Über Chr. D. Grabbes Tragödie „Don Juan und Faust“

von

Oberlehrer Dr. Otto Nieten.

Der Mensch
Trägt Adler in dem Haupte
Und steckt mit seinen Füßen in dem Kote!
(Gothland III 1.)

Die Beurteilung Grabbes schwankt zwischen Vergötterung und Verachtung. Noch findet er seine Apostel unter der gährenden Jugend; er gehört zu den Heiligen des jüngsten Deutschlands (z. B. Conradi, Bleibtreu, Landsberg) und unter den Weihrauchwolken, die ihm etwa Julius Hart im „Tag“ zum 100. Geburtstage verschwenderisch streute, erschien er als der große Verkannte, der seinen Schatten bis in die ferne Zukunft wirft und dessen Geheimnisse erst ein später geborenes reifes Geschlecht voll begreifen wird. Andererseits aber hat der Bannstrahl einzelner Literatur-Päpste (besonders Gervinus und sein Schüler Scherer) Grabbe härter getroffen als er es verdiente, und die orthodoxe Moral hat das Andenken des unglücklichen Dichters — in der Tat ein Genie mal logé — in einer Beleuchtung überliefert, die der objektiven Gerechtigkeit auch wieder nicht entspricht (vergl. Grisebachs Lebensabriß). Denn es gilt doch sonst — um alles Banausentum abzuwehren — mit vollem Recht der Grundsatz, daß man zunächst das Werk als das Dauernde wägt und das vergängliche Erdenwallen mit seinen Irrungen nur soweit berücksichtigt, als es den Kommentar für die Dichtung bildet. Strahlt Hebbel heute im hellsten Glanze, ja ist er sozusagen die literarische Mode von heute — und er verdient das ganz entschieden als epochemachender Neuerer und tiefe gedankenreiche Persönlichkeit — so ist doch das Dogma anzuzweifeln, daß Hebbel allein dauernde Werte geschaffen, während Grabbe für heute nichts mehr bedeute. Und doch hat der moralinfreie Übermensch — der gottlose Zarathustra des Neuromantikers Nietzsche findet einen Ahnen in dem romantisch verstandenen souveränen Ich Fichtes — und das Milieu als die Geburtsstätte auch der Großen einen Herold in Grabbe, der schon deshalb dem modernen Geist nicht fern steht. Muß man „Gothland“ und „Don Juan und Faust“ nach relativen Maßstäben als Erscheinungen ihrer Zeit beurteilen, so dürfte in Grabbes historischen Dramen doch absoluter Wert stecken. Ohne große Eindrücke entläßt uns dieser seltsame Geist, trotzdem er nie zur Vollendung ausgereift ist, nicht. Zu einer flüchtigen vorübergehenden Betrachtung hat Grabbe schon viele gereizt; aber gerade eine so widerspruchsvolle Natur ergründet man erst durch jahrelange Arbeit.

Weht in den Schöpfungen unserer Großen Höhenluft und ist es erlaubt, Kunstgenüsse zu vergleichen mit den Eindrücken der Offenbarungen der Natur, so wird man, wenn Grabbe sein Größtes und Eigenstes gibt, zwar nicht an jene Regionen der Hochalpenwelt denken, wo sich Schönheit und Erhabenheit vermählen, wo die Bergriesen, von dem Blau des Himmels überwölbt und verklärt von den Strahlen ewigen Sonnenlichts, die herrliche Pracht ihrer Formen in einen Mantel von schimmernder Weiße hüllen, vielmehr wird man sich versetzt fühlen in Täler oder Pässe von großartiger Einsamkeit oder Verlassenheit, die den Geist erhabener Schwermut atmen, wie sie etwa den Wanderer anwandelt, der den Gemmi-Paß

überschreitet: durch wildöde Steinwüste führt der Pfad, zur Seite Bergkolosse gleich ausgebrannten Schlacken, wie Ungetüme von grotesker Häßlichkeit, so recht ein Tummelplatz düsterer Dämonen; ein Hauch von Größe, aber erstorbenes, erstarrtes Leben. „Eine Natur in Trümmern" hat Immermann Grabbe genannt. „Zerschlagener Welten Trümmer schimmern so im Licht des Abends, wenn es sich vor Schmerz darüber bricht', sagt Don Juan von Faust.

Über Grabbes „Gothland" handelt eine kritische Studie von C. A. Piper[1]), die eine wirklich in den Kern der Sache führende Analyse gibt. Der vorliegende Aufsatz ist als ein Kapitel einer dreiteiligen Monographie über Grabbe's Dramen gedacht; ein zweiter Teil soll Grabbe als Komödien-Dichter, seine Lustspiele insbesondere sein Verhältnis zu Tieck und zur Romantik behandeln, und zum dritten soll eine zusammenfassende Untersuchung über Grabbe's historische Dramen das Ganze beschließen, das ich in dem mir von Sr. Exz. dem Kultusminister zu wissenschaftlichen Zwecken gewährtem Urlaubsjahr zu fördern hoffe. Alsdann könnte man daran gehen, das Gesamtbild des Dichters zu zeichnen in einer den Bedürfnissen der Wissenschaft wie auch der Teilnahme des literarisch interessierten Publikums begegnenden kritischen — die Kritik allein tut es freilich auch nicht — Biographie. Ob es sich lohnen würde, sie zu schreiben?

I.

Selten hat sich ein Talent so früh und gleichzeitig so erschöpfend geäußert, wie Grabbe. Mit 21 Jahren hat Grabbe — und darin spiegelt sich das Unstäte seines Geistes und die Maßlosigkeit seines Wollens — in 3 eigentümlich verschiedenen Erzeugnissen, in denen schon fast alle Elemente seiner gesamten Produktion wiederzuerkennen sind, seinen Beruf als Dichter geoffenbart; eine Schicksals-Tragödie, die zum Gefäß eigensten lichtlosen Weltschmerzes, persönlicher leidenschaftlicher Auseinandersetzungen mit Gott und Teufel wird; die mit dem Geist Calderons und Tieck's getaufte, aristophanisch gewürzte Komödie, und in einem verheißungsvollen Torso das Lehrlings-Probestück künftiger Meistertaten, das historische Drama, das den Geist versunkener Epochen wiedererzeugt, insbesondere wie er sich konzentriert in den großen Männern. Am 11. Juni 1822 wird der „Gothland" fertig, den der Verfasser „im geistigen und körperlichen Krampf, gepeinigt von den Schmerzen einer fürchterlichen Krankheit" (Duller) schrieb, in der Tat ein Pandämonium grauser Phantasie-Gestalten, wie sie aus einer Seele geboren werden, die ringt mit den Mächten der Finsternis — aber der Ausbruch trostlosester Gottverlassenheit hat eine Sprache von echter Tragik gefunden, und ein grandioses Gericht vollzieht sich in dieser Selbstzerstörung trotz alles Scheußlichen, Gemeinen, Perversen, das diese Blätter befleckt. Der Teufel spukt auch in „Scherz, Satire, Ironie" (September 1822), gleichsam das Drama satyricon nach dem schweren Zusammenraffen aller Kräfte in der Tragödie. Endlich reizt den Dichter ein Zeitalter des Überganges, der Auflösung, von dessen Hintergrund sich — wie es bei ihm üblich wird — ein Paar großer Gegenspieler abhebt: der rauhe Bauer Marius, dessen verlöschende Leidenschaft Blut und Wein aufreizen müssen, und der blasierte Intellektualist Sulla mit schneidendem gefühllosen Witz und schonungsloser Kritik.

Grabbe hat seine Inspirationen mehr aus der Hölle als aus dem Himmel. Er ist der Dichter des gefallenen Engels. Bei der ersten Bekanntschaft haben wir den Eindruck einer fast unheilbaren Zerrüttung. Wessen Gram so voll Emphase tönt, wie der Gothland's in der toll großartigen Weltverwünschung, wer mit solch satanischer Logik alles Tröstende bis zum letzten Rest auflösen kann, wer so mit zynischer Erdgeist-Gesinnung sein religiöses Sehnen, sein metaphysisches Bedürfnis zu zerstören vermag, dessen Inneres muß zwiespältig

[1]) In Munckers Forschungen zur neuen deutschen Literatur, Bd. VIII. München 1898. Vgl. die dänische Biographie von Behrens. En tysk Digter Kjobenhaven 1903. — Die neueste Bereicherung der Grabbeliteratur: A. Ploch, Grabbes Stellung in der deutschen Literatur. Leipzig 1905; eine Fülle von Material zur Beurteilung Grabbes aus Zeitschriften und Briefwechseln; wichtiger freilich als Reflex und Wirkung ist es, zu zeigen, wie der Dichter geworden ist; hier sind besonders die Hinweise für Scherz Satire dankenswert.

und von grellen Dissonanzen zerrissen sein, der muß ein Gefühl für die tragischen Abgründe des Lebens gehabt haben. Aber aus der Höhe echter Tragik folgt immer wieder der Sturz in die Schauerromantik. Es ist nicht der läuternde Schmerz einer edlen Natur, sondern ein „Konzert der Verzweiflung"; eine wilde und rohe Natur schwelgt in dem Kultus des Häßlichen, weil sie in einer Anwandlung von glücklosem satanischen Neid die Harmonie überhaupt nicht mehr sucht. Aber der einseitige Haß der Hölle allein macht noch nicht den großen Tragiker. Immerhin erscheinen uns Grabbe's persönliche Bekenntnisse[1]) — an der Wahrheit des dichterischen Ausdrucks gemessen — mit Unrecht als schwächliche Pose oder bloße Renommage verurteilt zu werden; was zu Grunde liegt, ist, daß dem Dichter in einem entscheidenden Augenblick das eigne Lebensschicksal aufgeht, daß er sich mit Schmerzen seiner hoffnungslos krankhaften Natur gewiß wird. Die Mitgift zum tragischen Dichter hat er, die tragische Essenz — aber sie ist mit dem Frieden seiner Seele erkauft. Wir fühlen bald, daß es nicht vorübergehende Stimmungen sind, sondern dauernde Schwächen und Leiden. Grabbe fühlt sich prädestiniert zum Unglück. Nach den Irrungen und Enttäuschungen der Studentenjahre folgt eine kurze Blüte in der ersten Detmolder Zeit. Die späteren Briefe enthüllen eine entsetzliche Fülle von Elend, tun einen Abgrund von Qual auf. Alles mißrät ihm, mit Niemandem kommt er aus; nach 1½jähriger Ehe sieht er ein, daß sein Weib ein „Genie ist, das man am besten aus der Ferne bewundert." Krank, verlassen, haltlos taumelt er von Stufe zu Stufe, der Alkohol wird sein Tröster. Die Düsseldorfer Briefe enthalten ein Raketenfeuer von witzsprühenden Einfällen, die seltsamen Träume des in Selbstverbrennung sich Auflösenden. Dann das Ende in Detmold. „Du loderndes Gehirn, so sind nun Asche deine Brände."

Der Geist des Pessimismus und des Zynismus wirft seine schweren Schlagschatten auf alle Dichtungen, insbesondere auch auf „Don Juan und Faust." Die Keime dieser Tragödie fallen auch noch in die Studentenzeit, wo dem Dichter die Spätromantik nahe trat und wo ihre Lehre von dem souveränen Ich, durch Fichte philosophisch begründet, eine Natur wie Grabbe in ihren Bann ziehen mußte. Wir haben das Zeugnis von Jerrmann, dem er aus „Don Juan und Faust — ich vermute Stellen aus dem 1. Akt — vorlas. Daß Grabbe auf einen „Faust" verfiel, nimmt nicht wunder in einer Zeit, wo ungefähr jeder hervorragende Dichter seine Stellung zu Goethes Faust irgendwie dichterisch zum Ausdruck brachte; neben den Nachahmern Goethes, den Schink, Schöne, Voß, von Soden erwähnen wir W. Müller's Übersetzung des Marloweschen Faust von 1816, ferner Chamissos Fragment, Platens Gebet; Tieck schrieb einen Anti-Faust, Heine äußerte Goethe gegenüber den Plan und führte die Idee aus. Für Grabbe dürfte am ersten eine Einwirkung des Klingerschen Romans und des patriotisch verbrämten von Soden'schen Theaterstück nachzuweisen sein. Genug: Grabbe beschloß, ebenfalls einen Faust zu schaffen, der den Goethe's, „der ja nur ein Hurenleben schilderte", und „der das Leben nicht kannte, weil es ihn immer auf den Händen trug"[2]), womöglich verdrängen und übertreffen sollte. Und wenn auch Goethesche Motive verwandt werden und vielfach in verzerrter Gestalt auftauchen, so war ihm doch Goethes Faust viel zu lyrisch und menschlich, viel zu wenig Titane; vor allem erschien er ihm aber inkonsequent. Prometheischer Trotz sollte sich mit weltschmerzlicher Zerrissenheit vereinen; die Traditionen des Sturmes und Drangs sollten wieder aufleben, und gleichzeitig wollte er anknüpfen an die romantische Ironie. Nachdem er seinen früheren Götzen Shakespeare zertrümmert hatte, schuf er sich einen neuen in Lord Byron[3]), dessen Zauber ja — zu Gervinus' (Bd. V. 718)

---

[1]) Vgl. die Briefe 16. XII. 27. — 9. V. 27. — 2. XII. 27. — d. Memoir an Petri.

[2]) In einem Brief an Goethe vom 26. 10. 1827 beteuert Grabbe allerdings „unbegrenzte Verehrung" (mitgeteilt von A. Ploch in der Nationalzeitung 44, 1903).

[3]) Menzel in der „deutschen Literatur" unter dem Abschnitt „die neue Anglomanie": als dramatischer Dichter zeigte Gr. die größte byronische Keckheit. — Heine in seinen Briefen aus Berlin (1822): Man klagt sehr über die Gottlosigkeit seiner Gedichte und der gekrönte Dichter Southey in London nennt Byron u. s. Geistesverwandten „die satanische Schule" — Gr. in der Shakespearomanie: Ich gestehe, daß mir in der englischen Literatur nur zwei Erscheinungen von hoher Wichtigkeit sind, Lord Byron und Shakespeare.

Befremden — selbst ein Goethe verfiel. — Aber einen Don Juan gab es im deutschen Drama noch nicht. Daher faßt Grabbe, Ungeheures ersinnend, den Plan, auch diesem Faust einen Gegenspieler zu geben, der das andere Extrem der menschlichen Doppelnatur verkörpert, die beiden Seelen, die sich in Faust's Brust bekämpfen, zu trennen und nach außen zu projizieren: kurz, — der Einfall ist kühn und originell — Faust und Don Juan in einem dramatischen Gemälde zu vereinen. Aber dieser Gedanke war mehr blendend als tief. Überdies hatte bereits N. Vogt[1]) denselben Einfall früher gehabt; aber jedenfalls bleibt es fraglich, ob Grabbe von diesem nichtssagenden Versuch, der nur zum kleinen Teile ausgeführt wurde und größtenteils Skizze blieb, Kenntnis gehabt hat. Da im übrigen nicht die geringste Ähnlichkeit in den beiden Stücken vorliegt, würde die Charakter-Eigentümlichkeit Grabbes Erklärung genug sein. (Vgl. 20. I. 28: er will etwas geben, das alles überbietet.) Auch waren sich Faust und Don Juan im Lauf der Jahrhunderte näher gekommen: in Tiecks Abdallah haben wir Don Juan und Faust vereint im orientalischen Kostüm, William Lowell wird verführt durch einen höllischen Geist; sogar im Volksstück „Faust bei den Zigeunern" stoßen Einflüsse vom romanischen Süden mit solchen vom germanischen Norden zusammen. Und während Faust, der sich hier heißblütig in eine schöne Prinzessin verliebt, sich den südlichen Völkern verständlich macht, erringt sich Don Juan im Norden Heimatrecht in der unsterblichen Musik Mozarts und in den göttlichen Versen Byrons.

Im August 1823 haben wir vorläufig die letzte Spur des Stückes; Grabbe las den Shakespeareschen Hamlet in der Absicht, die Komödie mit Humor zu durchdringen. (Außer der Mischung von Tragik und Humor erinnert an Gr.'s Dichtung Hamlets Verhältnis zur Ophelia und seine Kirchhofsphilosophie). Dann dürfte die Bekanntschaft mit Klingemann, dessen Faust allerdings schon 1815 erschienen war, in Braunschweig von großer Wichtigkeit gewesen sein. Denn die Heftigkeit des Liebeswerbens — aus der dann Grabbe allerdings etwas ganz anderes gemacht hat — die Gewalttätigkeit gegenüber dem Fremden, das Maskenfest finden wir schon in dem überaus effektvollen Theaterstück Klingemanns, dessen Poetik eingestandenermaßen auf die Erregung großer Leidenschaften und nicht auf moralische Wirkung ausging; hierher kommt auch einer der tollsten Widersprüche bei Grabbe: Die Verheiratung Faustens. Der Riesenerfolg des „Freischütz" in Dresden dürfte mit der virtuosen Theaterkunst Klingemanns in der Entstehungsgeschichte des Don Juan und Faust eine weitere Rolle spielen, sofern der Sinn für theatralische Wirkung, für das Volkstümliche geschärft ward. Dann ruht die Produktion längere Zeit, während Grabbes unruhiger Geist sich nach allen Seiten zu bereichern strebt und krankhafte Gemütstimmung und Blasiertheit ihm treu bleiben.

Erst im Mai 1827 hören wir dann wieder von dem Stück[2]). Grabbe fährt da fort, wo er aufgehört hat, bei der Liebeszene des 2. Aktes, der bald darauf wohl der übrige Teil des 2. Aktes gefolgt ist. Frische Arbeitslust wird über den Dichter gekommen sein, als das Hoftheater unter der Gunst des Fürsten aufblühte und in ihm den Wunsch weckte, ein theatralisch korrektes Stück zu schreiben. Denn Pius Alexander ließ ein neues Schauspielhaus erbauen, das am 8. November 1825 mit Mozarts Titus unter der Direktion von August Pichler eröffnet wurde. Grabbe lernt sogar Musik, wozu ihn vielleicht die Freundschaft mit Lortzing, der im November 1826 nach Detmold kam, veranlaßte. Er liest

---

[1]) „Der Färberhof oder die Buchdruckerei von Mainz." Frankfurt a. M. 1809. (Stadtbibliothek zu Mainz). — Ploch S. 127 weist auf Rousseaus Kunststudien 1832 hin. — R., der auch Vulpius' Übersetzung des Molina „Don Juan, der Wüstling" 1805 mitteilte, erwähnt Horn, dessen Abhandlung über Don Juan 1820 erschien (Scheibles Kloster), Horn wird in Scherz Satire verspottet. — Vgl. auch die Bemerkungen in Aschenbrödel Grisebach II 1476. — Vgl. auch die Uebereinstimmungen in den Volksstücken von Faust und Don Juan.

[2]) Zur Entstehungsgeschichte vgl. die Briefe 29. VIII. 23. — 4. V. 27 — 16. V. 27. — 1. VI. 27 — 25. VI. 27. — 12. VII. 27. — 3. VIII. 27. — 1. IX. 27. — 23. IX. 27. — 28. XI. 27. — 20. I. 28. — 16. III. 28. — Ploch teilt noch einen Brief vom 7. III. 28 an Gubitz mit: „Auf Mittensommer hoffe ich die Tragödie von „D. J. und F." in 5 (!) Akten zu vollenden; sie ist der Schlußstein unseres Ideenkreise und wird bühnenrecht." — beachtenswert ist auch das Textbuch zu Spohrs Faust als Quelle. — Klingemann hatte auch Goethes Faust auf die Bühne gebracht.

Brönners Lord Byron; die Nennung von Leporello und Zerline weist auf Mozart hin; dagegen scheint er den Namen für seinen Teufel erst später gefunden zu haben, gleichzeitig als er sich für die Örtlichkeit: „Rom und die Alpen“ entschied. Danach würden die Szenen zwischen Faust und Donna Anna im Frühjahr 1828 gedichtet sein. Die entscheidende Anregung erhielt er aus Byron's Manfred: Die Tötung der Astarte und das Motiv der Reue. Die Motiven-Reihe abzuschließen, erwähnen wir noch Calderon's wundertätigen Magus, der durch höllischen Zauber die Christin Justina gewinnen will, und Goethe's Helena-Tragödie (1827), aus der die Anregung für die Burg auf dem Montblanc genommen sein kann.

Im August 1828 ist die Dichtung fertig und im Januar 1829 erschienen die Ankündigungen. Die erste Aufführung fand in Detmold am 29. März 1829 statt; Lortzing, der die Musik dazu geschrieben hatte, spielte selbst den Don Juan, Madm. Lortzing die Donna Anna. Der Theaterzettel lautet also:

Don Juan und Faust. Dramatisches Gedicht in 5 (!) Akten von Grabbe.
Musik von Lortzing, Mitglied des hiesigen Hoftheaters.

Personen:

Der Gouverneur Don Gusman	Herr Greenberg.
Donna Anna, seine Tochter	Mad. Lortzing.
Don Octavio	Herr Ottinger.
Don Juan, spanischer Grande	Herr Lortzing.
Doctor Faust	Herr Schmidt.
Ein Ritter	Herr Fries.
Signor Rubio, Polizeidirektor	Herr Schellhorn.
Signor Negro	Herr Elzner.
Leporello, Diener des Don Juan	Herr Pichler jun.
Gasparo, Diener des Gouverneurs	Herr Gladbach sen.
Lisette, Magd der Donna Anna	Frl. Thorbeck.

Das Stück ward dann trotz des starken Eindrucks[1]) als unmoralisch vom Repertoir abgesetzt. In Lüneburg fand eine zweite Aufführung statt. Köln und Frankfurt zeigten Teilnahme, ließen es aber nicht zur Tat kommen. Noch zu Lebzeiten Grabbe's kam es in Augsburg 1832 zur Aufführung; 1835 folgte Wien, 1841 Graz. Nach langer Pause regte sich dann auch in Norddeutschland das Interesse; 1877 bearbeitete Wolzogen das Stück für Schwerin, dann folgte Riga. 1896 ward es wieder zum Leben erweckt in Nürnberg und Bamberg (mit der Musik von V. Leon), es folgte Meiningen (Moritz Moszkowski), 1894 Berlin, 1901 Karlsruhe.

Ein vollständiges Manuskript ist nicht bekannt; Grisebach besitzt ein Folioblatt aus dem II. Akt, I. Szene. Die erste Ausgabe erschien in Frankfurt a. Main, J. A. Christ. Hermansche Buchhandlung G. F. Kettembeil 1829, Tragödie in 4 Akten, in 8⁰, 224 Seiten. Der Preis betrug nach dem Lippeschen Intelligenzblatt Nr. 15 vom 16. April 1829 1 Reichstaler 8 ggr. Eine zweite Auflage in 16⁰ erschien ebenfalls in Frankfurt 1862; davon eine neue Titelauflage in Prag, Tempsky 1870 (vgl. Grisebach). — Für die Bühne bearbeitete das Stück Wolzogen, Leipzig 1872, und G. Karpeles, Berlin 1876. — Die Partitur der Lortzingschen Musik, die nirgend gedruckt ist, die aber vor einiger Zeit in Berlin noch einmal zu Gehör gebracht wurde, befindet sich im Privatbesitz des Musikschriftstellers G. R. Kruse (vgl. dessen „Lortzing“ in der Sammlung berühmter Musiker, Berlin 1899). Sie enthält die Ouverture und 4 Nummern.

Die Kritik war fern von einem einmütigen Lobe. Menzel (Literaturblatt 73 1830) war begeistert von dem „tollschönen Stück, in dem die Gedanken Blitze, die Worte Donner und die Empfindungen Schläge sind.“ Und auch der Nachruf der „Allgemeinen Zeitung“ nennt

[1]) Die Aufführung fand bei aufgehobenem Abonnement statt und brachte 97 Taler, 12 Silbergroschen, 7 Pfg. ein, dreimal soviel als irgend eine andere Aufführung in demselben Monat. (Grisebach.) — Grabbes Selbstrezension der Aufführung (Grisebach IV 513 ff.)

es das „gewaltige und in weitesten Kreisen gefeierte Trauerspiel.“ Ihm steht nahe Rudolf v. Gottschall, einer der wärmsten Bewunderer Grabbes, der das Stück für „eines der großartigsten Erzeugnisse der neueren National-Literatur“ hält (Ausgabe bei Reclam). Aber Grabbes Verleger Kettembeil — ähnlich wie Immermann — dachte weniger günstig (13 V. 29). Am schärfsten und boshaftesten kritisierte man in Berlin[1]) (Gubitz-Gesellschafter, 77 1829 — Der Freimütige 232). Man nannte die Dichtung ein niederschlagendes Pulver und fand die Fabel einfältig. Besser dachte man in Leipzig und Halle (Allgemeine Literaturzeitung), während in Jena (Jenaische Allgemeine Literaturzeitung, Juli 1829) Licht und Schatten verteilt ward. Erwähnt seien noch die äußerst ablehnende Haltung von Hebbel (Tagebücher 1846) und das übermäßige Lob von Scherr. Neuerdings hat sich R. Warkentin[2]) näher mit Grabbes Dichtung befaßt, aber in ungünstigem Sinne darüber abgeurteilt. Er weist auf die Uebereinstimmungen mit Goethe, Klingemann und Mozart hin, spricht Grabbe die Fähigkeit des Charakterisierens ab, findet in den Faustszenen nur ein unerfreuliches Phrasengeplätscher und drückt das Stück herab auf die Stufe eines Ausstattungsstückes mit opernhaften Effekten, ohne für diese schroffen Behauptungen Beweise zu bringen und ohne auf den Sinn des Stückes näher einzugehen; wie überhaupt die jüngeren wissenschaftlich geschulten Beurteiler wegen ihrer allzukritischen Haltung sich nicht zu Biographen eignen dürften.

Unseres Erachtens bietet das Stück dem Literarhistoriker eine außerordentlich reizvolle Aufgabe, weil als in einem echtem Übergangsprodukt sich wie in einem Brennspiegel die Strahlen aller Lichter, welche dem Dichter leuchteten, vereinen, weil der seltsame tolle Fieberphantast ganz darin enthalten ist, weil Sturm und Drang und Romantik darin nachhallen und mit dem Weltschmerz die Tendenzen des jungen Deutschland sich ankündigen. Wir können Motive und Vorbilder feststellen und ihre Umformung im Geiste des Dichters. Das hat schon wissenschaftlichen Wert. Im übrigen hat es einen doppelten Zweck, nach Modellen und Parallelen zu suchen. Nicht ist es dabei die wichtigste Aufgabe, überall wie ein Dektiv Plagiate zu wittern — wiewohl Grabbe ebenso unbekümmert fremdes Eigentum verwandte wie Lortzing Motive von Spohr und Mozart mischte — auch besagen bloße Anklänge und Ähnlichkeiten wenig. Darauf kommt es an: die geistige Luft, in der der Dichter atmet, das Milieu worin er lebt zu zerlegen und zu analysieren, um sie und damit das unter bestimmten Bedingungen des geistigen Klimas geborene Kunstwerk vollkommener nachzuerfinden und nachzuerleben. Im übrigen halten wir Grabbes „Don Juan und Faust“ keineswegs für ein Meisterwerk von dauernder Geltung. Schöne Einzelheiten, glänzende Einfälle vermögen nicht den Eindruck eines stilreinen, organisch aus der Wurzel eines großen Grundgedankens heraussichgestaltenden, von einem sicher empfundenen Schönheitsgesetz einheitlich geleiteten und geregelten Kunstgebildes vorzutäuschen, die epigonenhafte Verwertung und Ausbildung angedeuteter Motive, die allerdings Gemeingut sind, erscheint uns noch nicht als schöpferische Tat. Das Geheimnis der künstlerischen Form, die Einheit des Stils hat der Dichter noch nicht zu würdigen gewußt, und die etwas schulmeisterliche Anmerkung des Jenenser Rezensenten besteht zu recht, daß es strengerer Zusammenfassung, reiflicherer Überlegung und sorgfältigeren Fleißes bedurft hätte. (Vgl. dazu auch Grabbes briefliche Bemerkung an Kobbe: meine Poesieen sind alle flüchtig geschrieben. W. Deetjen in der Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung Nr. 46 1904). Der ursprüngliche Gedanke ist schön und tief, die Antithese groß gedacht: ein tief und rein empfindendes Mädchen umworben von zwei bedeutenden Menschen; der eine ein Geistesriese, auf Macht und Ruhm bedacht, aber rücksichtslos unmoralisch kalt ohne sinnliche Wärme, der andere ein echter Lebemann,

---

[1]) Es ist jetzt Mode mit Fäustendreinzuschlagen und mit Don Juans obendrein, mit Volksgedichten, Originalromanen, Nationaldramen, historischen Novellen — unsre Zeit bildet sich ein, philosophisch zu sein. — Grabbes Selbstbewunderung ist später ins Extrem umgeschlagen: vgl. Briefe 1835: mein D. J. u. F. nur eine dumme Vorarbeit (an Petri) — das beste ist noch die Marinettenkomödie — einfach lustig ohne Afferei (an Schreiner.)

[2]) Munckers Forschungen I. 1896, „Nachklänge der Sturm und Drangperiode in Faustdichtungen des 18. und 19. Jahrhunderts.“

glänzend, aber ein cynischer Egoist. Wenn dies der Kern des Don Juan- und Faustmotivs ist, hätte es dann des Teufelspuks, der Fahrt durchs Weltall u. a. bedurft? Aber tatsächlich wird die ganze Don Juan- und Faustsage entwickelt. „Wie zwei nemäische Löwen", sagt Menzel, stehen sich beide gegenüber, und der eine steht dem andern im Licht. Man sieht, daß Grabbe die schillernde Fläche verlockte, daß er von außen kam, und daß ihn nicht Erlebnis und das rein Menschliche anzog, sondern eine hohe Idee, eine phantastische Spekulation, ein abstrakter Gedanke. Jedenfalls liegt hier der Ausgangspunkt. Dennoch ist nicht alles hohle Mache und das eigene Erleben ist nicht völlig entwichen, vielmehr ist auch das eigene Liebesleben darin verdichtet. Daher bewundern wir die Szenen zwischen Faust und Donna Anna als eine Inspiration von eigentümlicher Größe und hier wie auch an anderen Stellen der Dichtung üben die Spuren eines kühnen Dichtergeistes, die Äußerungen einer originellen Natur ihre Anziehungskraft.

II.

In das 16. Jahrhundert führt uns der Dichter, da sich Mittelalter und Neuzeit wie Licht und Dunkel scheiden. Ob sich Faust und Don Juan der Zeit nach begegnen können, darüber hat sich Grabbe keine Bedenken gemacht. Don Juan Tenorio lebte früher als Faust (um 1350), aber seine Einführung in die Literatur erfolgte später (1634) als die des norddeutschen Zauberers. Und es ist wichtig und bezeichnend, daß diese Einführung hier durch einen protestantischen Theologen, dort durch einen katholischen Mönch erfolgte. — Die Szene kann nicht großartiger gedacht werden: Rom und Montblanc. „Don Juan und Faust! Die Szene des Stückes! Ich habe sie Dir schon bezeichnet — wo soll ich die beiden Personen anders vereinigen als im welthistorischen Rom?" So Grabbe an Kettembeil (16. März 1828). Dagegen ist nicht viel einzuwenden. Auch Molina und Moliere banden sich nicht an Sevilla, nach Deutschland kann er den tollen Romanen nicht gut versetzen. Er gehört in den sinnenfrohen glühenden Süden, und auch die Überlieferung läßt Faust nach Rom kommen. Die Erinnerung an die Weltstadt Rom soll wie ein Resonanzboden durch das ganze Stück klingen (16. 1. 1829). Und in der Tat — der zaubervolle Namen Rom umschließt eine wahre Schatzkammer von poetischen Motiven, die alle möglichen Stimmungen hervorzaubern können. Grabbe sucht sie in seinem Sinne auszumünzen. Rom die Herrscherin, der Mittelpunkt der Welt. Moderner Geist über antiken Trümmern: Papst auf dem Kapitol, Epheu von gestern. Rom ein Spiegel — aber ein zerbrochener Spiegel! Diese Stimmung, die den Weltschmerz in die Natur hineinträgt, bildet den Grundton; diese Stimmung, wie sie bei Byron erklungen war, dessen Manfred die erhabene Schwärmerei einer Nacht im Kolosseum auskostete, versunken in Betrachtung der toten Zepterträger, die aus Urnen noch unsere Geister lenken (Manfred III 4). Wie Childe Harold Geister selbst aus Trümmern steigen läßt, so begrüßt Don Juan die Ruinen, die strahlen wie verklärte Geister. (Vgl. auch Scherz Satire III 4: Graue Ruinen blicken aus grünen Gebüschen, laute Tritte tönen durch einsame Straßen.) Trümmer und Ruinen Roms werden immer wieder als Symbole innerer Zerrissenheit gedeutet; aber den Stimmungszauber der römischen Landschaft — wie es Byron so meisterhaft in Childe Harold verstand — weiß er nicht auszudeuten, wie denn Grabbe überhaupt wenig Naturgefühl besaß. Ebenso wenig ist der zeitliche Hintergrund einheitlich festgehalten: die Stimmung der Renaissance. Später verstand er es besser, Erdgeruch und Lokalkolorit wiederzuschaffen. Wir kennen die Grundstimmung, die das Stück beseelt, lassen die römische Luft um uns strömen und wenden uns dem Stück und den Gestalten des Dichters zu.

Voran geht die Ouverture von Lortzing. „Sie ist nur zum kleineren Teil eigene Erfindung, zum größeren aber aus Mozartschen Don Juan- und Spohrschen Faustmotiven zusammengesetzt, eine künstliche Verschlingung, die zum Mindesten sehr geschickt genannt werden muß. Die Einleitung bringt ein mysteriös klingendes Largo. Ein allegro moderato führt uns ins Reich der Gnomen. Verwandt werden noch die Faust-Arie und Mozarts Zerlinen-Arie (Kruse a. a. O. S. 27)." — Nicht mit Entführung und Mord wie in der Oper oder

bei Molina beginnt das Grabbesche Stück, vielmehr die erste Szene erzählt, wie Don Juan durch einen improvisierten Streit mit Leporello den Vater und den Bräutigam Annas hervorlockt. Während diese nun Faust, den Don Juan als Urheber des Streites hingestellt hat, nachspüren, sucht Don Juan Anna zu entführen. Er findet aber die Türen verschlossen und es bleibt ihm nur übrig, durch Leporello die Magd ausfragen zu lassen, wo Anna morgen zu treffen sei.

Nachdem in einer Antrittsarie („Das schlafende Rom"), in der die Grabbesche Dichterklaue schon hervorlugt, Don Juan die mehr übermütige als stichhaltige Antithese: „Die arme Herrscherin der Welt — sie hat die Liebe nie gekannt" — aufgeworfen hat, macht Leporello dieser mehr durch historische Reminiscenzen als durch tiefes Naturgefühl ausgezeichneten Schwärmerei ein Ende. Man wundert sich einigermaßen, daß Don Juan noch nicht weiter ist, trotzdem Leporello seit drei Tagen das Haus umschleicht. Viel Kunst — denn immer überwiegt der Verstand das ursprüngliche unbewußte Schaffen — ist auf den Dialog verwandt worden, der, nach dem Vorbild der spanischen Stücke und Shakespeareschen Lustspiele (vgl. wie in den Edelleuten von Verona der Diener für den Herrn auskundschaftet) voll von Anspielungen und Beziehungen steckt, und der sich nicht begnügt, der Faden zu sein, an dem sich die Handlung abspinnt, sondern der sich zuletzt in einem allgemeinen Gedanken zuspitzt, wie überhaupt das ganze Stück auf einigen großen Antithesen aufgebaut ist. Unter dem Überreichtum an philosophischen Pointen leidet die Leichtigkeit und Natürlichkeit, ja die Verständlichkeit — wie soll Leporello diesen Don Juan verstehen! — des Dialogs. Man hat das Gefühl, daß die Antithese oft eher da ist, als die These. Jedes Dialogstück schließt gewöhnlich mit einer nicht immer einleuchtenden, dafür aber um so überraschenderen Sentenz. Zwischen den einzelnen Teilen aber ist kein rechter Zusammenhang. Überhaupt ist die Einheit der ganzen Szene sehr notdürftig. Es scheint so, daß der Dichter, wenn ihm nachträglich ein guter Einfall kam, unbekümmert Einschübe gemacht. Nebenbei wird man an eine Überarbeitung denken, als Grabbe nach langjähriger Pause sein Thema wieder aufgriff; worauf wohl z. B. auch der Widerspruch zurückzuführen ist, daß Don Juan alle Details des Kammermädchens genau anzugeben weiß, während er, geblendet durch den Glanz von Annas Auge, ihre Gestalt nicht sah; falls hier die Bizarrerie des Dichters nicht schon eine ausreichende Erklärung gibt. Zu diesen Einschüben dürfte auch Don Juans glutvolle Hymne auf das Vaterland (o kein Donner an dem Himmel usw.) gehören, die mit ihrer innigen Gewalt ihren kraftvollen Vergleichen ihrem südlichen Colorit, wobei die Harmonie der Form durch das Charakteristische nicht gestört wird, zu den glücklichen Inspirationen des Dichters gehört, der mit den Hohenstaufen „diesen wilden Kaiserstirnen" das Größte seines Lebens zu geben trachtete. Aber es ist eins von jenen Paradestücken, lyrischen Ergüssen, Effektstellen, die L. Devrient als Auswüchse eines falschen Idealismus, einer äußerlichen Nachahmung Schillers und Calderons tadelt [1]). In der Tat zeigt die bunte Unruhe der nach vielerlei Stilen gebildeten Szene den „zwischen der Nachahmunng des Schillerschen Shakespeareschen und Calderonschen Stiles" (Hettner) schwankenden Dichter. Neben dem spielerischen Witz des Shakespeareschen Lustspiels steht der derbe Humor des Volksstücks. Scherz Satire Ironie sprühen und leuchten; romantisch würzt der Dichter die Handlung mit doppelter Komik. Leporello betrügt Lisette, und Don Juan ironisiert als Echo den ganzen Vorgang. Wie Immermann in seinen Jugenddramen, ahmt Grabbe die Manier der romantischen Schule nach, ungebundene Rede mit Versen und versartiger Rede abwechseln zu lassen. Heißt es in Tiecks „gestiefeltem Kater": Verse sind tollgewordene Prosa, so begründet Grabbe den Übergang von Versen zu Prosa bizarr genug: „brauch Vernunft! — Vernunft! — so muß ich sprechen, denn Singsang beibt doch ewig unvernünftig." Und der wunderbare Gedanke, die Dienerin in der Nacht ausfragen zu lassen, wird noch wunderbarer begründet: „Das ist romantisch!" Gleich als ob Don Juan die Prinzipien der

[1]) Geschichte der Schauspielkunst V. — Gr. arbeitete gleichzeitig an den Hohenstaufen und an „Don Juan und Faust."

romantischen Schule kennte und sie persiflieren wollte. — So knüpft Grabbe in den ältesten Bestandteilen des Stückes noch an die Romantik und an Shakespeare an. Wenn Tieck damals klagt, daß Schillers Epigonen in hohle Deklamation, Calderons Nachahmer in prunkvoll äußerliche Theatralik verfielen, so wird auch Grabbes Drama, der damals an einem Wendepunkt stand, von diesen Vorwürfen mit berührt. Sicher hat sich Grabbe auch weiter vom Melodrama und von der fantastischen Volkskomödie befruchten lassen; und aus genauerer Theaterpraxis ging ihm der Sinn für das Dekorative, für Ausstattungseffekte auf; im Bunde mit Lortzing mochte er an eine Umwandlung der Oper zu einem rezitierenden Schauspiel denken, wie denn z. B. die 2. Szene des 4. Aktes ganz melodramatisch gehalten war.

Sir Shakespeare dürfte das Motiv abgelauscht sein, das außerordentlich bedeutungsvoll ist für die Entwicklung der Handlung, sofern es die 3 Hauptpersonen des Stückes zusammenbringen soll. Othello und Titus Andronicus haben schon in Berdoa einen verwilderten Sprossen gezeugt; die Anfänge von „Don Juan und Faust" und das Ende des „Gothland" liegen aber nicht so weit auseinander. Auch bei Shakespeare wird Brabantis durch Jago nächtlicherweise aufgescheucht; auch Othello soll Desdemona „durch Zaubereien und verruchte Tränke" an sich gelockt haben. So klar aber das Verhältnis zwischen Ursache und Wirkung bei Shakespeare ist, so wenig stimmt es damit bei Grabbe. Es ist kein organischer Bestandteil der Handlung, es ist ein äußerlich aufgeheftetes Motiv, das von Ploch auch mit Maler Müller, dessen Faust von seinen Schuldigern verfolgt wird, in Zusammenhang gebracht wird.[1]) Auch Warkentin spottet über den prophetischen Don Juan, der Faust und Anna — wie es ja später eintrifft — zusammenbringt, nur um den Gouverneur zu entfernen. Unschön schon, daß Don Juan hier zum Lügner und Verläumder wird. Faust ist demnach schon in Rom. Don Juan haßt ihn als seinen Antipoden, als den „Renommisten der Melancholie", als den Zauberer. Aber Faust kennt die Magie doch vorläufig nur theoretisch und denkt nicht im Traum an Liebeshändel. Unbegreiflicher noch dieser Gouverneur. Octavio sagt ebenso nüchtern wie treffend: „Ein bloßer Lärm, Gott weiß, woher entstanden, beteiligt nicht die Ehre meiner Braut." Soll man sich mehr über diese Leichtgläubigkeit wundern, oder über diese Karrikatur von Ehrgefühl und Glaubensfanatismus, die ihn sofort den weiten Weg vom spanischen Platz zum Aventin zurücklegen lassen, um den Zauberer dem Scheiterhaufen zu übergeben?! Dieser Alte rechtfertigt nur zu sehr die Kritik Negros: diese Spanier sind Narren mit ihrer Ehre. Spaniens Kohlhas Crespo zeigt uns im „Richter von Zalamea", was dem Spanier die Ehre bedeutet. „Der Ehrsucht tapfre Toren" hat Ritter Harold in Spanien getroffen. Danach wollte sich Grabbe richten, und er wollte spanischen Stolz und spanisches Ehrgefühl — sein Gouverneur ist aus diesen beiden, und nur aus diesen Eigenschaften zusammengesetzt — anschaulich machen. Wie groteske Übertreibung mutet es uns an.

Nach der eigenen Kritik des Dichters gehört der Gouverneur zu den „Notnägeln" des Stückes, ebenso Donna Anna (!) mit ihrem Ernst und ihrer Tugend und Octavio. Octavios „Gewöhnlichkeit und Zierlichkeit" ist nach verschiedenen Mustern gebildet. In der ursprünglichen Vorlage tritt das Schwächliche nicht so stark hervor, und es fragt sich, ob es gut für die Liebe Donna Annas ist, wenn Octavio allzu unbedeutend dargestellt wird. Octavio ist der manierliche korrekte Durchschnittsgesellschaftsmensch der Renaissance, der unter dem Schliff der feinen Sitte seine Seele verloren hat. Er steht zu Don Juan wie konventionelle Unnatur zu ursprünglicher Natur. Shakespeare hat wohl solchen Gestalten einen Zug ins Feinkomische gegeben. Mercutio spottet über die gezierten Eisenfresser, und auch Byrons Don Juan macht sich über die spanische Geziertheit lustig. Bei Grabbe schlägt dieser Spott in bitteren Hohn um. Er übernimmt nicht nur die Auffassung E. Th. Am. Hoffmanns von dem „kalten unmännlichen ordinären Octavio" — andeuten möchten wir wenigstens das im Sturm und Drang beliebte Motiv (Zwillinge, Julius von Tarent), wonach die Geliebte nicht dem Kraftvollen, sondern dem Sanftmütigen zunächst zufällt — sondern

[2]) Näher liegt, an das Textbuch des Spohrschen Faust zu denken. Is.

hier läßt der Dichter persönlichen Groll vernehmen. Nicht nur der eifersüchtige Don Juan macht den Octavio zu einer so jämmerlichen Figur, Grabbe selbst hatte es genugsam erfahren, wie sich die feine Gesellschaft vor dem Zigeunerhaften seines Wesens, vor seiner niedrigen Geburt, vor dem Zynismus seines Benehmens bekreuzigte. Mit den Romantikern und den Stürmern und Drängern protestiert er gegen die verlogene konventionelle Gesellschaftsmoral, die den Sinn der Worte ins Gegenteil verkehrt. Er hat Jerrmann[1]) sein Herz kraftgenialisch ausgeschüttet. „Da gilt ein graziöser Kratzfuß mehr als ein geistreicher Gedanke, eine elegante Haltung des Hutes mehr als eine originelle Idee. Das ist eure Welt, diese blasierte, diese verkümmerte, diese ausgetrocknete Welt, wo der Mensch schon vor der Geburt zum Affen verschnürt wird und zum Affen vertanzt.“ — Für die Ökonomie des ganzen Stückes stellt dieser verständige Alltagsmensch Octavio zuweilen das Gleichgewicht wieder her gegenüber all den tollen Schwärmern und seltsamen Phantasten. Dieses Bedürfnis schafft neben dem ernsten Herrn den komischen Diener, neben einem Don Quixote einen Sancho Pansa.

Weder der Gouverneur noch Octavio, die noch mehr als an der Oper Nebenfiguren sind, wirken als objektiv gehaltene, leibhaftige Menschen von Fleisch und Blut, vielmehr die kritische Beleuchtung, die Zuspitzung für einen bestimmten Zweck nimmt ihnen das Leben, sie sind durchaus Tendenzprodukte, Marionetten. Immerhin mag auch unter Übertreibung und Karrikatur die Anlage zu scharfer Charakteristik herausgefühlt werden; — sie zeigen den Dichter auf einer Durchgangsstufe, da er noch unsicher schwankt und Hohes und Triviales mischt. Was der Dichter den überlieferten Gestalten hinzufügt, ist, daß er ihnen persönliche Bekenntnisse in den Mund legt — denn dieser subjektivste aller Dichter verschwindet in keiner Weise hinter seinen Gestalten — oder daß er ihnen einen neuen Aufputz im Geschmack der literarischen Mode gibt.

Das nächste Vorbild für Don Juan und Leporello fand Grabbe in Mozarts Oper bei Lorenzo da Ponte. Aber bis dahin hatte der dämonische Kavalier schon mancherlei Wandlung erfahren. Ursprünglich verkörpert er eine gesunde Art des Menschlichen; ein vollkommenes Gebilde der Natur, ungekünstelt frisch und frei, meisterlich geschaffen an überströmenden Gaben und berückend durch Schönheit und männliche Kraft, ein Nonplusultra an Lebenskraft, voll unbändiger Bejahung. Als der gesunde natürliche Mensch wird er auch von Grabbe gegen den kranken, naturfernen Faust ausgespielt. Der glänzende spanische Ritter, reich an Abenteuern und Liebeserfolgen, lebt aber in einer Welt, wo neben sprühender Lebenslust die finsterste Strenge mönchischer Religion wohnt. Und so siegte denn das priesterliche Urteil, als Molina das Leben, die Taten und das schreckliche Ende Don Juans zuerst auf die Bühne brachte. Unbekümmert wurde diese theologische Tendenz aufgenommen von den zahlreichen Nachahmern Molinas in Spanien, Frankreich, Italien, kurz in allen romanischen Ländern, wo man in dieser Gestalt ein Symbol fand für die eigentümliche Lebensform dieser Völker, freilich ohne daß man eine besondere Vertiefung bemerken kann. Diese Tiefe und zugleich den bewußten Trotz wider Religion und Moral erhielt aber Don Juan erst, als germanische Dichter ihn für sich eroberten.

Byrons„ Don Juan“ war verschrieen als die „Odyssee der Immoralität“, nicht wegen einzelner lasciver Szenen — wie Elze mit Recht bemerkt — sondern wegen seines weltschmerzlichen Nihilismus, der alles in den Schmutz zieht außer dem Sinnengenuß. Gleichzeitig verkündete Shelley[2]): Selbstliebe ist die einzige Triebfeder unserer Handlungen; Liebe bedarf absoluter Freiheit, sie verträgt sich nicht mit Gehorsam, Eifersucht und Furcht. Zwischen Grabbes Gothland und seinem Don Juan besteht ein innerer Zusammenhang. Die Leichtigkeit, die frivole Grazie, die skrupellose Sinnlichkeit Byrons konnte Grabbe nicht erreichen. Byrons Don Juan ist ein reines Sinnenwesen, das von jeder Wallung seines unruhigen Geblüts vollauf beherrscht wird; ein schöner Sünder, den ein elementarer Naturtrieb ausfüllt. Grabbe besaß diese gesunde Sinnlichkeit nicht, in seinem komplizierten

---

[1]) Prutz, deutsches Museum 1852.

[2]) Die Bekanntschaft Grabbes mit Shelley beweist der Alastor im Aschenbrödel 1829.

geistigen Organismus war die Macht der Triebe gebrochen, die Fülle der Instinkte gehemmt und gelähmt. Er hat ungleich weniger erlebt als Byron, der Welt, Leben und Menschen kannte; auch war der spröde unsinnliche Norddeutsche ein ganz anderes Medium als der bewegliche Jude Heine mit seinem Talent der Anpassung. Er war keine Don Juan-Natur. Sein scharfer Verstand hat ein Gebilde von viel Witz und Phantasie nur schaffen können. Anderes konnte er aus Eigenem nicht geben: nur eine Gestalt, die blendet und interessiert, nicht eine Gestalt, die menschlich rührt und anzieht, kein Gebilde von Fleisch und Blut. Kaleidoskopisch glitzern und sprühen die Sentenzen, die Fülle von Streiflichtern blendet mit schimmernder Helle. Aber eine einheitliche Formel für seinen Charakter ist doch schwer zu finden. Wie Byron hat er die nordische Reflexion auf Don Juan übertragen, und es fragt sich, ob er den Begriff Don Juan tief erfaßt hat. Um die ursprünglichen Don Juan-Dichtungen hat er sich kaum gekümmert, noch weniger um die Puppenkomödie. Auch da Pontes Don Juan dürfte ihn nicht unmittelbar beeinflußt haben, sondern erst durch das Medium E. Th. Am. Hoffmanns. Denn den Don Juan hat in Deutschland zuerst, inspiriert von der göttlichen Musik Mozarts, Hoffmann in seiner ganzen dämonischen Tiefe verstanden. „Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Maßen liebt, hat nichts Poetisches.“ „Casanova ist dumm! der und Don Juan“ sagt Grabbe. Es galt dem Romantiker, die Mysterien dieser ungewöhnlichen Menschenseele zu ergründen; in ihm wie in Faust eine herrliche übermenschliche Kraft, beide verstrickt in Sünde und Böses. Grabbe hat Don Juan zum bewußten Träger einer bestimmten Lebensauffassung, eines philosophischen Prinzips herausgebildet, ohne den höllischen Zauber Hoffmanns auszuschöpfen. Don Juan verkörpert die romantische Zwecklosigkeit; er ist untreu aus Prinzip. Wenn er bei Moliere die Abwechslung verteidigt, wenn sein granadischer Doppelgänger Gomez Arias bei Calderon 9 Gründe zu lieben in einer sehr launigen Weise ausführt, so ist Grabbe romantisch philosophisch. „Jedes Ziel ist Tod.“ Er ist „kein alberner Pendant, eingewurzelt in Systeme.“ Don Juan ist der glühende Sinnenmensch, unverwüstlicher Lebenskraft voll. Sein Freiheitsdrang schweift ins Unermeßliche. Treue gilt ihm als Sklaverei nicht nur, sondern auch als Heuchelei. Nicht Macht ist das Idol, das ihn blendet, sondern Genuß. Gewaltiger Herz- als Welteroberer. Wahr ist nur die Natur, die sich in ihm unmittelbar äußert. Daher ist auch der Preis der Erdscholle bei ihm glaubhaft. Alle Abirrung von der Natur, sei es nun in Form von schwächlicher Empfindung, von Zauberei oder von Menschen ersonnener Moral bekämpft er mit Ironie und Skepsis. Diese Ironie geht dann bei Grabbe wieder bis zur Zerstörung der eigenen Wirkung, sodaß man nicht weiß, ob Don Juan nun in Wahrheit liebt oder wirklich ein Patriot ist. Ohne ans Komische schweifende groteske Übertreibungen geht es auch hier natürlich nicht ab („o Worte, nur wo Küsse euch ersticken“ usw.)

Von Alters her geht Don Juan ein Diener zur Seite. Bei Molina heißt er Catalinon; er vermittelt — wie es ja auch Leporello bei Grabbe versteht — die Bekanntschaft zwischen Don Juan und Tisbea; zuweilen macht er seinem Herrn — wie Molieres Scanarelle — Vorwürfe, bekommt aber dafür Ohrfeigen. Besonders in den italienischen Stücken vertritt der Arlecquino, der allerdings bei Goldoni ganz fehlt, die Moral. Dem widersprechend — was Jerrmann erzählt — beschreibt Negro Leporello und Don Juan ganz wie Hoffmann:

Der ausgedörrte magere, der Knecht;
Am wilden Blick und an der Nas'
krumm wie ein Adlerschnabel
spür ich den Don!

Das Spiel der Stirnmuskeln über den Augen wird als Flammenmal der Hölle bemerkt. — Die infernalische Schönheit, mit der Byron seine Helden ausgestattet — hat Grabbe für den verjüngten Faust aufgehoben. — Zum Schluß kommt der Dichter dem Publikum, das dem allzusehr ins Metaphysische gerichteten Don Juan nicht so leicht folgen konnte, mit einem Stück volkstümlicher Komik entgegen, und er zeigt sich hier wohl von unbestreitbarer Wirkung. Leporello, der sonst — wie man auch in Halle anmerkte — vielfach zu hoch

gehalten war, mutet uns in seiner derben Komik natürlicher an, während auch Don Juan von der philosophischen Höhe heruntersteigt und manchmal mehr roh als witzig in den Jargon des schnodderigen Berliner Studenten verfällt. Der Dichter überschüttet uns mit einer wohl aus langjähriger Theaterkenntnis gesammelten olla potrida von drolligen Einfällen und bissigen Ausfällen. Aber Leporello ist ein Abbild seines Herrn. Er ist kein gutherziger Schalk, sondern das Harmlose, Gutmütige, Treuherzige des deutschen Rüpels ist weit schwächer ausgebildet. Er macht seinem Herrn keine Vorwürfe — wiewohl er auch zuweilen als kritischer Gegenspieler in Betracht kommt — wie Catalinon oder Scanarelle; er würde es noch schlimmer treiben wenn er der Herr wäre. Hoffmanns Charakteristik wird bestätigt: „Leporellos Züge mischen sich seltsam zu dem Ausdruck von Gutherzigkeit, Schelmerei, Lüsternheit und ironisierender Frechheit.“ Grabbes Witz behält fast immer etwas Auflösendes, Negierendes, Umstürzendes. Im übrigen ist Leporello vielleicht die echteste wirklichste Figur des Stückes.

Bis dahin scheint uns Grabbe mehr eine phantastische Komödie geben zu wollen als eine gewaltige Tragödie. Aber die Gefühllosigkeit und Grausamkeit des Helden gibt doch einen tragischen Einschlag. Die Atmosphäre ist gesättigt von Zynismus.

III.

Faust und Don Juan kennen einander. Don Juan hat ihm, „dem Gaukler,“ dem „Renommisten der Melancholie“ die „beiden Toren“ auf den Leib gehetzt. Nach solchen Voraussetzungen erwarten wir, daß Faust durch Teufelskraft bereits Zauberkünste ausübt, und daß ihn der Teufel — wie es im Volksbuch heißt — nach Rom gebracht hat. Umsomehr sind wir überrascht, wenn uns in der zweiten Szene ein großer Monolog Faustens, der vom Glauben abgefallen nach dem Sinn des Lebens in der Weltgeschichte vergeblich forschend bei der Hölle angekommen ist, und die Beschwörung erst berichtet werden.

Dadurch wird das Hauptmotiv der ersten Szene noch zweifelhafter, und man kann wohl annehmen, daß Grabbe die Dichtung überhaupt mit diesem Monolog begann. Denn einen Monolog muß Faust nun einmal halten. Calderon versetzt uns in die Einsamkeit des Waldtals, während sonst die Studierstube — auch in der bildlichen Darstellung — traditionell ist. Der Dichter verlangt, daß wir den Monolog studieren (16. I. 1829), wiewohl wir von vornherein nicht den Anspruch auf eine streng logische gesetzmäßige einheitliche Gedankenentwicklung erheben dürfen. Überall: disiecta membra poetae; neuer Wein in alten Schläuchen.

Mit der Verzweiflung am Wissen klingt wie im Volksbuch, wie bei Marlowe und Goethe, wie in Platens Gebet der Monolog an. „Die Begierde, viel zu wissen, wird niemals gesättigt“ sagt Dürer. Aber die Intensität dieses Verlangens darzustellen, greift Grabbe zu Ausdrucksmitteln, die — übrigens bei grober Vernachlässigung der Form (eingeschachtelte unfertige Sätze — das Bild von der Wüste ist undeutlich) — durch ihr leidenschaftliches Tempo, ihre grelle Färbung noch den Sturm und Drang z. B. das in den starken und kühnen Farben der Geniezeit entworfene Gemälde Klingers übertreffen. „Ein Löwe von Unersättlichkeit brüllt aus mir“, ruft Maler Müllers Faust, „der sich in allen Ranken und Sprossen ausblühn will.“ „Der Mensch ist eine Bestie“ („ein geschminkter Tiger“ sagt Gothland) schreibt Grabbe 23. IX. 1827, und sein Faust ist ein gereiztes, hungerndes und dürstendes Raubtier, kein sentimentaler subtiler Gelehrter, der seine Willenskraft zergrübelt. Unwillkürlich denkt man an Nietzsches blonde Bestie und ihre Sehnsucht nach der großen Wüste. Man fühlt sich versetzt in die Sphäre, in der Gothland und Berdoa lebten. Grabbe will denn auch „keinen Goetheschen in allen Farben der Lyrik glänzenden und deshalb ungeachtet seiner Charakterschwäche höchst anziehenden Faust schildern, sondern einen Faust, welcher in der Tiefe der Gedanken und der Welt zu Hause ist.“ In seinem Faust soll schroffer und schärfer charakterisiert werden: Wille zur Macht und philosophischer Drang; diese krankhafte Leidenschaftlichkeit wird dem Maß der Schönheit übergeordnet und konsequent festgehalten. Die Sehnsucht bei Goethe wird hier zu wilder Verzweiflung, das Verlangen zur Gier; mit seinem tollen Machtdurst, seinem unbändigen unruhigen Willen trägt er

wieder das Erkennungsmal der Grabbeschen Helden an der Stirn oder wenn wir geistige Verwandtschaft suchen, dürften wir am ersten an Z. Werners „schwärmerische Brutalität und zerreißungssüchtige Empfindsamkeit“ denken. (Vgl. dazu auch die Bilder, die Z. Werner in seinem Martin Luther verwendet.) Doch auch Klingemanns Faust hat dieses Wilde Wüste Rasende Fieberhafte. — Nicht die verschiedenen Fakultäten (Volksbuch, Marlowe, Goethe) werden angeführt, wohl aber wird der Kontrast zwischen genialem Forschen und öder Buchstabengelehrsamkeit — „zwar bin ich gescheiter als alle die Laffen“ — angedeutet. Mit Schmerzen hat er seinen Weg gemacht. Wie der Mutter heilge Warnungsstimmen an Gothlands Ohr tönen, so blickt ihm das rotgeweinte Mutterauge trübe durch den Nebel nach. Auch bei Klinger und Klingemann erhebt sich die elterliche Warnungsstimme.

Stärker als Goethe, der seinen Faust aus dem zeitgeschichtlichen Hintergrund heraushebt, betont Grabbe das Theologische, den Zusammenhang mit der Reformation. Mit Recht: denn ohne den Hintergrund des Protestantismus ist der Faust des 16. Jahrhunderts nicht zu verstehen. Das magische Zwielicht der Dämmerung zwischen Nacht und Morgen muß ihn mit geheimnisvollem Zauber umweben. Wie im Volksbuch und bei Marlowe hat Faust die Bibel — war sie damals doch die erste Quelle des Wissens — durchforscht. Aber strauchelt Faust bei Marlowe über der furchtbaren Weisheit der Erbsünde, Calderons Magus über der Einheit Gottes, so Grabbes Held über dem Zwiespalt zwischen Glauben und Wissen (vgl. die Goetheschen Sprüche: Erquickung hast du nie gewonnen, wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt. — Die Botschaft hör ich wohl, allein mir fehlt der Glaube.) — Und nun wird ein neues Motiv angeschlagen: Fausts Deutschtum. Der überirdischen Ungewißheit müde, fühlt er sich als Sohn der Erde. Auch das ist bei dem Faust des Reformationszeitalters erklärlich. Aber bei Grabbe kommt doch nicht der Zeitgeist einer mittelalterlichen Periode zum Ausdruck, sondern er mutet wieder ganz modern an. „Ein ausgerissener, ausgedorrter Stamm bin ich, wenn ich in deinem Mark den Fuß nicht fassen kann.“ Daneben stelle man Novalis' Aufsatz: „Christentum und Europa“: „wenn der Erdball nicht mehr Mittelpunkt ist, muß Heimatsliebe Gefühl Gemüt Glaube Instinkt verloren gehn.“ Ganz unbekümmert um die Einheit der Stimmung wirkt Grabbe dann wieder im Sinn der literarischen Mode höchst persönlich, wenn er nun Faust in einer effektvollen Einlage zu einem lobpreisenden Herold deutschen Wesens und deutschen Landes macht.

„Deutschland, Vaterland, die Träne hängt mir an der Wimper, wenn ich dein gedenke!“

Reue und Sehnsucht, die in den Versen vibrieren, erhöhen noch die Innigkeit dieses Dityrambus. Mehr Glanz haben Don Juans Bilder, mehr kraftvolle Schönheit die Faustens (wiewohl auch hier eine Versandung in der Mitte und der unmögliche Schlußvergleich — daß Herzen höher schlagen als Adlersflug — den höchsten Preis nicht zuerkennen läßt; der Vergleichungspunkt liegt in dem Sprachgebrauch, nicht in der Anschauung eines gemeinsamen Dritten.) Nicht oft entquillt dieser keuschen, verschlossenen Brust ein lyrischer Gefühlserguß, und dann ist es meist ein Seufzer, der sich befreiend aus qualverzerrter Seele losringt. Seine Poesie kennt Naturlaute, die uns erschüttern, aber sie sind selten. Das deutsche Gemüt offenbart sich, und wir halten Grabbes nationales Empfinden, wie es diese Hymne durchglüht, für echt; es bricht überall in seinen Dichtungen hervor und spricht sich z. B. noch rührend schlicht in der letzten Zeit aus: „drum kannst du sicher sein, daß ich Lippe und die Gartenscholle, wo mein Vater grub, nicht vergesse, ja viel höher schätze als vieles andere. Gefühl fürs Vaterland ist bei wenigen so stark wie bei mir.“ Also diese elementare Empfindung trotzt dem Zerfall des kranken Geistes.

Indessen steht Grabbes Fühlen nicht vereinzelt da; es war die Stimmung der Zeit, in jämmerlicher Enttäuschung nach dem Völkerfrühling von 1813 sich zu flüchten zu den hochgemuten Kaisergestalten des Mittelalters. Wie ein märchenhaftes Zauberschloß, das mit leuchtenden Zinnen aus Nebel und Dämmerung herauswinkt, lockte die Herrlichkeit der Hohenstaufenzeit, die, von Raumer wissenschaftlich neu erschlossen, nach der poetischen Verklärung durch die Romantik (Arnims Kronenwächter) das historische Drama nach Schiller und Tieck neu befruchtete. Gewiß — Grabbe stand keineswegs einzig da mit seiner

Dramatisierung nationaler historischer Stoffe. Aber er ist einer der Größten unter den Vielen, der einzige, der heute noch von ihnen lebt, während Raupach mit seinen Tageserfolgen vergessen ist. Diese Tragik des Erfolges hat etwas Typisches. — Faust möchte für Deutschlands Ehre kämpfen, wie er freilich auch bei Goethe schwärmt: „o selig der, dem er im Siegesglanze den blutgen Purpur um die Stirne windet," „Gäb's doch Krieg," ruft Grabbe in schmerzlichem Gram über die kleinstaatlichen Spießbürgerverhältnisse, und er mochte dabei an Lord Byron denken, den die leidenschaftliche Unruhe seines Willens — dessen Irrfahrt das Thema von Schopenhauers Pessimismus geworden — durch die ganze Welt trieb, bis er 1824 als Freiheitskämpfer für Griechenland fiel. Dann aber war vielleicht auch v. Sodens Volksschauspiel, das freilich weit (1797) zurücklag, Grabbe nicht unbekannt (vgl. auch die Erwähnung Tirols) wie nicht nur aus dieser Stelle erhellt. Dort heißt es z. B.: Doktor Faust (glühend): Vaterland! Vaterland! Hallunken, entweiht doch diesen Namen nicht. O daß wir einst besäßen! (I 4). Und im letzten Akt erscheint Faust als Befreier Deutschlands: „ihr wollt frei und edel sein. Das ist der unauslöschliche Charakter der Deutschen."

Nachdem wir Faust von einer neuen Seite als nationalen Deutschen, dessen Sprache sich freilich nicht vom Mark mittelalterlichen Deutschtums nährt, kennen gelernt haben, wird das frühere Motiv wieder aufgenommen und modernisiert. „Deutschland ist Europas Herz. Ja, ja zerrissen, wie nur ein Herz es sein kann!" Dieses Zentraldogma, darin sich der Weltschmerz für Grabbe wie in einem Symbol krystallisiert, — dasselbe Schlagwort, das schon Heine in seinem Buch der Lieder geprägt hat, wiederholt sich im Gothland Barbarossa, kehrt in seinen Briefen immer wieder — steht im Zusammenhang mit der Kritik der Reformation Luthers, der den Wahn zerstörte, aber der darum noch nicht die Wahrheit gebracht hat. Diese Betrachtung passt wenigstens in der modernen Form nicht für die Reformation, denn auch ein faustisch gesinnter Denker dürfte Luthers Reformation nicht so rein negativ kritisch beurteilt haben. Im Reformationszeitalter umfing eine Wirklichkeit berauschender Möglichkeiten und Aussichten den aus der Klosterzelle unsicher ans Licht tretenden Mönch. Aber der Forschertitanismus stand wagemutig vor einer Fülle von ungelösten Problemen, er hatte noch nicht die pessimistische Tendenz: daß wir nichts wissen können. Der Luther des Grabbeschen Faust ist aber Kant der Alleszermalmer und da Faust vielfach mit philosophischen Schulausdrücken paradiert, haben wir kurz darauf einzugehn, ob Grabbe von den Philosophen seiner Zeit sich hat beeinflussen lassen. „Philosophen finden meinen Faust größer als den Goethes," bemerkt Grabbe gegenüber Kettembeil. Wir wissen schon aus dem Gothland, daß er ein philosophischer Kopf war, daß er mit Ungeduld an ihren Rätseln rüttelte und daß auch die Religion — war er doch zum Theologen bestimmt! — zu seinen inneren Angelegenheiten gehörte. Ohne die wissenschaftliche Luft, ohne das philosophische Milieu wird uns sein Faust nicht voll erklärlich. Persönlich kennen lernen konnte er nur Hegel, der seit 1818 in Berlin wirkte. Soviel wir aber aus den wenigen Briefstellen[1]) zusammenstellen können, war er gegen Hegel, „der Schelling, Fichte oder Kant nicht die Füße lecken kann," er polemisiert gegen den vernunftgläubigen Rationalismus eines Paulus, und nach gelegentlichen Äußerungen hält er es mit Schellingschem Pantheismus und Fichteschem Autonomismus. Sein Faust sucht nach einem Ziel, einem Zwecke, der Sicherheit und Ruhe bringt — im Gegensatz zu Don Juan, der alle Blumen pflückt — nach der einen unverwelklichen blauen Blume der Romantik. Wenn wir ihn als Philosophen ernst nehmen, ist er Monist, der die philosophische Not der Zeit fühlt. Kant hatte die übersinnliche Welt wenigstens der Erkenntnis gegenüber zerstört. Die Gegensätze klafften auseinander. Der Dualismus tat sich auf zwischen Gott und Natur, zwischen Ding an sich und Erscheinung, zwischen Gefühl und Verstand. So schwebt auch Faust zwischen Himmel und Erde, schwankt zwischen Wissen und Glauben. Aber man suchte die Einheit, das einheitliche Band, die einheitliche Kraft wiederzufinden in einer mystischen Tiefe des Gemüts oder im Weltwillen, den Schopenhauer als Substanz, als Ding an sich erklärte. Kant hatte dem schwankenden

[1]) z. B. V. 29 (an Kettembeil) — 3. VIII. 30 (an Menzel — 16. I. 35. — 3. V. 35 — X. 35. 2. VI. 36.

Menschen einen Halt gegeben, indem er darauf hinwies, daß es der Wille des Menschen ist, der sich einen Gott und ein Sittengesetz schafft. Fichte hatte gesagt: das Absolute ist das Ich selbst, die Welt und die Natur sind geschaffen kraft meines Geistes und meines souveränen Willens. Auch Grabbes Faust muß einsehen, daß er im Erkennen gebunden ist, aber er lernt erst zuletzt, daß auch sein Wollen nicht schrankenlos ist. Mit solchen philosophischen Elementen und Motiven war die Atmosphäre einer Zeit, die für Faustgestaltungen besonders fruchtbar war, geschwängert. Damit wollen wir nicht behaupten, daß Grabbe ein eigener Philosoph war, vielleicht hat er seine Kenntnisse aus zweiter Hand, etwa in der Form, wie sie die romantische Doktrin ausgebildet hatte — und wir scheiden auch vorläufig die Frage noch aus, wieweit Grabbes Absicht gelungen ist, in seiner Faustgestalt nun wirklich die philosophischen Strebungen seiner Zeit wiederzuspiegeln. Jedenfalls bleibt Grabbes Faust anders wie bei Goethe immer Philosoph — Fichtianer — auch in der Liebe.

Für Faust besteht der Charakter der menschlichen Erkenntnis — die Tragik des Erkenntnisdranges zeigt sich in Zweifel, Friedlosigkeit, Ueberhebung[1]) — wesentlich in negativer Kritik und niemals gelangt sie zu einem beruhigenden Ziel. Ihr Wesen ist zertrümmern und sie bleibt Stückwerk und Fragment. Die Tragik großer neuer Epochen beruht darin, daß sie sich über den Trümmern einer alten Zeit erhebt, daß man liebgewordene Gewohnheiten, altehrwürdige Traditionen blutenden Herzens opfern muß, um ein Mensch der neuen Zeit zu werden. Ganz negativ werden Fortschritt und Zerstörung gleich gesetzt. So fühlt es auch Byrons Manfred: Wissen ist Schmerz; wer am meisten weiß, fühlt am tiefsten die unselige Wahrheit. Das erste Schicksal spricht es aus: Erkenntnis ist kein Glück und nichts als ein Austausch von Unwissenheit für eine andere Art Unwissenheit. Aber die höchste Friedlosigkeit zog in Manfreds Brust durch Gewissensschuld. — Und der leidenschaftliche Forscher vollzieht an sich selbst einen Akt der Zerstörung, indem er das ursprüngliche Gefühl durch das Scheidewasser der verstandesmäßigen Reflexion vernichtet.[2])

„Ich habe genug zertrümmert und verdaut," schreibt Grabbe in einer ähnlichen Wendung, wie sie im Monolog wiederkehrt (26. VI. 1827). Auch dieses Trümmermotiv hat eine lange Ahnenreihe, die bis auf Schillers Lauraoden zurückgeht, und zu der auch Byron und Heine gehört. „Die Welt ist eine Schöpfung aus nichts," sagt Schelling. Aber echt Grabbisch ist nun die Zusammenstellung:

Aus nichts schafft Gott! Wir schaffen aus Ruinen!

Ein großklingendes Wort, aber ein klingendes. Will der Dichter den Schmerz der forschenden Titanen auf den Gott übertragen, das menschlich Unzulängliche ins Metaphysiche erheben?! Jedenfalls ist die Färbung dieses Ausspruches rein pessimistisch. Und darin liegt — noch einmal gesagt — der wichtigste Unterschied zwischen dem Titanismus des Mittelalters und dem der Moderne: in dem passiven Weltschmerz, in der Blasiertheit; eine Wendung freilich, die die Gestaltung des Faustproblems zerstört oder auflöst. Der Titanismus — er spricht mit Alberti: die Menschen können von sich aus alles — stürmt über verbotene sittliche Schranken; der Weltschmerz hofft schlechterdings nichts mehr, sofern er im letzten Grund auch das moralische Bewußtsein völlig negiert. Hier liegt ein Bruch vor zwischen dem Geiste des Sturms und Drangs (jeder Mensch hat gleiche Talente und ist zum Höchsten geboren) und der nihilistischen Tendenz der weltschmerzlichen Zerrissenheit. Die Blasiertheit ist der Indifferenzpunkt zwischen Titanismus und Weltschmerz.

---

[1]) Volkelt, „Ästhetik des Tragischen". Kap. XIV.

[2]) Vgl. Brief von Steffens an Schelling: Das leidige stückweise Theoretisieren steckte mich an, das herrliche Ganze, was von meiner Kindheit an meine Seele durchdrang, erstarb mir unter den Händen, es zerfiel in tausend Trümmer, und ich suchte vergebens aus dem zerschlagenen Gotte ein Ganzes kärglich zusammen zu leimen. Meine Freude war dahin, der innere Friede verloren, eine wunderliche Unruhe bezeichnete mein ganzes zerstörtes Wesen.

Die Gründe für diesen Pessimismus liegen in der allgemeinen Zeitstimmung — denn es gibt ganze Menschengeschlechter, die den Fluch des Daseins besonders schwer empfinden — insbesondere aber in der Persönlichkeit des Dichters. Nicht daß er als echter Forschertitane erschiene; aber der Zwiespalt seines Wesens, die Selbstentzweiung des Willens zum Leben geht schneidend bis zum innersten Grund seiner Natur, der die Fülle des Lebens, die sie ohnmächtig begehrt, verschlossen bleibt. „Eine mit ihrem Schmerz laokoontisch ringende gewaltige Menschennatur,', hat ihn Immermann genannt. Und hier sehen wir auch die tiefste Erklärung für das Verhältnis, welches der Dichter zu seinen Geschöpfen z. B. auch zu Faust einnimmt.

Ist nicht aber eine wichtige Instanz gegen den Pessimismus der Kulturfortschritt, läßt sich das einzelne Leid nicht überwinden, wenn ich den Blick auf das Allgemeine richte?! Goethes Faust sehnt sich danach, „was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, im eignen Selbst zu genießen.“ Mit fast wörtlichem Anklang an Goethe läßt auch Grabbe Faust nach Rom kommen, „um in mir die ganze Menschheit aufzunehmen und mich in dem Genuß zu sättigen.“ Aber die Verschmelzung eines universalen Motivs von genialer Tiefe mit der äußerlichen Notwendigkeit, Fausts Aufenthalt in Rom zu begründen, führt hier zu einer verflachenden Wirkung. Was will Faust in Rom? Denn katholisch will er doch nicht werden und die historische Betrachtung kann er auch fern von Rom machen, zumal er noch vorher die Überlegenheit der germanischen Rasse anerkannt hat. Hier redet wieder ganz deutlich der Historiker und Archivaspirant Grabbe, der über prächtige Bilder und über klingende rhetorische Wendungen verfügt. Die Betrachtung der Weltgeschichte ist durchhaucht vom Geiste Schopenhauers; aber auch Goethe erklärte die Geschichte für einen „Mischmasch von Irrtum und Gewalt“ und Hegel sah in ihr die „Schädelstätte des Geistes.“ Die moralische Geschichtsbetrachtung versagt; die Ereignisse haben keinen Sinn und lernen kann man auch nicht aus ihnen.

Also Theologie und Philosophie sind in ihrer Ohnmacht dargetan, Erkenntnistheorie und Historie versagen. Mit einer Goetheschen Reminiscenz führt uns Grabbe vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Wie kommt Faust zur Hölle und was will er von ihr? Verzweifeln muß der Mensch, der sich der Hölle ergibt. Yngurd und Gothland, „der am Strand der Hölle scheitert, der er von Anbeginn gehört“, verzweifeln am Guten. Eine Zerrüttung der gewöhnlichen Harmonie ist die Voraussetzung. Bei Klingemann ist Rache an der Menschheit das Motiv, sich dem Teufel zu ergeben, bei Maler Müller sind es noch massiver Schulden; im Puppenspiel sind Armut, die Erbärmlichkeit des Gelehrtenlebens, aber auch Verzweiflung an der Tugend die Beweggründe. Gewiß, der unbefriedigte Wissensdrang kann zur Verzweiflung führen, Zweifel können gleich Höllenqualen werden. Aber man muß doch etwas vom Teufel erwarten, wenn man sich ihm verschreibt, und vor allen Dingen: man muß an ihn glauben, der Teufel ist ein unmoralisches Wesen, und der mittelalterliche Fauste durfte nicht mehr wissen als die Kirche gab. Er opferte seine Seele, weil — wie es bei Marlowe heißt — eine Welt der Wonne, des Genusses, der Macht, der Ehre und der Allgewalt hier verheißen ist: ein guter Zauberer ist ein halber Gott. Im Puppenspiel (Ulm) glaubt Faust doch, er könne alles sehen und greifen. Aber glaubt dieser aufgeklärte Faust, der im 19. Jahrhundert Philosophie und Geschichte studiert hat, daran? Fühlt er, daß er seine Seele preisgeben muß? Preisgeben, um etwa zu erfahren, wie Leib und Seele zusammenhängen? Steht er wie im Volksbuch mit schweren Bedenken am Scheidewege? In Berlin kritisierte man: Faust hat keinen Grund, sich dem Teufel zu ergeben. In der Tat, er ist blasiert, und man denkt unwillkürlich an Gothlands: „auch an die Hölle kann man sich gewöhnen, die ist zum wenigsten was Neues!“ Wir sehen, inwiefern der Weltschmerz die Faustgestalt zerstören kann. Was bleibt von jenem kühnen Titanen, von dem es heißt, „er nahm sich Adlerflügel, wollte alle Gründe am Himmel und Erde erforschen, denn sein Fürwitz, Freiheit, Leichfertigkeit stachelte und reizte ihn.“ Faust gehört ins Mittelalter, wo sich das Gedachte an sinnlich konkrete Symbole anschließt, die allgemein geglaubt werden, wo man sich vor dem leibhaftigen Teufel fürchtet. Will man die Faustsage

auf einen modernen, aufgeklärten Gelehrten übertragen, so kann die Hölle doch nur in seinem Innern wohnen, so kann der Teufel ihn doch nur in seinen Zweifeln heimsuchen. Wir müssen uns also damit abfinden, daß überall die traditionellen Motive, die alten Symbole wieder erscheinen und daß moderne Weisheit sie erfüllt, ohne daß die verschiedenen Kulturen — wie schon Piper in seiner Gothland-Studie bemerkt — organisch verbunden sind.

Der Höllenzwinger wird herangeholt, der bei Klingemann, der das Schauerliche der alten Legende festhalten will, sich durchaus stimmungsvoll in den Geist des ganzen Stückes einfügt. Und wie bei Goethe (beachte: „bei zahllosen Nachtwachen — am Pulte überstanden") der rote Strahl zuckt, leuchtet ein unterirdisches Feuer; wie bei Goethe betrachtet Faust das Buch und entdeckt seine Züge, was wohl bedeuten soll, daß er schon vorher oder von Anfang an gleichsam dem Satan prädestiniert ist. Die Beschwörung, die im Puppenspiel und bei Klingemann im Walde, bei Calderon in einsamer Gegend erfolgt, ist sehr ausführlich, ein Probestück Grabbescher Phantastik, behängt mit dem grellen Flitter des Zaubermärchens, des phantastischen Volksstücks (Freischütz); und die seltsamen Ausgeburten seiner Einbildungskraft — schleichende häßliche tückische Tiergestalten — lassen sich zu einer grotesken Menagerie vereinen; der Zweifel verkörpert sich in einem schlangenähnlichen Ungetüm; ist Faust selbst halb Gott, halb Bestie, so ist der Ritter menschgewordene Viper, kriechender Wurm, Drache voll unheimlicher Majestät. Im Volksbuch gehört zu den ergreifenden Momenten die Warnung des Engels; hier leuchtet der moralische Grundgedanke auf, wenn Faust den „Engeln, lieben Kindern" gute Nacht und adieu (!!) sagt.

Im Volksspiel und bei Marlowe muß Mephisto Urlaub haben von seinem Obersten; die Beschwörung erfolgt im Namen des dreieinigen Gottes oder dessen, der die Vesten der Hölle gegründet hat, beim Siegel Salomos. Das erste kann man auch bei Grabbe wiederfinden, der aber noch deutlicher die Beschwörungsformel bei Byron (Manfred I1) nachgeahmt hat.

Nach den vielen sprachlichen Härten, abstrusen unausgeführten Bildern, der nachlässigen Form, den sachlichen Unklarheiten scheint der Dichter hier und im folgenden mit ziemlicher Gleichgültigkeit an der Arbeit gewesen zu sein. Der Gesellschafter bemerkt: Grabbe wollte Mozart in Worte umsetzen, schlief dann über dem Klingemannschen Faust ein; er tadelt eine „polypenhafte Zerflossenheit"; wir erinnern daran, wenn wir vielfach durch dürres Gestrüpp müssen.

Bei Goethe wird Faust zunächst durch die Erscheinung des Erdgeistes erschreckt, dann tritt bei der zweiten Beschwörung aus dem nebelhaften Gebilde Mephistopheles mit den Worten: wozu der Lärm?! Beide Szenen sind bei Grabbe zusammengezogen. Faust sinkt in Ohnmacht, und mit den Worten: also viel Geschrei und wenig Kühnheit — tritt ein — nicht Goethes fahrender Scholare, eher sein Junker in goldverbrämtem Gewand — ‚ein Ritter mittleren Alters, bleichen Gesichts, nach Sitte des 16. Jahrhunderts, jedoch durchaus schwarz gekleidet.' Näher, als an Klinger und Byron zu denken, liegt es, Klingemanns Fremden, ganz in einen dunkeln Mantel gehüllt, als Vorbild anzunehmen. Auch bei Soden trägt er einen schwarzen Flor vor dem Gesicht, hat schwarze Kleidung und fliegende Haare. Doch schon bei Calderon erscheint der Geist als Kavalier und ebenso im Puppenspiel, seit man im katholischen Wien an der Mönchskapuze Anstoß genommen hatte. Jedenfalls ist die schwarze Tracht hier sehr sinnvoll.[1]) Mit Recht führt Goethe Faust nicht als den Wissenden, sondern als den Fragenden ein; er umkleidet den Erdgeist mit Majestät und überläßt Mephisto die Ironie. Bei Grabbe aber, der hier wieder Klingemann folgt (I5 als Sklave sollst du zu meinen Füßen zittern. — II1 Winde dich im Staub zu meinen Füßen, daß ich dich trete, wenn mein Grimm entbrennt) herrscht ein gewaltsamer, feindselig gereizter Ton. Aber indem Faust den Ritter als Betrüger, als Besiegten beschimpft, reizt er ihn, sich gleichsam zu legitimieren. Er, der große Rebell und Empörer, schildert den ewigen Kampf mit der Gottheit; zwar siegte er durch List und Heuchelei, aber das Licht bedarf der Nahrung und die Nacht ist unerschöpflich. Ein tiefsinniges Motiv, das bereits im Volksbuch erklingt, das

[1]) Ploch a. a. O. S. 129 erwähnt nach den schwarzen Ritter aus der „Jungfrau von Orleans".

großartig von Byron verarbeitet ist; Byron aber schwebte wieder Miltons Satan vor, der selbst einem Carl Moor in Schillers „Räubern“ imponierte. Aber auch Goethes Mephisto hofft auf den Untergang des stolzen Lichtes, das nun der Mutter Nacht den alten Rang und Raum streitig macht, und er darf das mit vollstem Recht sagen, denn sein Name ist ja nur eine Umschreibung dieses Gedankens. Der Ritter sucht es Faust einzuraunen, daß die ewige Nacht und der Haß der Hölle die zuletzt siegenden Mächte, die stärksten Gewalten sind. „Wollt Ihr jene tiefen Lava-Adern nicht erspüren, die in der Nächte tiefster rollen?“ Das entscheidet. Der finstere Höllengott hat gewonnen.

Es folgt nun der Vertrag, bei dem der Ritter als Diabolus erscheint, dem nicht zu trauen ist. Wie bei Goethe verzichtet Faust aufs Jenseits, aber bei Goethe wird der Grund doch klar angegeben. Das Drüben kümmert ihn nicht, weil er die Erde genießen will. In sämtlichen Puppenspielen sagt erst Faust seine Wünsche, und dann stellt Mephisto seine Bedingungen. Er muß z. B. Gott absagen und allen Menschen feind sein, auch ehelos bleiben. Wiederholte Warnungen gehen voraus, und alles wird reiflich überlegt. Bei Grabbe vollzieht sich die Szene rasch und gewaltsam; Faust stellt die Bedingungen und die Forderungen. Die Unterschrift mit dem Blut ist in der Tat eine alberne Formalie (sie ist auch bei Goethe ziemlich sinnlos). Bei Goethes Faust ist der Fall klar: da ihn der große Geist verschmäht hat, ekelt ihm vor allem Wissen; da Faust nicht Gott sein kann, will er ganz Mensch sein. Wie ist es aber bei Grabbe? Die psychologische Erklärung ist hier bedeutend schwieriger; denn Faust muß scharf und deutlich mit Don Juan kontrastiert werden, Faust darf nicht Lebensgenuß verlangen, er fordert Macht und Wissen; er will den Sinn des Lebens erkennen und eine Antwort auf die Frage: wie er hätte glücklich werden können. Denn das „glücklich werden“ gehört zur Praxis und die ist Don Juans Element. Dann aber fühlt Faust doch noch soweit moralisch, daß er sieht, daß der nicht glücklich werden kann, der sich dem Satan ergibt. Er soll das später noch tiefer einsehen. Insofern gibt er seine Seele hin. Aber darin liegt eben die Tragik des Gelehrtenlebens: in seiner Ohnmacht gegenüber der Fülle der Wirklichkeit; er hat seine Kräfte an die unsinnlichen abstrakten Mächte hingegeben, und er kennt nicht die Wonne starker Naturtriebe: die Liebe. Im Gegensatz zu Don Juan verachtet er die Sinnlichkeit. Ganz abgesehen von den früheren Einwürfen, die die Notwendigkeit mittelalterlichen Zeitkolorits, geistigen Dämmerlichts forderten, irrt die Tragik hier von dem typisch Überzeugenden ins Psychisch-Abnorme,[1]) weil eben die Tragik der Gelehrten in ihrer abstrakten Unsinnlichkeit sich auf der Bühne so kaum darstellen läßt. Der Ritter hebt mit Recht die Einseitigkeit und Schwäche, das Krankhafte an Faust hervor: dein Geist ist zu schwach, irdische Speisen zu verdauen und er schnappt daher Luftbilder auf. Aber halten wir das als einen Grundgedanken der Dichtung fest, und ganz entschieden will Grabbe damit etwas Neues geben: Faust gibt Glück und Seelenheil hin, um wissend und mächtig zu sein, er bleibt konsequent der Denker und Philosoph; trotzdem er blasiert ist, und — das ist der tollste Widerspruch — satt der Weiber! Wir sollen die Tragik des Geistes kennen lernen, der sich ausschließlich hingibt an die Macht und das Wissen — tote, kalte Symbole beides, fern dem Menschlichen und fern der Natur! So lebt der Gedanke des Lessingschen Faust wieder auf — aber Grabbe und Lessing stehen sich sonst weltenfern gegenüber.

Denn das Menschliche und das Glück liegt nicht in der Einseitigkeit und Maßlosigkeit — beide sind verschwistert. Das deutet der Ritter ganz richtig, der auch den Ton eines nüchternen Realisten anzuschlagen weiß und der hier die Weise des Mephistopheles singt: dieses Ganze ist nur für einen Gott gemacht — du bleibst am Ende was du bist! Übrigens findet sich das Beschränkungsmotiv auch im Roman Klingers. Aber die Goethesche Ironie verzerrt sich wieder zu Hohn und Spott. Und Faust, der nie seinen Stolz verliert, sieht hier nur den Neid und Haß der höllischen Ausgeburt.[2]) Das Geifern der Viper, die

[1]) Vgl. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, Kap. XVI.

[2]) Vgl. im Spohr-Bernhardschen Faust I1: Faust: was ihn so hoch erhebt, Das, Verworfener, zu fassen, ist Dir versagt; Drum mußt Du ihn hassen, Beneiden, herabziehen, verderben. Nr. 5 Sextett mit

Krallen des Drachen sind die echt Grabbeschen Stimmungselemente, sie geben das eigentümliche höllische Kolorit. (Vgl. dazu 13. V. 29: „Das Tigerlein, das gerne krallt“ oder Rossan im Gothland I1: bin ich 'ne Katz, So krallet hier sich meine Eisentatz!) Wieder häuft Grabbe die Motive, statt einen Grundton voll ausklingen zu lassen. Affektlose Kälte, stechender Egoismus machen nach Fr. Baader (Vorlesungen über rel. Philosophie) das Wesen des Satanismus. Der Ritter — wiewohl als Skizze entworfen — soll den Charakter der biblischen Schlange zeigen, er ist der blutdürstige Vampyr, er soll mit dem majestätischen Stolz des Höllensohnes die Ironie des Goetheschen Mephistopheles verbinden, er soll — wie wir noch sehen werden — der heulende Abbadonna Klopstocks sein und er soll die erhabene Schwermut des gefallenen Engels, die düstere Schönheit des byronischen Dämons atmen. Originell ist eigentlich wenig. Beständig wechselt der Ton. In der gewaltsamen Zeichnung ist für das Ausströmen eines Gefühls kein Raum. Grabbe fürchtet immer, ins Triviale zu fallen und mischt wahllos die widersprechendsten Farben. Wie unmöglich ist hier die Erwähnung der Donna Anna und welche entscheidende Bedeutung hat dieses Motiv! Wie lose ist hier ein Glied eingefügt, das auf das tiefste begründet mit eherner Logik sich an die Kette der vorhergehenden Momente anreihen mußte, wie schwach der Pfeiler für die tragende Grundidee: das Verhältnis zwischen Don Juan und Faust. Überall ist der psychologische Zusammenhang klar: bei Calderon ist die Sehnsucht vorhanden, bei Goethes Faust fügt es sich in die Entwicklung des Helden; Mephistopheles will die Sinnlichkeit wecken; denn: „was der Teufel selbst nicht kann, das stellt er durch ein Weibsbild an.“ Wieviel Not macht es, bei Grabbe Klarheit zu verschaffen, der eklektisch epigonenhaft durch massenhafte Häufung Effekt zu machen sucht.

Nach mancherlei Seltsamkeit und Dunkelheit, die nicht zu überzeugen vermögen, kommt dann erst Schwung in die Szene, als Faust die Auseinandersetzung abbricht: „Die Welt durchgründet. Frei atm' ich in der Glut des Firmamentes!“ Hier wird Goethe fallen gelassen; Grabbes Phantasie, die sich in fliegenden Komenten und lodernden Sonnen schon seit Gothland auskennt, greift begierig nach der schon im Volksbuch ausgeführten Fahrt von den Schlünden der Hölle bis zu den Scheiteln der Himmel, von Soden ebenfalls angenommen, aber mit wundervollem Tiefsinn, mit großartiger Pracht gestaltet in Byrons Kain. So kontrastiert mit der durchsichtigen scharfen Luft der Verstandes-Aufklärung das Phantastische Mysteriöse Fabelhafte Allegorische. Der Zaubermantel wird ausgebreitet und beide fahren davon. Octavio soll den entscheidenden Eindruck wiedergeben: Beinah glaub ich selbst an Zauberei!

IV.

Der ersten Szene des II. Aktes geht ein andantino amabile von Lortzing voraus. Und Liebe ist das Thema, das hier fünffach variiert wird: die grobe Fleischeslust Leporellos, die phantastische Schwärmerei Don Juans, die bürgerlich bängliche, sentimentalische Liebe, der konventionelle Herdentrieb Octavios, Fausts plötzliche Verliebung in einer kritischen Stunde unter Einwirkung höllischer Zauberkunst, und wir erfahren endlich, daß früher der Satan auch geliebt hat.

Ein leichter Anklang an die Oper (II 1), wo Leporello bezweifelt, daß Don Juan wirklich liebt, mag vermerkt werden; ebenso der Hinweis Leporellos auf Senor Pedro, von dem er die Weisheit hat, die ihm nicht anstehn würde („Nur Phantasie ist eure Liebe“), indem er uns eine Spur zeigt, wie Grabbe zu den Quellen — hier Molina — steht. Erwähnt sei noch, wie sich niedere und höhere Minne in der Gartenszene von Goethes ‚Faust‘ begegnen.

Es soll die höhere Art Don Juans gegenüber Leporello hervortreten, der hier als schönheitstrunkener, sich an Farbe Duft Klang der Landschaft berauschender Enthusiast, als künstlerische Natur im Geiste der Renaissance erscheint.

Wie bei Molina sich Don Juan zu Isabella schleicht, die den Oktavio erwartet, so ist es ähnlich hier. Anna und Don Juan haben zunächst Gelegenheit, in einem Monologe,

Chor; Franz: Durch Zauberei und böses Wesen Habt ihr Röschen entführt. Faust entflieht auf dem Zaubermantel (s. Schluß des Aktes).

wie in Opernarien, ihre Gefühle sprechen zu lassen. Grabbes Technik ist höchst primitiv, statt kunstvoller Verwebung eine lose Mosaik.

Anna liebt Don Juan, wiewohl sie das Fascinierende des Höllenzaubers spürt, aber sie ist auf den Grundton gestimmt: Liebe weniger als Ehre. Aber gerade die verbotene Frucht reizt am meisten; an Annas unerschütterliche Tugend glaubt der unwiderstehliche Wüstling nicht, dessen Mittel Verführung und Verachtung sind. Auch hier wirkt eine Reminiscenz an Th. A. Hoffmann. Zwar erreicht Grabbes Don Juan nicht ganz die extreme philosophische Höhe, zu der er im Capriccio in konsequenter Ausdeutung seiner dämonischen Eigenschaften in allmählicher Entwickelung hinaufgeführt wird, daß er „aus lauter satanischer Lust am zerstören, aus bloßer Verachtung und in frevelndem Hohn gegen Natur und Schöpfer gerade in der Verführung einer geliebten Braut den höchsten Triumpf" sieht; wohl aber schimmert dies Motiv, die natürliche Sinneslust zersetzend, hindurch. Aber bestimmter klingt es in dem folgenden Duett wieder, was Hoffmann sich zusammenphantasiert, daß Anna Don Juan liebt, und daß sie bestimmt ist, ihn zu retten. Man kann diesen Anklang entdecken in dem seltsamen Bild, daß Annas Blick wie ein Todesengel ins Eden geleite. Es entstammt dem Zwiegespräch zwischen Anna und Don Juan — dem einzigen das beide führen —, an dem man überhaupt studieren kann, wie Grabbes Phantasie Bilder schafft und wie er sie sucht (vgl. auch Rattengift in Scherz Satire). Wenn es Nacht Wüste Hölle ist, fern von Anna zu sein, so stehn wir damit im Ausdrucksgebiete Faustens. Ganz unmöglich und gekünstelt ist es, daß Tränen gleich Edelsteinen Don Juans Herz zerschneiden sollen. Wohl vermag es Grabbe, die schwüle Stimmung zitternder Ahnung, bänglicher Angst, drohenden Unheils zu erzeugen. Aber seine Bildersprache versteigt sich ins Übertriebene Abstrakte Metaphysische Kosmische, es fehlt die sinnliche Leuchtkraft, die plastische Fülle. Er hat die Neigung ein Motiv in einer Reihe von Bildern zu entfalten und fortzusetzen, er geht auf Überraschungen aus und sucht den Vergleichungspunkt in einer versteckteren Beziehung, oft mehr in einem sprachlichen Gleichklang als in der Anschauung. Tief und zart ist das Bild von dem Sturm, den Annas Lächeln stillen kann; Lieblingswendungen des ‚Schmetterers' sind wieder „die Blitze blutroten Flügelschlags," von dem „Aar der geblendet aus der Höhe stürzt." Öfters wiederholt sich der Vergleich der erwachenden Liebe mit dem Sommermorgen im Gebirgswald (vgl. Gothland IV1 Nanette und Marie I1), den Grabbe in der zweiten Fassung, in der er sich den Ausdruck zu steigern bemühte, hinzugefügt hat. (Zur Chronologie vergleiche die Briefe 16. V. 1827., 26. VI. 1827.) An seltsamen Einfällen, barocken Fragmenten, kühnen Gedankenblitzen fehlt es nicht. Aber als Ganzes vermag die frostige Bilderjagd dieses Liebesgespräches, das ein „Nieliebender, gänzlich Unsentimentaler" dem „Romeo und Julia" ‚zu sinnlich' war, verfaßt hat, nicht zu erwärmen, und doch hat sie Grabbe selbst hochgepriesen. Phantastische Hyperbeln statt warmer Naturlaute. Es ist keine blutvolle Leidenschaft weder bei Don Juan, bei dem das Gefühl durch die Reflexion zerstört wird, noch bei Donna Anna, bei der der Gegensatz dadurch unfruchtbar und abstrakt wird, daß sie für Octavio nur eine erzwungene Neigung hegt, so daß damit ihrem Ehrgefühl kein vollgiltiges Äquivalent geboten ist. Donna Anna — deren, über alle Verführung erhabene Tugend gleichzeitige Rezensenten bespöttelten — klammert sich an abstrakte Tugendvorstellungen, an theoretische Reflexionen auf dem Untergrund der vor dem dämonischen Zauber der Sünde zitternden Unschuld. Der Dichter überträgt hier auf Anna das katholische Keuschheitsmotiv der Calderonischen Justina und er verleiht ihr die erlösende Gewalt reiner Jungfräulichkeit, wie er sie etwa in der Romantik z. B. bei Fouqué finden konnte. Aber das natürliche Leben erstirbt wieder unter der berechnenden Kunst des Dichters. Anna wird zu einer rein allegorischen Gestalt, wenn sie vergängliche Liebe und ewige Treue kontrastiert. Ist diese Treue ewig? Warum heiratet sie eigentlich Octavio?

Aber auch Don Juan ist ein überkünstliches psychologisch fast unmögliches Gebilde. Anstatt Anna endlich zu entführen, begnügt er sich Octavio zu verhöhnen, und zwar wird das Thema zunächst wieder allgemein und prinzipiell und dann im besonderen behandelt. Er überironisiert noch die romantische Ironie, literarisch selbst im Ausdruck, wie ein

Doktrinär der Frühromantik, die es liebte, mit den unheimlichen Mächten der Natur höhnisch zu scherzen. Er spottet über das Gefühl, das sich von der Leidenschaft beherrschen läßt, anstatt mit ihr zu spielen. Der psychologische Begriff Liebe wird in seine Elemente zerlegt; jeder erhält konsequent sein Teil zugemessen; aber man sucht die wahre Liebe doch vergebens. Also — die Anmerkung Leporellos wird wieder aufgenommen — Juan liebt nur mit Phantasie und Geist, und so ist seine Liebe etwas anderes als die Liebe Faustens und Octavios.

Wie Heine über die Gräfin und Hofrätin spottet, die fein säuberlich von der Liebe reden, so gießt Don Juan seinen Spott über die Empfindsamkeit den zahmen Herdentrieb die dressierten Gefühle Octavios aus. So spottet er, „ein aufgeräumter Vokativus", über bürgerliche Geldheiraten; aber die heiße Leidenschaftlichkeit, die kühne Größe, der hohe Schwung, der etwa durch Schillers „Freigeisterei der Leidenschaft" geht, fehlt ihm bis jetzt. Dabei wird Octavio als schüchterner Liebhaber, dem die Geliebte eine Göttin, ein ferner Stern ist, der wie ein Deutscher mit „Ehrfurcht und mit Sehnsucht" liebt, gar nicht so unsympathisch geschildert, und nur zuletzt kommt der Philister zum Vorschein. In grotesken Sentenzen faßt der Dichter zusammen; Anna: muß ich dich nicht lieben? (Kann man tugendhafter sein?) und Octavio: verdienen will ich deine Liebe.

Wir wissen nun, daß Anna Don Juan liebt, Octavio mag ihn in seinem Recht auf Liebe noch bestärkt haben. Aber es fehlt doch nun jeder Grund, die Verführung aufzuschieben, die dennoch — natürlich nur in Rücksicht auf die Handlung — unterbleibt. Don Juan wird an Tatkraft bei weitem übertroffen durch Leporello, der unterdes Lisette verführt hat. Jedenfalls kommt mit dem groben Realismus Leporellos erst wieder ein saftvoller frischer Ton in das Drama.

Hier müßte die Szene (25. VI. 1827 zitiert Grabbe: „die Sterne gleich Flugsand usw."), in der wir sicher schon genug erlebt haben, schließen. Aber Faust und Don Juan sollen sich wenigstens räumlich nahe sein; auch sollte auf die Bühne Rücksicht genommen werden (vgl. auch Marlowe). Faust hat seine Reise, die Byron mit naivem Realismus und doch echt philosophisch geschildert und deren Grundgedanken schon Schillers Jugendgedicht „die Größe der Welt" enthält, (also in etwa 18 Stunden) beendet, und der Ritter schlägt eine Rast vor. Aber in epigrammatischer Kürze haben wir den ganzen Eindruck: Knecht, wovon? Faust ist nicht zufrieden; nicht nach der Außenseite, sondern nach Kraft und Zweck forscht er, wie auch der Sodensche Faust fragt: warum rollen die Planeten? wozu die Harmonie des Ganzen? Aber wie Faust bei Chamisso einsehn muß, daß der Staubumhüllte nicht erkennen und daß dem Blindgeborenen kein Licht erscheinen kann, so sieht der Grabbesche Held, daß romantisches Gefühl und unendliche Sehnsucht, die ihn gleich Gewitterschauern durchbeben, ungestillt bleiben müssen, und daß die Sprache wie Marksteine die menschliche Erkenntnis abgrenzen. Diese Sprachphilosophie, die hier wieder einem echten Grabbeismus aus der Taufe hilft („so wär' die ganze Menscheit nur Geschwätz") ist Gemeingut bei Grabbe, Klinger und Byron, wo der Gedankengang überhaupt sich vielfach berührt. Spezifisch Grabbisch ist nur der Einschlag romantischer Doktrinen, die Verbrämung mit zeitgenössischen philosophischen Ideen, die Kantische Zeit- und Raumvorstellungen, monadologische Theorien verwenden, und die wir bereits ähnlich in den metaphysischen Phantasien im IV. Akt des „Gothland" kennen gelernt haben. „Weltkörper gehn zu Grunde, ewig ist nur der Staub" heißt es im „Gothland"; „es gibt keinen Unterschied zwischen Größe und Kleinheit, und die Milbe ist so wunderbar erbaut wie der Elefant" sagt Faust, der den Begriff des Organismus der Entelechie kennt. Aber alle andern Eindrücke überragt doch der wundervolle Tiefsinn des Byronschen Mysteriums, den Grabbe durch einen groben Effekt — wir kennen den ‚Schatten' schon aus Gothland — zu überbieten sucht. Wie hier „der Erzpriester des Skeptizismus" zuletzt dem Kain aufgibt, Adams Rasse zu vermehren, zu essen, zu trinken, zu schlafen, so wird Faust von dem Ritter zur Beschränkung gewiesen: schlaf, iß, trink; aber dieser Rat hat ein doppeltes Gesicht: einmal scheint er Faust wie ein Pädagog, der einen Kranken zur Vernunft bringen will, von dem Künstlichen und Krankhaften seines Wesens reinigen zu wollen;

aber andererseits würde doch alles höhere Leben sterben. Und dann: er kann nichts Schöpferisches geben. Sein Ideal ist der Gigantengeist, der ewig kämpft und haßt in Siegeshoffnung — es ist wieder eine grellfarbige Doublette zu Byron — sein Ideal die Autonomie, Hochmut und Stolz des Höllenfürsten, der Geist des Aufruhrs und der Empörung.

Hier ist nun ein kritischer Augenblick gekommen. Es wäre nun möglich, daß Faust sich fügte und dem Ritter folgte, daß er in ein banausisches materialistisches Leben verfiele. Aber hier gibt Grabbe wohl Eigenes und Tiefes: Faust erkennt vermöge seiner göttlichen Natur den Betrug und die Einseitigkeit, die Ohnmacht der Hölle. Haß ist nur die Ohnmacht, das Rätsel der ewigen Liebe zu lösen. Ein tiefes Motiv — aber leider in recht trivialen Wendungen. Eine edle Anlage schimmert durch, und er imponiert jetzt selbst dem Teufel. Schöne Gedanken blitzen auf wie Goldkörner im Geröll. Goethes Faust sagt an einem Wendepunkt: „Der große Geist hat mich verschmäht, vor mir verschließt sich die Natur.“ Und auch bei Grabbe ist nun das Faustmotiv: der Drang nach Erkenntnis, wenigstens als einziges, erschöpft; „zu großen Zwecken kann ich dich nicht gebrauchen, also nur zu Kunststücken.“ Das Ergebnis ist: Trug ist mehr wert als die Wahrheit.

„Wissen und Liebe“ — auf dieser Antithese baut sich nun höchst tumultuarisch und abrupt der Übergang auf. „Wen Sonnen blenden, der vergafft sich leicht in Mädchenaugen.“ „Seht den Spiegel hier.“ Entstellt und verzerrt sind die Gedankengänge aus Goethes Hexenküche wiederzuerkennen: nach dem vergeblichen Hinweis auf ein Leben in Beschränkung schreitet Mephisto zum Zaubertrank. Das entwickelt sich alles ganz natürlich, aber Grabbe muß sich höchst gewaltsam aus dem Gedränge herausarbeiten. Zunächst: wie kommt der Ritter dazu, was will er erreichen? Dieser Ritter — obwohl nur Skizze — soll alle Eigenschaften in sich enthalten, die ihm je von Dichtern beigelegt wurden. Er ist wie ein Inventar aller Ideen über den Satan. Grabbe sucht wieder durch Überfülle zu blenden, aber der Überreichtum unverarbeiteter sich teilweise widersprechender Motive wirkt nicht mit der Überzeugungskraft innerer Wahrheit und zwingt den Dichter überdies zu unverständlicher Kürze. „Aber der Satan ist fromm gewesen, sonst wäre er nicht so ungeheuer böse.“ So wird das Motiv des gefallenen Engels, das schon in Gothland auftauchte (auch Berdoa hat früher geliebt IV) ziemlich von außen her geholt. Der Satan hat früher geliebt; unsägliche Liebe wird unsäglicher Haß — so unvermittelte Gegensätze erklären sich wieder aus Grabbes dichterischem Charakter, der sich in Extremen gefällt. (20. I. 1828 zeigt uns Hinweise auf II_2 und auf IV_4.) „Leidenschaft ist die größte Triebfeder unseres Wesens, sie treibt alles heraus, was wir zu werden vermögen“ heißt es in Klingers „Zwillingen“ und ähnlich in „Yngurd.“ Erst Leidenschaft macht den Menschen groß; sie ist der Dünger unseres Wachstums — so stellt der Ritter es Faust in der folgenden Szene dar. Aber die Leidenschaft verstrickt in Schuld; wachsen durch Schuld ist ein auch bei den Modernen wieder beliebter Gedanke. Und wenn Faust Anna liebt, wird er in Händel mit Don Juan geraten. Außerdem gerät er durch die Abwendung von seinem Weibe in Schuld.

Aber sehen wir weiter zu, wie Grabbe über den tollen Widerspruch hinwegkommt: „Faust hat eine Frau und er ist satt der Weiber!“ Faust hat noch nicht wirklich geliebt, weil die Erkenntnis der Gottheit ihm wichtiger war und die Liebe Nebensache. Jetzt aber verzichtet er auf das Wissen, um ganz sich der Liebe zu ergeben. Es tritt also ein Austausch eine Umkehrung ein. Hier muß schon der Teufelszauber auf den Leser mitwirken, um alles zu begreifen, selbst wenn er sich mit Volkelt (Ästethik des Tragischen) vorhält, daß bei mythologischen Handlungen auch abgekürzte Motivation erlaubt ist. Faust ist in einem Zustand der Haltlosigkeit; zwischen Hölle und Himmel irrend, reißt ihn ein Golfstrom mit fort (IV_3). Den Zauberspiegel hat Goethe aus dem Volksbuch übernommen, aber er wird auch sonst bei den Romantikern, z. B. in Jean Pauls Titan, verwandt. — Die „Stirn, die aus der Locken Dunkel bricht“, könnte an die Helena des Volksbuchs erinnern; aber da Grabbe dasselbe kaum kennt, wird man an Klingemann denken; die Verjüngung wird motiviert mit der Unkenntlichmachung, obwohl Faust unmöglich wissen kann, daß und warum er verfolgt wird. — Auch hier bleiben die Berührungs-

punkte mit Don Juan äußerlich. Faust ist verliebt und stellt dabei,da er Philosoph bleibt, die kältesten Reflexionen über den Grund seiner Verliebung an; dabei bricht zugleich das Menschliche seiner Natur hervor, und ein lyrischer Ton wird angeschlagen. Erinnerungen an Kindheit und Heimat werden wach, während zugleich die gemeine Natur der Bocksgestank des' Ritters, der hier an Berdoa erinnert, immer spürbarer wird. Farbe und Tiefe von Annas Augen wird seltsam genug mit Abenddämmerung und Nacht, aus deren Tiefe Sterne steigen, verglichen, und die Umwandlung Faustens kommt wieder in einer echt Grabbeschen Hyperbel zum Ausdruck: des Himmels Gründe — Sandbänke sind sie gegen dieser Augen Tiefen. — Auch hier merkt man das erfolglose Streben nach Tiefsinn, man sieht, wie die Phantasie nicht zu formgebender Kraft gelangt, wie sie auch hier Trümmer gibt. Die Bilder sollen neu, seltsam erscheinen, aber sie sind unanschaulich; z. B. das Bild von dem Baum, dessen Wurzeln in den Tartarus dringen und der mit goldnen Früchten in den Himmel ragt (II2) wirkt künstlich archaistisch, wie gewisse Bilder im prärafaelitischen Jugendstil. — Das Leben vertrocknet in Allegorie, in der der Gedanke die Anschauung tötet.

Soviel wissen wir jetzt, daß Faust und Don Juan um dasselbe Ziel ringen; aber es wird auf eine äußere Machtprobe herauskommen, und der Teufel ist zu einem Knecht herabgesunken, der sich nur auf äußere Kunststücke versteht.

Die folgende Szene ist ohne besonderen dichterischen Wert, aber reich an äußeren Effekten und theatralischen Wirkungen. Die große Szene in der Oper (man vergl. sowohl Mozart als auch Spohr) und das Maskenfest bei Klingemann sollen noch überboten werden. Hochzeit, Maskenball, Entführung, Mord! Die Stimmung basiert auf diesem Kontrast: Tanzen auf einem Vulkan.

Zunächst ein komischer Auftakt mit Anklängen an die Trinkerpoesie in Scherz Satire Ironie und Bierulk im Stile der Berliner Studentenzeit. Der an den trunkenen Kapulet erinnernde bezechte Polizeidirektor Rubio (rot) mit seiner stereotypen Redensart: wie man zu sagen pflegt, und Negro (schwarz), der sich über die spanische Ehre erlustiert. (In der letzten Szene werden übrigens beide verwechselt.) Don Juan, der der Einladung gefolgt ist, stellt das Thema auf: erst Wein, dann Tanz, dann Mord. Anna finster, angstvoll, zittert unter Juans Anblick, der in einem ganz unmöglichen Vergleich den Schönheitsblitz Annas mit dem Donner seines Herzschlags begleitet. Doch wie ein Donner in den Sommertag — so fällt auch Faust in das Fest.[1]) Und man fragt sich, ob nun nicht Don Juan und Faust zum Verwechseln ähnlich sind. Wohlweislich läßt der Dichter die beiden nicht zu einem Zwiegespräch kommen. Aber für Don Juan und Leporello richtet sich Grabbe nach Th. Am. Hoffmann, Faust wird mit der infernalischen Schwermut der byronischen Helden umkleidet, er wird wie der Korsar oder Lara mit schwarzen Locken und weißer Stirn ausgestattet. Von der Erscheinung des totenköpfigen Kavaliers mit dem funkensprühenden Genossen fällt ein lähmender Schrecken auf die ganze Versammlung. Wie in der vorhergehenden Szene sucht Grabbe die Stimmung des Unheimlichen, Grauenerregenden zu steigern; aber wieder fällt uns der Gespensterhoffmann ein, der virtuos Entsetzen und Schauder in dem Leser erweckt, wenn etwa der unheimliche Gast plötzlich ins Zimmer tritt. Hinter dem Scheine lauert die Hölle. (Hier u. a. Anklänge an Klinger. S. 378: Du hast die Maske der Gesellschaft für des Menschen natürliche Bildung genommen; s. auch die Beschreibung des Teufels.)

Es würde uns nun völlig genügen, wenn wir mit schwüler Spannung dem entgegensähen, was wir freilich schon wissen. Aber Faust muß — des Kontrastes wegen — immer wieder das Scheidewasser des Verstandes auf sein Gefühl gießen. Jetzt erst läßt Faust — wie er bei Goethe im II. Teile dem Lynceus für Helena anbefiehlt — die Burg auf dem Montblanc errichten; aber die farbenprächtige Schilderung fällt zuletzt ins Burleske, wenn er dem Ritter befiehlt, Fixsterne vom Himmel herunterzureißen, um das Gewand der Geliebten damit zu schmücken. Überall grelle schreiende Farben, tollkühne Hyperbeln, satirische Streiflichter, philosophische Perspektiven von zweifelhafter Tiefe. Octavio fällt in dem

[1]) In allen Dramen Grabbes donnert und blitzt es unaufhörlich!

improvisierten Streit, während gleichzeitig ein Hoch auf das Brautpaar ausgebracht wird und der Polizeidirektor in einen Schlummer verfallen ist, aus dem er nicht wach zu kriegen ist. Der Ritter muß Faust zur Entführung Annas helfen, aber der Kontrakt ist so schlecht abgefaßt, daß er Faust hinterrücks verraten kann, wiewohl Don Juan späterhin ebensowenig Aussicht hat, wie augenblicklich (vgl. auch das Finale des II. Aufzuges der Oper von Spohr: Mephistopheles hetzt Hugo auf Faust, aber tötet ihn doch, — auch die Liebe Faustens zu der Herzogin v. Parma und die Entführung der Tochter e. Edelmanns; Creizenach Geschichte des Volksschauspiels von D. F. 156). Wie der Teufel in Scherz Satire die Heirat zu hintertreiben sucht, so hat er es jetzt fertig gebracht, Don Juan und Faust aufeinander zu hetzen. — Die Laconismen Don Juans haben etwas Monumentales und diese Abbreviaturen atmen Stimmung; dieser Freskenstil liegt der in Trümmern schaffenden Dichternatur, die hier die ihr eigentümliche Form gefunden hat. Don Juan spekuliert, ähnlich wie bei Molina, auf das Ehrgefühl des Gouverneurs, dessen höchster Schmerz sich grotesk darin kundgibt, daß sogar das Bild des Königs sich verdunkelt. Immer kommt der Witzbold zu Vorschein. Der Gouverneur ist wie ein preußischer Beamter, der nichts Höheres kennt, als die Meinung seines Vorgesetzten. Er übergibt also Don Juan nicht den Gerichten, sondern stellt sich zum Duell; mit Negro schütteln wir den Kopf über solche spanische Manieren. — Don Juan, der bisher nur ein verunglückter Verführer ist, bleibt unverzagt: „Denn wär' auch sein der Höllenthron, nicht hauset Faust in ihrem Busen"! In der Tat stehen die einzelnen Figuren ohne jeden Zusammenhang nebeneinander. Don Juan und Anna haben Berührungspunkte; beide empfinden wie Geschöpfe von Fleisch und Blut, beide haben gesunde natürliche Instinkte. So im Gegensatz zu Faust gesehen, der ihnen krank verstiegen unnatürlich verzaubert erscheint. Aber andererseits ist Anna wieder von einer abstrakten Vorstellung beherrscht, von der Ehre, und ihr Reinheitsgefühl sträubt sich ebenso gegen Don Juan wie gegen Faust; denn beide sind moralinfreie Übermenschen jenseits von gut und böse.

V.

Dauernde ewige Gefühle hat Don Juan mit schärfster Skepsis zersetzt als Heuchelei oder Unnatur. Er soll seine eigene Gefühllosigkeit bewähren, und zu diesem Zweck wird das Duell zwischen Don Juan und dem Gouverneur — nach dem Vorbild der spanischen Mantel- und Degenstücke stellt Grabbe gern Duellszenen dar (Gothland) — ausgeführt; ein Anklang (die Rosse, die Blut und Blutbann riechen) an das Duell zwischen Valentin und Mephisto ist umsomehr hervorzuheben, als Don Juan überhaupt an mephistophelischen Zügen reich ist. Bei Molina stirbt der Gouverneur nicht so fromm, und Don Juan erscheint als ein feiger Verräter. Die Gottlosigkeit angesichts des Sterbenden ist ein traditionelles Motiv; bei Molina spottet Don Juan, als der Sterbende ihm vorhält, Gott sei ein gerechter Richter: „Dann ist ja der liebe Gott ein sehr geduldiger Gläubiger"; und auch in der Oper bemerkt Don Juan ziemlich roh: „der Dummkopf, der Aff' ist tot!" Dieser zynische Grundton ist dann bei Grabbe in alle seine Schwingungen zerlegt und gibt Gelegenheit, den Charakter Don Juans zu entfalten. Glaube und Atheismus ist die eine große Antithese. Der sterbende Gouverneur droht und mahnt; aber das Gewicht dieser Mahnungen leidet doch darunter, daß Don Juan ja garnicht der Verführer ist. Über das Unnütze des Priesters: „wo nichts mehr helfen kann, da ruft man Pfaffen, denn niemand hilft so wenig als ein Pfaffe", hat Grabbe auf dem Sterbebette wie Don Juan gedacht. Der Tod und das Leben — ein Antagonismus von echt tragischer Gewalt; der Zwiespalt der auf Ruinen und Vulkanen aufglühenden Sinnenlust klafft auf. Die furchtbare Grausamkeit des nackten Willens zum Leben offenbart sich. Der starke Lebensbejaher hat kein Mitgefühl, kein Verantwortungsbewußtsein; keine Gewissensstimme antwortet auf die Anklagen des sterbenden Frommen, der seine eigenen kleinen Fehler schmerzvoll bereut. Hier sehen wir, wie Don Juan in seiner zynischen Ichsucht zum Verbrecher wird.[1]) Und dabei umkleidet er seine Ansichten —

[1]) S. Brief V 1827: Gr. strebt nach einer alles überbietenden Frechheit und Verwegenheit; e. Geist, der imponiert oder zerschmettert. — Zu der Reue vgl. auch Gothland (dort auch d. sterbende Kanzler II_2)

und diese Verteidigung besticht höchstens durch den souveränen Verstand, der hier durchblitzt, viel weniger durch die poetische Form wie in Byrons Epos — mit dem Scheine des Rechts, mit dem sophistischen Blendwerk eines philosophischen Materialismus. Wieder berührt er sich mit der Weisheit des Ritters, sodaß also Faust ein doppeltes Gegenspiel hat und dasselbe Motiv sich in verschiedenen Gestalten und Figuren wiederholt, wodurch Verwirrung in die Einheit gebracht und das Interesse zerstreut wird. „Iß, trink und lieb, denk an anderes wenig, so sprach Sardanapal, der weise König", heißt es bei Byron, und die Botschaft Shelleys hörten wir schon. Grabbes Don Juan — auch er ist Fichtescher Autonomist — drückt sich wieder romantisch philosophisch aus: ‚das Natürliche ist das Rechte.' Aber ist diese Gefühllosigkeit natürlich? ‚Jeder Mensch will sich selbst erhalten und jeder will vergnügt sein.' Es ist die Weisheit der französischen Materialisten und der englischen Lustphilosophen. Juan haßt vor allem die Heuchelei. Aber die beginnt da, wo man auf andere Menschen Rücksicht nimmt, also seiner eigenen Natur untreu wird. So führt die Konsequenz eines anscheinend richtigen Grundsatzes zu einer so unsittlichen Einseitigkeit. Die Stimme der Natur soll untrügbar sein; aber in dem Verkennen der menschlichen Doppelnatur liegen die Keime für das tragische Verhängnis Don Juans. Und wie dies Verhängnis fortschreitet, muß der Dichter schildern, indem er die glänzenden Vorzüge ebenso aufdeckt wie das, was ins Verderben zieht. Grabbes Stärke beruht darin, daß er uns die unbeirrbare Konsequenz zeigt, aber er kann uns nur erstarrtes Leben geben, nicht die Fülle der Wirklichkeit, nur den fertigen Doctrinär, nicht wie sich ein Charakter aus dem Kampf des Lebens entwickelt. Don Juan muß doch den Zwiespalt fühlen und darunter leiden, wenn er Mensch ist und nicht nur Allegorie; freilich sind solche Unstimmigkeiten überall, wo eine mythologische Gestalt modernisiert wird. — Don Juan, der so oft die günstige Gelegenheit verpaßt hat, bricht auf, um Anna zu suchen, aber nicht um den letzten Wunsch des sterbenden Gouverneurs zu erfüllen. Mit Leporello treffen wir ihn am Abhang des Montblanc. Welch ungeheurer Rahmen wieder für tiefe Naturpoesie, welch großartige Szenerie für gewaltigen Gedankenschwung. Aber zunächst tritt Leporello in den Vordergrund, dem wir für seine originellen Bemerkungen mit seinem Herrn gern ein Goldstück geben. An eigentümlich Grabbeschem Gehalt, an grotesker barocker Komik, die sich aus der Kontrastwirkung einer erhabenen Natur und eines ängstlichen Menschen ergibt, fehlt es nicht. Don Juan wird immer toller und lustiger, Leporello immer kleiner; ihm fallen seine Sünden ein, sodaß er sogar Lisette zu heiraten verspricht. Da wird Don Juan einen Augenblick ernsthaft, und nun folgt wieder ein lyrisches Glanzstück; anstatt Hohn und Spott die Don Juan-Idee positiv gewendet, das hohe Lied von der freien Liebe, wie es gesungen wurde, seitdem es Dichter gibt; mit wilder Naturkraft im Sturm und Drang, mit mehr Ironie in der Romantik. Vor allem haben wir hier wieder den Ausdruck echten Byronismus. In Byrons Don Juan heißt es: „die Ehe scheint von Liebe herzustammen, wie Essig von des edlen Weines Saft"; oder: „glaubt ihr, wenn Laura Petrarcas Frau gewesen, man würde heute Sonette von ihr lesen." Und ähnlich hatte sich noch unlängst Immermanns Celinde ausgesprochen. „Die Dichter fabeln viel von Dolch und Gift, als Feinden zarter Liebe, sie vergessen die schlimmste Feindin stets, die Heirat, drüber. Frei will ich sein, nur in der Freiheit fühl ich!" (Cardenio und Celinde IV1 1826.) Dieses Lied auf die Freiheit beginnt mit einer Groteske; dann verkündet Don Juan mit ungewohntem Schwung seine Religion der Liebe — um mit einer platten Sentenz auf der Erde bei Leporelloscher Wirklichkeit zu enden. Echt Grabbe!

Gleich darauf kommt es zu der entscheidenden Auseinandersetzung zwischen Don Juan und Faust,[1]) in der die Grundtendenzen des Stückes, wie wir sie schon kennen, bloßgelegt werden. Don Juan, der Vollmensch, trotzt dem Übermenschen Faust, dem Schwächling, der zur Hölle floh, weil er das frische Leben nicht genießen konnte. Der höllische Zauber

[1]) In der Tat konnte Lortzing Ringelhardt in Köln den scherzhaften Rat geben: „Die Szenen, wo sie zusammenkommen, wegzustreichen; alsdann kann Kramer beide Rollen zusammenspielen." (Kruse, Lortzing S. 28.)

bleibt ohne Wirkung, nicht nur gegenüber der Tugend, sondern auch gegenüber einem Don Juan: denn ich bin Geist, d. i. frei unzerstörbar ewig (ebenso Gothland IV1 und ganz besonders Byrons Manfred). Es gibt keine Macht in Himmel, Hölle und auf Erden, der sich Don Juan nicht gewachsen fühlt; übrigens widerspricht diese Äußerung seinem Materialismus. So versagt der Zauber auch bei Calderon vor der Macht des freien Willens. „Nietzsche'sk. Ordskifte i Montblancs Alpenatur" heißt es bei Behrens (S. 153). Auf Nietzsche führt der Ausdruck Übermensch, den Goethe zuerst geprägt hat; auf die Verwandtschaft zwischen Grabbe und Nietzsche als Verkündiger der Herrenmoral haben wir anfangs hingewiesen, insbesondere werden wir noch in den Faustszenen Geistesblitze Aphorismen Orakelsprüche treffen, die wie hypermoderne Offenbarungen Zarathustras anmuten; aber an einen direkten Einfluß Grabbes auf Nietzsche haben wir nie gedacht; und sie bleibt uns auch zweifelhaft nach den sprachlichen Anklängen an „Don Juan und Faust", mit denen uns Ploch S. 173 diese Abhängigkeit beweisen will.

Jedenfalls erweist sich Don Juan dem Übermenschen Faust überlegen, und dieser hat nur die Macht, ihn durch die Luft zurückzuschleudern. Nach dieser Fahrt (vgl. den Anklang im Kölner Puppenspiel, wo Hans Wurst sich nach solcher Reise den Podex reibt) landet Don Juan, den ein Rausch wie den Aar durchzuckte, auf dem Kirchhof in Rom. Von hier an folgt Grabbe wieder der Überlieferung, die die Herausforderung durch den flüchtenden Don Juan in die Kirche verlegte. Historisch ist vielleicht, daß Don Juan von Mönchen ins Kloster gelockt hier ermordet wurde. Ursprünglich reden die Tatsachen ihre eindrucksvolle Sprache. Der Epigone aber beutet die traditionellen Motive effektvoll aus. „Eine herrliche Szene, voll Phantasie und Humor; alle Grausen des Geisterreiches stürmen auf Don Juan ein" rühmt Grabbe selbst.

Nach seinen gotteslästerlichen Reden ist aber doch kaum anzunehmen, daß Juan auf dem Kirchhof Grausen spürt und daß er an Geister glaubt, weil er viel zu aufgeklärt dazu ist. Die vom Geiste katholischen Priestertums beherrschten spanischen Zuhörer, in deren Phantasie die Schrecken der Hölle lebendig waren und die vor dem leibhaftigen Teufel bebten, überlief ein Grauen bei solchem Frevel. Vor solchem frommen Schauder ist Leporello sicher, er hat nur die abergläubische Furcht des ungebildeten kleinen Mannes vor den Schauern des Friedhofs; sobald er aber aus dem spürbaren Machtbereich der Geister heraus ist, bekommt er — wie Shakespeares Falstaff — wieder prahlerischen Mut und verliert seine natürliche Feigheit. Da hat der Dichter mit ein paar aus dem Leben schöpfenden Zügen ein realistisches Kabinettstück geschaffen. Don Juan war in der Duellszene mehr in der Verteidigung, jetzt leuchtet sein Trotz auf; er wird angriffslustig, obwohl ihn zunächst niemand herausfordert; auf dem Hintergrunde der Gräberstätte der Friedhofsruhe tollster Lebensmut übersprudelnde Kraft. Aber wenn er nun Leporello verspottet, so steht doch der ziemlich rohe Materialismus seiner Kirchhofsphilosophie — vgl. auch bei Byron die Betrachtung über den „Jakobinerklub der Würmer im Sarg" — weit zurück hinter dem philosophierenden Hamlet. Anstatt daß Grabbe die Wirkung langsam steigert, hat Don Juan sich schon in frevelnden Worten ausgegeben, ehe die Haupthandlung einsetzt. In der Oper vernimmt man unerwartet die Stimme des Gouverneurs und hat damit gleichsam einen sichern Beweis für die Existenz der Geister; dann erst muß Leporello wie bei Grabbe die Grabschrift lesen (vgl. auch die Puppenspiele über Faust, Creizenach 171 ff.) Diese selbst lautet bei Molina, bei Mozart und bei Grabbe ziemlich gleich; nur daß sie in unserm Stück unpersönlich gehalten ist, weil Don Juan den Gouverneur ja nicht eigentlich ermordet hat. Bei Molina zupft Don Juan die Statue an dem Bart und ladet sie in sein Gasthaus, um die Rache auszutragen, aber eine Antwort erfolgt nicht. Dort und im Puppenspiel erhält Don Juan eine Gegeneinladung. Aus der Oper nimmt Grabbe das „Ja" des Gouverneurs und das „seltsam" Don Juans; jenes ungewöhnliche Erstaunen, das den Molièreschen Scanarelle kritisieren läßt: voila de mes esprits forts, qui ne veulent rien croire. Mit Absicht ist das geplante Mahl schon vorher erwähnt; wie sollte Don Juan sonst dazu kommen, da ja der Geist erst nach der Einladung antwortet. Der große Gegensatz: Geist des Grabes

und Geist des Lebens des Weines, Schatten und Fleisch und Blut ist glutvoll feurig flammend gemalt. Auch diese Antithese freilich begreift man erst in ihrer vollen Bedeutung, wenn man den Dualismus der katholischen Religion in ursprünglicher Tiefe faßt. Verruchterer Frevel war nicht denkbar; frecher kann Sinnenlust und Fleischessünde nicht das Ewige Göttliche Unsichtbare verhöhnen. Natürlich schadet der Wirkung Überfluß und Wiederholung der Motive. Allen Gegenmächten zum Trotz bleibt Don Juan der, wer er ist, und wächst immer mehr in die Sünde hinein. Die Steigerung beruht darin: daß er, der vorher an Geister nicht glaubte, auch jetzt nicht zagt, da sie ihr Dasein bewiesen haben.

Damit Don Juans Ende nicht einer einfachen Wiederholung des Opernfinales gleichkommt, hat Grabbe wieder die Motive gehäuft, gesteigert, übertrieben und ausgeschmückt. Die Einheit des Stückes fällt ganz auseinander. Zwar will Don Juan auf Anna nicht verzichten, aber sie trägt zu seinem Ende nichts bei, und er tröstet sich bald über ihren Verlust; ganz und garnichts hat er mit dem Ritter zu tun. Fehlt es nun an genialer Unmittelbarkeit und schöpferischer Ursprünglichkeit, so sind doch geistreiche und interessante Einzelheiten nicht zu verkennen. Die Stimmung eines seltsamen Grauens packt uns an und ein sprühendes Leben leuchtet, das uns beim ersten Eindruck frappiert. Freilich echte Tragik wird nicht ausgelöst, aber Grabbes Begabung für jene romantische Mischung phantastischer Laune, grotesker Komik, toller Kontraste, lauernden Verderbens, drohenden Verhängnisses ist nicht abzuleugnen. In kühner Kombination erscheinen noch einmal alle Gegenmächte. Fast könnte man fürchten, daß die Don Juan-Tragödie mit einer prosaischen Verhaftung abschlösse. Aber wir möchten die burleske Polizeiszene nicht missen. Auch dieser Einfall hat übrigens seine Geschichte; schon bei Molina fragt Catalinon: wenn's die Polizei wäre!; diese erscheint bei Maler Müller und auch bei Klingemann; Goethes Mephisto weiß sich trefflich mit der Polizei abzufinden; endlich erinnert die Art und Weise, wie Don Juan die Sätze Rubios abschneidet und in anderm Sinne ergänzt, an Molières Dimanche. Die Sache ist bei Grabbe aber nicht ohne tieferen Humor: es fällt ein satirisches Streiflicht auf die irdische Gerechtigkeit, auf die gesellschaftliche Sitte; sicher kommt Grabbe dieses Hohnlachen auf die Allmacht der Konnexion von Herzen. Mit groteskem Humor wird das Thema behandelt: das Genie und die Polizei, Herrenmoral und feige Sklavenmoral. Man versteht jetzt, wie Don Juan zu seiner Verachtung von Sitte und Heuchelei gekommen ist, warum er so wurde. Wir haben wieder eine glänzend durchgeführte Antithese; Don Juan: ich erlaube mir alles was ich kann, ich bin der ich bin, ich tue was mir gefällt. So der Freigeist, der Stürmer und Dränger, das Genie. Und nun die Vertreter der Ordnung: ohne Mut und ohne Kraft. Negro kann nur nachsprechen und angeben. Rubio unterscheidet zwischen großen und kleinen Verbrechern „So 'n kleines Mördchen" (Klingemann: so ein Alltagsmord IV1; der ganze große Gegensatz auch im Gothland: aus Feigheit fromm I, der mitleidige Pöbel III, Held und Mörder IV, so auch Byron, z. B. im Corsar: du bist ein Heuchler, der geheim verspürt, was kühne Geister offen ausgeführt). — Also die irdische Gerechtigkeit wird von Don Juan bloßgestellt, aber auch die ewige kann ihm nichts anhaben. Diese Gegenmacht wirkt komisch, aber auch die anderen Gegenmächte machen keinen Eindruck. — Winde stürmen, Gewitter toben, Leporello sieht in die Nacht hinaus und meldet mit einem Gothlandschen Bild: pechschwarz wie Mohrenfäuste ist die schwarze Nacht. Aber das unsichtbare Grauen vertreibt Don Juan — wieder ganz nach dem Rezept des byronschen Helden — mit grob materiellen Mitteln: Wein und Braten; vor ihrer Reellität kommt die Geisterwelt nicht auf; es gilt der Augenblick und nicht das was kommt; der Mensch ist, was er ißt — Don Juan wird ganz Fleisch, ganz Materie. — Das Erscheinen Faustens löst nichts Tieferes aus, der ganze Gegensatz fällt matt zur Erde. Don Juan berührt Annas Tod, aber nicht bis zum Grunde. Er will sich als Ritter rächen, aber da dieses Verlangen bald gegenstandslos ist, wird er sich nach einer anderen umsehen. — Weiter werden die Motive der Oper ausgedeutet und gesteigert, während gleichzeitig die Musik wieder einsetzt. Leporello, dessen Angst mit köstlicher Realistik gezeichnet ist, wirft das Eisen weg, während Don Juan — immer wilder und toller — auf Donner und Blitz toastet. Die ursprüngliche

Form (Molina Puppenspiel) mit der Doppeleinladung — wobei ein wirksames Detail darin besteht, daß Don Juan nach der Speisekarte im Jenseits fragt — tritt hinter da Ponte zurück. Aber das Erscheinen des steinernen Gastes ist in der Oper viel wirksamer als bei Grabbe: die zurückgewiesene Elvira taumelt zurück, entsetzt vor dem der vor ihr steht. Die realistische Speisekarte Don Juans (20. I. 28) haben gleichzeitige Kritiker (in Halle und Leipzig) allzu exzentrisch gefunden. Die Furchtlosigkeit Juans bleibt in der Oper und bei Molina, bis das Gericht sich sichtbarlich zeigt. Molinas Held greift zum Dolch, als der steinerne Gast die Hand nicht losläßt wie bei Grabbe, der aber schon vorher Don Juan den Stahl hat zücken lassen. Auch die augenscheinlichen Schrecken der Hölle — und da liegt doch für einen bloß materiellen Augenblicksmenschen ein Widersprnch — erwecken ihm kein Reuegefühl und keine Angst, und es ist noch nicht zu spät, als er das höllische Feuer sieht. Aber statt des ‚Nein' der Oper: „alles was ich tatge fällt mir, ich bleibe was ich bin." Satan im Festgewand breitet seinen Mantel zur Feuersbrunst, die Don Juan verschlingt. Und auch Leporello, der sonst gewöhnlich mit dem Schrecken davonkommt, läßt der grausame Dichter dran glauben. „Ein Allegro setzt triumphierend in D-dur ein, geht dann nach Moll über und schließt darin kräftig ab."

Von keiner Gegenmacht gebrochen, kein Zeichen von Schwäche — trotzig fährt Don Juan dahin. Die poetische Gerechtigkeit, welche die Einheit der gestörten Weltharmonie wieder herstellen soll, mußte bei Molina notwendig walten („denn so verlangt es Gottes Strafgericht, wie eines Menschen Taten, so sein Lohn"), und dieser ursprüngliche Gedanke hat sich bis Mozart erhalten. Hier ist zum ersten Mal die Moral gründlich ausgetrieben. Aber damit steht Don Juan jenseits des Menschlichen. Moral und Schuld sind Korrelatbegriffe. Die Hölle hat immer nur einen moralischen Sinn und sie ist hier eine Vorstellung ohne innere Wahrheit. Aber damit mußte Grabbe für seine Zeit als entschiedener Neuerer erscheinen, damit geht er über die moralisierenden Tendenzen des Sturmes und Dranges heraus; wieviel dort auch gestürmt wird, Karl Moor beugt sich unter die Weltordnung, Klingers Faustroman beweist, daß Tugend und echte Menschlichkeit unzertrennlich zusammengehören (die Theodicee des Satans S. 378). Grabbes Helden tun zuerst bewußt den Flug über Gut und Böse hinaus. Piper hat das Thema des Gothland zweifellos richtig gedeutet: „die starke Persönlichkeit kann keine noch so starke Schuld untergraben; sie hat die Berechtigung zu existieren, solange sie Raum hat, sich zu betätigen." Solche Übermenschen und Herrennaturen begegnen uns durchweg bei Grabbe. Und insofern ist das Urteil Gutzkows, der die radikale Herzlosigkeit der genialisierenden Grabbeschen Produkte verwarf, von Interesse: Grabbe sei ohne alle Liebe, ohne alles Bedürfnis nach anderen gewesen; es habe ihm der Sozietätstrieb gemangelt, und aus dem entspringe alles Gute und Rechte.

Wirkt Grabbes Don Juan als tragischer Charakter? Gewiß, imposant sind die Größe seines Geistes, die Stärke seines Wollens, die unerschütterliche Konsequenz; die furchtlose Bejahung seiner Schuld löst starke Erregungen aus; auch der Verbrecher kann „durch die Konsequenz einer in kühnen Entwürfen schaffenden Natur" [1]) tragisches Interesse erwecken. Härte Grausamkeit Gefühllosigkeit sind Ingredienzien, die der Tragiker verwenden muß, und hier leistet Grabbe auch Großes. Aber das ist nur die eine Seite. Die Gegenmächte wirken nicht, aber auch Don Juan fühlt nichts, und der innere Zwiespalt zerreißt nicht sein Inneres. Und dann: er ist von Anfang an fertig; wir erfahren kaum, warum er so geworden ist, wir erleben keine Entwicklung, höchstens Steigerungen vorhandener Eigenschaften. Der lebendige Mensch bleibt aber nicht immer derselbe. Trotz seines tollkühnen Mutes und seines souveränen Witzes, trotz Phantasie und Humor, die Grabbe ausgeschüttet hat, haftet seinem Don Juan, dem die gesunde Sinnlichkeit mangelt, mehr von der monotonen Leblosigkeit einer allegorischen Gestalt an, als wir selbst in einer mythologischen Dichtung ertragen können. Große Antithesen, aber nur Skizzen und Umrisse, die die glühende Farbenpracht — bisweilen sehen wir statt des Malers auch nur einen Anstreicher — nicht

[1]) Vgl. Volkelt, Ästethik des Tragischen.

verhüllen kann. Die Wurzeln sind nicht da eingesenkt, wo wirkliches Leben quillt, es fehlt die psychologische Echtheit. Von außen her hat der Dichter begonnen, von der Höhe der Gedanken ist er herabgestiegen (vgl. auch Hebbels Rezension in seinen Tagebüchern). Grabbe hat als Epigone Don Juan für seine Zeit zu modernisieren gesucht, die natürliche Naivetät, die klassische Einfachheit und Klarheit hat er für seine Zeit mit allerlei philosophischem Raffinement ausgeschmückt; aber sein Don Juan ist ein „Decadent neuester Sorte" und verhält sich zu dem Molinas ungefähr wie ein Don Juan von Richard Strauß zu Mozarts Musik.

Kein großer Charakter ohne Einseitigkeit und damit ohne tragische Schuld. Glänzender Geist, feurige Sinnlichkeit, ritterlicher Mut lassen Don Juan zunächst als ein herrlich begabtes und darum auch wahrhaft glückliches Geschöpf erscheinen. Er scheint alles zu erfüllen, was die Natur in dem Menschen verheißen hat: er ist ein echter Vollmensch und unerschöpflich ist seine Lebensfreude. „Jeder will vergnügt sein; jeder tut, was er kann." Bestechend wirkt dieser unverwüstliche Optimismus, imponierend dieses männliche Selbstbewußtsein. Aber durch das natürliche Ausleben seiner genialen Art kommt Don Juan in Konflikt mit der weniger genial gearteten Menschheit, in der er lebt. Frei sein will Don Juan, aber die Umwelt nennt ihn untreu. Sein Witz bekämpft die Lüge, die Heuchelei, aber schließlich ist nichts absolut wahr. Don Juans Göttin ist die Natur; aber ist es natürlich, einen Sterbenden zu verhöhnen; natürlich, sich gefühllos von fremdem Leid abzukehren? — Dieser Kampf, diese Verwicklungen, dieses Wachsen in Schuld hinein wollen wir miterleben; aus solchen Widersprüchen fließt das Tragische. Durch den Gegensatz erwacht der Trotz; das Ich überspannt seine Ansprüche gegenüber der Gesamtheit. Und gleichzeitig tritt die Selbstentzweiung hervor, die allem Endlichen anhaftet; die verborgenen Gegensätze, die bei der Doppelnatur des Menschen in jeder Einseitigkeit liegen, klaffen auf; ein Zwiespalt zerreißt das Innere des Helden, der sich entweder unter die Umwelt beugen muß oder sich in starrer Überhebung verhärtet. Der naive Egoismus wird zu bewußtem Zynismus; der natürliche Realist wird zum Materialisten, der nur die Materie kennt und den Geist verachtet, der alles Dauernde alles Ewige verspottet. Grabbe, der sicher für die einzelnen psychologischen Momente, aus denen Don Juans Charakter zusammengesetzt ist, geistreiche Züge findet, sucht seine Vorgänger durch scheinbare Konsequenz zu überbieten; aber die Wirklichkeit, das Leben steckt auch der größten Einseitigkeit eine Grenze. Allzuviel Reflexion löst die Gestalt auf. So wird aus einem Menschen, der mit beiden Füßen auf der Erde steht, ein darüber schwebender Phantast; wenn Faust, der überspannte Denker, zuletzt doch sich zur echten Menschlichkeit und zu der Liebe als dem wahrhaft schöpferischen Prinzip der vollkommensten Entfaltung der schönsten Blüte des Lebens bekehrt, können wir bei Don Juan eher den umgekehrten Entwicklungsprozeß feststellen. Wenn Don Juan an der Liebe nicht einmal mehr mit seinen Sinnen hängt, wird er zum Hoffmannschen Dämon oder er geht an Selbstzersetzung zugrunde. Jedes menschlich erklärende Motiv fällt fort und wie eine Spukgestalt zerfließt das Gebilde des Dichters im Nebel, ohne eine dramatisch lebendige Wirkung zu hinterlassen. Der Weisheit letztes Wort ist ein totaler Nihilismus.

In Jena fand man den Don Juan glänzend und Faust unbedeutend; wir schließen uns mehr der Ansicht der Rezensenten von Halle und Leipzig an, denen Faust bedeutender erschien als Don Juan.

VI.

Von dem Zyniker Don Juan kommen wir zu dem Verbrecher Faust, von der Ichsucht in ihrer selbstgenügsamen Gleichgiltigkeit zu der Ichsucht in ihrer andre verletzenden Gewalttätigkeit. In Faust glüht die unendliche romantische Sehnsucht, die nichts aber auch nichts Geschaffenes glücklich machen kann, während es doch nicht nur Teufelsweisheit, sondern Menschenlos ist, daß Kraft und Dauer nur in der Beschränkung wohnen können. Darüber hinauszukommen hat Faust dem Satan seine Seele gegeben für die volle Entfaltung der Macht und des Wissens; innerhalb ihrer Grenzen vermag er alles, außerhalb derselben

nichts. Zu spät sieht er die Schranken der Macht, die Grenzen der menschlichen Erkenntnis, den einseitigen Haß der Hölle, ohne sich darin finden können; zu spät kommt ihm die Erkenntnis, wo die Erlösung liegt: Liebe ist die einzige schöpferische Allmacht, Liebe zu der reinen natürlichf ühlenden Jungfrau Donna Anna. — Faust als Entführer ist uns schon aus den Volksstücken bekannt.

Diese Liebeswerbung Faustens nun (III2, IV3) gehört zu dem Tollsten und Bizarrsten, was Grabbe geschrieben hat. Die Äußerungen seiner sinnlichen Natur im „Gothland" atmeten nicht gesunde Kraft, sondern sie waren roh, wild, ja sie arteten ins Bestialische aus, andererseits schweifte seine Idealität wieder über alles vernünftige Maß hinaus; seine Geistigkeit schwelgte in abstrakter metaphysischer Phantastik; eine Natur ohne inneres Gleichgewicht verfällt ins Extreme, Exzentrische; die gesunde Mitte, das wirkliche Leben fehlt. Grabbe erinnert hier an den jungen Schiller der Lauraoden und der „Räuber". Ein seltsamerer Freier als Faust ward nie erfunden. „Ward je in solcher Laun' ein Weib gefreit?!" Faust ist schwach in seinen Sinnen; das Gefühl ist latent und wird wieder durch die Verstandesmächte zersetzt. Wüste Herrschgier und grenzenloser geistiger Hochmut machen ihn wahnbetört. Die Voraussetzungen und die Grundelemente, der Machtdurst und insbesondere der die Geheimnisse des Himmels und der Erde enträtselnde philosophische Drang werden mit unerschütterlicher Konsequenz auch jetzt festgehalten. In dieses Chaos sonderbarster Gegensätze und Widersprüche suchen wir nun einheitlichen Sinn zu bringen. Zunächst leuchten wir noch einmal in die wunderliche Psyche des Dichters selbst hinein. Und wir finden ein teilweise erklärendes Motiv in dem Liebesleben Grabbes, dessen Liebe „Raserei und kindliche Einfalt, Tyrannei und Hingebung zugleich war." (Duller.) Wir denken daran, wie Grabbe mit Pistolen in der Hand um seine Frau, die freilich keine Donna Anna war, freite. Wir rühren nur eben an die Frage, wieweit sich eine pathologische Erotik wiederspiegelt (in dem Zusammenhang zwischen Liebesqual und Grausamkeit). Nach einem Wort von Jean Paul verrät sich das „krankhafte Innerste eines Dichters nirgends mehr als durch seine Helden, welche er immer mit den geheimen Gebrechen seiner Natur wider Willen befleckt." — Trotz dieser eigentümlichen Prägung können wir doch wieder ganz deutlich die Vorbilder feststellen. Grabbe überbietet noch Byron: er baut einen phantastischen Wunderpalast auf dem Montblanc, während Byron sich mit der Jungfrau begnügt, Childe Harold fühlt sich wenigstens innerhalb der gewaltigen Schöpfungswunder wohl, aber dem größenwahnsinnigen Faust genügt alles nicht. — Klingemanns Faust dürstet nach einer Seele, die ihn versteht; er trachtet Helena, nachdem er sich zunächst in ihr Porträt verliebt hat, mit all seiner Macht zu gewinnen, sie muß mein sein! (auch der gepeinigte Hund findet eine Parallele bei Grabbe). Aber in Helena ist ein böses Prinzip verborgen; sie macht Faust zum Mörder an seinem Weibe Käte. Hier verläßt Grabbe Klingemanns Spur und knüpft an die Beschwörung der edlen Christin Justina durch den heidnischen Zauberer Cyprian bei Calderon an. Aus allerlei Steinbrüchen wird das Material herbeigeholt, und nach Cyclopenart werden die Blöcke — ohne Fügung, die Risse unausgefüllt — zu einem seltsamen grotesken Bauwerk aufgetürmt.

Faust kann alles — nur nicht Anna zur Liebe zwingen. Seine unerhörte Liebe äußert sich darin, daß er den Himmel stürmt und den Diabolus, den Verräter, peinigt; darin zugleich Fausts Schmerz wütet, daß er, der Hölle verfallen, Heil und Glück verscherzt hat. Wir hören das Geschrei des gemarterten Teufels, während Faust wie ein drohender Gott der Tiefen Liebe heischt und Anna flehend aber standhaft ihn abweist. Die Liebe entzündet den vollen wahnsinnigen Rausch der Macht: die Liebe des Übermenschen, die in ungeheuren Bildern — wir kennen allerdings die aufkochenden Meere, die einstürzenden Welten schon aus dem Gothland III1 (dort auch zu vergleichen Cäcilias Versuch, Go. zur Tugend zu führen — die Geliebte lieber töten, als anderen überlassen) — gemalt wird. Faust schnaubt nach Liebe wie der Tiger nach Blut. Dieser grellen krassen schreienden Zeichnung gegenüber erscheint Anna wieder allzu farblos und ohne Leben; nichts von der Naturfrische der Naivetät der lebenswarmen Sinnlichkeit des Goetheschen Gretchen. Hier ist der Paroxysmus

des Fiebers, philosophische Phantasien, hochfliegende Spekulationen und dann wieder die nüchternste Verstandeszergliederung der Liebe, wie flammende Glut und eisige Wasserstrahlen. (Das soll echt deutsch sein; George Sand: bei den Deutschen ist Liebe Religion, und diese Religion hat ihre Philosophie und Metaphysik.) Der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen oder vielmehr zum Absurden, Abgeschmackten ist kurz. Im Tollen und Wilden schwelgt die Laune des Dichters; paradoxe Einfälle häufen sich, dabei werden unerhörte Bühneneffekte entfaltet.

Wie der Satan dem Herrn die Herrlichkeit der Welt zeigt, um ihn zu verführen, so übt hier Faust — der Geist Goethes hat den Dichter längst völlig verlassen — dem Hoffmannschen Magnetiseur ähnlich, seine Zauberkünste; aber immer ist es ein menschlich einfaches rührendes Motiv, das seine Zauberkraft lähmt. Die südlichen Länder, Annas Heimat, tauchen auf im Farbenglanz byronischer Schilderung. Er schüttet sie Anna zu Füßen; ja selbst — und das scheint uns widerspruchsvoll — seine Tränen (die Tränen haben auch im Gothland ihre Bedeutung I3 III2 V3); aber Anna weist auf das Grab der Mutter — und der unheimliche Spuk ist vorbei; vergeblich versucht er sie zu verzaubern, wie er verzaubert ist; so versagt in Fouqués Zauberring die Kraft vor dem Himmelsblick der reinen Jungfrau. Die Motive des Monologs klingen wieder an: der machtberauschte Geistesmensch, der deutsche Philiosoph nnd dann Faust, der Protestant, dessen Handeln als Konsequenz der neuen revolutionären Lehre er scheint, der als abtrünniger ewig verlorener Ketzer der frommen Paptistin besonderes Grauen einflößt. Dieser Gegensatz — auch in Müllners Schuld und Werners Luther angedeutet — blitzt auf in einem originellen Vergleich, der Meisterhand verrät. Die graue Stadt des Nordens wird herangezaubert, da wo der Zertrümmerer Luther wohnt, wo Faustens Heimat ist. Aber wie bei G. Hauptmann Rautendeleins Zauber zerfließt, als die Kinder mit den Tränenkrügen kommen, so fällt ihn hier das Wörtlein: denk an dein Weib! (Man sieht, warum Grabbe auch hier Klingemann gefolgt ist.) Bis jetzt ist Faust nur mehr Gedankensünder gewesen, jetzt sehen wir, wie der Wissenstrieb, sofern er Moral und Glauben tötet, auch Tatsünden zeugen kann. Bisher war — und deshalb erschien der Abscheu Annas weniger begreiflich — Faust nur der Verführer. Annas Vorwürfe trafen viel eher Don Juan, jetzt aber wird Faust zum Verbrecher und Mörder und wächst sich zum Höllensohn aus. Er winkt und sein Weib stirbt.

In Jena meinte man, Faust sei ein überspannter Denker; die Liebe sei kein Naturtrieb, sondern er verlange nur darnach aus Ekel an allem Übrigen. Aber es liegt doch auch tieferer Sinn in dieser Szene, die bei aller grellen Phantastik, bizarrer Hyperromantik — trotzdem zwar die Motive formlos gehäuft werden, ohne daß sie zu einem wahrhaft einheitlichen großen Kunstwerk gestaltet wurden — doch ein kühner origineller Geist geschaffen haben muß. Mit unleugbarer Genialität ist die wilde Stimmung festgehalten; es ist etwas Mächtiges darin, und tiefe Schwärmerei rauscht gleich einer Rhapsodie daher. Es sind tiefe Motive freilich nicht gestaltet, sondern nur angedeutet. Faust unter dem Teufelsfluch des Machttriebes hat das Gefühl, daß die Erlösung vor ihm liegt und daß doch der der Hölle Verfallene sie nie erreichen kann; es ist die Stelle im Volksbuch, wo der Satan Faust von der Höhe des Ararat aus die Gefilde der Seligen zeigt. Es klingt hindurch ein Sehnsuchtston, ein letztes Echo aus der Welt reiner Menschlichkeit; aber der Machtverhärtete will nicht einsehen, daß das Element der Liebe Hingabe ist. Faust will die ganze volle Befriedigung: Liebe und Macht, will die Seligkeit, das Glück, das nicht vom Teufel kommt (s. Monolog), er will Anna erobern. Sie, die Reine, aber weicht znrück vor dem, der unter dem Fluch der Hölle steht und der doch wieder ihretwegen sich dem Teufel entziehen will. Und andererseits, was hat das lebendige Gefühl für Berührung mit dem toten Wissen und der Macht; Faust fühlt den Fluch der Hölle, den Wahn der Macht. Unfruchtbar und tot ist alles, was von der Hölle kommt — Liebe ist die einzige schöpferische Allmacht. Nach viel Theater und Kapellmeistermusik haben wir hier einen wahrhaft tragischen Gedanken; Rousseausche Sehnsucht des Kulturmenschen nach Natur; höchste Geisteskultur ist ein tönendes Erz ein Nichts ohne Liebe. (1. Kor. 13, 2.) Die Spannung ist eine ungeheure, die Gegensätze werden bis zum letzten Extrem erhitzt und auf die äußerste Spitze getrieben.

Anna, die mit dem einen Teil ihres Wesens Don Juan, dessen Herannahen sie gleichsam spürt, liebt, sinkt nieder: „Dein ist die Macht und unser ist der Schmerz.“ Faust aber bricht auf, um Don Juan mit Teufelsmacht zu überwältigen, die aber an dem freien Geist, dem freien Willen Juans wie Annas scheitert. Wir kennen die Szene bereits und die große Antithese, die hier zwar in schlagkräftigen verstandesmäßigen Sentenzen zum Ausdruck kommt, ohne daß aber dichterische Schöpferkraft plastische sinnliche Symbole geschaffen hätte. Don Juan, der Spezialist in der Liebe ist, kann es sagen: nur der Mensch kann lieben. Er, der gesunde Vollmensch, erscheint ohne weiteres als der Sieger, Faust als der abnorme verschrobene Kranke, den der Fluch der Hölle, der Wahn der Macht immer tiefer beschattet. Don Juan kann er nur durch äußerliche Gewalt werfen; die Macht der Geister soll er anders spüren. So kann er ihn nur vernichten, indem er Anna vernichtet, in deren Busen Juan wohnt. Und so verhärtet Faust sich immer mehr, fällt immer tiefer. Das Grundmotiv aus dem Gothland I1 ertönt: unsägliche Liebe wird zu wildem Haß. Zerstörerischer Liebesdrang, ein wahnsinnig eifersüchtiger Blutrausch treibt ihn zu Anna zurück. Wie in einem pathologischen Zusammenhang von Wollust und Grausamkeit Penthesilea Achill, wird er jetzt Anna in wilder Haßliebe zerfleischen.

Bevor er aber aber dazu kommt, hat der Dichter zum Teil mit Rücksicht auf die Bühnenwirkung ein melodramatisches Intermezzo eingeschoben, in dem Faust Zerstreuung in der Erde sucht und das „zerrissene Herz“ durch Schmerztränke zu betäuben strebt, während die Gnomen mephistophelisch höhnen: „O selig, wer im engen Kreis zu leben, zu genießen weiß.“ Lortzing hat die Szene ganz durch komponiert. „Die ganze Komposition hat ein sehr charakteristisches Gepräge und interessiert außerdem als einer der ersten Schritte Lortzings auf dem Boden der Romantik.“ Man denkt im übrigen zunächst an Goethes Hexenküche, worin außer dem Zaubertrank, der in der Form aber mehr an das phantastische Volksstück (Freischütz, Spohrs Faust) anklingt, auch das Beschränkungsmotiv zu finden ist, und an die Walpurgisnacht, die Faust zerstreuen soll, mit ihrem satirischen Spuk. Vor allen Dingen stellt sich Grabbe von nun an ganz in den Bannkreis Byrons.[1]) Manfred zitiert im Eingangsmonolog die Geister und verlangt Vergessenheit; auch Trank und Schale haben dort ihre Stelle.

Von nun an nimmt Anna, in der wir zuächst Klingemanns Helena, dann Calderons Justina wiedererkennen, eine dritte Metamorphose an: Calderons Justina und Byrons Astarte werden zu einer Gestalt. Und der Einfluß von Byrons Manfred wird nun so stark, daß wir kaum zu viel sagen, wenn wir Grabbes Faustgedicht hier den ersten Teil von Byrons Manfred nennen. Was Manfred vergessen will, wird hier gegenwärtig. „Dieser seltsame geistreiche Dichter hat meinen Faust in sich aufgenommen und hypochondrisch die seltsamste Nahrung daraus gesogen. Freilich leugne ich nicht, daß uns die düstre Glut einer grenzenlosen Verzweiflung am Ende lästig wird“ sagt Goethe, der selbst den Monolog und Bannfluch übersetzte. Die Byron-Biographen deuten eine Schuld des Dichters, vielleicht sogar das Verbrechen des Incestes an. Jedenfalls ist hier die Achillesferse des Übermenschen: er kann nicht vergessen. (Anders freilich denkt Nietzsche.) Er tötete Astarte — um ein Menschenopfer darzubringen? „Ich liebte die Geliebte und dafür warf ich alle Gaben der Erkenntnis hin und sank zur Sterblichkeit hinab.“ Dieses Wort Manfreds wendet Grabbes Faust unbekümmert an, obwohl er doch Kunst und Wissenschaft verworfen hatte, ehe er Anna kennen lernte. „Ich liebte sie und habe sie zerstört“ — und „hätte ich nie geliebt, das was ich liebte, lebte noch.“ Die in diesen Motiven umschriebene Astartetragödie finden wir nun bei Grabbe wieder. Haben wir ihn damit als Plagiator entlarvt oder wie rettet

[1]) Das dürfte auch für die chronologische Festsetzung der einzelnen Szenen wichtig sein; der I. Akt entstand schon 1823. Der II. Akt wurde im Frühjahr 1827 in Angriff genommen; vermutlich wurden zunächst die Don Juanszenen ausgeführt; für die Fausttragödie kamen zunächst wohl Klingemann und Calderon in Betracht; der entscheidende Einfluß Byrons bestimmte die letzten Faustszenen, die im Sommer 1828 vollendet wurden. Vorher war die Schlußszene fertig (vgl. 20. I. 28, in den Briefen wird nur der Satan allgemein genannt).

er seine Selbständigkeit, wie vermag er so fremdes Gut dem eigenen Werk zu amalgamieren, wie vermag er eine solche Fülle schon anderswo vorgefundener Motive widerspruchslos zu verwerten, daß die Einheit seiner eigentümlichen so überaus komplizierten Faustschöpfung nicht auseinanderbricht? Daß Grabbe dieses Kunststück — wenn auch nicht der Form, so doch der Grundidee nach — gemeistert hat, ist allerdings unsere Ansicht, wie eine Betrachtung der letzten Szene des Faustdramas ergibt.

Rache und Eifersucht erhöhen noch den stürmischen Tumult des Herzens. Ein 60 Verse umfassender, an abstrusen Bildern und unfertigen Satzkonstruktionen reicher Monolog entwickelt noch einmal das Faustproblem. „Was ich wünsche, muß ich haben oder ich schlag's zu Trümmern!“ (Dieselbe Gewalttätigkeit bei Gothland und Berdoa: gebt mir etwas zu vernichten!) Das Unmögliche soll vereinigt werden: Liebe Macht Egoismus. Aber schon in „Troilus und Cressida“ heißt es: die Liebe ist unendlich, der Wille beschränkt. Vermieden werden soll jeder Schein von Schwäche. Aber die Kraft ist wieder verzerrt zu einem bestialischen Gelüst, bis zu unpoetischem Materialismus entstellt ist der Gegensatz zu der bloßen blassen Sehnsucht. Und dabei kämpft heiße Verliebtheit mit dem beleidigten Stolz und wieder liegen im Streit die plötzlich aufflackernde Glut des Gefühls mit der eisigen Luft verstandesmäßiger Reflexion, in der Faust, der Philosoph, gewohnheitsmäßig atmet. Dabei kann er gleichzeitig sich den „mit den Schrecknissen der Unterwelt umkleideten Giganten“ kontrastieren mit Anna, die ein „treffliches Gewächs ohne viel Geist“ ist. Man sieht, der Geist der Bizarrerie feiert die tollsten Orgien; überaus kompliziert liegt der Fall, und unserer Psychologie wird schier Unmögliches zugemutet. Faust ist ein Wahnsinniger, dessen Selbstbewußtsein von den wildesten Widersprüchen zerrissen ist. Grabbe schildert einen Krankheitsprozeß; ein gährendes Chaos ist diese Seele, in der die Finsternis der Hölle ringt mit dem Lichtstrahl reiner Menschenliebe. Faust kann nicht lieben, er beginnt sein Herz zu entdecken und das Gefühl fängt an zu erwachen. Aber das sind nur Anwandlungen. Wie der grübelnde Hamlet Ophelia zertrümmert — um sich, wie Grabbe meint[1]) — Luft zu machen, so bleibt der Fluch der Hölle zunächst noch stärker, und der Widerstand reizt Faust zur Verhärtung und Vernichtung Annas. Noch einmal wird das Doppelmotiv angeschlagen, auf dem das Verhältnis zwischen Faust und Anna aufgebaut ist. Zunächst zeigt Anna die Grenze der Macht in der Antithese: Kraft und Ehre, der starke Mensch und der moralische Mensch; und die Grenze des Wissens, wenn Faust nach dem Grund der Liebe fragt: warum liebst du Don Juan? — Hier mußte Faust entsagen, wenn die Hölle nicht doch noch stärker in ihm wäre. Die Glut des Herzens ist noch nicht völlig erloschen, die Hoheit der reinen Tugend läßt ihn nicht unberührt, aber er vermag sie doch nicht in ihrer ganzen Herrlichkeit zu begreifen. Und so aufs Höchste in seinem Stolz gereizt, sucht er durchzubrechen mit dem klaren Bewußtsein seines sündhaften Frevels: „und wärest du der Engel erster, ich verwerf dich.“ Damit ist er ganz schuldig und der Hölle verfallen. Wie Gothland (III1) vergleicht er sich mit Attila, dem Erderoberer, der doch vernichtet, wo er nicht erobern kann. Faust will sich nicht das Geringste abdingen; das Seufzen, die bebende Lippe scheinen schon einen Abzug zu bedeuten. Donna Anna bleibt standhaft und stirbt.

Der Tod Donna Annas wirft einen Lichtschein in die verdüsterte Titanenseele. Nun erfolgt eine Krisis, eine Läuterung in dem Krankheitsprozeß. Der höllische Bann ist gebrochen: Faust empfindet Reue. Widerstrebt das einerseits seiner Machtverhärtung, so ist doch Fausts Verliebung ohne Gemütsregung nicht zu begreifen. Wie sich im Gothland zuletzt ein Hauch von Menschlichkeit wie verklärendes Abendrot ausbreitet: „um so länger man die menschlichen Gefühle niederringt, um so gewaltiger richten sie sich wieder auf;“ so sinkt eine Welt seltsamer Phantastik wie Gespensterspuk, wie ein wüster Traum zusammen, und wir sind wieder auf der Erde. „Was ist das Leben ohne Liebe? Viel war die Welt wert — man kann drin lieben.“ „Mit den letzten Worten“, heißt es in Grabbes

[1]) Grisebach IV. 26 (Theater zu Düsseldorf).

Selbstrezension, „löst Faust die Dissonanzen des Stückes und macht es aus einem Fragmente, welches fast alle Tragödien sind, die bis zur Region dringen, wo Zweifel und Glauben sich bekämpfen, zu einem Ganzen.“ Nun ist aller Trotz dahin, und in schwermütiger reuevoller Klage erklingt vielleicht das tiefste Wort der Tragödie: „armselig ist der Mensch! Nichts Großes, sey's Religion, sey's Liebe, kommt unmittelbar zu ihm, er muß 'ne Wetterleiter haben.“ Der Gedanke der Vermittlung erzwingt sich nun Anerkennung. Faust wollte alles zusammen und zugleich haben; er, der Bedingte, das Unbedingte; wie ein Neuplatoniker, der Gott schauen will. Und doch stand er unter unfreiem Bann, und er fühlt nun auch die Macht der Hölle: „Wie glücklich könnt ich seyn, wenn ich nicht Mich an die Hölle damals schon verkaufte, Als ich dies Weib zuerst erblickte.“

Das liebeheischende Herz, durch kalten Machtwahn verhärtet und verdunkelt, glüht nun auf, wie siegreicher Sonnenglanz durch Nebel leuchtet; die Hölle kann eben nicht lieben. Faust gleicht dem Ritter, der da suchte und nicht fand. Aber daß die Sehnsucht nach Liebe blieb, war der letzte Keim des Guten, des ursprünglich Menschlichen — und den erstickte er. Und doch — jetzt reut es ihn. Hätte es des ganzen unförmlichen Apparates, des Teufelsspukes, der nebelhaften Spekulation, der hohlen Allegorie, der seltsamen Phantastik bedurft, um solch schlichte Wahrheit schöpferisch zu gestalten?

Der Ritter kann Anna nicht auferwecken: „Denn das Gestorbene ist mein nur, wenn es fällt zur Hölle.“ Aber gleichzeitig, indem in Faust das Gefühl des Menschlichen erwacht, fühlt er auch seine Göttlichkeit; er ahnt in den edleren Regungen das Dasein Gottes: „Es gab einst einen Gott — der ward Zerschlagen — wir sind seine Stücke — Sprache und Wehmut — Lieb und Religion und Schmerz sind Träume nur von ihm.“ Allzu genau mag man diese Worte nicht wägen. Es ist Geist romantischen Pantheismus'; außer an Schelling, Heine (das Leben der Traum eines schlafenden Gottes) Steffens, Novalis weise ich aber wiederum auf den jungen Schiller, sein Geheimnis der Reminiszenz und seine Melancholie an Laura, von denen Heine sagt: „bei Schiller feiert der Gedanke seine Orgien, nüchterne Begriffe weinlaubumkränzt schwingen den Tyrsus, tanzen wie Bachanten — besoffene Reflexionen.“ Jedenfalls klingt ein schöner tiefer Gedanke als Grundmotiv wieder an: die unerfüllte Sehnsucht nach dem Unbedingten, das erwachende Gefühl der Göttlichkeit. In freiwilliger Buße ergibt sich Faust dem Satan, der vergeblich auf die gemeine Natur, die Lüsternheit spekuliert hat. Aber kein „Gerichtet“, ein „Gerettet“ müßte am Schlusse ertönen.

Und nun überwindet Faust sogar seinen Haß gegen Don Juan; er erscheint als Todverkündiger und zugleich als letzter Warner — wie wir sahen — umsonst. Bis zuletzt bleibt Faust der Philosoph: das Besitzen im Gedanken, die Erinnerung an Anna wird die Qual der Hölle ertragen lassen. Aber im übrigen ist er ungebrochen; mit Resignation und Trotz ergibt er sich dem Ritter: „doch wisse, wenn ich ein ewiges Wesen bin, so ring' ich mit dir von Ewigkeit zu Ewigkeit.“ Nicht anders endet Faust bei Klinger und Klingemann, am meisten philosophische Tiefe aber enthält diese Abrechnung in Byrons Manfred, wobei der seltsame Widerspruch auftaucht, daß man die Hölle nicht entbehren will und doch den Satan verachtet.[1])

Aber der Geist Klingemanns gewinnt zuletzt doch wieder Gewalt über Grabbe, der Geist greller krasser theatralischer Phantastik; wie im wilden Jäger starrt das Antlitz des Erdrosselten kohlschwarz im Rücken; in Rachewollust will der Ritter den Ölberg (einen Berg aus Öl!) auf Fausts Leichnam türmen. Der gekrümmte Wurm erhebt sich zu dem

---

[1]) Byron: Du wirst mich nie in deine Macht bekommen — ich hab' mich selbst zerstört — und will mich selbst zerstören.

Klinger: Erscheine mir unter welcher Gestalt du willst, ich ringe mit dir.

Klingemann: Ich will's — der Faust! — und ewig dich verhöhnen!

Spohr: Doch mein Wille ist mein Schutz
Dir, der Hölle biet' ich Trutz.

Prometheus: Sie werden mich doch nicht vernichten!

Drachen voll unheimlicher Majestät. Triumph tönt sein Siegessang; nur durch List und scheinbare Unterwerfung kann Satan sich Seelen gewinnen, und nun die schwarze Hülle abstreifend steht er im roten Gewand mit zornflammendem Antlitz da und denkt an jene ferne Stunde, wo die Hölle endgültig siegt und der Teufel den Thron des Höchsten einnimmt.

Doch das ist Theatralik und kein Tiefsinn; kein echtes Bekenntnis zum Pessimismus, daß die Bosheit siegt und daß die Herrlichsten des Satans Beute werden müssen. Auch um die poetische Gerechtigkeit ist es Grabbe nicht zu tun. Wohl aber ist uns Faust zu einem tragischen Helden geworden. Und daß seine Ausbrüche mit der Gewalt echten Schmerzes wirken, das liegt darin, daß er emporquillt aus den geheimnisvollen Tiefen der Persönlichkeit des Dichters. So wirkt der Sehnsuchtslaut wie ein Echo, und es erklingt darin wieder die Empfindung der persönlichen Erstorbenheit, die nach Liebe lechzt und nach Leben sich sehnt.

Zeit und Raum zwingen uns, hier abzubrechen und auf eine Zusammenfassung, auf rein philologische Fragen wie Stilkritik, Metrisches u. a. hier nicht weiter einzugehen; überdies ist manches davon in Vorstehendem wenigstens angedeutet. Wir haben uns damit begnügt, das Drama nach seinem Zusammenhang, seinem inneren Gehalt, seinen historischen Beziehungen wieder erstehen zu lassen, immer bemüht, dem Dichter zu geben, was des Dichters ist; wobei wir freilich nicht verhehlen konnten, daß starke Eindrücke aus jüngeren Jahren bei kritischer Prüfung verblaßten.

Auf S. 6 sind einige Versehen zu verbessern:
Zeile 26 von oben: lies Detektiv statt Dektiv.
„ 28 „ „ nach „Ähnlichkeiten wenig“ ist einzuschieben: immerhin seien sie verzeichnet als etwas Objektives gegenüber dem subjektiv schwankenden Geschmacksurteil.
„ 31 „ „ lies nachzuempfinden statt nachzuerfinden.
S. 4 Zeile 6 von oben verbessere: dieser Gedanke erwies sich in der Ausführung etc.

Selbstrezension, „löst Faust ht es aus einem Fragmente, welches fast alle Tragödien Zweifel und Glauben sich bekämpfen, zu einem Ganzen schwermütiger reuevoller Klage erklingt vielleicht das ig ist der Mensch! Nichts Großes, sey's Religion, sey's er muß 'ne Wetterleiter haben.“ Der Gedanke der V nnung. Faust wollte alles zusammen und zugleich hab te; wie ein Neuplatoniker, der Gott schauen will. Un n, und er fühlt nun auch die Macht der Hölle: „Wie h nicht Mich an die Hölle damals schon verkaufte, Als

Das liebeheischende rtet und verdunkelt, glüht nun auf, wie siegreicher So e Hölle kann eben nicht lieben. Faust gleicht dem R Aber daß die Sehnsucht nach Liebe blieb, war der ünglich Menschlichen — und den erstickte er. Und des ganzen unförmlichen Apparates, des Teufelsspukes, ohlen Allegorie, der seltsamen Phantastik bedurft, un ch zu gestalten?

Der Ritter kann Ann estorbene ist mein nur, wenn es fällt zur Hölle.“ Al Gefühl des Menschlichen erwacht, fühlt er auch seine n Regungen das Dasein Gottes: „Es gab einst einen vir sind seine Stücke — Sprache und Wehmut — Li Träume nur von ihm.“ Allzu genau mag man diese V mantischen Pantheismus'; außer an Schelling, Heine (da Gottes) Steffens, Novalis weise ich aber wiederum auf er Reminiszenz und seine Melancholie an Laura, von der r Gedanke seine Orgien, nüchterne Begriffe weinlaubum n wie Bachanten — besoffene Reflexionen.“ Jedenfa als Grundmotiv wieder an: die unerfüllte Sehnsucht na e Gefühl der Göttlichkeit. In freiwilliger Buße ergibt sic auf die gemeine Natur, die Lüsternheit spekuliert hat. A üßte am Schlusse ertönen.

Und nun überwindet Juan; er erscheint als Todverkündiger und zugleich a — umsonst. Bis zuletzt bleibt Faust der Philosoph: da rung an Anna wird die Qual der Hölle ertragen lassen. en; mit Resignation und Trotz ergibt er sich dem Ritter: Wesen bin, so ring' ich mit dir von Ewigkeit zu Ewigk Klinger und Klingemann, am meisten philosophische Tief Byrons Manfred, wobei der seltsame Widerspruch aufta ren will und doch den Satan verachtet.[1])

Aber der Geist Klinge walt über Grabbe, der Geist greller krasser theatralisc starrt das Antlitz des Erdrosselten kohlschwarz im R ter den Ölberg (einen Berg aus Öl!) auf Fausts Leic m erhebt sich zu dem

---

[1]) Byron: Du wirst mich n ich selbst zerstört — und will mich selbst ze

Klinger: Erscheine mir u it dir.

Klingemann: Ich will's –

Spohr: Doch mein Wille Dir, der Hölle bie

Prometheus: Sie werden mich doch nicht vernichten!