. Wünder bedeutend ist Leitner als Dramatiker; sein in die nordische Zeit verlegtes Trauerspiel „König Torbo“ wurde 1830 in Graz mit Beifall dargestellt und auch die von Hüttenbrenner komponierte Oper „Genore“, zu der Leitner, an Bürgers Ballade sich anlehnd, den Text schrieb, kam dort zur Aufführung. Leitners Novellen wirken durch ihre einfache Art der Erzählung und behandeln mit Vorliebe düstere Stoffe.



J. G. Seidl.
 Gemalt von Kriebhuber.

Wieder nach Wien führt uns Ludwig Bowitzsch (1818—1881), der unter dem Decknamen L. Bisthow recht ansprechende Lieder („Gedichte“, „Volkslieder“, „Liederbuch“) und eine große Zahl zumeist gelungener Romanzen, Sagen und Legenden dichtete („Gefuranten“, „Heroiden“, „Legenden“). Formvollendung zeichnet die Gedichte und Novellen des Lembergers Karl Draxler-Manfred (1806—1879) aus und sinnige Gedanken schließt an die Betrachtung der Natur der Krainer Vinzenz Zusner (1803—1879). Phantasie und Gestaltungskraft sind unverkennbar in den „Liedern aus Tirol“, in denen der Benediktiner Beda Weber (1798 bis 1858) sein Heimatland besingt, dessen Geschichte er in zahlreichen Prosaschriften gewandt und schwungvoll erzählt. In seinen religiösen Gedichten aber verschimmen die Gedanken oft in mythische Uberschwenglichkeit. Über Tirols Vergangenheit berichtet auch der durch seine „Briefe über Shakespeares Hamlet“ bekannte Aesthetiker Alois Jlr (1805—1859) in Erzählungen, die den Volkston prächtig treffen („Bilder aus den Kriegszeitn Tirols“, „Die Manhartner“). Durch Zartheit und Innigkeit ergreifen die Gedichte Eölestin Gschwari (1823—1847), eines Schülers Beda Webers am Meraner Gymnasium. Ein nicht unbedeutendes poetisches Talent besaß Alois Meßmer (1822—1857), der Verfasser der „Reiseblätter“, dessen Prosaschriften von gründlichen Kunstkenntnissen und scharfer Beobachtungsgabe zeugen.

Innige Gemütsstiefe und liebevolles Versenken in die zarten Gedanken des menschlichen Herzens lassen Karl Egon Ritter von Ebert als einen Genossen Lenaus und A. Grünss erscheinen. Ebert war 1801 in Prag geboren, verlebte in Wien und Prag die Studienzeit, verwaltete dann verschiedene Ämter im fürstlich Fürstenbergischen Hause, machte dazwischen Reisen nach der Schweiz und nach Schwaben und zog sich nach dem Tode seines fürstlichen Gönners (1858) in das Privatleben zurück. Von Deutsch-Osterreich gefeiert, ist er 1882 in seiner Vater-

stadt verstorben. Als Dichter hat er auf dem Gebiete der Lyrik, und zwar insbesondere in der lyrisch-epischen Gattung, Bedeutendes geleistet. (Abb. S. 1151.)

Schon den Gedichten, die er 1824 veröffentlichte, wurde Beifall gezollt und selbst Goethe, Rückert und andere Poeten von Ruf hielten mit ihrem Lobe nicht zurück. Es begreift sich, daß es zu einer Zeit, in der die Romantiker eben die Sagenschätze der deutschen Vorzeit gehoben hatten, einen jungen Dichter wie Ebert locken mußte, die reiche Sagenwelt seiner Heimat poetisch zu gestalten, in Balladen, im Epos und Drama sie zu verherrlichen. So erzählt er denn nach dem Vorbilde Nhlands in Balladenform, wie Dalibor sich seine Kerkerhaft durch Saitenspiel versüßte, bis ihm der König die Geige nehmen ließ, dann aber aus Gram über das erlittene Unrecht starb: da erhebt sich ein zaubersüßes Klingen, das der König immerdar hören mußte bis zur Stunde seines Todes. Dann wieder erzählt Ebert von dem böhmischen Bildhauer Kubik, der seine ungetreue Geliebte ermordet hat und von der Neude darüber so gefoltet wird, daß er den Leib des Mädchens aus Marmor meißelt, die Statue dem Richter zeigt und sich als den Mörder des Originals anklagt. Des Dichters Liebe zu seiner böhmischen Heimat spricht aus der „Bislon am Wysschrad“ und immer noch erfreuen wir uns an der „Frau Hitt“, „Schwermung der Sachsenherzog“, „Der Sängler im Palast“ und anderen Balladen. Mit Vorliebe wählte der Dichter die Sonettenform; so in dem von Goetheschem Geiste erfüllten Sonettenkranze „Mila“, und einen solchen flocht er auch als „Ein Denkmal für Karl Egon, Fürsten zu Fürstenberg“. Als Epiker bewährte er sich mit dem nationalen Heldengedichte „Wlasta“ (1829) und geradezu eine Perle ist die idyllische Erzählung Das Kloster (1833), die er unter den Eindrücken einer Schweizerreise geschrieben hat. Echte Poesie ist über die Dichtung ausgegossen und auch andere poetische Erzählungen, wie „Eine Magyarenfrau“ (1865) zeigen, daß etwas von Goethes Kunst auf Ebert übergegangen ist. Dagegen brachte er es im Drama, ob er gleich dieses Gebiet mit Vorliebe bebaute, nicht über mittelgute Arbeiten und selbst in seinen besseren, wie etwa in „Bretislaw und Jutta“ (1835), dem „Gelübde“, „Gynstmir“, „Waldrich und Bozena“ vermissen wir die dramatische Gestaltungskraft. Wie ernst es Ebert mit der christlichen Lebensauffassung nahm, bezeugen die „Frommen Gedanken eines weltlichen Mannes“ (1859).

Eine beachtenswerte Stellung im deutschen Schrifttum erwarb sich auch Eberts Landsmann, der 1810 in Chraft (Böhmen) geborene Ludwig August Frankl, seit 1876 Ritter von Hohenwart. Nach Abschluß seiner medizinischen Studien reiste er nach Deutschland und Italien, entsagte nach der Rückkehr dem ärztlichen Berufe, übernahm die Stelle eines Sekretärs der israelitischen Gemeinde in Wien und widmete sich daneben fortan nur literarischen Bestrebungen. Er redigierte eine Zeitlang das „Österreichische Morgenblatt“, gründete die „Sonntagsblätter“, die neben der Schick-Witthauer'schen „Wiener Zeitschrift“ und Hornayns „Archiv“ die beste literarische Zeitschrift Österreichs in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts waren, gab ein dreibändiges Werk über seine Reise in den Orient heraus, veröffentlichte kultur- und literaturgeschichtliche Schriften und übersetzte einiges aus Byron und Moore. Außerdem war er auch als Dichter, und zwar vorzugsweise auf epischem Gebiete, bis zu seinem Tode (1894) tätig.

So bot er unter dem Titel Das Habsburglied (1832) eine Reihe romanzenartiger Dichtungen, als deren Helden österreichische Feldherren von der ältesten bis auf die jüngste Zeit im Vordergrunde der Handlung stehen. In anderen epischen Dichtungen offenbart sich des Dichters Vorliebe für den Orient und eine phantastische und bilderreiche Sprache, wie er denn für seine epischen Dichtungen die Stoffe vorzugsweise der morgenländischen, israelitischen Geschichte (Könige aus dem Morgenlande, Rachel, Primator, Magyarenkönig) oder doch wenigstens der südländischen Sage und Geschichte entnimmt (Christoforo Colombo, Don Juan d'Austria). Orientalisches Gepräge weisen auch die auf morgenländische Verhältnisse bezogenen Liebeslieder auf und einzelne lyrische Stücke, die unter dem Eindruck der Reisen nach Italien und nach dem Orient entstanden sind, erinnern durch die süßlichen Bilder zuweilen an Freiligraths Dichtungen. Daß übrigens Frankl das einfache Lied, sei es ein Naturbild, das er mit seiner Seelenstimmung in Einklang bringt, sei es ein sinnlich durchwehtes oder mehr vergeistigtes Liebeslied, wohl zu behandeln weiß, zeigt eine große Zahl solcher Gedichte in seinen Sammlungen, und Naturstimmungsbilder, wie das oft zitierte „Ahl“ („Hast du ein tiefes Leid erfahren“), gehören zu den besten Stücken neuerer Liebespoesie.

An Lenau und Rückert erinnert vielfach Betty Paoli. Elisabeth Glück, wie ihr eigentlicher Name war, ist 1815 in Wien geboren. Der Vater, ein angesehener Arzt, starb früh und scheint das Herz seiner Tochter nie besessen zu haben, das dagegen mit allen Fasern an der Mutter hing. Diese geriet in Armut, als Elisabeth 15 Jahre alt war; zugleich bemächtigte sich ihrer eine nervöse Unruhe, die sie von Ort zu Ort führte. Als die Tochter als Erzieherin nach Rußland ging (1833—1835), ließ sie die Mutter nicht von sich und ihr opferte sie dann die Stellung, da die alte Frau die fremde Einsamkeit nicht ertrug. So wurde sie in Wien Gesellschaftsdame bei der Fürstin Schwarzenberg und fand dann nach längeren Reisen im Hause einer treuen Freundin ein behagliches Dasein. Von Liebe und Ehrfurcht umgeben, hat hier in voller Geisteskraft, obwohl gelähmt, die Dichterin fast das 80. Jahr erreicht (gest. 1894). Schon die erste Sammlung ihrer Gedichte (1841) erregte in Wien durch den Inhalt und die an Schiller geschulte Form große Begeisterung, und auch die späteren, der Romancero, Lyrisches und Episches, wurden beifällig aufgenommen.

Sie stand fern dem Getriebe der sie umrauschenden Welt, nur jene Lehre „von des Entfagens herber Seligkeit“ schien ihr für jede Zeit die einzige ewig gültige Forderung. Sie hat Annette von Droste als ihre Meisterin befangen, aber wo die fromme Tochter Westfalens ihre Zweifel mit dem Glauben niederrang, da stand sie dem Zweifel wehrlos gegenüber. Sie durchlebte eine tiefe, leidenschaftliche Liebe und fand, daß der Mann ihrer Wahl nicht stark genug war für so viel Liebe. Dieses Problem der geringeren Liebesfähigkeit des männlichen Geschlechtes bildet nicht nur das Grundmotiv fast aller ihrer Novellen („Die Welt und mein Auge“, 1844), sondern erschuf ihre Eigenart auch in den viel bedeutenderen Gedichten. Innigkeit der Empfindung, reiches Gedankenleben und Ehrlichkeit in der Wiedergabe machen ihre Dichtungen zu persönlichen Bekenntnissen. Ihr gehört der Ausschrei des leidenschaftlichen Herzens, ihr das rückhaltlose Geständnis der „Briefe an einen Verstorbenen“, ihr der starke Kampf mit der eigenen Seele im „Tagebuch“, das den Einfluß des Angelus Silesius verrät. Als priesterliche Kunst hat sie die Poesie empfunden, als einzig untrügliche Offenbarung der Wahrheit von der Pflicht, stark und gut zu sein. Die geistesverwandte Freundin, Marie von Eschenbach, hat ihr die Grabrede gehalten.

Schon bei Goethes „Divan“ gedachten wir des Steiermärkers Josef Freiherr von Hammer-Burgstall (geb. 1774 in Graz, gest. 1856 in Wien), des hervorragendsten Pflanzers und Bahnbrechers auf dem Gebiete der vorderasiatischen Sprachwissenschaft und der Kenntnis des mohammedanischen Orients überhaupt. In der k. k. orientalischen Akademie in Wien gebildet, trat er 1799 als Beamter der k. k. Internuntiaturs in Konstantinopel in den öffentlichen Dienst und entfaltete neben der Ausübung der Ämter, die ihm in der Folgezeit übertragen wurden, auf den Gebieten der Geschichte, Poesie, Archäologie, Topographie und Literaturgeschichte eine mannigfaltige Tätigkeit. Er übersetzte die Divane der drei größten Dichter des vorderasiatischen Orients, des Persers Hafis, des Arabers Motanabbi und des Osmanen Baki, ferner Märchen aus 1001 Nacht, schrieb eine persische, arabische und türkische Literaturgeschichte und entwickelte auch als Kritiker auf diesen Gebieten eine rührige Tätigkeit. Den Orient rückte uns auch der tatkräftige österreichische Offizier und Diplomat Graf Anton von Prokesch-Osten nahe durch die Schilderung seiner Orientreisen (1823—1830) und wieder in das Morgenland führt uns eine Gruppe deutscher Dichter, die man füglich die orientalisierenden nennen kann.



Karl Egon Ebert.

8. Neben- und Gegenströmungen der Romantik.

Schon mehrmals mußten wir auf die Bestrebungen hinweisen, die gegen die Romantik gerichtet waren und auf politischem und literarischem Gebiete einer neuen, realistischen, der Wirklichkeit des Lebens zugewendeten Weltanschauung und Welt Darstellung Bahn brechen wollten. Ehe wir diese Auseinandersetzung zwischen romantischen und jungdeutschen Ideen schildern, müssen wir einiger dichterischer Persönlichkeiten gedenken, die in ihren Anfängen von der Romantik ausgingen, später aber eigene Bahnen einschlugen und dadurch, ohne gerade einer klar erkannten politischen und philosophischen Richtung anzugehören, bewußt oder unbewußt den Übergang von der Romantik in die neue Zeit einleiteten.

So hat, um gleich einen der orientalisierenden Dichter zu nennen, Rückert durch Fr. Schlegels Buch über das Indische die Anregung empfangen, seine große sprachliche und formale Begabung der morgenländischen Literatur zuzuwenden, während er in eigenen Dichtungen nach Volkstümlichkeit und Natürlichkeit strebte. Johann Michael Friedrich Rückert wurde als der Sohn eines Advokaten 1788 in der fränkischen Mainstadt Schweinfurt geboren, lebte als Knabe auf dem Lande in einigen Dörfern, in denen sein Vater die Stellung eines Amtmanns bekleidete, und lernte aus dem