In meinem Buche, Grabbes Leben und Werke (1908), suchte ich dem Grabbe-Problem näher zu kommen, ausgehend von sachlicher Einzelforschung und vom Biographisch-Psychologischem. In kritischen Analysen (αναλύειν), die möglichst den ganzen Reichtum eines solchen Dramas nach allen Seiten hin andeuten sollten, suchte ich die Grundzüge und Höhepunkte herauszugreifen und zu charakterisieren, ohne darüber den Zusammenhang des Ganzen, soweit ein solcher sich bei den vielfach mehr chaotischen als organischen Gebilden des Dichters ergab, aus den Augen zu lassen. Aus dem Menschen heraus suchte ich den Dichter zu erklären, und Grabbe war mir vor allem ein Charakterproblem. Natürlich mußte aber beständig Bezug genommen werden auf die Romantik und wieder auf das junge Deutschland; die weltschmerzliche Grundstimmung, die ironisch-skeptische Haltung, hinter der sich das tiefere Empfinden derer verbarg, die sich über die dumpfe Gleichgiltigkeit der Mittelmäßigen erhoben, ward nicht nur im Schlußkapitel gekennzeichnet. In erster Linie war zu zeigen, wie Grabbe ist, und das war wichtiger als aufzudecken, daß auch andere so sind, zumal wenn es sich um Zustände handelt, die durchaus nicht nur einer bestimmten Generation eignen, sondern die sich wiederholt darstellen in verschiedenen Zeitläuften und in bestimmten Altersstufen bei ähnlich organisierten Individuen (vg. besond. Joel, Nietzsche u. d. Romantik 1905). Wenn ich nun das früher gewonnene Bild Grabbes in einen größeren Zusammenhang einstelle, so ist der Begriff Romantik*) in weitestem Sinne genommen. Zugleich wird eine Auseinandersetzung mit der bis Ende 1910 erschienenen Literatur über Grabbe**) erstrebt, das Grundzügliche schärfer herauszuarbeiten und kritischen Einwänden in positiver Form zu begegnen versucht. Eine weitere Abhandlung soll sich dann ausschließlich mit der ästhetischen Seite, dem poetischen Gewand, der sprachlichen Form beschäftigen. Und diese beiden Arbeiten, vereint mit einzelnen Bemerkungen zu den Dramen und mit einem Aufsatz über Lucie Grabbe (vgl. westfälisches Magazin II. Jahrgang 1910 No. 12/13. S. 129—136), sollen dann (voraussichtlich Herbst 1912) als Nachtrag erscheinen, der den Abschluß meiner Grabbestudien bilden wird.

Persönlichkeit und Stammeseigentümlichkeit.

Der Biograph wird je nach der Stärke oder Schwäche der Originalität einer dichterischen Persönlichkeit das individuelle Moment mehr betonen oder die Einflüsse und Stimmungen der allgemeinen Entwicklung, innerhalb deren der Einzelne seine bestimmte und bedingte Stelle einnimmt. Bei Grabbe wird dieser letztere Gesichtspunkt mehr zurücktreten. Er ist in

*) Die Grundzüge der Romantik (zw. Klassizismus und modernem Realismus) wurden den Oberprimanern gezeigt nach Sallwürk, deutsche Romantik (Diesterwegs Schulausgaben, Frankfurt 1910). Die dort angegebene Literatur ist auch von mir benutzt; hinzuzufügen sind noch Brandes, romantisch. Schule in Deutschland (Hauptströmungen II u. namentlich K. Joel, Nietzsche u. d. Romantik 1905). Die Erwähnung der einzelnen Romantiker in Grabbes Werken und Briefen ist nach dem Register meiner Ausgabe leicht festzustellen. Das Thema: „Grabbe und die Romantiker" fügt sich dem Hauptthema: „Grabbe und die Romantik" ein.

**) Die für Meyers Klassikerausgaben und für die goldene Klassikerbibliothek angekündigten Ausgaben (Grabbes „Klassizität" ist also kaum noch anzuzweifeln!) waren bei Abschluß dieses Ms. noch nicht erschienen. Wenn ich vielfach meine eigenen Publikationen anführe, so geschieht das, um zu zeigen, wie weit ich von eigenen Voraussetzungen ausgehe. Auch deshalb, weil die Wissenschaft sich bisher nicht viel um Grabbe gekümmert hat. (B.: Biographie. A.: Ausgabe (Hesse).

mancher Beziehung ein Unikum. Und andererseits lassen die typische Tragik des Phantasten, die psychopathologische Anlage seines Charakters vermuten, daß Grabbe zu jeder Zeit möglich war, zu jeder Zeit einem gleichen Geschick anheimgefallen wäre. Der Einfluß des Elternhauses und der Abstammung kommt sodann in Frage und weiter wird man das Gesamtbild der dichterischen Persönlichkeit (soweit sich aus dem Chaos Grabbes überhaupt organische Einheit formen läßt) abzumessen suchen an dem Typus des Spätromantikers. Gewisse gemeinsame Grundzüge mit den dichterischen Zeitgenossen werden sich ergeben, aber verändert durch persönliche und auch krankhaft bedingte Eigentümlichkeiten, differenziert durch Merkmale niederdeutscher Stammesart. Levin Schücking hat das einmal formuliert, was Grabbe, Freiligrath, der Droste und andern Dichtern der roten Erde eignet: „Jedem kindlichen Volk ist der Drang in die Ferne eigen, dem Westfalen zu allen Zeiten die Wanderlust; was Wunder, daß auch ihre Poesie diesem Triebe folgt und statt sich mit dem Naheliegenden und den schlichten Erscheinungen ihres Alltagslebens zu begnügen, auszieht, um das Wunderbare, das Große, Gewaltige, Frappante zu suchen — — der Westfale ist eigentlich eine gründlich realistische Natur, ausgerüstet mit starkem Tatsachensinn; — wenn er einmal sich daran macht etwas zu geben, so soll's nicht in leisem lyrischen Wehen versäuseln, sondern voll und wuchtig auftreten — — als ihn einmal die große religiöse Frage erfaßte, schwärmte er sich sofort in die tolle Wiedertäuferei hinein; er grabbisierte das zahme Luthertum. — Und last not least, er ist absolut nicht demonstrativ; er verschließt sein Gemütsleben . . seine scheue Verschlossenheit liegt in seiner Natur; und so werden nie aus seinem Stamme die Gefühlshuber und Gemütskrämer hervorgehen.“ So sehen wir also, wie die Vorliebe für das Wunderbare, Frappante, trotz starken Tatsachensinnes und die Gefühlskeuschheit bei Grabbe sich aus Stammeseigentümlichkeiten herleiten lassen. Und was die Zeitverhältnisse angeht, so leitet schon ein damaliger Nekrolog in den „Blättern für literarische Unterhaltung“ aus einer trüben Gesamtstimmung her, wenn es damals so viele unglückliche Genies gäbe: nur wenige seien stark genug in ihrer Isolierung wie Kleist, bei anderen, wie bei Platen, steigere sich der ungeheure Druck der Welt zu ungeheurer Eitelkeit, die sie endlich aufreibe; andere gingen an ihrer eigenen Formlosigkeit zugrunde wie Grabbe. Eine Koketterie mit dem eigenen inneren Wesen werde den Genies zu Gift. „Wahrheit? O ja, sie war in diesen Gefühlen vorhanden; aber in der Form, wie sie geäußert wurde, wurde sie zur Lüge.“

Literarische Entwicklung.

Was nun die literarische Entwicklung angeht, so muß etwas weiter ausgeholt werden. Wie Literatur wechselseitig bedingt wird durch Geschichte und Kultur, hat für das Drama des 18. und 19. Jahrhunderts Martersteig in seiner kulturgeschichtlichen Darstellung „das deutsche Theater im 19. Jahrhundert“ (1904) gezeigt. Es wiederholt sich eine Auseinandersetzung, die wir in die Formeln fassen können: der Einzelne und die Umwelt, Realismus und Idealismus, Autorität und Freiheit. Zunächst arbeitet sich das Individuum heraus bis zu überschwänglichem Freiheitsgefühl und der höchsten Überzeugung eigentümlichen persönlichen Wertes. Dann folgt der Rückschlag, die Überzeugung von der völligen Bedingtheit des Menschen gleich allen andern Naturwesen: das Milieu saugt den Einzelnen auf. — Durch das 18. Jahrhundert geht eine ähnliche Regung von persönlicher Freiheit wie sie um die Wende des Mittelalters die Tradition der Kirche zerbrach. Die komplizierte Seele des modernen Menschen in ihrer Innerlichkeit erschloß sich zunächst den literarischen Größen des 18. Jahrhunderts: in Klopstock erstand der erste moderne Lyriker, Lessing sprach bahnbrechend die Forderung nach innerer Wahrheit und innerer Handlung aus, Herder ist der große Anreger und Befruchter der ganzen geistigen Bewegung, die nun in den Stürmern und Drängern mit jugendlicher Kraft ausbrechend einsetzt. Diese Jugend stellte den Einzelmenschen in seinen Gefühlswerten und in seinen ewig menschlichen Rechten über die geschichtliche Bedingtheit und über die äußeren Verhältnisse. Das Starke war, daß sie mit naivem Fühlen und hoffnungsfreudigem Glauben Fühlung hatten mit zukunftsvollen, alle erfüllenden Bestrebungen (ganz im Gegensatz zur Spätromantik), das Schöne ihr jugendlicher Optimismus, der von den wahren Gründen der Ungleichheit wenig ahnte, der in Rousseauischem

Idealismus annahm, mit der Rückkehr zur Natur und der gewaltsamen Beseitigung der Stände sei es getan. Hier bleibt ein sehr verheißungsvoller Anfang einer naturwahren aus nationalen Kräften schöpfenden Kunst zunächst ohne Fortsetzung. Während anderswo der revolutionäre Drang sich in politischen Taten entlädt, legen die führenden Geister im Volk der Dichter und Denker auf eine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit weniger Wert. Sie finden Befriedigung in einem allgemeinen geistigen vernünftigen Humanismus, in der Geschlossenheit eines ethischen Ideals, das jeder in freier Willensanstrengung zu erreichen vermag. Von hier aus setzen sie sich mit dem Leben auseinander, mit dem sie Versöhnung anstreben z. B. in Goethes Realidealismus (W. Meister). Das klassische Ideal, das die Formenschöne und die Weisheit der Antike wiederzuerwecken sucht, das eine hohe geistige philosophische Kultur voraussetzt, erfüllt uns mit Bewunderung für seine Harmonie, aber es läßt sich nicht auf jede Generation übertragen und erfüllt doch mehr den Geistesmenschen einer gewissen Organisation als den Menschen in seiner Ganzheit, seiner tierisch-göttlichen Doppeltheit. Dieses in die geistige Tiefe leben erreicht nun in der Romantik eine Höhe der Verfeinerung, die die differenziertesten Stimmungen, die leisesten Schwingungen der Seele wiederzuspiegeln vermag; zugleich löst reflektierende Selbstbetrachtung ein naives Fühlen auf. Das geistige Insichberuhn der Klassiker wird bei den Romantikern zu subjektiver Selbstherrlichkeit, ihre geistige Zartheit zu einer dem Leben nicht mehr gewachsenen Innerlichkeit; zugleich erfolgt auch innerlich eine Entzweiung der verschiedenen Seelenkräfte: des Gefühls und des Verstandes. Der in Fichte gipfelnden Philosophie des deutschen Idealismus entspricht es, daß die Außenwelt zumeist ganz versinkt: sie ist nur die Tat des suveränen Geistes. Die das geistige Leben ungemein bereichernde Romantik hat in der Lyrik, im Roman, vor allem aber in der Kritik Großes geleistet. Es ist aber bezeichnend, daß sie im Drama, das aus dem Kampf des Lebens hervorgeht, in geschlossener Weltanschauung wurzelt, versagen mußte. Kleist gab den Helden seines Dramas die romantische Psyche: reicher als in Schillers nach allgemeinen Ideen errichteten, typisierenden Gestalten entfaltet er verborgene Seelenabgründe und die Beweggründe tauchen jäh aus unbewußter Gefühlswelt empor, deren heiße Inbrunst so wunderbar im Gegensatz steht zu einer eiskalten Dialektik bewußter Reflexion. Jene aber hängt enge mit der Physis zusammen, wie diese idealistische Täuschung vernichtet. Wie er seelisch auf größere Wahrheit und die auch das Häßliche nicht scheuende Wirklichkeit ausgeht, so sucht er auch die Umwelt mit dieser Tendenz zu ergreifen*. Und dieses Schwanken zwischen Romantik und eines nach Shakespeare und dem Sturm und Drang verstandenen Naturalismus eignet so vielen anderen Epigonen, die die im klassischen Idealismus erreichte Einheit mit mehr Fühlung an eine neue Wirklichkeit umzuprägen suchten. Die politischen Zustände hatten ein neues Weltbild geprägt. Der brutale Tatmensch Napoleon hatte Europa, den kindisch gewordenen Greis, gezüchtigt und das nun neu anhebende politische Leben fand zwar im ersten Aufschwung die geeigneten Männer, die die gewaltige sittliche Kraft des deutschen Idealismus enthüllten, dann aber erwies sich doch, daß das Volk nicht reif war zu organischer politischer Durchbildung des Errungenen und daß es auch der führenden Männer des Geistes und der Tat entbehren mußte. Die romantische Organisation erwies sich als ohnmächtig, auf den hochfliegenden Geistesrausch folgte die Ernüchterung, nach der unendlichen Sehnsucht die Leere, die Langeweile, wie sie in Schopenhauers Pessimismus sich niederschlägt. Immermann hat in den „Epigonen" einen Spiegel geschaffen für diese Zeit, da nüchterne Plattheit wieder triumphiert über die Romantik, die ihrer innern Wahrheit beraubt, zu leerer Phantasterei oder zur Schauerromantik wird (u. a. B. 27, 50, 378). Ricarda Huch hat uns den trübseligen Ausgang dieser glänzenden Jünglinge geschildert und an dem Heidelberger Kampf den Sieg der Plattisten gezeigt, die begrenzende Endlichkeit als über das unendliche Streben triumphierend. Martersteig schildert die tolle Mischung von philiströser Ruhesehnsucht auf der einen, der ruhelosen Sucht nach dem Absonderlichen und Sensationellem

*) Auf die scharfe Beobachtungsgabe Kleists in den Details der leidenschaftlichsten Scenen macht E. Schmidt aufmerksam (Charakteristiken 1886, S. 370). — Die Kleistische Gefühlsverwirrung wendet Martersteig mit größerem Recht auf Grabbe an (a. a. 0. 376).

auf der andern Seite. Deutschland gleicht einem Lazarett; man hat ein ungesundes Verlangen nach süßbetäubendem Räucherwerk und sucht einigen Ersatz in Schöngeisterei und Theatermanie. Im Drama herrscht die in grausige Nachtstimmung getauchte Schicksalstragödie! Die Gebundenheit des Menschen durch aus dunklem Nachtreich aufsteigende unbewußte Gewalten, die Ratlosigkeit des launisch-wetterwendigen willenlosen Individuums gegenüber dem unbegreiflichen Schicksal, in das wieder die Züge des romantisch-willkürlichen Ich hineinprojiziert werden, das die Physiognomie des wie ein neu auftauchender Erdteil hervorgebrochenen Napoleon trägt, sie erzeugen dieses unsicher schillernde Gebilde mit der unklaren äußerlichen Erkenntnis gänzlicher Bedingtheit, in die man nun als ein Extrem hineingerät. Wir finden die Epigonen, die ihre Zeit verachten und doch zu Neuschöpferischem nicht fähig sind, die die Sehnsucht nach den Idealen einer großen Tradition zwar empfinden, aber sie in dem Rüstzeug des Epigonentums und infolge der Teilnahmlosigkeit ihrer Zeitgenossen weder neu machen noch durch große positive Werke ersetzen können. Sie wollen sich nicht anpassen und können festen Grund doch nicht finden. Wir treffen die Männer, die mit der Empfindsamkeit einer romantischen Seele nach Kraft schreien, die ihr zerrissenes Herz hinter ironischer Miene verbergen (wie Heine), die den „Adler im Haupt, die Füße im Koth" die Gegensätze nicht in einer Einheit auflösen, sondern sie abbilden in der Tragikomödie, als der Form, in der unlösbare Widersprüche gestaltet werden in einer Mischung von kaltem Hohn und heißem Schmerz, von tragischer Ironie und satirischer Bitterkeit.

Nach der politischen Tendenz- und Tagespoesie des jungen Deutschland wird dann der Grund gelegt zu einem neuen Drama im Realismus Hebbels, der der neu geprägten Wirklichkeit besser gerecht wird als die Klassiker und doch eines starken Ideengehaltes nicht entraten will. Den Lebensprozeß in seiner inneren Notwendigkeit, in seiner immanenten, von dogmatischen äußerlich hereingetragenen Geboten unabhängiger Dialektik will er darstellen; das Zeitgemäße und das Notwendige; die Schuld liegt nicht in einem zufälligen Irrtum, sondern im Sein des Menschen. Die Tragik erwächst aus den Charakteren und diese sind aus ihrer rein menschlichen sozialen Bedingtheit zu erklären. Das Objektive und das Subjektive versöhnen sich, das große Individuum ist in einen bedingenden Zusammenhang eingeordnet, aber nicht wird wie im modernen Naturalismus der willenlose halbe Held durch das Milieu aufgesogen. So hat das Hebbel'sche Drama entsprechend dem veränderten Weltbild, das Naturwissenschaft und Technik gestaltet, ein ganz anderes Gepräge als das Klassische. Als Hebbel 1863 starb, regte sich erst wieder ein neues künstlerisches Leben im Naturalismus.

Grabbe.

Ich wende mich nun zu Grabbe und versuche besonders seine ersten Dichtungen aus der Gefühls- und Stimmungswelt der Zeit zu erklären. Am 21. September 1822 schickte Grabbe seinen Gothland an Tieck. „Mit ähnlicher Kühnheit hatte sich noch nie das Chaos, welches in jedem jungen Dichtergeist über Geburten brütet, hervorgemacht." Vergegenwärtigen wir uns noch einmal im Grundriß dieses wilde von bitterster Ironie erfüllte Produkt, das geschaffen wurde mit einer Inbrunst sondergleichen, mit einem gierigen Ehrgeiz, der die letzten Kräfte eines von Geburt an Gezeichneten, durch einen tollen Wirbel von Rausch und Entbehrung Hindurchgehetzten, von Todesschauern und religiösen Ängsten Durchbebten, verzehrte, der mit dem eigenen Bankerott doch auch mit schneidendem Hohn den morschen Kern einer von Lüge und Schein lebenden Zeit bloslegte. Die antiken Klassiker z. B. des Sophokles Ödipus las der wissensdurstige Schüler. Von bühnengerechten Meistern des Dramas hatte er gelernt: von dem Schicksalsdrama Werners, Müllners und Houwalds; Schiller erfüllte ihn mehr nur mit Sehnsucht, während er mit dem leidenschaftlichen Naturalismus und dem wilden Pessimismus Shakespeares, den er ohne jede ästhetische Schulmeinung selbständig auf sich wirken ließ, wirklich in seinem Naturell Berührungspunkte hatte.

Gothland. Grabbes Ich und die Verführungen der feindl. Umwelt.

Eine edles, vornehmes, beim Volk und vor dem Throne angesehenes Geschlecht sind diese Gothlands; insbesondere Theodor ist anscheinend ein idealer Schwärmer, glücklicher Gatte, brüderlicher Freund. Aber sich selbst kaum bewußt, finden sich auch brüchige Stellen in seinem Innern: Grausam ließ er vor Jahren einen Mohren mißhandeln (der Urkeim der tragischen Schuld), geldgierig ist er, hitzig und unbesonnen, leicht der Verführung zugänglich, im Un-

glück ohne weiteres verzweifelt und gereizt gegen das Schicksal, dem gegenüber sein trotziges Ich besondere Rücksichten fordert. Und so kann der Satan Berdoa sein Gift in diese Seele flößen und aus dieser Saat keimt ein Verderben, das nicht nur dieses blühende Leben völlig in ein Schandmal verwandelt, sondern das auch mit der Gewalt einer Feuersbrunst überspringt auf das ganze Geschlecht, es leiblich und geistig vernichtend. Ein ungeheurer Schicksalswechsel! Gothland erfährt den Tod seines Lieblingsbruders und er gerät in einen seltsamen Aufruhr. Mit der ungeheuren Gereiztheit seines in allen Fugen erschütterten Wesens, mit seltsamen Stimmung erregenden Eindrücken, mit dem Heulen des Herbstwindes (wie in der Schicksalstragödie) sucht Grabbe zu begründen, wenn die tückische List Berdoas gelingt, der sich gleichzeitig mit dem bösen Willen im Unterbewußtsein Gothlands verbündet, wenn er einraunt, der Lieblingsbruder sei von dem ungeliebten reichen, der seine Rachsucht reizt, erschlagen. Eine gewisse Methode liegt in dieser wahnwitzigen (wenn nicht konfusen) Psychologie. Allzuscharf hat wohl Perger*) hier das bewußte Sichselbstbelügen Gothlands betont, der ganz die abnorme Struktur des in ähnlichen Lebenslagen ähnlich handelnden Dichters zeigen soll und in der Tat die Merkmale eines pathologisch beeinflußten romantischen Stimmungsmenschen zeigt. Aber wir müssen doch zunächst annehmen, daß Theodor des subjektiven Glaubens ist, sein Recht vergeblich zu suchen, und solchen Glauben auch (trotz aller innern Unwahrscheinlichkeit) dann noch hegt, wenn er das Schicksal — ein Zusammentreffen ungünstiger Zufälle — anklagt, das ja freilich, nur äußerlich aus der Literatur aufgegriffen, das Stichblatt des verzweifelten Gothland ist. Erst zuletzt da die scharfe Zeichnung der ungeheuer wuchtigen Exposition sich mehr und mehr in eine Phantasmagosie verliert, wird der wahre Sachverhalt, den diese riesenhafte Trotzgebärde verhüllte, aufgedeckt: die bösen Wünsche haben Gothland von Anfang an geleitet und alles andere Gebaren stellt sich als bewußt unbewußter Selbstbetrug dar; in den labyrinthischen Irrgängen dieser Psychologie spielt Berdoa mehr und mehr die Rolle des Unterbewußtseins im Doppel-Ich Gothlands. Der in eigener Seelenfolter sich quälende Held zeigt allerdings entschieden pathologische Züge: der Stimmungswechsel, die abnorme Reizbarkeit, das plötzliche Explodieren, das falsche Selbstbewußtsein, die egozentrische Reue, die Unbelehrbarkeit, die Grausamkeit — besonders dies, daß einer wie bewußtlos handelt und nachher erstaunt ist über die ihm fremde Tat — das sind die Symptome, die in den psychopathischen Lehrbüchern uns über den Zusammenhang zwischen Genie und Wahnsinn aufklären. Eine geniale Schauspielerleistung müßte uns zeigen, ob der momentane Eindruck, die Gewalt der Stimmung uns über die abstoßende Wirkung eines pathologischen Monstrums zu tragischen Gefühlen leiten könnte. Jedenfalls können wir im Gothland ein persönliches Selbstgericht Grabbe's erkennen, der sein Unglück einmal auf die Verhältnisse, das Schicksal, schiebt und dann doch wieder die Quelle seines Handelns im bösen Trachten des eigenen rachsüchtigen Herzens findet, das so voll trügerischer Widersprüche ist, daß Wollust, Grausamkeit und Religion darin beherbergt sein können. (So verbirgt sich unter gehäuften literarischen Vorbildern doch umprägend das eigene Seelenleben und des Dichters Beichte reflektiert in der Auseinandersetzung zwischen Schicksalsdrama und Shakespeares Charaktertragödie). Nicht nur die eigene Stellung zum Lebensproblem aber weiß Grabbe in der Haltung Gothlands abzubilden, sondern er erreicht durch die so angelegte Psychologie, daß er alle möglichen tragischen Probleme in widersprechendstem Gesamteindrucke ineinanderwirren kann. Denn das war ja sein knabenhafter Ehrgeiz: eine Tragödie zu schaffen wie sie noch nie dagewesen war, die alles überbot — und er meinte das zu erreichen, wenn er die Essenzen aus allen Tragödien der Weltliteratur zusammenbraute zu einem Trank, der wie das Drachengift Medeas wirkte, der den gewöhnlichen Sterblichen mit wahnsinnigem Entsetzen erfüllte, wie die grauenvollen Phantasien einer Höllenbreughel. „Im Bewußtsein, daß ich wenigstens etwas Ausgezeichnetes, wenn auch nichts Gutes geleistet habe, fordere ich Sie auf, mich öffentlich für einen frechen erbärmlichen Dichterling zu erklären, wenn Sie mein Trauerspiel den Produkten der gewöhnlichen heutigen Dichter ähnlich finden.“

*) A. Perger System der dramat. Technik mit besonderer Untersuchung von Grabbe's Drama. 1909. Seite 35 ff. — Gothland kann doch kaum zweifeln, wenn er das zerschmetterte Haupt seines Bruders sieht!

Grabbes „Gothland" und Tiecks „Lovell".

Als Grabbe am 21. September 1822 mit diesen Worten seine Dichtung an Tieck*) schickte, ging dieser aus einer oft geübten Zurückhaltung heraus und schrieb einen eingehenden Brief voll treffender Urteile, die Grabbe dann später kommentierte. Das was Tieck beim Durchlesen dieses Stückes empfand, mochte wie ein Auftauchen eigener Jugendempfindungen sein, und er, der später Kleist und Lenz herausgab, hat auch hier ein Interesse gezeigt, dessen späteres Abflauen zu den peinlichsten Erlebnissen gehörte, mit denen Grabbe sich abfinden mußte. Wenn Tieck in das Innere dieses krankhaft sensibeln, mit der Übergewalt seiner Phantasie ringenden Jünglings blickte, mochte er an seine eigene Jugend denken, da er selbst in Pubertätswirren von Selbstmordgedanken und grenzenlosem Pessimismus durchbebt war. War nicht auch seine Phantasie ausgeschweift zu verbrecherischen Gedanken und hatte sich nicht genug tun können im Ausmalen von Bildern der Verführung und Wollust? Tieck hatte die Stimmungen verdichtet in seinem ‚Lovell', in dem er auch nach einer gegebenen Vorlage, dem paysan perverti des Retif de la Bretonne, sein eigenes Innenleben darstellte. Da handelt es sich um das Verderben einer reizbaren Seele durch mannigfache Verführung, namentlich als Werk eines teuflischen Intriganten. Auch hier wird ähnliches gezeigt wie im Gothland: das enthusiastische Schwärmen zeigt sich als Blendwerk ohne festen Kern; es ist die Neigung da, sich selbst zu belügen und in subjektiver Sophistik eigene Vergehen zu beschönigen und dem Schicksal zur Last zu legen, und zuletzt versinkt der Held in nihilistische Betrachtungen über das Leben, das ein leeres Schattenspiel ohne Wesen und Zweck genannt wird (wie in Shakespeares Macbeth). Wie bei Tieck es sich um Exaltationen eines phantastischen Gehirns handelt, so bei Grabbe um den ‚Qualm eines erhitzten Verstandes.' Menschen von Fleisch und Blut verwandeln sich in phantastische Phantome. In glaubensloser Skepsis werden die Ideale zerstört. Der Orden der Mittelmäßigen wird im Sinne Nietzschescher Herdenmoral verhöhnt. Hätte man nur die Nerven dazu, so wäre die kalte Teufelspose die richtige Lebenshaltung. „Tieck hat später als Zweck des ‚Lovell' die Warnung von den Folgen der prahlerischen Starkgeisterei und des falschen Tugendprunks hingestellt. Er wollte die Notwendigkeit einer nüchternen Selbstbeschränkung anschaulich machen, einer Resignation, ohne welche der Mensch nicht leben könne?" (Witkowski, S. XXX, Tieck's Werke, Hesse). Der von Hause aus kranke Grabbe aber konnte diese Übergangszustände nicht dauernd überwinden.

Allgemeinere Verbreitung dieser Stimmung.

Handelt es sich nun hier nur um romantischen Subjektivismus, wie denn etwa Brandes den Lovell als Muster für die negative Vorbereitung der Romantik**) kennzeichnet? Begegnet uns nicht Ähnliches schon bei Shakespeare, dessen Hamlet in Gedanken unendlich sündigt, aber im Willen durch Reflexion gehemmt ist? Und man denke besonders auch an Macbeth, dessen Psychologie mir für den Gothland vorbildlich erscheint (A. V, 4. 12). Man denke an den Untergang Werthers, an die Übergangsstimmung aller in schauspielerischer Phantastik lebenden Jünglinge, an die Pubertätsbekenntnisse der Jüngstdeutschen. Joel sagt: Romantik ist der Rausch der Jugend — wir müssen die Romantik durchleben, um reif zu werden (S. 345); das „reflexiv gewordene Gefühl, die intellektualisierte Leidenschaft ist romantisch" (S. 356). Das fehlte z. B. den willenskräftigeren Stürmern und Drängern mit der Unschuld ihres Instinktes. Nur daß solche Stimmungen damals größeren Raum einnahmen, mit intensiverer Kraft sich in der maßgebenden Dichtung Ausdruck verschaffen! Daß damals das Problem brennend wurde, sich aus Weltflucht, Weltweh und ironischer Selbstentzweiung einer brutalen Wirklichkeit anzupassen. Die ganze Grundstimmung dieser Übergangsmenschen hat eine Tendenz zur Tragikomödie. Grabbe schrieb neben einem ‚Gothland', ‚Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung' und sagte darin beidesmal Ähnliches. Der Schmerz und der Hohn liegen dicht nebeneinander.

Negative Seite der Romantik.

Es ist aber so, daß die Doppelnatur der romantischen Bewegung ihre negative Seite mehr und mehr hervorkehrt. Es läßt sich zeigen, wie bei dem Gothlanddichter die romantische

*) Über Tieck und Grabbe ist das Material noch am reichhaltigsten. Vgl. A. V. 342.

**) Man vgl. etwa, wie Ric. Huch Brentano schildert, der Grabbe so vielfach verwandt war. II, 168 ff. oder neben Heine, Byron, Pücklers Briefe eines Verstorbenen — zu der ganzen Stimmung Julian Schmidt, „Geschichte der deutschen Literatur" 1896. V. S. 176 ff.

Ironie eine pathologische Form schmerzlicher Zerrissenheit annimmt oder andererseits zur Buffonerie, zu grotesken Gebilden erstarrt, sich formend nach dieser besonderen Individualität, die sich selbst erlösungsbedürftig fühlend nach starken Helfern sehnsüchtig ausblickt.

Ironie.

Die (zuerst bei Sokrates) genannte Ironie ist ursprünglich ein ästhetischer Begriff, das ewig alte Gesetz der freien Form. Nicht selbst in dem dargestellten Gegenstand befangen sein, sondern frei über ihm schweben, imstande sein, den hervorgezauberten Schein selbst unerbittlich zu vernichten! (A. W. Schlegel). „Die praktische Beweglichkeit der romantischen Seele ruht auf dem Bewußtsein, sich jeden Augenblick über sich selbst erheben zu können. Fichtes Lehre von der intellektuellen Anschauung hat die romantischen Genossen angeleitet, dem Spiele ihres eigenen Ich jederzeit betrachtend zuzusehen“ (Walzel S. 19). Die romantische Ironie mischt inneren Tiefsinn mit äußerem Scherz, eine Doppeltheit, die der Platte nicht faßt. Es ist die beste Art, mit dem Gefühl der Bedingtheit alles Endlichen gegenüber dem Unendlichen sich abzufinden. Wenn aber das Subjekt diese innere Freiheit verliert, kann die Ironie als Gefühl für den entzweienden Doppelsinn des Lebens eine feindliche Gestalt annehmen. Die Brüchigkeit in der Vorstellungswelt bestimmt auch das Handeln, eine phantastische Willkür herrscht vor. Jedenfalls äußert sich die ironische Grundansicht anfangs anders als bei der Spätromantik, bei der der Eindruck der „widerspruchsvollen Zerrissenheit, des Spieles der Kontraste“ (B. 380) vorherrscht.

Ironische Grundstimmung. Komödie und Tragikomödie.

Diese Grundstimmung hat die literarische Betätigung der romantischen Schule bedingt. Das ironische Verstandesspiel mit dem Leben ließ die reale Wirklichkeit übersehn bei diesen Menschen, die sich wie ein Instrument stimmen konnten, die von ethischen Wurzeln losgerissen sich wohl fühlten in einer launisch phantastischen Grundansicht, in der Ernstes und Komisches verschmilzt. Man fand diese romantische Art wieder in den Werken eines Cervantes und Calderon, aber auch bei Shakespeare, dessen Lustspiel man romantisch verstand, während die tragische Tiefe Shakespeares den meisten verschlossen blieb (anders als Grabbes). Die freischwebende Stimmung, das geistige Fliegenkönnen konnte sich am besten ausleben in der Komödie, die das natürlich Leidenschaftliche in geistigen Genuß auflöst, über die Plumpheit des gewöhnlichen Menschentiers hinwegschwebt. Ironischer Zerstörungsdrang gilt bei Aristophanes als Zeichen überschäumender Lebensfülle, die von den Romantikern mehr betont wird als der ethische Gehalt seiner großen politischen Satire. Während das weibliche Feingefühl einer Ricarda Huch (rom. Ironie I. 276 ff.) in den Komödien Tiecks neben dem Scherz und der Tollheit die leise Wehmut eines verborgenen Tiefsinns herausfühlt, hat Haym (93 f.) doch sowohl die Leichtigkeit vermißt als auch die Einheit bei diesem Durcheinanderschütteln von Märchentraum und satirischer Laune und den tieferen Hintergrund abgestritten. Einer tiefgründigen Natur wie Schiller kam Tiecks Komödie leer und geschwätzig vor.

In Grabbes Komödie sind wir in einer groberen und derberen Welt. Die Märchenstimmung verkümmert in kurzen Skizzen, groteske Clownspässe erinnern an Zirkus oder Varieté, die Ironie wird zur Buffonerie oder nimmt eine bittere feindliche Form an. Mit schärfster Selbstpersiflage schildert der Schöpfer posierenden Kraftheldentums die zitternde Feigheit der Dichter-Memme. Sein Realismus ist schärfer, sein Humor substantieller, eine Tieck unbekannte Sentimentalität weist auf eine derbere faßlichere Lebenshaltung im Zusammenhang mit der Sehnsucht nach einem neuen Messias, der das volkstümliche an Schiler anklingende Drama schaffen soll. Organische Einheit in dieses Chaos zu bringen, wird wohl unmöglich sein. Aber die ironische Grundstimmung, die die Welt für ein mittelmäßiges Lustspiel erklärt, ist dieselbe wie im Gothland, in dem eine Tragikomödie steckt: hinter pathologischer Verwilderung und grotesker Verbildung scheinen die strengen Linien der Tragödie nur von ferne hindurch. Deutlich verrät sich auch in einzelnen Szenen und Zügen die Verwandtschaft mit der satirischen Komödie, dem z. B. von Arnim gepflegten Puppenspiel. Wenn Goedeke bei Gothland oft an die Handlungsweise eines Helden des Kasperletheaters denkt, so ist da eine Verwandtschaft mit dem naiven Märchenton bei Brentano oder Tieck: dessen Blaubart läßt z. B. Köpfe abschlagen wie man einen Trunk Wassers trinkt; so auch Gothland, dessen Wink gleichgültig ganze Regimenter massakrieren macht. — Der Geist der

Selbstverspottung geht auch durch den „Gothland“ als Reaktion auf eine übertriebene Schätzung, des subjektiven Gefühls. Eine wirkliche Empfindung berauscht sich an sich selbst, das eitle Ich renommiert mit seinen Schmerzen, an die nun die Natur mit all ihren Erscheinungen teilnehmen muß (vg. Gothlands Monolog, A. I. 72, auch Heines Nordseebilder). Das Gefühl gefällt sich darin, sich zu überhitzen und zu übertreiben und dann kommt der selbstvernichtende Spott. Der Verstand gießt sein Scheidewasser auf das Gefühl. Romantische Ironie wird zum Mittel, hinter einer Maske das wahre Gefühl zu verbergen.

Romantik, Schopenhauer und „Gothland“.

Eine tragische Variation aber der romantischen Ironie können wir finden in Schopenhauers Selbstentzweiung des Willens zum Leben. Er brachte im Gegensatz zu dem Hegelschen Optimismus die Empfindung des Widerspruchsvollen, Unvernünftigen auf einen klassischen Ausdruck. Seinem ganzen Fühlen und Empfinden nach gehört er der Zeit der abblühenden Romantik an, da auf die unendliche Sehnsucht, die sich im unruhigen Willen wiederspiegelt, der Languor folgt wie auf den Rausch die Ernüchterung. „Romantisch ist die Hypostasierung menschlicher Seelenkräfte und ihre Ausstrahlung in das All; romantisch die Einsetzung des empirischen Seelenlebens mit seiner weichen Zuständlichkeit für ein tätiges und schaffendes Geistesleben; romantisch das starke, bis zur Eitelkeit gesteigerte Selbstbewußtsein; romantisch ist es auch, daß Schopenhauer mehr durch starke Eindrücke und aufregende Farben, als durch die Konsequenz seines Gedankens wirkt.“ (Eucken, Lebensanschauungen der großen Denker [3]99. S. 399—465). Joel hat die Stimmungswelt der Romantik in Schopenhauer aufgewiesen: diese Neigung, das Leben wie ein Theaterstück, wie eine Traumphantasmagorie zu betrachten, dieses Wühlen in Höllenbreugheleien. Die verzehrenden Ängste der vom Sexualtrieb beherrschten, in tiefe Melancholie verstrickten Jugend, die fanden hier einen leidenschaftlichen Ausdruck — die Leidensfähigkeit, die mit der größeren Intelligenz zunimmt bis zur Unerträglichkeit. Und findet das alles nicht auch in der schmerzvollen „lyrischen Monotonie“ (Immermann) des Gothland eine oft ergreifende poetische Sprache.

Beschränkt An Geist und Sinn, beherrscht durch's kranke Herz
— — scheint der Mensch gemacht zu sein.
Weil es verderben soll,
Ist das Erschaffene erschaffen!
Deshalb ist unsers Leibes kleinster Nerv so
Empfänglich für den ungeheursten Schmerz,
Deshalb sind unsre Glieder so gebrechlich,
Deshalb sind wir so fasernackt geboren!

In dieser Welt muß der Unschuldige leiden. Nach einmal gegebenem Charakter muß der Mensch handeln, der Leidenschaft, dem blinden Drang des Willens unterworfen. Und auch die plötzliche Abkehr von der Welt, die Verneinung des Willens zum Leben — bildet sich nicht auch das in grotesker parodistischer Phantastik bei Grabbe ab, wenn Gothland, nachdem er in der Tat alle Höhen und Tiefen durchlebt hat, — einschläft?!

Romantisch-ironische Grundstimmung des „Gothland“.

Wie Traum und Rausch rann das wüste Leben an Gothland vorüber. Die Grundstimmung des Gothlanddichters ist aus Hohn und Verzweiflung geboren und sein Drama hat diesen wild aufgetürmten Stil lauter Empörung und zynischen Hohnlachens, wie es Volkelt von dem jungen Schiller geschildert hat. Es ist die Verfassung des Menschen, der, ohne auf die Kultur verzichten zu können, die Sicherheit der primitiven Urmenschen verloren hat. Gärende Größe und ohnmächtiges Ringen, tiefe gottsuchende Gedanken und wollüstige, selbstzerfleischende Grausamkeit, zitternde Sehnsucht und zynische Kalibangedanken, unechte Rauschstimmung und geniales Auflitzen bilden dieses ironische Gefühlschaos voll krankhaften Einschlags. Diese Glut der nach Unerhörtem gierenden Phantasie wird pervers noch durch

*) Vg. m. Aufsatz: Grabbe und Wedekind, das Problem der Tragikomödie. Düsseldorfer „Masken“ IV. 28. 1909, S. 447: „man wird unterscheiden, wieweit eine Begabung von problematischer Eigenheit vielleicht dazu prädisponiert ist, krankhaftes anzusetzen, und wieweit sie durch ihre originelle Mischungsart, die Erschließung neuer Möglichkeiten ihre Berechtigung erweist“. Bei Grabbe fehlt es sicher auch nicht an verunglückter und gesuchter Effekthascherei. Er arbeitet viel mit billigen Antithesen.

Alkohol geschürt. Wie etwa bei einem geistesverwandten heutigen Tragikomiker Wedekind, der auch als Prophet in Clownkostüm auftritt, urplötzlich grauenhafte Verzweiflung überschlägt in gellendes Hohnlachen „halb Schreckenskammer, halb Lachkabinett". (A. Kerr.)*)

Das neue Lebensideal.

Aber Grabbe empfindet sein eigenes Wesen als Krankheit und sucht ein Heilmittel, er sucht von den Großen zu lernen, wie er sich zu behaupten vermag. (A. I. 19). So wenig der Gothland eine Schicksalstragödie ist; die darin herrschende Stimmung erfüllt doch die ersten Akte: die romantische Beeinflußbarkeit des Willens, der nach dem Unglück gravitiert und der das tückische Schicksal reizt wie eine Bestie gereizt wird durch einen Feigling. Schon die damalige Kritik weist als Grundtendenz auf, daß Gothland ebensoviel Tragkraft wie Rezeptivität zeigt.

Als Gothland in grenzenloser Gefühlsverwirrung das Schicksal anklagt, vollzieht sich eine entscheidende Wendung, die Grabbe so wesentlich unterscheidet von allen andern Dichtern, die ähnliche Lagen schildern. Was er bildet, mag unhaltbare Karikatur erscheinen, die Philosophie eines Desperado sein; aus dem Gegensatz zu der weichlichen Empfindsamkeit mit dem betrüglichen Gut eines schwankenden Herzens erklärt sich die Richtung seines Wollens. (Selbstanzeige, B. 14, 70 u. a.) Mit unerbittlicher Schärfe zerschneidet sein Verstand alle mystischen Gefühlsnebel. „Der Pfeil seiner Satire traf den schwarzen Punkt, aber zertrümmerte zugleich die ganze Scheibe." (Kühne).

Die nackten tierischen Triebe bleiben doch das einzig Reale, idealistische Schwärmerei ist Selbstbetrug und hohler Schein. Erst zu weich, wird er nun zu hart, erst zu vertrauensselig, wird er nun in der Welt des gegenseitigen Überlistens mißtrauisch gegen alles, von krankhafter Sensibilität nimmt er die starre Pose des eiskalten Übermenschen an, wie ja auch Nietzsche, dessen Herrenmenschenträume Grabbe vorgeträumt hat, überzart war. Aus finsterer Verzweiflung heraus aber gründet er den Menschentypus, der in diese Welt paßt, der stark sein, der alles weiche Gefühl verleugnen muß. Da er die grausamen Launen des tückischen Geschicks erfahren, erscheint ihm der Glaube an eine harmonische Weltordnung als Hohn, das Leben erscheint ihm als Farce, als Karikatur, als sinnloses Chaos, oder auch als „mittelmäßiges Lustspiel" wie es in der, in der Tendenz ganz dem Trauerspiel verwandten Komödie „Scherz, Satire, Ironie" heißt. So trägt er eine Maske, nur, wenn man es ironisch nimmt, es verspottet, verachtet, kann man das Dasein ertragen. Aber wo andere leicht spielten mit den Widersprüchen, empfand er zu schwer, zu sehr als Tragiker, brach hinter der Kälte des außerhalb und über dem menschlichen Leben stehenden Betrachters ein weiches Gefühlsbedürfnis hervor.

Einfluss Schillers und Shakespeares.

Es handelt sich, durch alle kindische Verzerrung hindurch um das Problem der auf sich gestellten Persönlichkeit. (Roethe, dtsch. Litztg. 1901, 4. über Pipers „Gothland".) Dieses Sichhärten gegen Schicksalsschläge, dieses Beruhn des Subjekts in eigener Übermenschlichkeit erwächst nun nicht nur aus persönlicher Gegenwehr und riesenhafter Widerspenstigkeit. Auch nicht nur aus dem romantisch verstandenen suveränen Fichteschen Subjektivismus, wie er ihn verstand oder mißverstand, sind die Elemente zu suchen, nach denen sich Grabbe sein Übermenschenbild schuf, Shakespeares und Schillers Helden glaubte er in individueller Phantastik nachschaffen zu können. Der glänzende Typus des großen Rassemenschen der Renaissance, dessen geniales Sichausleben sittliche Forderungen als Philisterdemut verhöhnt, erscheint in den dichterischen Gestalten Shakespeares (z. B. Richard III. Macbeth) vielfach mit einem pathologischen Zug, der den in die Verbrecherpsychologie Eingeweihten reizte. Weiter wirkte der Prometheustypus der Stürmer und Dränger, deren Beziehungen zu Grabbe A. Ploch* ausführlich geschildert; aber hier wirkte das positive Kraftgefühl stärker als das negative der Verzweiflung. Nicht das klassizistische Ideal des edlen Weisen schien Grabbe dann vorläufig nachahmenswert, aber doch blickte er voll Bewunderung und Verehrung zu Schiller auf. Und wie er Shakespeare damals tiefer verstand als die meisten Romantiker, so war auch sein Verhältnis zu Schiller doch ein anderes als das der meisten Schillerepigonen. Wallenstein mit dem subjektiv mystischen Hintergrund wurde

*) A. Ploch Grabbes Stellung in der deutschen Literatur. Leipzig 1905.

immer nachgeahmt. E. L. Stahl hat in seinem Buch über „Auffenberg u. d. Schauspiel der Schillerepigonen 1910“ darauf hingewiesen, daß Schiller selbst nicht ohne Schuld sei, wenn dieses Heldenbild in der Nachahmung schwächerer Nachfolger immer mehr die Züge des Renommisten und Bramarbas angenommen habe. Man glaubt einen Fortschritt darin zu sehen, wenn das Starre Unmenschliche des Helden immer mehr hervortritt, als das Einfach Menschliche. Man vergleiche etwa für diese Fortbildung Karl Moor, der sich entwickelt und zuletzt bereuend büßt, mit Helden Grabbes oder des jungen Hebbel etwa des Holofernes mit seiner äußeren Starrheit und der in grotesken Formen sich abbildenden Herrenmenschenphilosophie — und er berührt fast sentimental! Aber Hebbel steht diesem Schiller noch ferner als der zwischen einer leidenschaftlich individuellen Psychologie und zwischen doktrinärer Starrheit schwankende Grabbe. Es war doch auch ein rücksichtsloser Wahrheitsdrang in dem Gefühlsphantasten und er sehnte sich, wenn auch nur wie ein Kranker nach Gesundheit, so nach der ethischen Tiefe Schillers, über die die Romantiker spotteten. Andrerseits war doch gerade in dem in edlen Gefühlen schwelgenden lyrischen Pathos Schillers etwas, das dem Romantiker in Grabbe begegnete. Der heroische Drang Schillers nimmt bei Grabbe die Färbung wilden Trotzes an. Aber doch zeigt sich gerade in der Gefolgschaft Schillers die Sehnsucht Grabbes, zu einer geschlossenen Weltanschauung und zu einer reellen Fühlung mit der Nation zu gelangen. In beider Beziehung versagte die Spätromantik in ihrer skeptischen Problematik und Schiller war ja in Wahrheit der beste Arzt und Leitstern, den Grabbe sich wählen konnte. Denn er wollte die Decadence überwinden.

Grabbe und Nietzsche. Fern von dem Durchschnittsgeschmack des Publikums und seiner Lieblingsschriftsteller schuf Grabbe sein Herrenmenschenideal: ein Epigone und doch auch ein Prophet. Man hat oft auf die Ähnlichkeit zwischen Nietzsche und Grabbe hingewiesen und diese Ähnlichkeit beruht auf innerem Zusammenhang. Joel erklärte Schopenhauer aus der romantischen Gedankenwelt und er hat auch Nietzsche trotz der größten scheinbaren Gegensätze aus der romantischen Leidenschaft verstanden. Es ist dieselbe Fackel, die je nach der Haltung dem gleichen Gesicht eines Engels oder Dämons Miene leiht. „Alle Jugendideale schlugen zusammen in seiner Erstlingsschrift: die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Aus dem Geiste der Musik, der romantischen Kunst, aus der Elegie, der Lyrik, der romantischen Poesie. Ja die Romantik war seine Wiege — sie war auch sein Grab!“ (S. 67 f.) „Das weiche Herz und der harte Wille“ (S. 66) — ist beides nicht auch im Gothland, beides erwachsen auf dem Grund derselben Menschenseele! Wandelt sich nicht das Schopenhauersche „Nein“ in ein trotziges Nietzschesches „Ja“ im Don Juan. Denn er ist (von der dichterischen Gestaltung abgesehen) durchaus der Idee nach der stolze Lebensbejaher, der Triumphator im Sinne Nietzsches.

Don Juan und Faust. Don Juan und Faust: ein Bild für die doppelte Art sich mit dem Leben auseinanderzusetzen. Walzel sucht das zeitgenössische Streben bei Heine zu zeigen: teils das Umfassen der Wirklichkeit in impressionistischen Eindrücken teils ein Suchen nach einheitlichen Zielen (internationale Wochenschrift, 15. Novb. 1910. S. 1418 f.). Die schneidende Ironie im „Gothland“, die den Kampf zwischen irdischer Bedingtheit und unendlicher Sehnsucht, zwischen tierischem Trieb und lyrischer Innbrunst, zwischen verqualmten Verstand und Gefühlsphantastik aufklaffen läßt: „Der Mensch trägt Adler in dem Haupt und steckt mit seinen Füßen in dem Kot“ — das wiederholt sich in den beiden Gestalten Don Juan und Faust. Don Juan ist romantisch sensibel: er ist proteisch, systemlos, er verkündet die Rechte des Herzens. Aber er ist auch hart im Sinne des Gothlandwortes: „Verstein' dein weiches Herz“. Er bejaht das Leben, über das er im Sinne französischer Materialisten oder Feuerbachs* denkt, und er scheint unter derselben Antithese gesehn, unter der Joel Nietzsche zu den Romantikern in Gegensatz stellt — scheinbar, denn es handelt sich doch mehr nur um verschiedene Nuancen, Grade und Stufen derselben geistigen Organisation. Auch er ist der Pfeilträger und Krieger, der Hammerphilosoph und Paukenschläger, der den Harfenschlägern

*) Heines materialistische Reaktion auf den christl. Spiritualismus, die jungdeutsche Emanzipation des Fleisches findet hier ein Gegenstück!

die Wahrheit sagt, der die Rechte der Natur verficht gegen die Moral, der den Betern das Ketzerwort entgegenhält: Gott ist tot! Auch er findet den Ernst häßlich und heuchlerisch, auch er liebt den Tanz, das lachende Spiel, die Schaukel der Seele, er höhnt die Menge und thront in stolzer Isolierung als advocatus diaboli. Daß auch die Sprachfärbung vielfach an Nietzsche anklingt, sucht A. Ploch zu zeigen*. Nur daß die Gestalt in der Ausführung nicht Fleisch und Blut wird, daß sie vielfach starr-grotesk wirkt; ein gewisser parodistischer Zug tritt hervor. Die Glut der ersten Schaffenlust scheint erkaltet „Werden und Wachsen konnte er nicht zeichnen, das Fertige und Gewordene war seine Domäne" (Immermann).

Faust.

Im Faust enthüllt sich die andere Seite des romantischen Menschen wie des Dichters selbst. Die Romantiker liebten ja diese Helden einer schönen Unersättlichkeit, die eine dunkle stürmende Sehnsucht durchs Leben treibt! — diese ‚reizsamen' Raubtiere, wie Ric. Huch sagt. Statt der lyrischen Gestalt Goethes**, die der Typus der ganzen sehnsuchtsvollen Menschheit ist, gibt er etwas Härteres Einseitigeres. Der alte Titanide des Mittelalters trägt in der Brust das ‚zerrissene Herz' des modernen von Byronischem Weltschmerz erfüllten Forschers. Kein äußeres Motiv treibt ihn: nur der reine Erkenntnisdrang und Machttrieb. Auch dieser Erkenntnisdrang färbt sich nach Grabbes Eigenart und nach der Philosophie der Zeit, die auf die Mächte des Geistes so stolz war, der im Fichteschen Idealismus die Außenwelt verschwand: sie ist nur in mir. Der Held ist ein in Selbstbespiegelung befangener Solipsist. Auch er im Sinne Nietzsches ein Vernichter, um höher zu kommen. Und doch findet Faust weder letzte Erkenntnis noch das Glück. Der Kantische Kritizismus hatte doch auch die Sicherheit des Erkennens erschüttert. Und wie Kleist über der Begrenztheit unseres Erkennens selbst den Verstand verlor und man hier die tiefsten Quellen seiner tragischen Ansicht finden will, so ist es auch in der zersetzenden Dialektik, den geistigen Paroxysmen des „Gothland". Im Gothland-Monolog wird die Ohnmacht des menschlichen Erkennens mit dunkelsten Farben geschildert; aber auch die Teufelshülfe führt nicht weiter. — Für Unnützes wird alles geopfert, wie das beim Dichter auch war. Die harte Einsamkeit des Denkers wird mit Farben Nietzsches geschildert: Dieses Fliehen in Eiseswüsten, die Tragik des Königs Midas, dieses gletscherkalten Riesen der Philosophie, dessen Höhenbewußtsein im Sinne des Vergöttlichungsstrebens eines Novalis, Schlegel und wieder der mittelalterlichen Renaissancephilosophie geschildert wird. Überall ein Einschlag romantischer Ideen: der Kampf zwischen Herz und Vernunft, das Finden des Unendlicheu im Endlichen durch die Liebe (vg. Novalis, Hyacinth u. Rosenblüte); Romantisch-Schopenhauerisch ist es, wenn der Schlüssel der Welt im Herzen gefunden wird; auch in Einzelheiten meldet sich die Romantik: die Klage über die Unzulänglichkeit der Sprache: die Wanderung von Deutschland nach Rom. (Der Seelenwanderungsgedanke die Bildersprache u. a.)

Aber Grabbe gibt auch ganz Persönliches: die Qual des reinen Intellektualmenschen, die er selbst empfand, der das Scheidewasser des Verstandes auf das Gefühl goß, der abgesondert ist und dem nun das romantische Evangelium von der allumfassenden Liebe als Sinn des Alls zu spät klar wird. Die Lösung ist nicht klar. Faust wütet im Infernum weiter. Aber andrerseits gleicht er doch dem Glockengießer Hauptmanns, dessen Menschliches die versunkenen Glocken rühren und der doch die stärkste Gefühlsprobe: die Geliebte zerschmettert zu sehen, nicht ertragen kann. Auch in Grabbe war etwas von überstolzer Verleugnung des menschlichen Herzens, von einer an Gletscherkälte streifenden Gefühlskeuschheit, auch in dem unter höllischem Bann Verzweifelnden regt sich das Gefühl eines Menschen, der

*) a. a. O. 174 ff.

**) Über Goethes Faust urteilt Grabbe in der neuaufgefundenen Abhandlung über den Goethe-Schillerbriefwechsel: alle Helden Goethes sind begabt, aber schwach und gutmütig wie ihr Schöpfer. Faust vergißt sein dämonisches Wesen bei Liebeständeleien und Blocksbergspektakeln.

Ähnlich heißt es im Aschenbrödel I. Fassung: Goethes Faust ist so geistreich, und wenn auch gerade nicht voller Gedanken, doch voll schöner Verse — er liebt Gretchen, verläßt sie, geht in die Natur, um da den Faust zu spielen, der ihm denn doch auch bisweilen einfallen muß, kommt dann aber gebessert als ein Egmont zurück, er fühlt großen Schmerz, und sieht so, herzzerreißend und jammernd, mit dem Teufel zu, wie man seine Geliebte zum Schafot führt. — Wie herzerhebend!

sich aus einem Zustand krankhafter Vereinseitigung in einen normalen menschlichen hineinsehnt. Ausgerechnet den qualvollen Tumult, den in Abgestorbenen Lebenssehnsucht erregt, will er schildern. Reuig gesteht er: ‚Kraft ist nichts, wenn sie nicht Glück schafft'. War dieses Genesen des Übermenschen zum Menschen durch die Liebe eine endgültige Lösung? Gelang es ihn, das Auf- und Abwogen seiner Seele zu glätten, irdisches Drängen und selisches Verlangen, Gefühlstrieb und Verstandestrieb zu versöhnen (wie die Griechen Apollo neben Dionys stellten?) Siegte Schopenhauer oder Nietzsche? Ward der Künstler in ihm stärker oder der Mensch? Mit solchen Fragen treten wir an die folgenden Werke heran.

Übergangsstimmung. Im „Gothland" strebte Grabbe mit Schiller und Shakespeare zu rivalisieren, im „Don Juan und Faust" schwingt der Wunsch mit, dem alternden Altmeister Goethe als Führer einer neuen Generation an die Seite zu treten. Er greift die herrschenden literarischen Mächte an und er bekämpft Goethe und die Romantiker, die sich aufeinander beziehn. Diese Feindschaft gegen Goethe galt nicht dem Schöpfer des Götz und der Shakespearrede, sondern dem von der Höhe seiner Produktivität herabgesunkenen alternden, der dennoch als unverbrüchliche Autorität gelten sollte. Er stimmte hier übrigens überein mit vielen der neuen Generation des kommenden jungen Deutschland wie Börne, Menzel u. a. Der Gegensatz der poetischen Geschmacksrichtung spricht sich wohl am schroffsten aus in einem solchen Urteil Grabbes, wenn er den „Faust", der ja bloß „ein Hurenleben bedeutet", kontrastiert mit seinem „Kosciuscko" mit großen politischen Perspektiven, einem neuen Realismus, dem geplanten romantischen Universalkunstwerk.

Grabbes literarischer Standpunkt kennzeichnet sich in der „Shakespearomanie" und in der neugefundenen Abhandlung über den Goethe-Schillerbriefwechsel*. Gemeinsam ist beiden Abhandlungen das Eintreten für Schiller, nichts Neues, aber diese Forderung gewinnt im Munde Grabbes größere Bedeutung als bei den Epigonen.

Shakespearomanie. Die Shakespearomanie, in der Entwicklungsgeschichte der Beurteilung Shakespeares ein kennzeichnendes Glied, gibt näheren Aufschluß über Grabbes Stellung zu den Romantikern. Er umreißt zunächst den Werdegang der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. In Shakespeare ist beides vereinigt: hohe Romantik neben großer Natürlichkeit. Das deutsche Volk interessierte er, aber es liebte ihn nicht. Durchaus recht hat Grabbe, wenn er meint, an dem echten Verständnis für Shakespeare habe es doch lange gefehlt. Eine sentimentalrührselige Auffassung wechselt mit einer rationalistischen und endlich der romantischen. Lear z. B. sei selbst noch von Ludwig Devrient in den Berliner Tagen als edler schwacher père de famille gespielt worden. Shakespeare sei nie so überschätzt worden wie jetzt. Sein Einfluß auf Goethe und Schiller war nicht entscheidend: das deutsche Wesen sei für sie maßgebend gewesen, namentlich die „deutsche Tiefe" bei letzterem. Die nun folgende romantische Schule hätte aus sich keine Lebenskraft gehabt, wenn sie nicht Shakespeare und Schiller zu ihren Häuptern erhoben hätte. Schiller ward zurückgeschoben und Shakespeares Schatten trat allmählich hinderlich in den Vordergrund. Und nun folgt eine Auseinandersetzung mit den Romantikern: W. Schlegel** habe bei aller Geistreichigkeit doch das tiefe Gefühl gemangelt, er spiegelte wieder, könne aber das Herz eines Kunstwerkes nicht packen. Nicht unrichtig trifft er dann das Charakteristische der Romantiker, die überall nur die romantische Ironie auffinden, die wie die Rationalisten die ungestüme Leidenschaftlichkeit Shakespeares, die allerdings Grabbe nächst Kleist am kongenialsten erfaßte, nicht verstanden. Mehr erreichte Tieck, dessen Kritik über Shakespeare doch Poesie sei und wie geniale Naturphilosophie zur Natur selbst sich verhalte. Die Tiecksche Auffassung der Lady Macbeth lobt er und damit erschließt sich, wie schon angedeutet, eine sehr interessante Perspektive für den Gothland: selten sei einer so erstarrt, wenn er nicht vorher weich und reizbar ge-

*) Aus dem Manuskript zitiere ich: „daß aber Goethe auch die Gebrüder August, Wilhelm und Friedrich Schlegel nicht verschont hat, jetzt noch dazu der Welt zeigt, daß er es nicht getan, ist bemerkenswerter als alles Andere. Goethe scheint denn doch seinen Ruhm vor allem zu lieben und wer hat ihm diesen Ruhm, wie er momentan gerade ist, anders erschaffen, als die beiden Schlegel?

**) Außer in der Shakespearomanie werden die Schlegel fast gar nicht genannt. A. VI 341.

wesen. Tiecks Nachfolger werden scharf kritisiert, daß Grabbe aber indirekt Tieck selbst treffen wollte, wissen wir aus Briefen an Kettembeil (B. 203 f.). Unter den 8 Gründen treffen sicher diese beiden auch Tieck: Shakespeare loben, sei ein assekuriertes Geschäft; man erhebe sich selbst, indem man dem Meister schmeichle. Damit ist der historische Rundgang vollendet mit dem Ergebnis: daß das Große deutsch sei und auch ohne Shakespeare bestünde; die Alleinherrschaft Shakespeares sei ein romantisch künstlich gezeugtes Produkt.

Wieweit nun kann Grabbe die Bewunderung Shakespeares mitmachen? Zunächst huldigt er Shakespeares Genie: seiner schöpferisch lebendigen Gestaltenfülle, seiner genialen Phantasie, dem tiefen Blick, der göttlichen Ruhe, dem Humor. Aber: die Originalität seiner Form ist nicht haltbar. Die Komposition wird im allgemeinen gerühmt; aber die historischen Stücke ermangeln des Mittelpunktes, der dramatisch konzentrischen die Idee der Geschichte wiedergebenden Behandlung, die er bei Schiller findet; sie seien poetisch verzierte Chroniken. Und nun nimmt er die einzelnen Stücke vor (g. zu der wissenschaftlichen Grundlage Bartmanns Dissertation, zu der verborgenen Hinterlist der subjektiven Motive Perger a. a. 0. 47), spricht von den Charakteren und Shakespeares Komik. Gesuchte Seltsamkeiten und offenbare Inkongruenzen suche man vergebens mit Ironie zu entschuldigen. Und nun die Grundthesse der ganzen Abhandlung: berechnender Verstand herrscht bei Shakespeare mehr vor als die Tiefe des Gefühls. Also: Shakespeare ist groß, sehr groß, aber nicht ohne Schule, Manier und vielfältige Fehler und Extremitäten.

Die Antithese: ein deutscher Schiller mit einem tiefen Gefühl gegenüber dem romantisch verstandenen Shakespeare mit seinem berechnenden Verstand scheint mir das Leitmotiv der Betrachtung. Damit verbindet sich eine geheime Polemik gegen Tieck, dessen Brief er wie eine eroberte Kanone verwendet — eine Polemik die übrigens einseitig und ungerecht ist.

Daß ein Schüler seinen lange vergötterten Lehrer vernichtet, um frei zu werden, ist ein Fall, der uns bei paradoxen Geistern öfter begegnet, man denke nur an Nietzsches „Fall Wagner". Es muß sich dann an seinen Werken erweisen, ob ihn schmerzliche Überzeugung oder Sensation treibt. Nun sind geheime persönliche Motive, die Grabbes Urteil färben, ja in den Briefen zu erkennen und bei Grabbe ergibt sich fast nie ein reiner Eindruck. Aber Perger macht dieses gewiß mitspielende Motiv mit Unrecht zu dem allein ausschlaggebenden, wenn er überall in Grabbes Werk das pittoreske Schauspiel des zwischen Selbstbetrug und Selbstbeschuldigung quälerisch hin- und hergeworfenen Dichters aufzeigt, wenn er den Schlüssel mit folgenden Worten zu geben glaubt: „er kämpft mit falschem Visier gegen sein noch immer hoch in Ehren gehaltenes Vorbild, aber er ist doch stolz darauf dieselben Eigenschaften mit ihm gemeinsam zu haben". Die Hohenstaufen sind noch stark von Shakespeare abhängig, aber im ganzen geht er doch eigene Wege. Die realistische Tendenz entfernt ihn von der Romantik, während doch gerade der der Partei weniger genehme Schiller noch eine Art von romantischem Bedürfnis in ihm befriedigt. Er sehnt sich nach Deutschheit und Fühlung mit der Nation, nach Versöhnung und Ruhe. Nachdem er im Gothland in der Höllenglut seiner Phantasie bis an die Pforten des Wahnsinns gepeitscht, nachdem er die Qual des reinen Intellektualmenschen im Faust durchlitten, will er aus dem zwiespältigen Wesen heraus. Wie ich früher schrieb: „das Zwittergebilde aus dem romantischen Gefühlsmenschen und dem shakespeareschen Kraftmenschen brach immer wieder auseinander. Er empfand zu sehr als Tragiker, um die Widersprüche des Lebens in ein romantisches Spiel aufzulösen. Die Romantik hatte ihm Shakespeare verleidet, indem sie die Ironie in ihn hineinlegte. — — Aus innerer Bedrängtheit sucht er einen Ausweg, wie der Kranke nach Gesundheit sehnt er sich nach dem „deutschen Gemüt", das ihm in Schiller aufgeht, besinnt er sich auf die schlichteren und kräftigeren Bestandteile seiner Individualität" (rhein.-westf. Ztg. 4. April 1910 — A. 45. 46). So stellt Grabbe das Friedvoll-Versöhnende der Antike als Ideal auf, die Besonnenheit der französischen Tragiker und Molières Comödie. Anregungen aus der Antike mag man vielleicht in der ruhigeren Gestaltung des Barbarossa (dessen tragisches Ende verhüllt bleibt), in der stoischen Haltung, im Ende des „kühl-pompös" behandelten Heinrich VI. wiederfinden. Die tiefe Unterströmung seines Wesens kommt zum

Ausdruck, wenn er sagt, was er sein möchte; aber er zerbrach doch immer auf dem Wege zur Harmonie. Es wird einem sicher nicht recht geheuer bei dieser Kritik, bei der der wilde Regelstürmer konservativer erscheint als Lessing, bei der Müllner als überragend hingestellt wird. Aber die Grundgedanken dieser schnellen Improvisation berühren sich doch sehr mit den Düsseldorfer Kritiken (B. 308 f.). Die Unzufriedenheit mit den gegenwärtigen literarischen Verhältnissen, die rechte Epigonenstimmung erfüllt auch die neu aufgefundene Abhandlung über den Goethe-Schillerbriefwechsel (ich habe über das Manuskript eingehend referiert Rhein- und Ruhrztg. 14. Juli 1910). Wieder werden Goethe und die Romantik ausgespielt gegen Schiller. Und so finden wir in allen kritischen Schriften gemeinsame Züge. Die verhüllte Polemik gegen Tieck bricht in Düsseldorf schroff hervor.

Historisches Drama. „Ein neues deutsches Volksschauspiel" ist Grabbes Ziel (vg. Scherz, Satire — Faustmonolog). Aber die Antike und die Franzosen sind in Wahrheit doch nie seine Muster gewesen. Und der Realismus der Shakespeareschen Historie blieb ihm doch vor Augen. Aber daneben sucht der Philosoph in ihm eine konzentrische Idee. „Wallenstein", den doch auch der sonst Schiller gegenüber kühle Tieck höchlichst bewunderte, verschmolz romantische Problematik mit historischem Realismus.

Hohenstaufen. In der Stoffwahl und in der Psychologie der Charaktere zeigen sich noch romantische Einwirkungen. Die Mischung von Sage und Geschichte in den Hohenstaufen, der „Gespensterzug am hellen Mittag" in den „100 Tagen" zeigt das Ringen von Realismus und Romantik, das schon die von Grabbe hochverehrten Arnim, Brentano, Kleist kannten. Das Mittelalter ist bei Grabbe nicht mehr in den süß poetischen Duft der romantischen Lyriker getaucht, wie bei Wackenroder, Tieck, Novalis u. a.*; es naht die Zeit, wo die geschichtlichen Stoffe politisch-philosophisch beleuchtet werden (Martersteig S. 240). Führt Raupach mit liberaler Tendenz einen kleinen Kulturkampf auf, so hat Raumer sich im Sinne der neuen historisch-kritischen Richtung von Tendenz frei gehalten und Grabbe ergreift objektiv und mit historischem Scharfblick das Wesentliche in kühnem Dichtergeist, der sich nur an Shakespeare und Schiller**, die auch in der Realistisches und Pathetisches verschmilzenden Sprache eine glückliche Ehe eingehen, geschult hat. Daß der Stoff zu wenig im Volksbewußtsein lebe, hat Immermann wohl mit Unrecht getadelt in einer Zeit, in der das Mittelalter doch dem Lesepublikum genug bekannt sein mußte. Gegen den Vorwurf, es sei zuviel moderne Reflexion hereingebracht, hat sich Blumenthal gewandt und Gieben, der meint, die großen Ideen der Geschichtsphilosophen seien als Beweggründe besser als die schönen Augen der Prinzessin (über den Wassern II. Heft 15, 16, 17. 1909). Goedeke hat schon hervorgehoben, daß es sich um immergültige Kämpfe handle, der Streit um die Hegemonie, der Gegensatz zwischen Weltpolitik und nationalem Willen sei ein dauernder, das Allgemeinmenschliche: Konflikt zwischen Herrschsucht, Eigenwille und Freundestreue fehlt doch auch nicht. Historische Objektivität erreicht der Dichter, der von subjektiver Leidenschaftlichkeit zu „Positivem und Ewigbestehendem" (Immermann) sich hinwendet. Geschichtliche Bedingtheit und Notwendigkeit tritt an die Stelle subjektiver Willkür. Große Perspektiven erschließen sich, aber es fehlt doch an einer die Gegensätze zusammenschließenden Gesamtansicht, die etwa im Hebbelschen Pantragismus erreicht wurde. Eine konzentrische Idee ist da, aber sie beherrscht nicht alle Teile des Dramas, sie schließt das Drama nicht so zu einer Einheit zusammen wie bei Schiller, dem das subjektive Schuldproblem doch die Hauptsache bleibt. Vielleicht reflektiert sich auch hier in der Technik der Dichter der Übergangszeit, der die geschlossene Kunstform nicht erreicht, aber doch ein festeres Gerüst errichtet wie im romantischen Drama. Andrerseits zeigt sich, wenn man die Entwicklung der späteren historischen

*) Novalis, Arnim, Brentano, Hoffmann werden fast nie genannt, Kleist nur 2 mal in der Düsseldorfer Zeit, auch Platen selten. Am häufigsten Heine (in 12 Briefen).

**) Martersteig, a. a. O. 376: Grabbe hat in „Marius und Sulla", in „Hannibal", namentlich aber in „Heinrich VI" Bilder und sogar Scenen, die seinen Ehrgeiz, Schiller und Shakespeare zu übertreffen, gerechtfertigt erscheinen lassen könnten, wenn es nicht eben die ihm durchaus versagte Fähigkeit wäre, die den großen Dramatiker ausmacht: das Einzelne in der Harmonie einer höheren Weltordnung aufzuzeigen.

Dramen Grabbes bis zu Hauptmanns Florian Geyer verfolgt, daß man nicht dem Dichter zur Last legen darf, was dem besonderen Wesen des realistischen Geschichtsdramas entspricht. Das trifft aber weniger auf die „Hohenstaufen", die im Sinne Hebbels, der über das „In Spiritus setzen der Hohenstaufenbandwürmer" spottete, doch nur ein historischer Roman genannt werden können. Trotz der gewählten Übergangsepoche und trotz der lebendigen Steigerung des Geschichtlichen zum Menschlichen durch die von Shakespeare eingeführte, dann von Schiller im „Tell" glücklich verwendete Natur. — Gieben kontrastiert die nüchtern scharfen Konturen eines Cornelius-Schiller mit dem farbigen Kolorit eines Rethel-Grabbe, das neu hineingetragen wird. Die Herausarbeitung der Ideen deutet auf Schiller, aber die Psychologie ist eine andere, deutet auf Shakespeare und Kleist, die Romantik.

„Grabbes große Männer gleichen Bestien mit elementaren Leidenschaften und wilden Gebärden oder sie pflegen zu philosophieren in überkühnen metaphysischen Gedankenflügen und mit einem gewissen rabulistisch klügelnden Witz" (vgl. B. 215). Damit suchte ich die in Extremen sich zusammenfassende Doppelnatur der Helden Grabbes in eine Formel zu bringen.*) Man mag in manchen Zügen die geistige Organisation des Romantikers wiederfinden. Sie mag sich grober oder feiner wiederspiegeln in der unendlichen romantischen Sehnsucht, die aus den Augen seiner Helden leuchtet. Unruhiges Wollen entlädt sich, phantastische Pläne gestalten sich im Tatendrang des Nietzscheschen Machtwillens. Ein romantischer Wahn verschleiert die letzten Tiefen im Handeln Barbarossas (vg. auch Napoleon). Die eigentlichen Beweggründe steigen aus dem dunkeln Schacht des Unbewußten wie bei Kleists Helden; Egoismus liegt dem scheinbaren Edelsinn zu Grunde; der Intellekt ist nach Schopenhauer ein trügerisches Licht für das blinde Wollen; wir glauben nach freiem Entschluß zu handeln und werden doch von einer tückischen unbekannten Gewalt vorwärtsgetrieben. Dem entspricht auch das jähe impulsive Handeln der nicht von gleichmäßigen Vernunftgrundsätzen dirigierten Menschen. Überrascht etwa bei Kleists Hermann eine steinerne Härte, eine alle Ufer überflutende Leidenschaftlichkeit, eine jähe Grausamkeit neben einer inbrünstigen Sehnsuchtsglut und wunderbaren Weichheit des Gefühls, so bricht bei dem Löwen neben tückischen Einzelzügen (die Perger besonders unterstreicht) in dem lyrischen Pathos an Schiller anklingender Monologe, die ihn in seiner Freundesliebe und Gattentreue zeigen, auch ein tiefes Gefühl hervor. „Hier pulsiert das deutsche Gemüt mit seinen oft unerklärlichen Rätseln und Widersprüchen, mit seiner durch alle Gewalttätigkeit und Wildheit hindurchbrechenden Liebe und Zartheit" (Gottschall). Dieser Wechsel verschiedener Regungen malt sich etwa in den letzten Szenen des Löwen. Mit dem grimmigen Hohn des Marius begabt, in seiner Zeichnung von primitiver, fast grotesker Urkraft (wie bei manchen Gestalten Hebbels) verliert sich der Löwe doch wieder in fieberhafte Phantasieen. So verschmilzt bei E. T. A. Hoffmann scharf gezeichneter Realismus mit einer seltsamen Mystik. So steigt im Gothland aus dem rohen Naturalismus die dunkle Lohe einer wahnsinnigen Phantastik. Überall taucht wie hier der grübelnde Zug zersetzender Dialektik (an Hebbel erinnernd) auf. Der sterbende Löwe brütet über den Lebensrätseln und kommt zu pessimistischem Schluß im Sinne der schon von Kleist empfundenen gebrechlichen Welt. (B. 224 f.) Dennoch verschmilzen diese Einzelzüge nicht zu einer Einheit wie etwa bei Kleist, den die geschichtliche Wirklichkeit wenig kümmerte. Soweit konnte Grabbe, der vom Subjektivismus zur Objektivität drängte, die geschichtlichen Gestalten nicht umbilden. Die Grabbesche Psyche spiegelt sich in ihnen wieder, aber sie sind nicht Grabbe wie in den früheren Dramen, in denen hinter der Maske der Dichter sprach. Die Umprägung gegebener Gestalten im Sinne eines der Individualität Grabbes entsprechendem phantastischen Übermenschenideals kann nur bis zu einer bestimmten Grenze durchgeführt werden.

*) Die Mischung von Naturwahrheit (Shakespeare, Kleist) und Geistigkeit (Schiller) führt auf das ästhesche Grundproblem. Immermann in den Memorabilien II. (ed. Boxberger bei Hempel S. 22 f.) kontrastiert das Plastische und das Expansive der Phantasie. In der Tat überwiegt dieses jenes Vermögen, und es fehlt der ‚begünstigte Bund' wie bei Shakespeare und Goethe. „Diese Phantasie stellt teils die Dinge in unheimlicher Nähe mit greifbarer Gegenständlichkeit vor sich hin, teils verflüchtigt sie sich ins Grenzen- und Wesenlose" (B. 447 und A. I. 88); siehe auch meine Bemerkungen über Grabbes Impressimismus (B. 404).

Das gilt auch für Heinrich VI, bei dem das unendliche Wollen zu förmlicher Machtgier sich steigert. Auch hier malt sich in der lauernden Tücke, in dem unruhigen Planen und Ausspinnen klügelnder Dialektik das plötzlich in jähen Impulsen aufzuckende Temperament, das Naturell des Dichters. Das Pittoreske und Abenteuerliche dieser Gestalt, das mir bei der Berliner Aufführung auch in den letzten Szenen auffiel, findet sicher Analogien in Grabbe. Absichtlich, meint Perger wieder, habe Grabbe in diesem Gemisch von großen und kleinen Eigenschaften die Blöße aufgedeckt — zur Selbstberuhigung! Warum nicht in naturalistischem Wahrheitsdrang? Daß auch hier hinter skeptisch-ironischer Miene sich Abgründe verbergen, ist nicht zweifelhaft. Äußere Härte ist doch noch nicht Stumpfsinn und auch der große Korse barg hinter Marmorglätte sicher das sensitivste Innenleben. Nur muß es dem Dichter gelingen, den ganzen Menschen nicht nur in Einzelzügen glaubhaft zu machen. Daß auch Heinrich tief sehnsüchtige Regungen*) hatte, erkannte schon Gödeke („Cäcilia") und daß hinter „dem Fanfaron" Grabbes Weichheit sich barg, sah schon Bartels (vg. auch B. 14).

Das Volk, die Masse. Neben derart gezeichneten Charakterbildern, deren Starrheit durch impressionistische Züge belebt ist nach Art der Statuen Rodins, beginnt das Volk sich immer größeren Raum zu verschaffen, von dem Grabbe in der Shakespearomanie das Wort prägte: „Das Volk ist eine wunderbare Erscheinung; die Individuen, aus denen es denn doch besteht, sind in der Regel nur mittelmäßig begabt und fassen das ihnen Dargebotene oft sehr flach und einseitig auf — dennoch pflegt im Volke als Gesamtheit stets die richtige Ansicht, das wahre Gefühl vorzuherrschen". Vortrefflich weiß Grabbe hier rauhe Wirklichkeitsschilderung mit schlichten Gefühlseindrücken zu durchdringen. Todesmutige Vaterlandsliebe, demütige Hingabe des Dieners an den Herrn, rührende Freundestreue weiß er mit großer Zartheit zu schildern „'s ist nur ein Fetzen Seide (die Fahne), und ich könnte Doch für ihn sterben". Immermann urteilt von einer Scene: (I. 2) „Die Nachtwache der Fürsten um des Kaisers Zelt hat etwas Erhaben-Symbolisches. — — Das Gespräch der beiden Landsknechte habe ich immer mit Bewegung gelesen". Hier bemerkt Perger (S. 55) treffend: „Wilhelm nimmt sterbend von seinem Freunde Abschied und bekennt seine freundschaftliche Liebe zu ihm; er konnte sie bisher nicht sagen. Jeder würde nach dem Grund dieses Verhaltens fragen, aber Grabbe hätte ihn gleich gewußt." Andrerseits fehlt es auch nicht an grotesken Übertreibungen im Sinne der Neuromantik, an pittoresken Zügen (B. 235, 237). Und wieder stellt er sich durchaus auf naturalistische Grundlage: der Boden und die Nahrung werden herangezogen. Grob Animalisches drängt sich vor: Schweinebraten und Bier werden nach heimischer Beobachtung herangezogen, um Charaktereigenschaften zu erklären.

Allmählich nimmt die Masse eine beherrschende (allerdings verschieden gewertete) Stellung ein, nachdem sie zunächst mehr nur eine bloße Begleiterscheinung der Aktion eines Helden war (vg. Theilacker, Volk und Masse in Grabbes Dramen, Diss. Würzburg 1907). Eine subjektive Deutung aus innern Gründen der Persönlichkeit des Dichters heraus glaube ich gegeben zu haben (B. 233, 392, A. II. 108 u. a.) Hinzu kommt natürlich der demokratische Geist des Zeitalters, der auch Grabbes Neigung unterstützen mußte, die Schwächen der Großen aufzudecken. Wir haben weiter den literarhistorischen Zusammenhang aufzuzeigen und zu fragen: wieweit ist auch hier die Romantik sowohl in der Schätzung der Masse als auch in der Art ihrer Schilderung vorbildlich; wieweit wirkt die politische Entwicklung und ihr Reflex in den Ansichten der Romantiker mit und in welchen Voraussetzungen wurzeln diese wieder?

Was zunächst die Verwendung des Volkes im Drama angeht, so kommen vornehmlich Shakespeare, Goethe und Schiller in Betracht. Über Shakespeares Verwendung des Volkes hat Grabbe sich z. B. in der Shakespearomanie (A. V. 16. 17.) nicht sehr anerkennend ausgedrückt: er schätzte das Volk gering, sah in ihm nur den Pöbel. Dagegen waren „Götz"

*) Das A-Parte zeigt allerdings z. B. auch bei Don Juan (I 1.), daß der Held gegensätzlich fühlt und handelt; aber doch nur in einzelnen Fällen. Als „Offenbarungsquell der inneren Handlung" kann doch nicht gelten, was nur als gelegentliches Aufblitzen, nicht als durchgängige Anlage gezeigt wird.

und „Egmont“ sicher vorbildlich und noch mehr Schiller in den „Räubern“ im „Wallenstein“ und „Tell“. Zu ihnen bemerkt Witkowski (Schillers Werke s. Hesse 4. Bd. S. 28): „sie besaßen edle Größe und echte Volkstümlichkeit, trotzdem ihnen, mit Ausnahme des „Wilhelm Tell“, eine durchaus aristokratische Gesinnung, einseitige Verherrlichung heldenhafter Eigenschaften aufgeprägt war und das spezifisch Nationale und die intimen, Stimmung erregenden, im Unbewußten wurzelnden Züge der eigentlichen Volksdichtung mangelten. Vergebens setzte die Romantik hier den Hebel an, um Schillers Popularität zu brechen“. Hier würde also der Schillerverehrer Grabbe ihn romantisch ergänzen. Hier berührt er sich mit Goethe, dessen erste Dramen im Sturm und Drang mit seinem deutsch-volkstümlichen Empfinden wurzelten. Von den Romantikern kommen hier besonders Arnim und Brentano in Betracht. Fast nie hat Grabbe sie erwähnt. Nur in seiner Besprechung des „Briefwechsels Goethes mit einem Kinde“ (A. V. 110 ff.) nennt er Brentano einen der größten, im tiefsten geheimsten Innern von ihm bewunderten Dichter, der ungerecht vergessen, zu gut für die Menge sei, er lobt die frischen nicht gesuchten Naturschilderungen Arnims, dieses Mannes voller Romantik. Arnim hegte ja eine Vorliebe für die Verarbeitung älterer Stoffe und für realistische Volksdarstellung z. B. in den Studentenszenen seines „Halle“. Groteske Gestalten, Kunstreiter, Landstreicher, Zigeuner bevölkern wie bei E. T. A. Hoffmann seine Geschichten. Brentano hat Grabbe im Lustspiel mehr beeinflußt als Heine, dessen Esprit sich von der bitteren Form der Grabbeschen Ironie weit entfernt.

Theilacker hat den Massenszenen in der deutschen Literatur eine nähere Untersuchung gewidmet, deren Resultate wir hier wiedergeben. 1741 erschien Borcks Übersetzung von Shakespeares „Julius Caesar“. Aber für die Folge gilt: sollte irgendwo die Menge verwertet werden, so geschah es durch einfache Erzählung; selbst die Stürmer und Dränger haben keine Massenszenen. Goethe hat sie eingeführt nicht nur im „Götz“, sondern auch in den, den trionfi der italienischen Operette mit ihrer Revuetechnik nachgeahmten Singspielen, auch die Maskenzüge im „Faust“ sind zu erwähnen. Wohl wird schon Wechsel in den Massenkomplex gebracht, aber die Auflösung des kompakten Haufens in Individuen erfolgt erst im „Egmont“. Aber die Menge bestimmt noch nicht die Handlung, Goethe schätzt sie ebensowenig wie Shakespeare. — Das allmählich erwachende Volksbewußtsein spiegelt sich nun nicht nur in der Literatur, sondern in der Geschichtschreibung wieder z. B. in der Osnabrücker Geschichte von Grabbes Landsmann Moser 68. 80 und in Joh. Müllers „Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft“. Dieses Interesse macht sich geltend in der Vorliebe für das bürgerliche Drama, ohne daß aber die Masse hervortritt. War das Milieu in „Kabale und Liebe“ erst angedeutet, so wird es recht eigentlich bedeutsam in Schillers „Wallenstein“! Schiller bewundert Shakespeare, der mit kühnem Griff ein paar Stimmen aus der Masse nimmt und sie dann für das ganze Volk gelten läßt. Schiller drang auf Typisierung und Idealisierung auch bei der Masse, deren Bedeutung er mehr und mehr sieht. Ein Unterschied ist zwischen „Wallenstein“ und „Tell“: dort ist die Gruppe der Soldateska ausgewiesen aus der Haupthandlung in die Exposition, hier ist die Doppelstellung des Auftretenden als Individuum und als Teil der Masse durchgeführt. Aber Masse und Realistik bleiben unverbunden. Den in der Dorfgeschichte oder im historischen Roman geübten Realismus hat dann Grabbe mit dem Drama zusammengebracht. Er geht vom einzelnen Individuum aus.

Weiter haben wir, vom Literarischen absehend, zu fragen, inwieweit sich hier nicht nur eine poetische Eigentümlichkeit wiederspiegelt, sondern der Umschwung in der politischen Gesinnung einer ganzen Generation. Bald nach 1800 beginnen die Romantiker gegen Napoleon Front zu machen; sie werden sich ihrer nationalen Eigenheiten nicht nur in ästhetischem, sondern auch im politischem Sinne bewußt, und sie fangen an, die Lehre von der Ausbildung des auserlesenen Individuums durch die Anerkennung der Bedeutung des Volkes, der Gesamtheit also, zu ergänzen. Deutsches Volkstum wird fortan ihr Programm. Eine Wandlung von Kosmopolitismus zur nationalen Politik zeigt sich bei den Schlegel. Langsam erfolgt das Erwachen zu national-kollektivistischem Empfinden; die Vorliebe für

das Unbewußte, Stammhafte liegt ja in ihnen. Tatkräftige Gestalt nehmen diese Gedanken in Fichtes „Reden“ 1808 an. Schon vorher begann Arnim altes Volksgut zu sammeln. Was in dem Briefwechsel zwischen Arnim und Brentano (R. Huch II. 248) sich ganz anders zeigt, spiegelt sich in veränderter Gestalt wieder in der „Gräfin Dolores“: nicht Menschen, sondern Deutsche will er erziehen, Diener des Vaterlandes in den Grenzen ihres Standes. Aber das konservative Agrariertum, das Ad. Müller in den Abendblättern 1810 vertrat, bereitet die reaktionäre Politik nach 1815 vor. Das politische Ideal stellt sich nach Fr. Schlegel dar als ein Organismus im Sinne einer Erneuerung mittelalterlicher Zustände: ein kirchlich-staatliches Universalsystem, bei dem die Kirche prävaliert. Vor diesem Standpunkte der „hl. Allianz“ traten die nationalistischen Bestrebungen mancher Romantiker zurück. Preußen, auf dessen Geist der Dichter des „Prinzen von Homburg“ gehofft, ward von den Patrioten aufgegeben. Aber die absolute Monarchie schließt doch die kollektivistische Tendenz nicht aus: „jedoch wird die höchste Freiheit des Einzelnen bei der festesten Vereinigung aller gefordert und die Idee einer Repräsentation des Volkes nach Ständen erwogen“ (Walzel, a. a. O. 120). Diese Probleme des Kosmopolitismus und Kollektivismus hat auch das junge Deutschland freilich mit revolutionärer Wendung übernommen.

In Grabbe scheint ein romantisch-aristokratischer Standpunkt mit dem demokratischen Zug des Zeitgeistes zu ringen. Die Bedeutung der Masse wird mehr und mehr hervorgehoben, aber ihre Schätzung ist doch recht verschieden und seine Sympathie scheint doch dem Starken Einzelnen zu gehören. Interessant sind Grabbes Bekenntnisse zur Zeit der Julirevolution, da er überhaupt „bei aller Tollheit ein gereifter Mann“ einem harmonischen Standpunkt am nächsten stand (B. 242 u. A. I. 45 f.). Den revolutionären Hochgefühlen gegenüber verhält er sich sehr skeptisch: sie erscheinen ihm komödienhaft gegenüber dem Elementareignis von 1789. Im „Barbarossa im Kyffhäuser“*, dieser epigrammatischen weltgeschichtlichen Übersicht (und auch in den gleichzeitigen Briefen) kommt Grabbe zu dem Resultat: niemals ist ein Fortschritt möglich, wenn die Wandlung nicht im Innern des Einzelnen erfolgt. Er scheint sich hier sein eigenes idealistisches individualistisches Prinzip zu schaffen; aber diesen groß angelegten positiven Gesichtspunkten gegenüber enthüllen andere Äußerungen Grabbes skeptisch-nihilistische, originalitätssüchtige Anlage. Über die Polen spottet er. Er will eine Kritik der Revolutionen schreiben. Er vollendet den „Kosciuscko“ nicht, weil „der Welt der Sinn damals zu polnisch ward und mir monarchisch blieb!“ (13. I. 35). Aber die Übereinstimmung mit der spätromantischen Reaktion, was die Ablehnung des Liberalismus angeht, dürfte doch nur scheinbar sein. Kaiserliches Gottesgnadentum in kirchlich-hierarchischer Verbrämung, wie es den Hohenstaufen anstand, ist sicher nicht sein Geschmack gewesen. Sein eigener Heroengedanke, sein scharfer Realitätensinn (lieber ein Despot als viele!), begründen seine ablehnende Haltung gegenüber den Polen, wie er schon als Student die Griechenbegeisterung verspottete. Die jungdeutsche Bewegung mit ihrer realistischen Tendenz auf die Politik, die Journalisten mehr als Dichter hervorbrachte, beeinflußt gerade den Dichter des Napoleon und Kosciuscko aufs stärkste, sowohl nach der Wahl der Stoffe als auch nach der unbekümmerten weitschweifigen Formlosigkeit des Gestaltens. Er denkt wieder an die „großen Gegenstände der Menschheit“ bei Schiller, wenn er jenes wegwerfende Urteil über Goethes „Faust“ fertig bringt (B. 263). Trotz der Hinwendung zur politischen Wirklichkeit, die ihm indessen mehr „toll als groß“ erschien, fehlt es nicht an einem Einschuß romantischer Ideen. Gestaltung der Helden und Beurteilung der Masse zeigen die Wirkung sich kreuzender Einflüsse.

Napoleon. In den „100 Tagen“ berührt romantisch dieser „Gespensterzug am hellen Mittag“. Es ist etwas von der Problematik Wallensteins, den Grabbe ja zugestandenermaßen auch in der Sprache nachahmte, in diesem Napoleon (B. 250 f.) Heroenvergötterung und Nationalgefühl, der demokratische das Große nivellierende Liberalismus und lichtloser Pessimismus kommen

*) Ein interessantes Streiflicht auf Grabbes Verhältnis zu Schiller fällt durch seine Bemerkung: Freiligrath ist noch aus Matthissons Schule. (Matthisson wurde von Schiller verteidigt, aber Schlegel machte sich über ihn lustig.)

zum Ausdruck. Romantisch ist die Verschleierung der Motive, die aus dunkelem Untergrund kommen. Romantik und Realismus ringen in der Sprache (B. 410) in der Komplizierung des Großen mit Kleinmenschlichem (eine Art, die schon Kleist übte). Wie des Dichters Natur ja selbst aus dämonischen und niedrigen Elementen zusammengewürfelt war, beweist ja wieder die Abhandlung über den „Goethe-Schillerbriefwechsel!" Perger hat nun hier etwas, was mitspielt, übertreibend zum allein herrschenden Leitmotiv erhoben, daß nämlich der Dichter seine Helden überall nach seiner Individualität modele, die zwischen Selbstzweifel und Selbstentschuldigung quälerisch hin- und hergeworfen werde. Er greift (S. 60) so einige von Grabbes nihilistischen Äußerungen heraus und meint, jede Lücke und Schwäche habe Grabbe vergrößert, um Napoleons Größe mit seiner eigenen in Einklang zu bringen. Napoleon als Komödiant, als Egoist, als Gauner, wie Jouve über ihn urteilt, das sei sein eigenes Urteil. Immer blitzt dann (wie bei Grabbe) zuweilen die Selbsterkenntnis auf und die Verblendung weicht z. B. im Gespräch mit Hortense (III. 3 u. vg. dazu Barbarossa und Alexander III,1). Ein jäher Wetterschein aus einer nihilistisch-satirischen Grundansicht mag ja zuweilen durchbrechen, die das Treiben der Welt für ein tragikomisches Possenspiel hält; jener pittoreske abenteuerliche Hauch mag wie die andern Helden Grabbes auch zuweilen seinen Napoleon umwittern, die Atmosphäre leisen Grauens wie bei Halbwahnsinnigen um sich breitend. Aber Grabbe hat nun doch nicht Satiren à la Wedekind geschrieben, für den solche Charakteristik zuträfe, die Geschichte hat den subjektiven Romantiker objektiv gemacht und er schafft mit der Liebe des geborenen Historikers große Zeitgemälde. Und das große Problem, mit dem er ringt, ist das des historischen Realismus. Die subjektive Bewunderung des Übermenschen und die objektive Anerkennung des Milieus sollen unter eine Einheit gebracht werden. Theilacker hebt hervor, wie der Kontakt zwischen politischer Masse und Individuum hier zum ersten Mal hergestellt sei. Der (frei nach Fleury de Chaboulon) komponierte erste Akt lasse in der Milieuschilderung überall den Geist des Zeitalters spüren. Wird hier wie auch in den „Hohenstaufen" (z. B. in den Szenen des Löwen) das sympathische Zusammengehen von Volk und Held geschildert, so tritt in den späteren Dramen doch auch ein mehr oder weniger latenter Gegensatz zwischen beiden Parteien hervor und wenn die Masse ausschlaggebend ist, so dient das keineswegs dem Fortschritt der Menschheit. In „Hannibal" ist der Held einsam und unverstanden; und die immer bewegliche doch unabänderliche Alltagsweisheit des Volkes, in knappen Szenen geschildert, gibt den Ausschlag. Hermann steht in der Tat in engster Fühlung mit der Masse, aber seine Gedanken gehen doch viel weiter. (Vg. Theilacker 53 f.) So erzwingt sich mit der Bedeutung des Milieus der Begriff der Notwendigkeit immer mehr Geltung vor einem phantastisch subjektivem Idealismus, der bestandlos in die blaue Luft aufragt. Dieser Gedanke ist dann von Hebbel vertieft worden: auch er kennt die Bedeutung des Volkes z. B. in „Judith", dem zeitlich, inhaltlich und sprachlich Grabbe am nächsten stehenden Drama; er erkennt statt des subjektiven Zufalls eine Notwendigkeit der Schuld, die in der Existenz im Sein sich gründet: das starre Ich muß sich ausdehnen und muß doch vernichtet werden. Auf den Zusammenhang der „Maria Magdalena" mit dem modernen Naturalismus ist oft hingewiesen worden. Und es geht eine Verbindungslinie von Grabbes realistischem Massendrama über die Milieutheorie Zolas und Taines zu Hauptmanns „Weber". Die Macht der Scholle gegenüber dem idealistischen Trieb bei charakterstarken, aber geistig beschränkten Bauern schildert ergreifend Schönherrs „Glaube und Heimat!" — Grabbe steht aber auch hier in der Mitte zwischen dem zu subjektiver Willkür neigenden willensfreien Einzelmenschen der Klassiker und Romantiker und der mechanischen Notwendigkeit des modernen Naturalismus, bei der der Einzelne durch das Milieu aufgesogen wird (vg. S. 6).

Hannibal und Hermannsschlacht. Ausblick.

Das uneinheitliche Bild des Übergangsmenschen zeigt Grabbe aber auch in der Auffassung der Geschichte, für die ja auch seit der Romantik eine neue Zeit des wissenschaftlichen Kritizismus anbrach. (vg. z. B. Julian Schmidt, Geschichte der deutschen Literatur 1896, V, 131 ff.) Gegenüber dem Streben nach Objektivität und nach einer Idee* erhebt

Geschichtsauffassung.

*) O. Ewald „Die Probleme der Romantik" 1905.

sich die Schopenhauersche Ansicht von dem Unnützen alles Geschehen, von der Sinnlosigkeit des Weltlaufs: man vergleiche dazu die Schlußworte Napoleons, die bittern Ergüsse Hannibals und Hermanns kritische Auffassung von dem Wert seiner Germanen, die nur ein paar Meilen sehen und doch den Ausschlag geben. Und dazu gesellt sich die Nietzschesche Auffassung, die das blutige Heilmittel des Krieges empfiehlt zur Verjüngung einer greisenhaften Zeit. Diese Auffassung malt sich besonders in den (Düsseldorfer) Briefen als Nachhall kriegerischer Eindrücke der napoleonischen Zeit; während in der Schlachtschilderung selbst mehr der Stratege, der an phantastischen Schauspielen sich selbst Berauschende zur Geltung kommt.

Realismus u. Romantik in den letzten Dramen.

Als Übergangsmensch erweist Grabbe sich ferner, wenn in den Realismus (aber niemand kann doch die Wirklichkeit anders als nur durch sein Temperament sehen!) sich immer wieder romantisch-phantastische Elemente einmischen. Man bekommt nicht den einheitlichen Eindruck der Kleistischen Begabung von ungeheurer Verve und impressionistischer Sensitivität, sondern empfängt eklektischere ungleichere Eindrücke nur teilweise gelungener persönlicher Durchdringung eines gegebenen Stoffes. Auf die schmerzvoll zerrissene Innenseite bei äußerer Rauheit habe ich für „Hannibal“ wohl nachdrücklich genug hingewiesen. (B. 327 f.) Kühnes schönes Urteil (S. B. 314) ist gerechtfertigt. Ganz gewiß liegt hier Persönlichstes beschlossen nicht nur im Sinne des Schmerzes einer verratenen Seele. Hannibal leidet unschuldig, aber doch blitzt die Erkenntnis eigener Schuld hindurch. Es ist richtig, was Perger besonders aus der Szene mit Prusias herausliest: die Kritik dieses Kleinmeisters ist gar nicht unrichtig. Der Alpenübergang beweist es: ein genialer Kriegsplan ist Hannibal lieber als ein langwieriges Sichbehaupten; er rechnet nicht genügend mit den Realitäten. Wieder bemerkt Perger tadelnd, Grabbe zeichne hier in bewußter Selbstquälerei seinen eigenen Mangel an innerem Gleichgewicht und seine eigene Heldenspielerei. Aber darin liegt doch Grabbes ganze Tragik, daß die phantastische Anlage mit dem schneidend scharfen alle Lüge zerstörendem Verstand in unheilbarem Widerstreit steht. (B. 446). „Der Mensch trägt Adler in dem Haupt und steckt mit seinen Füßen in den Kot“. Der Mensch ist eine Bestie, ein Klumpen Dreck, ein Gebild aus Materie, und andrerseits ist er Geist mit einer Seele aus der Sternenwelt. Der Naturalist hat den Romantiker nicht erhöhen können; in diesem persönlichen und historischen Zwiespalt liegt Grabbes Tragik!“ (B. 406). Es ist der Typus der romantischen Persönlichkeit, die individuellere Züge des Dichters annimmt, der sich selbst parodiert. Grabbe hat seine eigene Art, „menschlich näherzubringen“!

Auch in der Hermannsschlacht will Perger diese Tendenz der Selbstentschuldigung finden. Auch hier wird der an sich richtige, früher viel zu wenig betonte Gedanke, Dichter und Mensch zusammenzubringen, übertrieben. Hinterlist und Verschlagenheit wurzeln doch nicht nur in Grabbes eigener Tücke, sie sind Stammeseigentümlichkeiten, die der Realist und der Naturalist aufzudecken hat. Auf das Doppelgründige in Hermanns Wesen, der sein Inneres unter barocker Form verschließt, habe ich hingewiesen (B. 352). Auch hier mischt sich Phantastik in Naturalismus wie in Immermanns „Oberhof“. Romantisch ist die immer wieder aufzuckende Ironie. In der elementaren Leidenschaftlichkeit, in der Motivierung aus verborgenen Gefühlsgründen werden wir an Kleist erinnert; während der rabulistische Witz, die psychologische Spitzfindigkeit, die lakonische Schärfe der Sprache schon in „Kosciuszko“ und „Hannibal“ Hebbelisch anmutete.

Ich breche hier ab. Für die Buchfassung bleibt noch manches zu vervollkommnen, im ersten Teil zu kürzen, in der zweiten Hälfte hinzuzufügen. Daß das individuelle Gepräge weniger hervortritt, wenn allgemeine Verbindungslinien zu stark betont werden, daß das ästhetische Werturteil nicht so zur Geltung kommt, wenn mehr das Was als das Wie zum Ausdruck gelangt, liegt wohl in der Art entwicklungsgeschichtlicher Behandlung begründet.

Immerhin dürfte sich das in der Biographie entworfene Bild auch so bewähren. Was ich zeigen wollte, sei noch einmal in kurzer Skizze zusammengefaßt.

Zusammenfassung.

Grabbe ist in jedem Betracht eine Grenz- und Übergangserscheinung, aus Hohem und Niederem gemischt. Manchem ist Ikarus nur ein törichter Knabe, anderen ist auch der verunglückte Sonnenflug ein schmerzliches Erlebnis. Überkühn war Grabbes Wollen, über Shakespeare und Schiller hinauszukommen, aber er konnte doch mehr als alle seine Zeitgenossen: er ist der Mann der großen Impressionen, der geniale Problematiker. Man muß hinter dem komödienhaften Gebaren die große Leidenschaft („den lieb ich, der Unmögliches begehrt") sehen, man muß doch zuletzt den Eindruck wehevoller Erschütterung bei diesem Leben davontragen, um ihm gerecht zu werden. Mit dem Shakespeare, der die Naturgeschichte der menschlichen Leidenschaften schrieb, hat er innere Verwandtschaft, Schiller hat er schwärmerisch geliebt mit der Sehnsucht des Kranken nach Gesundung (B. 447 f.) Von den Stürmern und Drängern, deren Kraft er neumachen wollte, unterscheidet er sich dadurch, daß diese naiv und optimistisch fühlten, während er die zerrissene, in all ihren Innenkräften kranke Psyche des Spätromantikers in sich trug. Er lebte mit einer Generation, deren Fühlen und Empfinden unwahr — wenn nicht von Hause aus war, so doch es geworden war, weil es den Forderungen einer neuen selbst noch unfertigen Wirklichkeit nicht entsprach. Die Gefühlsvertiefung war statt des klassischen Strebens nach Harmonie zu einer fast krankhaften Verfeinerung und weiter in der Spätromantik zu unwahrer lebensfremder Schwärmerei, die immer leichter als ‚gut Handeln' ist, geworden oder zu einer bequemen passiven Sentimalität entartet, die sich in den Stürmen des Lebens nicht bewährte. Zugleich aber löste sich aus dem Einklang mit den andern Seelenkräften der Verstand reflektierend und feindlich richtend los. „Meine jahrelange Operation, den Verstand als Scheidewasser auf mein Gefühl zu gießen, scheint ihrem Ende zu nahen; der Verstand ist ausgegossen und das Gefühl zertrümmert." Nach Grundstimmung und Form ergab sich ästhetisch die Tendenz zur Tragikomödie, aber bei Grabbe überwiegt doch der tragische Eindruck. Sein ‚Gothland' soll eine von nordischer Weltuntergangsstimmung erfüllte Universaltragödie sein und ist zugleich das wilde Herz des Dichters, in dem verblendende Leidenschaftlichkeit den Kern einer edlen Sehnsucht verzehrt. Er verspottet die verlogene Empfindsamkeit seiner Zeitgenossen, aber wenn er, tiefer und grausamer angelegt, die eigene Gefühlsphantastik zersetzt, so vernichtet sein zerstörerisch scharfer Verstand über alles Maß hinaus überhaupt jede idealistische Regung, die doch auch in dem Schillerverehrer lebt, als trügerisch; nur der nackte Egoismus scheint standzuhalten. Mit Schopenhauer glaubt er an die Allmacht des Bösen und die Ohnmacht des Guten (Gothland). Der brutale skrupellose Tatmensch Napoleon scheint der einzige, der mit dem Leben fertig wird. So versucht Gothland sich unter dieser Maske zu behaupten. Ähnlich wie Nietzsche fand Grabbe dann sein Herrenmenschenideal, das er im „Don Juan" und „Faust" in verschiedener Ausprägung zeigt. Aber er zerbricht innerlich. Aus der Eiseszone des reinen Intellektualmenschen und aus der Tropenglut seiner Phantastik heraus sehnt er sich nach einem dauernden Zwischenzustand. Und er besinnt sich auf die schlichteren und kräftigeren Bestandteile seiner Individualität, indem er sich zu Schiller und der Geschichte hinwendet; er genest an deutschem Wesen. Wie der subjektive Phantast objektiver und realistischer zu werden sucht, soweit es seine verwüstete Individualität gestattet, habe ich an den spätern Dramen, namentlich an dem Verhältnis, in das Held und Masse zueinandergesetzt werden, zu zeigen versucht. Zwischen Kleist und Hebbel ist Grabbe doch der interessanteste Dramatiker, wenn er auch ihnen nicht gleichgesetzt werden kann. Alle drei haben einen problematischen herben Zug. In der Psychologie (Verve und Reizsamkeit) und auch in der nach einer Synthese von Schiller Shakespeare Antike heischenden Verssprache ist er Kleist verwandt, dem späteren Grabbe entspricht mehr Hebbel, auch ein Niederdeutscher, mit der „unterm Eis brütenden Phantasie", dem spitzfindigen Grübelsinn, der Verschlossenheit und Gefühlskeuschheit. (vg. Kriemhilds Rache IV6.). Kleist ist der größere Poet, Hebbel überragt durch die geschlossene Wucht seiner Lebensanschauung, Grabbe war der tiefschauende Historiker. In dem Epigonen war doch auch ein Stück Prophet, der große Anregungen gab. Die Beherrscher des Theaters

zur Zeit Grabbes, die Werner, Müllner, Raupach u. a. haben uns heute nichts mehr zu sagen. Anders Grabbe. Auch heute begegnen uns solche in seltsam phantastischem Zwielicht aufleuchtenden Grenzerscheinungen, die, oberflächlichen Schein verschmähend, doch über das Fragmentarische nicht zu einer tieferen Totalanschauung gelangen können. Der moderne Naturalismus und Impressionismus, das historische Massendrama Gerhart Hauptmanns, die Nietzscheverehrung, die grotesk paradoxe Komödie „mit tieferer Bedeutung" Frank Wedekind — in all dem lassen sich Fermente aufzeigen, die schon im Schoß der Grabbeschen Kunst gärten. Die Kunst der Unsterblichen ist zeitlos, aber auch Chr. D. Grabbe mit seiner vor den Zeitgenossen durchaus eigenen Kunst ist nicht ganz gestorben!

sich die Schopenhauersche chehen, von der Sinnlosigkeit
des Weltlaufs: man verglei die bittern Ergüsse Hannibals
und Hermanns kritische Au nen, die nur ein paar Meilen
sehen und doch den Auss die Nietzschesche Auffassung,
die das blutige Heilmittel ung einer greisenhaften Zeit.
Diese Auffassung malt si Briefen als Nachhall kriege-
rischer Eindrücke der nap hlachtschilderung selbst mehr
der Stratege, der an phant auschende zur Geltung kommt.

Realismus u. Romantik in den letzten Dramen.

Als Übergangsmensch den Realismus (aber niemand
kann doch die Wirklichk perament sehen!) sich immer
wieder romantisch-phantast kommt nicht den einheitlichen
Eindruck der Kleistischen impressionistischer Sensitivität,
sondern empfängt eklektis weise gelungener persönlicher
Durchdringung eines gegel rrissene Innenseite bei äußerer
Rauheit habe ich für „F ung hingewiesen. (B. 327 f.)
Kühnes schönes Urteil (S gewiß liegt hier Persönlichstes
beschlossen nicht nur im enen Seele. Hannibal leidet
unschuldig, aber doch bli hindurch. Es ist richtig, was
Perger besonders aus der Kritik dieses Kleinmeisters ist
gar nicht unrichtig. Der nialer Kriegsplan ist Hannibal
lieber als ein langwierig genügend mit den Realitäten.
Wieder bemerkt Perger ewußter Selbstquälerei seinen
eigenen Mangel an innere denspielerei. Aber darin liegt
doch Grabbes ganze Trag dem schneidend scharfen alle
Lüge zerstörendem Versta (B. 446). „Der Mensch trägt
Adler in dem Haupt und “. Der Mensch ist eine Bestie,
ein Klumpen Dreck, ein s ist er Geist mit einer Seele
aus der Sternenwelt. De ht erhöhen können; in diesem
persönlichen und historisc “ (B. 406). Es ist der Typus
der romantischen Persönl Dichters annimmt, der sich
selbst parodiert. Grabbe therzubringen“!

Auch in der Herm denz der Selbstentschuldigung
finden. Auch hier wird d enig betonte Gedanke, Dichter
und Mensch zusammenzul Verschlagenheit wurzeln doch
nicht nur in Grabbes ei tümlichkeiten, die der Realist
und der Naturalist aufzud in Hermanns Wesen, der sein
Inneres unter barocker F n (B. 352). Auch hier mischt
sich Phantastik in Natur f“. Romantisch ist die immer
wieder aufzuckende Ironi chkeit, in der Motivierung aus
verborgenen Gefühlsgrünc während der rabulistische Witz,
die psychologische Spitzfi Sprache schon in „Kosciuszko“
und „Hannibal“ Hebbelis

Ich breche hier ab. anches zu vervollkommnen, im
ersten Teil zu kürzen, i Daß das individuelle Gepräge
weniger hervortritt, wen stark betont werden, daß das
ästhetische Werturteil ni hr das Was als das Wie zum
Ausdruck gelangt, liegt htlicher Behandlung begründet.