

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Forschungen zur neueren Litteraturgeschichte

Heinzel, Richard

Weimar, 1898

Die Ahnfrau und die Schicksalstragödie. Von Jakob Minor

Die Ahnfrau und die Schicksals- tragödie.

Von

Jakob Minor.

Die vorliegende Untersuchung sieht von einer prinzipiellen Entscheidung über den Wert oder Unwert der Gattung ganz ab, welcher die „Ahnfrau“ angehören soll; und beschäftigt sich allein damit, den litterarhistorischen Zusammenhang der Grillparzerischen Tragödie mit den Dramen Werners, Müllners und Houwalds nachzuweisen. Die „Ahnfrau“ liegt chronologisch zwischen den ersten Stücken Müllners und den ersten Houwalds in der Mitte: selbstverständlich kommen daher die erstgenannten, als Vorläufer der „Ahnfrau“, häufiger in Betracht als die letzteren, welche nur gelegentlich herbeigezogen werden. Manches was in diesem Zusammenhange bloß andeutungsweise berührt werden konnte, findet man näher ausgeführt in meiner Monographie: „Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern“ (Frankfurt a. M., Litterarische Anstalt 1883), auf welche ich mich im Folgenden wiederholt zu berufen genötigt bin.

Auf die Vorrede¹⁾ Grillparzers darf man, wenn die Frage entschieden werden soll, ob der Dichter den Schicksalstragöden beizuzählen ist, kein zu grosses Gewicht legen. Sie beweist eher das Gegenteil: denn Grillparzer entschuldigt sich durchaus mit denselben Gründen, mit denen Müllner das Odium, einem blinden Fatalismus das Wort zu reden, von sich abzuwehren liebte (vgl. Schicksalstragödie S. 138). Müllner wie Grillparzer berufen sich zunächst auf Autoritäten: Müllner

¹⁾ Bekanntlich ist die Vorrede von Schreyvogel geschrieben (vgl. auch Enk an Halm S. 103); da sie aber Grillparzer unter seinem Namen veröffentlicht hat, ist er dafür mit verantwortlich. Seine eigenen Aeusserungen über die Schicksalsidee (Werke, 4. Aufl. XII 192 ff., 197 f. XIV 167 f., 212 ff. XV 70) werde ich in anderem Zusammenhange besprechen.

auf die Maria Stuart und das Dämonische in Goethes Egmont, Grillparzer viel geschickter auf Shakespeare und die ihm wohlbekannten spanischen Dichter. Müllner: er habe weder einem unchristlichen, groben Fatalismus das Wort reden, noch ein ekelhaftes Zigeunerweib auf den delphischen Dreifuss erheben, sondern bloß das aus blindem Zufall, menschlichen Fehlritten und menschlicher Bösartigkeit gewebte Causalitätsband sichtbar machen wollen, wodurch das Verbrechen eines Menschen mit den gleichgültigsten Begebenheiten vor seiner Geburt zusammenhängen könne; Grillparzer: es sei ihm nicht in den Sinn gekommen in der Verkettung von Schuld und unglücklichen Ereignissen, welche den Inhalt seines Trauerspiels ausmache, ein neues System des Fatalismus darzustellen; die Vorstellungsart, welche dem Stücke zu Grunde liege, widerspreche weder dem jüdischen noch dem christlichen Lehrbegriffe; der verstärkte Antrieb zum Bösen, der in dem angeerbten Blute liegen könne, hebe die Willensfreiheit und die moralische Zurechnung nicht auf. Müllner (und das ist ein Differenzpunkt) will, indem er den Personen die Schicksalsideen in den Mund legt, damit bloß seiner dichterischen Schwäche zu Hilfe gekommen sein und „mächtige Hebel in Bewegung gesetzt haben, um eine Last zu heben, welche wahrhaft grosse Meister frei und leicht mit der Hand bewegen“; Grillparzer sichert sich ein poetisches Motiv, indem er nach dem Vorgange Shakespeares und Calderons den abergläubischen Wahn finsterner Zeiten seinen poetischen Zwecken dienstbar macht. Beide aber sagen sich von den ihren Personen in den Mund gelegten Anschauungen gänzlich los: „Die Sophisterei der Leidenschaften, welche der Verfasser seinen tragischen Personen in den Mund legt, ist nicht sein Glaubensbekenntnis; so wenig als die zufällige Wahl eines märchenhaften Stoffes einen Beweis gegen die Orthodoxie seiner Kunstansichten abgibt“ sagt Grillparzer und schliesst mit dem Satze: „Der Verfasser kennt die Schule nicht, zu der man ihn zu zählen beliebt; und er weiss nicht, mit welchem Rechte man einen Schriftsteller, der ohne Anmassung und ohne Zusammenhang mit irgend einer Partei zum erstenmal im Publikum auftritt. Ungereimt-

heiten zur Last legt, die von Anderen, sei es auch zu seinem Lobe, gesagt werden mögen.“ Ganz so hatte auch Müllner eine lobende Beurteilung der ersten Aufführung seiner „Schuld“ in der Zeitschrift „Thalia“ als Beilage zu der Ausgabe des Stückes nur deshalb abdrucken lassen, um sich in den beigefügten Anmerkungen auf die oben angegebene Weise von den Gesinnungen seiner Personen und den Auslegungen seines Beurteilers loszusagen.

Betrachten wir nun zunächst die Aeusserungen der handelnden Personen des Näheren. Von dem Walten eines unerbittlichen Schicksals sind sie alle überzeugt; sie beten zu ihm ohne das Bewusstsein, die Dinge ändern zu können; alle Voraussetzungen und Entwicklungen der Handlung werden dieser „unerbittlich strengen“, „finstern“, „unerklärbar hohen“, „ewigen“ Macht („ewige unerforschte Macht“ Houwald im „Leuchtturm“) zugeschrieben. Sophie in Müllners „29. Februar“ sagt:

„O ich fühls, das Unheil waltet
Unversöhnlich über mir!“

und ebenso bewährt sich Borotin's Ueberzeugung im Verlauf des Stückes immer mehr;

„Dass das Schicksal hat beschlossen,
Von der Erde auszustossen
Das Geschlecht der Borotin“.

Jaromir ist durch das Schicksal zum Räuber bestimmt worden: er nennt seine Brüder „Stiefsöhne des Geschicks“; Verruchte, die das Schicksal geschlagen hat; er betet bei seinem Eintritt in das väterliche Schloss zu den Göttern des Hauses und wendet sich dann gegen das ihn verfolgende Geschick:

„Unerbittlich strenge Macht,
Ha, nur diese, diese Nacht,
Diese Nacht nur gönne mir,
Harte, und dann steh' ich Dir!“¹⁾

¹⁾ Einer Anmerkung Schreyvogels zum Beginn des zweiten Aufzuges, wonach Jaromir die ihn verfolgende Erscheinung seinem bösen Geschicke und der Schuld, deren er sich bewusst ist, zuschreiben sollte, hat Grillparzer nicht entsprochen.

Nicht anders Bertha. Jaromirs scheues Wesen, die widersprechenden Gefühle in ihrem Busen geben ihr die Ahnung ein :

„O ich seh' es in der Ferne,
Es verhüllen sich die Sterne,
Es erlischt des Tages Licht,
Der erzürnte Donner spricht,
Und mit schwarzen Eulenschwingen
Fühl' ich es, gehalt'nen Flugs,
Sich um meine Schläfe schlingen.
O ich kenn' dich, finstre Macht,
Ahne, was du mir gebracht.
Muss ich's vor die Seele führen!
O es heisst, es heisst verlieren!“

Sie erbittet sich ein Zeichen vom Schicksal und erhält es sofort:

„Kann mein Flehen dich erreichen,
Unerklärbar hohe Macht,
Die ob diesem Hause wacht,
So gib gnädig mir ein Zeichen,
Einen Leitstern in der Nacht!
Ist es Tod —

(Es fällt ein Schuss)“

Ebenso erscheint der Vatermord Jaromirs sowohl dem Vater wie dem Sohn als Schicksalswalten. Borotin:

Seht, des Schicksals gift'gen Hohn!
Seht, ich habe einen Sohn,
Es erhielt ihn mild am Leben,
Mir den Todesstreich zu geben!“¹⁾

Und indem er das fatale Requisit, den Dolch, mit welchem der Ahnherr seine treulose Gattin und nun auch Jaromir den Vater ermordet hat, betrachtet, wird ihm neuerdings klar:

„Ich seh' dich, und es wird helle,
Hell vor meinem trüben Blick!
Seht Ihr mich verwundert an?
Das hat nicht mein Sohn gethan!

¹⁾ Allerdings erst in der letzten Fassung; ganz anders lautet es früher:

„Diese That, so blutigroth,
Ist nicht sein, sie ist mein eigen,
Sündigend musst' ich ihn zeugen,
Säte Schuld und erndte Tod.“

Tiefverhüllte, finstre Mächte
Lenkten seine schwanke Rechte!“

Ebenso, und wie die beigesetzten Parallelstellen zeigen, ganz in Uebereinstimmung mit dem Grafen Oerindur in Müllners „Schuld“, lehnt Jaromir die Verantwortung für seine That ab; nicht seinen Vater, seinen Feind, der ihn erschlagen wollte, habe er getötet.

Ahnfrau.

„Ha, gethan! — Hab' ichs gethan?
Kann die That die Schuld beweisen,
Muss der Thäter Mörder sein?
Weil die Hand, das blut'ge Eisen,
Ist drum das Verbrechen mein?
Ja, ich that's, fürwahr! ich that's!
Aber zwischen Stoss und Wunde,
Zwischen Mord und seinem Dolch,
Zwischen Handlung und Erfolg
Dehnt sich eine weite Kluft,
Die des Menschen grübelnd Sinnen,
Seiner Willensmacht Beginnen,
Alle seine Wissenschaft,
Seines Geistes ganze Kraft,
Seine brüstende Erfahrung,
Die nicht älter als ein Tag,
Auszufüllen nicht vermag;
Eine Kluft, in deren Schoss
Tiefverhüllte, finstre Mächte
Würfeln mit dem schwarzen Los
Ueber kommende Geschlechter.
Ja, der Wille ist der meine,
Doch die That ist dem Geschick,
Wie ich ringe, wie ich weine,
Seinen Arm hält nichts zurück.
Wo ist der, der sagen dürfe:
So will ich's, so sei's gemacht!
Unsre Thaten sind nur Würfe
In des Zufalls blinde Nacht —
Ob sie frommen, ob sie töten?
Wer weiss das in seinem Schlaf?
Meinen Wurf will ich vertreten,
Aber das nicht, was er traf!
Dunkle Macht, und du kannst's

wagen,

Schuld.

„Thun? Der Mensch thut nichts.
Es waltet
Ueber ihm verborgner Rath,
Und er muss, wie dieser schaltet.
Thun? Das nennst du eine That?
Oh, ich bitt' dich, lass das ruhn!
Alles, alles hängt zuletzt
Am Real, den meine Mutter
Einer Bettlerin verweigert“

Rufst mir: Vaternörder zu?

Ich schlug den, der mich ge- „Meinen Feind wäht ich zu tödten,¹⁾
 schlagen, Mehr hab' ich nicht zu vertreten.“

Meinen Vater schlugest du!“ —

Ganz gleichbedeutend damit ist es, wenn Jaromir die Hölle für seine That verantwortlich macht;

„Heilen müssen jene Wunden,
 Die der Hölle giftger Trug,
 Nicht der Sohn dem Vater schlug.“

Auch Graf Hugo in der „Schuld“ sieht überall der Hölle Schlingen liegen: „o sie ist gar schlaue, die Hölle“, und Jerta sagt:

„Ja fürwahr, die Hölle bindet
 Fest, was einmal sie gefasst.“

Und wie Hugo zu Elviren sagt:

„Als ich dich begann zu lieben,
 Hab' der Höll' ich mich verschrieben,“

so beruht im „Yngurd“ die Handlung wirklich auf einer solchen Teufelsverschreibung, indem Yngurd, da der Himmel ihm den Beistand verweigert, geradezu die Hilfe des Teufels anfleht, der ihm zwar zum Siege verhilft, aber ihn ins Verderben zieht. Jaromir giebt freilich einen Augenblick tröstlicheren Gedanken Raum: er denkt daran, dass des Vaters Wunden ja heilen können —

„Nein, in jenen düstern Fernen
 Waltet keine blinde Macht,
 Ueber Sonnen, über Sternen
 Ist ein Vateraugh', das wacht.
 Keine finstern Mächte raten
 Blutig über unsre Thaten,
 Sie sind keines Zufalls Spiel;
 Nein, ein Gott, ob wir's gleich leugnen,
 Führt sie, wenn auch nicht zum eignen,
 Immer doch zum guten Ziel.“

¹⁾ Noch übereinstimmender mit Müllner lautet dieser Vers in der ersten Fassung:

„Meinen Feind hab ich erschlagen“;
 vgl. eine frühere Stelle dieser ersten Fassung, in welcher Jaromir sagt:
 „Frei und offen mag ich's sagen,
 Meinen Feind hab' ich erschlagen.“

Ja, er hat auch mich geleitet,
 Wenn ich gleich die Hand nicht sah; ¹⁾
 Der die Schmerzen mir bereitet,
 Ist vielleicht in Wonne nah.“

Aber damit wird nicht, wie oft am Schlusse der Houwaldischen Dramen, ein versöhnlicherer Glaube an Stelle des dumpfen Schicksalsglaubens gesetzt, sondern es ist blos das wirksame Kunstmittel der tragischen Ironie in Anspruch genommen, unmittelbar vor dem letzten Schlage einen Strahl der Hoffnung aufgehen zu lassen, der aber (Jaromir erblickt die Leiche des Grafen) sofort erlischt. Mit Recht preist die Ahnfrau am Schlusse die ewige Macht, welche alles zu Ende geführt hat.

Man darf ohne Anstoss behaupten, dass in keiner anderen Tragödie das Schicksal eine so grosse Rolle spielt wie in Grillparzers Ahnfrau; und das nicht blos in den Worten der handelnden Personen, sondern auch in sichtbarer Verkörperung. Es erscheint überall als gegenwärtig, wird von den handelnden Personen wie eine unsichtbar sie umgebende Macht angeredet und tritt endlich in Gestalt der Ahnfrau als handelnde Person vor die Augen des Zuschauers. Damit, dass Grillparzer das Gespenst sichtbar auf die Bühne brachte, hat er am meisten Anstoss erregt und ist er am weitesten über Müllner hinausgegangen. Aber auch hier fehlt es nicht an Anknüpfungspunkten. Nicht blos in Shakespeares „Hamlet“ und in anderen englischen Dramen der Elisabethanischen Zeit (z. B. in der „Spanischen Tragödie“ von Kyd) treten Geister der Vorfahren auf ²⁾. Im deutschen Ritterdrama kommt dergleichen oft genug vor (Quellen und Forschungen XL 26 f. 29. 36. 159), und Tiecks „Karl von Berneck“ führt ja von dem Ritterstück zur Schicksalstragödie hinüber. Schon in Gryphs „Cardenio und Celinde“ greift der Geist, der die Gestalt der Geliebten annimmt, wie bei Grillparzer in die Handlung ein;

¹⁾ In der ersten Fassung lautet dieser Vers:
 „Selbst als jene That geschah.“

²⁾ Vgl. R. Fischer, Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie S. 64 f., wo Senecas Agamemnon als Vorbild angenommen wird.

und auch Arnims Bearbeitung von 1811 führt den wandelnden Geist der Mutter Olympias ein, die Ehebrecherin ist und ob ihren Kindern wacht wie Grillparzers Ahnfrau, die wiederum auf die wandelnden Gespenster in Arnims „Gleichen“ Einfluss gehabt zu haben scheint. Auch in der erzählenden Dichtung begleitet der Geist des Ahnherrn in E. T. A. Hoffmanns „Elixieren des Teufels“ die ganze Handlung. Und ähnliches wenigstens findet sich doch auch bei Müllner. Eine Situation, die in der „Schuld“ zweimal vorkommt, erinnert genau an die erste Erscheinung der Ahnfrau, die von dem Grafen mit Bertha verwechselt wird. Valeros, der Vater des von Hugo ermordeten Carlos und seinem Sohne ganz ähnlich, tritt unerwartet und ungekannt ein: Hugo prallt mit dem Rufe „Sein Geist!“ entsetzt zurück und vermag die Augen nicht von ihm wegzuwenden. Im vierten Akte wieder ruft Valeros im Hintergrunde: „Otto!“ Hugo fährt gewaltig zusammen und springt auf, seine Knie zittern, als er sich nach der Thür wendet: „Ihr seid's?“

Valeros. Warum zitterst du?

Hugo. Eure Stimme —! 's war beinah,
Als ob — Karl — den Namen rufte.“

Man wird zugeben, dass durch derlei Kraftstücke die Nerven der Zuschauer auf das Erscheinen der Ahnfrau genügend vorbereitet waren.

An die Stelle des Fluches, welchen in der „Schuld“ ein Zigeunerweib über das Geschlecht ausgesprochen hat, tritt hier die Sage von der Ahnfrau¹⁾, welche, durch die Eltern zu verhasster Ehe gezwungen, vom Gemahl in den Armen ihres

¹⁾ Die Quelle dieses Motives will Glossy in dem Roman: „Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwörung im Schlosse Stern bei Prag“ gefunden haben, in dem die Verwechslung des Gespenstes mit der Geliebten (sie heisst auch hier Bertha) stattfindet. (Wiener Communalkalender 1891, S. 288.) Man erführe gern Genaueres über diesen wichtigen Punkt. Im Jahr nach dem Erscheinen der „Ahnfrau“ sind drei Dichtungen erschienen, die den Titel „Die Ahnfrau“ oder gar „Der Fluch der Ahnfrau“ führen: vgl. Goedeke III¹ 592. 690. 1172.

Buhlen überrascht und mit dem verhängnisvollen Dolche getötet wird. Auch nach dem Tode wird ihr Ruhe nicht zu Teil: sie muss (wie die Vorrede sagt) ihre geheime Unthat durch den quälenden Anblick der Schuld und der Leiden abbüssen, die sie „zum Teile“ selbst über ihre Nachkommen gebracht hat.

„Ruhe ward ihr nicht vergönnet,
Wandeln muss sie ohne Rast,
Bis das Haus ist ausgestorben,
Dessen Mutter sie gewesen,
Bis weit auf der Erde hin
Sich kein einz'ger Zweig mehr findet
Von dem Stamm, den sie gegründet,
Von dem Stamm der Borotin.
Und wenn Unheil droht dem Hause,
Sich Gewitter thürmen auf,
Steigt sie aus der dunkeln Klause
An die Oberwelt hinauf.
Da sieht man sie klagend gehen,
Klagend, dass ihr Macht gebricht,
Denn sie kann's nur vorhersehen,
Ab es wenden kann sie nicht!“¹⁾

Wirklich erfüllt sich das Schicksal an dem Hause: drei Brüder, in deren Mitte der alte Borotin herrlich blühend stand, rafft der Tod vor ihm dahin²⁾; sein einziger Sohn hat

¹⁾ Mit dem letzten Verse ist Müllners „29. Februar“ zu vergleichen, in welchem es als Schuld des alten Horst hingestellt wird, dass er die Heirat seines Sohnes mit seiner aus seinem sündigen Verhältnisse hervorgegangenen Tochter hintanzuhalten und dem Schicksalswalten in die Arme zu greifen suchte:

„Er that Sünd', und ihre Frucht
War es, die den Streich ihm gab,
Weil er frevelnd es versucht,
Einzugreifen in das Rad,
Das die Folgen böser Thaten
Aus der Zukunft finstern Gründen
Ist bestimmt aufzuwinden.“

²⁾ Ein hierher gehöriges Motiv, wonach der alte Borotin seinen Sohn Jaromir in Sünden gezeugt haben soll (sein heisses Blut hindert ihn mit der Vollziehung der Ehe auf den Segen des Priesters zu warten), hat Grillparzer später fallen gelassen.

sich mit drei Jahren von der Wärterin verlaufen, und man hält ihn für ertrunken; ein Brief meldet sogleich zu Beginn des Stückes den Tod eines Veters, welcher ausser dem Grafen als der letzte den Namen Borotin trug und gleichfalls kinderlos war. . . . Aber noch mehr! durch Schreyvogel liess sich Grillparzer bestimmen, die Einwirkung der Ahnfrau auf das Schicksal der Familie noch tiefer zu begründen. „Dieses geschieht“, schrieb der Wiener Dramaturg an den Rand des Manuskripts, „wenn die Nachkommen, ohne es zu wissen, die Kinder ihrer Sünde sind, deren Schuld und Leiden mitanzusehen sie verurteilt ist, bis das sündige Geschlecht ausgerottet, der ungerechte Besitz verlassen, und die geheime Unthat enthüllt, und vollkommen bestraft ist. Diese Grundidee, die der Fabel eine allgemeine tiefere Bedeutung giebt, bestimmt zugleich den Charakter der Ahnfrau und macht das Gespenst zu einer wirklich tragischen Person. Sie warnt vor dem Bösen, und nimmt Teil an den Leiden, die sie nicht hindern kann; sieht in dem Tod ihrer Angehörigen aber nur die Entsühnung des unglücklichen Geschlechts und die Befreiung von dem Hange zum Bösen, den es von ihr angeerbt hat. Auch die Charaktere ihrer Nachkommen werden dadurch affiziert, keiner darf ganz rein, aber auch keiner durchaus böse sein.“ Schreyvogel mochte sich dabei vielleicht erinnern, dass auch in Müllners „Schuld“ das Geschlecht nicht mehr das alte echte ist, sondern dass die Lehen durch ein königliches Diplom auf den unterschobenen Sohn Hugo übergegangen sind. Aber auch den Gedanken, dass die Schuld, „zum Teile“ wenigstens, im Blute liegen und mit demselben vererbt werden kann, fand er bei Müllner angedeutet, wenn es heisst: „Wildes Blut muss blutig büssen“, „der Tod will, wen Sünde zeugte, haben“; oder wenn der aus einer blutschänderischen Verbindung hervorgegangene Sohn im „29. Februar“ sich den Tod von der Hand des Vaters erbittet, weil das in seinen Adern kochende wilde Blut ihn doch nur immer schlimmer machen werde. Ja sogar das Kainsmal tragen die Personen des sündigen Geschlechtes an sich. Kurt, der Sohn des von seinem Vater verfluchten Kuntz in Werners „24. Fe-

bruar“, bringt das Kainszeichen schon mit auf die Welt: eine blutigrote Sense (mit einer Sense hatte Kuntz den Vater ermordet) an dem linken Arme. Jerta in Müllners „Schuld“ sagt, freilich bloß bildlich:

„Und der Lorbeer um die Schläfe
Soll das Kainszeichen decken,
Das auf eurer Stirne glüht!“

Ebenso Borotin, zwar wieder bloß im Bilde, indem er sich an die Schuld der Ahnfrau erinnert:

„Seht Ihr jenen blut'gen Punkt¹⁾
Aus der grauen Väterwelt
Glühendhell herüberblinken?
Seht, vom Vater zu dem Sohne
Und vom Enkel hin zum Enkel
Rollt er wachsend, wallend fort,
Und zuletzt zum Strom geschwollen,
Hin durch wildgesprengte Dämme
Ueber Felder, über Fluren,
Menschendaseins, Menschenglücks
Leicht dahingeschwemmte Spuren,
Wälzt er seine Fluten her,
Uferlos, ein wildes Meer.
Ha, es steigt, es schwillt heran,
Des Gebäudes Fugen krachen,
Sinkend schwankt die Decke droben,
Und ich fühle mich gehoben!“

Bertha aber fühlt den „Punkt“ wirklich an der Stirne; sie denkt über das Geschehene nach:

„Aber ach, ein lichter Punkt,
Der hier an der Stirne brennt,
Der verschlingt die wirren Bilder!“

Und Jaromir, als er den alten Borotin getötet:

„Bebend such' ich zu entweichen,
Mit dem blut'gen Kainszeichen
Flammend auf der Mörderstirn.“

¹⁾ Ursprünglich ganz ähnlich in der Expositionsszene (vgl. oben S. 397²⁾), wo der Gedanke von der Vererbung des sündigen Blutes ganz deutlich ausgeführt war und auch im Leben des alten Grafen die Schuld zu Tage trat.

In dem angeerbten sündigen Blute selbst liegt also nach der Meinung des Dichters der verstärkte Antrieb zum Bösen: „zum Teile“ wenigstens ist die Ahnfrau selbst Schuld an den Freveln und den Leiden ihres Geschlechtes — aber nur zum Teile, denn Willensfreiheit und moralische Zurechnung sollen dadurch nicht aufgehoben werden. Um auch das hervorzuheben, hat der Dichter nach der von Schreyvogel gewünschten Einschlebung sogleich die Worte folgen lassen:

„Was ist wahr, was ist es nicht?
Lass uns eignen Werthes freuen
Und nur eigne Sünden scheuen.
Lass, wenn in der Ahnen Schaar
Jemals eine Schuld'ge war,
Alle andre Furcht entweichen,
Als die Furcht, ihr je zu gleichen.“

welche in der früheren Fassung ganz anders also lauteten:

„Wahrheit oder nicht! Mein Kind,
Lass, geduldig uns erwarten,
Was des Himmels Rath beschliesst.
Fällt das Loos, lass es uns tragen
Würdevoll, wie wir gelebt,
Und der Tod soll selbst nicht sagen,
Dass ein Zierotin gebebt.“

Schon auf einem Nebenblättchen hatte Grillparzer den frühen Tod des Sohnes als eine Folge des sündigen Blutes (weil die Liebe den Bund seiner Eltern früher als die Kirche gesegnet habe) hinzustellen gesucht; auch dort, was zu beachten ist, findet der Graf den Grund jenes Unfalls nicht auswärts in den Sternen, sondern „in der eignen Thaten Buche“ verzeichnet und flucht sich selbst, indem er dem Schicksal flucht¹⁾.

Schreyvogels Bemerkung hat uns zugleich auf die Eigenart der Charaktere aufmerksam gemacht. Bei Zacharias Werner vererbt sich das wilde Blut von dem Vater Kunzens

¹⁾ Ebenso heisst es an einer anderen Stelle der früheren Fassung:

„So stand ich mit ihrer Mutter,
Eh noch jene That geschehn,
Eh ich noch mit eigener Hand
An mein eigen Glück gegriffen.“

auf den Sohn und zeigt sich schon in der Wahl des Handwerks. Kunz ist ein ausgedienter Soldat wie Borotin, der nur noch als alter Krieger kräftigere Züge aufweist:

„Ach, kein Sohn folgt meiner Bahre;
Trauernd wird der Leichenherold
Meines Hauses Wappenschild,
Oft gezeigt im Schlachtgefild,
Und den wohlgebrauchten Degen
Mir nach in die Grube legen“
„Kommt, mein Herr, und sagt dem König,
Dass ich, Graf von Borotin,
Kein Genoss der Räuber bin,
Sagt, dass in des Löwen Höhle
Statt des kräftigen, gesunden,
Einen welken Ihr gefunden,
Der gebeugt und hilflos zwar,
(aufgerichtet)
Aber doch noch Löwe war.“

Der Held in Müllners „neunundzwanzigstem Februar“ ist ein Förster: die Blutgier und Grausamkeit des Handwerks wird ebenso wie die wilde Jagdlust des Grafen Hugo in der „Schuld“ betont. Dieser erscheint seiner Geliebten in der Brautnacht als ein wilder Tiger, und „aus Phantasien aufseufzend“ ruft Elvira: „Oh, er ist ein reissend Tier!“ Ganz so auch der Räuber Jaromir, dem (was Schreyvogel „zu stürmisch“ fand) „grad' im Sturme wohl“ ist; er tritt Boleslav mit den Worten entgegen:

„Denn, wenn Einmal nur der Tieger
Erst gesättigt seine Wuth,
Bleibt die Gierde ewig Sieger,
Und sein Innres schreit nach Blut.“

Und zu der Ahnfrau, die er für Bertha hält:

„Du hast mich nur mild gesehn,
Aber wenn die finstre Macht
In der tiefen Brust erwacht
Und erschallen lässt die Stimme,
Ist ein Leu in seinem Grimme
Nur ein Schosshund gegen mich;
Blut schreit's dann in meinem Innern!
Und der Nächste meinem Herzen
Ist der nächste meinem Dolch.“

Um die wilde Sinnesart seines Helden recht ins Licht zu setzen, lässt Müllner durch den Reitknecht Holm die Jagd erzählen: Grillparzer fügte zu demselben Zwecke erst später die Schlachtschilderung des Soldaten ein, der Jaromir an der Spitze seiner Raubgenossen, „heiss von Wut und Rachgier glühend, Blitze aus den Augen sprühend,“ gesehen hat. Die wilde Gier nach Menschenleben, welche Jaromir gegenüber dem Hauptmann verrät¹⁾, steht ganz parallel mit dem Ausbruche des Grafen in der „Schuld“, als ihn Jertas Rat im Kriege gegen die Räuber sein Verbrechen zu sühnen nur zu wilderer Mordlust entflammt. Schon im äussern verraten diese Personen ihr wildbewegtes Innere; leichenblass und fieberhaft gehen sie durch das ganze Stück, und die einzige Erleichterung und Befreiung fühlen sie, wenn das schwerlastende Geheimnis enthüllt ist. Hier werden die Uebereinstimmungen wieder engere; die mit gleichen Buchstaben versehenen Verse entsprechen sich:

Jaromir.	Jerta.
„Wohl, der Blitzstrahl hat ge- schlagen,	„Oh! dass ich den Gräul enthüllte! Hugo.
Den die Wolke lang getragen, Und ich atme wieder frei; Fühl ich gleich, es hat ge- troffen, ^{a)}	Das, und das allein, ist gut! ^{b)} Seht, was ich — und ich nur, wusste, ^{c)}
Ist vernichtet gleich mein Hoffen,	Und mit Angst bewahren musste,
Doch ist's gut, dass es vorbei. ^{b)} Jene Binde musste reissen, Und verschwinden jener Schein; Soll ich zittern, das zu heissen, Was ich nicht gebebt, zu sein? Nun brauch't's nicht mehr, zu be- trügen,	Dass die traurige Geschichte, Fremdes Glück nicht mit vernichte, Wie ein schleichend Feuer, füllte
Fahret wohl, ihr feigen Lügen,	Meine immer bange Brust, Wie ein fest verschlossnes Haus, Mit Gefahr und Unruh aus. Flut und Glut war wechselnd Meister,

¹⁾ Auch diese Stelle, welche in der ersten Fassung freilich ganz unvermittelt in den Dialog sprang, bezeichnete Schreyvogel als zu „stürmisch“ und verlangte eine künstlichere Vorbereitung und Verflechtung in den Dialog, welche auch erzielt wurde. Ueberhaupt kam ihm der fieberhafte Wahnsinn in der Rolle des Jaromir zu oft vor und er wollte mehr Absicht und Bestimmtheit in sein Betragen gebracht sehen.

Ihr war't niemals meine Wahl:
 Dass ich es im Innern wusste ^{c)}
 Und es ihr verschweigen
 musste,
 Das war meine gift'ge Qual.
 Wohl, der Blitzstrahl hat geschlagen,
 Das Gewitter ist vorbei;
 Frei kann ich nun wieder sagen,
 Was ich auf der Brust getragen,
 Und ich atme wieder frei.^{d)}

Und des Lebens scheue Geister,
 Rangen zwischen Qual und Lust;
 Und die Brust, wo Flammen wühlen,
 Will in Lust und Qual sich kühlen,
 Und der Herr, gleich seinen Rüden,
 Sucht im Schweiss des Wildes
 Frieden. —

(Nach einem freien Athemzuge^{d)})
 Nun ist's gut!^{b)} Die Flamme
 brach

Mit dem Worte, das ich sprach,
 An das Tageslicht heraus. —
 Nun ist's Friede! Ausgebrannt,^{a)}
 Aber ruhig, steht das Haus^{e)}.

¹⁾ Hier sei noch eine andere Parallele zu der Rede Jaromirs im zweiten Akte aus Macbeth III. 4 eingereiht:

Jaromir.

Ei bei Gott, ich bin ein Mann!
 Ich vermag, was einer kann.
 Stellt den Teufel mir entgegen,
 Und zählt an der Pulse Schlägen,
 Ob die Furcht mein Herz bewegt!
 Doch allein soll er mir kommen,
 Grad, als grader Feind. Er werbe
 Nicht in meiner Phantasie,
 Nicht in meinem heissen Hirn,
 Nicht in meiner eignen Brust
 Helfershelfer wider mich!
 Komm' er dann als mächt'ger Riese,
 Stahl vom Haupte bis zum Fuss,
 Mit der Finsternis Gewalt,
 Von der Hölle Gluth umstrahlt;
 Ich will lachen seinem Wüthen
 Und ihm kühn die Stirne bieten.
 Oder komm' als grimmer Leu,
 Will ihm stehen ohne Scheu,
 Auge ihm ins Auge tauchen,
 Zähne gegen Zähne brauchen,
 Gleich auf gleich! Allein, er übe
 Nicht die feinste Kunst der Hölle,
 Schlau und tückevoll, und stelle
 Nicht mich selber gegen mich!

Macbeth.

What man dare, I dare:

— — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —
 — — — — —

Approach thou like the rugged
 Russian bear,
 The arm'd rhinoceros, or the Hyr-
 can tiger;
 Take any shape but that, and my
 firm nerves
 Shall never tremble; or, be alive
 again,
 And dare me to the desert with
 thy sword;
 If trembling I inhibit thee, protest
 me
 The baby of a girl. Hence, horrible
 shadow!
 Unreal mockery, hence! — Why,
 so; — being gone,
 I am a man again.

Auch zu den übrigen, weniger ausgeführten Charakteren der Ahnfrau finden wir in den früheren Schicksalstragödien leicht die Vorbilder. Selbst Bertha ist wenig individualisiert: sie ist das durch das Bewusstsein eines unvermeidlichen Verhängnisses geängstigte, bangende und zagende, dabei dem Geliebten unabwendbar hingeebene Weib, wie Sophie im „29. Februar“ und Elvira in der „Schuld“:

„Soll ich für den Vater beben,
Fürchten was dem Trauten droht?
Hab' doch nur dies eine Leben,
Warum zweifach mir den Tod?
— — — — —

Wie bezähm' ich diese Angst,
Wie bezähm' ich dieses Bangen,
Das mir schwül, wie Wetterwolken,
Auf der schweren Brust sich lagert.“

Eine andere Parallele zu Macbeth findet sich nur in einer früheren Fassung. Dort sagt Jaromir:

„Wer doch nur ein Mittel wüsste
Das Gedächtnis rein zu glätten („waschen“ zuerst)
Diesen trügerischen Spiegel
Der mich sinnverwirrend öfft“.

Vgl. dazu Macbeth V 3 zu dem Arzt:

„Canst thou not minister to a mind diseas'd,
Pluck from the memory a rooted sorrow,
Raze out the written troubles of the brain,
And with some sweet oblivious antidote
Cleanse the stuff'd bosom of that perilous stuff,
Which weighs upon the heart?“

eine Stelle, welche auch Müllner in der „Schuld“ nachahmt:

„Arzt? Die Krankheit weiss von keinem
Arzt! Auswendig kann der Mensch
Alles lernen, was er will,
Mosis Bücher, die Propheten,
Und die ganze heil'ge Schrift;
Aber, was er weiss, vergessen
Wär' es Eine Sylbe nur,
Das ist nicht in seiner Macht,
Und kein Arzt kann das Gedächtnis
Reinigen von seinem Aussatz.“

Aber freilich, es macht sich eine edlere Passivität¹⁾ in ihr geltend als bei den Müllnerischen Frauengestalten: in der Melitta und Hero hat diese dann ihren vollendeten, von allem sentimentaln Rührwerke, welches der etwas weinerlichen Bertha noch anhaftet, befreiten Ausdruck gefunden.

Von den Nebenpersonen tritt der Hauptmann an die Stelle des Unbekannten, dessen Eintritt in dem typischen Schicksalsdrama die Enthüllung herbeiführt. Dieser Unbekannte bildet in der Charakteristik der Schicksalstragödie den schwächsten Punkt: man erkennt an dem Mangel individueller Züge ganz deutlich, dass er für den Dichter ein blosser Hebel, eine Maschinerie ist, welche die Handlung in Gang bringen soll. Grillparzer, der die kriminelle Inquisition, wie sie Müllner liebt, durchaus vermeidet, hat es doch vorgezogen, die Häscher auf die Bühne zu bringen: er durfte es wagen, denn er versteht das Anstössige zu vermeiden. Die Häscher sind zunächst Soldaten: es galt nicht einfache Gefangennahme der eingeständigen Verbrecher, sondern einen Kampf auf Tod und Leben mit den Räubern, wobei sich beide Teile heldenmütig hervorthun. Ist so dem Amte selbst das Gehässige abgestreift, so ist Grillparzer weiter noch bemüht, in dem Hauptmann die Person vor dem Amte hervorzuheben²⁾. Schon die höfliche Anrede beim Eintreten empfiehlt den Hauptmann, und der alte Borotin antwortet in demselben Tone:

„Wer des Königs Farben trägt,
Dem ist stets mein Haus geöffnet,
Euch, mein Herr, auch ohne sie.“

Er ist aber weiter auch (allerdings erst in der letzten

¹⁾ Schreyvogel fand Bertha besonders in der grossen Szene des dritten Actes allzu leidend; „sie kann den Entschluss, mit ihm zu gehen und ihren Vater zu verlassen, nur haben, wenn die Leidenschaft übermächtig in ihr geworden ist; dazu ist aber nöthig, dass sie sich mehr ausspricht.“ Aber Grillparzer hat seine Bitte um mehr Wechselwirkung im Dialoge unerfüllt gelassen. Ebenso fand sie Schreyvogel im vierten Acte zu müssig.

²⁾ Schreyvogel macht die Bemerkung: „Der Hauptmann muss einen bestimmten Charakter erhalten; dann werden sich die Auftritte mit ihm besser und leichter machen.“

Fassung) bemüht, dem Hauptmann ein persönliches Motiv seines energischen Einschreitens an die Hand zu geben: wir erfahren, dass Räuber auch sein Stammschloß überfallen und gebrandschatzt haben, und dass er ihnen glühende Rache geschworen hat. Dasselbe ist auch bei dem Räuber Boleslav der Fall. Auch er übernimmt ein Stück von der Rolle, welche in der einaktigen Schicksalstragödie dem Unbekannten zufällt: das Einschreiten des Hauptmanns führt zur Entdeckung des Räubers Jaromir, Boleslavs Erzählung zum Wiederfinden des Sohnes. Aber während bei Müllner und andern die schuldbeladenen Personen und der Unbekannte sich gegenseitig ihre geheimen Frevel und Verbrechen in einem ganz unmotivierten Gespräche an die Nase binden, setzt Grillparzer auch hier stärkere Motive in Bewegung. Der Räuber Boleslav hofft, sich selber das Leben zu retten, indem er dem alten Borotin seinen Sohn Jaromir wieder zurückgibt. Der Kastellan Günther (ursprünglich: „Peter, des Grafen Diener“) entspricht dem Kammerdiener Kolbert in der „Schuld“, zu welchem Jerta sagt: „Ihr wart stets Unsres Hauses treuer Diener!“; charakteristische Züge treten in beiden Dienern wenig hervor. Dass der Soldat (welcher in der früheren Fassung den an den Helden des „24. Februar“ von Werner erinnernden Namen Kurt führt) mit seiner übrigens erst später eingefügten Erzählung dem Reitknecht Holm in der „Schuld“ zur Seite steht, habe ich schon gesagt; wie dieser kann er (um Müllners Anweisung zu wiederholen) „vernünftiger Weise von keinem Theaterdomestiken“ gespielt werden. Hier sei auch im Vorübergehen auf den Wechsel des Kostüms aufmerksam gemacht, welcher sich bei dem Dichter, während die Hand auf dem Manuskript lag, vollzog. Ein ähnliches findet sich ja auch in den beiden ersten aufeinander folgenden Schicksalstragödien Müllners: die erste („29. Februar“) spielt in der Gegenwart (das Jahr 1812 erschien Müllners astronomischen Berechnungen als das passendste, und diese Jahreszahl sollte über den Kalender an der Thür geschrieben werden) und in deutschen Verhältnissen, welche wie Werners „24. Februar“ schon durch die in Aufnahme gekommenen kerndeutschen

Namen angezeigt werden; in der „Schuld“ dagegen verlegt Müllner die Handlung an die Nordseeküste der skandinavischen Halbinsel und der Gegensatz des kalten und stürmischen Nordens mit dem sonnigen und warmen Süden, in welchen die Prämissen verlegt werden, zieht sich durch das ganze Stück, dessen Handlung der Zeit nach unbestimmt bleibt.

Noch näher und inniger schliesst sich die „Ahnfrau“, was die Motive betrifft, an die Schicksalstragödie an. Die Verbindung eines Parricida mit dem Incest ist der typische Inhalt aller Müllnerischen Dramen: diese beiden Elemente werden, mit anderen versetzt, auf die seltsamste Weise permutiert. Die Geschwisterliebe hatte Schiller in der Braut von Messina in den Mittelpunkt des Schicksals gestellt; in Müllners „29. Februar“ tritt sie als vollzogene Blutschande in ihrer krassesten Form hervor, und die Blutliebe wird auch in Müllners „Yngurd“ berührt. Ueberhaupt aber hat die Liebe in allen Schicksalsdramen einen wilden, verbrecherischen Charakter: sie erscheint als eine Verirrung des ererbten sündigen Blutes¹⁾ oder als frevelhafte Gier, welche den Geliebten zur Geliebten zieht. Wechselseitige Glut treibt Hugo und Elvira in der „Schuld“ zu einander: ihre Leidenschaft vergleicht Elvira selbst dem Zusammenschlagen zweier Flammen, welche aber niemals Eins werden können, der unnatürlichen Berührung der Pole, welche nach dem Kusse um so heftiger wieder aus einander schnellen. Ganz denselben Charakter hat die Liebe in der „Ahnfrau“. Jaromir und Bertha werden sofort bei der ersten Begegnung unwiderstehlich zu einander gezogen²⁾.

¹⁾ In einer früheren Fassung der Ahnfrau sagt der alte Borotin prophetisch zu Bertha:

„Mädchen, Mädchen, hüthe Dich,
Denn auch Du im eignen Busen,
In des Herzens warmem Blute
Trägst Du einen Widersacher,
Der wol einst sich wirksam weist,
Deines Stammes dunklen Geist!“

²⁾ „Zu wenig mädchenhafte Scheu“ bemerkt Schreyvogel zu dem Schlusse der Erzählung Berthas, durch welche der Zuschauer von dieser ersten Begegnung erfährt; aber Grillparzer änderte nicht.

Jaromir.

Ich soll fort? Ich kann nicht, kann nicht!
 Wie ich Dich so schön, so reizend
 Vor den trunknen Augen sehe,
 Reisst es mich in deine Nähe!¹⁾
 Ha, ich fühle, es wird Tag
 In der Brust geheimsten Tiefen,
 Und Gefühle, die noch schliefen,
 Schütteln sich und werden wach. —
 Kannst du mich so leiden sehn?
 Soll ich hier vor dir vergehn?
 Lass dich rühren meinen Jammer,
 Lass mich ein in deine Kammer!¹⁾
 Hat die Liebe je verwehrt,
 Was die Liebe heiss begehrt?⁴

Ebenso sagt der alte Borotin, indem er auf Bertha hinüberblickt, welche Jaromir die Schärpe um die Hand bindet²⁾.

„Wie sie glüht,
 Wie es sie hinüberzieht!
 Aller Widerstand genommen,
 Und im Strudel fort geschwommen.“

Die Geliebte fühlt sich in der Nähe des Geliebten beängstigt und unruhvoll; es stösst sie etwas von ihm zurück, aber sie vermag nicht abzulassen und wird nur um so heftiger wieder angezogen. Man vergleiche folgende Parallele zwischen der „Ahnfrau“ und der „Schuld“:

Bertha.

Seit sein Arm mich hat umwunden,
 Seit ich fühlte seinen Kuss,
 Ist das Feenland verschwunden,
 Und auf Dornen tritt mein Fuss:
 Dornen, die zwar Rosen schmücken,
 Aber Dornen, Dornen doch,
 In dem glühendsten Entzücken
 Fühl' ich ihren Stachel noch.

Elvire.

Ja, ein fürchterlicher Traum
 Meiner ersten sel'gen Nacht
 Wiederholt sich meiner Seele.
 Hugo wähnt' ich zu umfassen,
 Und — ein Tiger sah mich an,
 Ich vermocht' ihn nicht zu lassen,
 Und — indem ich es erzähle,
 Fasst es mich wie Fieberwahn —

¹⁾ Auch diese von Schreyvogel angestrichenen Stellen hat Grillparzer nicht geändert, dagegen an einer späteren Stelle „und küsst also ein Phantom“ auf die Bemerkung „zu unweiblich“ in „und blickt also ein Phantom.“

²⁾ Die unmittelbar vorhergehenden Verse sollte Bertha nach einer Angabe der früheren Fassung „mit beinahe üppigem Ausdruck“ sagen.

Sehnend wünsch' ich seine Nähe,
 Under kommt; wie jauchzt die Braut!
 Doch wie ich ins Aug' ihm sehe ¹⁾,
 Werden innre Stimmen laut,
 Tief im Busen scheint's zu sprechen,
 Wenn mein Blick in seinem ruht:
 Deine Liebe ist Verbrechen,
 Gottverhasst ist diese Glut.
 Jenes dumpfe, trübe Brüten,
 Seines Auges starrer Blick
 Scheint Entfernung zu gebieten,
 Und ich bebe bang zurück;
 Doch will ich mich ihm entziehen,
 Trifft sein Blick mich weich und warm,
 Mit dem Willen, zu entfliehen,
 Flieh' ich nur in seinen Arm;
 Und wie der Charybde Tosen
 Erst von sich stösst Schiff und Mann,
 Dann verschlingt die Rettungslosen,
 Stösst er ab und zieht er an.
 Wer mag mir das Rätsel lösen?
 Ist es gut, warum so bang?
 Ach, und führet es zum Bösen,
 Woher dieser Himmelsdrang?

Küss' ihm Klau' und blut'gen Zahn;
 Er —

Jerta.

Erhitzten Blutes Bilder!

Elvire.

Oh! zu wahr, zu ähnlich nur!
 Sagt es selbst, wird Oerindur
 Täglich kühner nicht und wilder?
 Schauernd, will er mich umfassen,
 Stürz' ich mich an seine Brust.
 's ist ein Tiger, den Du hassen,
 Oder für ihn glühen musst!

Wenn er sanft sich an mich lehnet,
 Wenn er seufzet und sich sehnet,
 Wenn sein Auge Küsse heischet,
 Blitzt's oft furchtbar drin empor.
 Es durchzuckt mich, wie ein Strahl,
 Und der Gatte meiner Wahl
 Kommt mir wie ein Raubthier vor,
 Das mich liebt und mich zer-
 fleischet.

Jungfrau! Mag Euch Gott behüten
 Vor dem innerlichen Wüthen,
 Das mich von und zu ihm reisst!“

Und wie Walther im „29. Februar“, nachdem er das Geheimnis erfahren hat und weiss, dass seine Gattin seine Schwester ist, nicht von ihr lassen will, so sagt Jaromir:

„Und wenn sie, sie, die ich liebe,
 Liebe? — Nein, die ich begehre,
 Wenn sie meine Schwester wäre,
 Woher diese heisse Gier,

¹⁾ Man vergleiche ferner die folgenden Verse aus einer früheren Fassung derselben Stelle mit der „Schuld“:

Bertha.

Doch wie ich ins Aug ihm sehe,
 Fasst's mich schmerzlich an, mir
 graut.
 Nicht blos wärmen diese Flammen,
 Nein sie schlagen fürchterlich
 Allverzehrend hoch zusammen
 Ueber ihn und über mich.

Elvire.

Zwischen uns steht Otto wie
 Eine Mauer zwischen Flammen;
 Ueber Otto schlagen sie
 Hochoaufloodernd, wild zusammen;
 Aber — eine wird es nie.

Die mich flammend treibt zu ihr?
 Schwester! Schwester! toller Wahn!
 Zieht es so den Bruder an?
 Wenn uns Hymens Fackeln blinken ¹⁾,
 Wir uns in die Arme sinken
 In des Brautbetts Bindeglut,
 Dann erst nenn' ich sie mein Blut.

— — — — —
 Sie muss ich, ja sie besitzen,
 Mag der Himmel Rache blitzen,
 Mag die Hölle Flammen sprühn
 Und mit Schrecken sie umziehn.
 Wie der tolle Wahn sie heisse,
 Weib und Gattin heisst sie hier,
 Und durch tausend Donner reisse
 Ich die Teure her zu mir.“

Er findet statt Bertha die Ahnfrau und stürmt, selbst nachdem diese sich genannt hat, auf sie los:

„Das sind meiner Bertha Wangen,
 Das ist meiner Bertha Brust!
 Du musst mit! Hier stürmt Verlangen,
 Und von dorthier winkt die Lust.“ ²⁾

¹⁾ Noch stärker lauteten dieser und die folgenden Verse in der früheren Fassung:

„Denn wenn wir im brünst'gen Ringen
 Schlangenähnlich uns umwinden,
 In des Brautbetts geiler Gluth . . .“

²⁾ Noch stärker in der ersten Fassung:

„Du musst mit, und eher stiesse
 Ich ihm auch zum zweitenmal
 In die Brust den kalten Stahl,
 Weib, eh' ich zurück dich liesse.
 Nein, ich kehre nicht zurück.
 Ist mir alles Glück verschlossen,
 So sei wenigstens genossen
 Doch der Liebe volles Glück.

Ahnfrau.

Kehr zurück!

Jaromir.

Nein, sag ich, nein!

Sieh mich noch so strenge an,

Sie zeigt ihm Berthas Leiche, aber Jaromir lässt nicht ab und mit den Worten:

„All umsonst! ich lass' dich nicht!
Das ist Bertha's Angesicht,
Und bei dem ist meine Stelle!“

stürzt er in die Umarmung des Gespenstes ¹⁾).

Der Vatermord selbst findet sich nun freilich in den Müllner'schen Stücken nicht. Nur eine Andeutung davon begegnet in der „Schuld“, indem Valeros für seinen gemordeten Sohn Carlos an Hugo Rache nehmen und ihn mit dem Vater zu kämpfen zwingen will. Häufig aber ist die Umkehrung: in Werners und Müllners Februarstücken tötet der Vater den Sohn. Aber Vatermord, Sohnesmord, Brudermord, welche man unter dem lateinischen Worte Parricida zusammenfasst, liegen in derselben Linie; und wenn sich Müllner in Bezug auf den (bei ihm besonders beliebten) Brudermord auf

Glaubst so schnell sei es gethan,
Dass hier diese Flamme schwindet,
Weil sie schnell sich einst entzündet,
Was hier lodert glühend heiss,
Das dämpft keines Blickes Eis.

Ahnfrau.

Kehr zurück!

Jaromir.

Komm her zu mir!

Lass mit einem heissen Kuss
Dir die lieben Lippen schliessen.
Mädchen, komm lass uns geniessen!
(früher: „Lass uns leben und geniessen“)
Nichts ist wahr als der Genuss,
Tolles Schwätzen, wüst Getümmel
Mag auch schreyen neben mir,
Hier auf Erden ist der Himmel,
Ist doch auch die Hölle hier.
Wer fragt nach der Seele Mängel,
Sicher ist mir nur der Leib.
Sieh, verschwunden ist der Engel
Und ich sehe nur das Weib.

¹⁾ In der früheren Fassung drückt ihn dieses an sich.

die antike Sage von Eteokles und Polynices bezieht, welche bis auf seine Tage wiederholt bearbeitet worden sei, wenn Tieck in seiner Schicksalstragödie „Karl von Bérneck“ einen modernen Orest darstellen wollte, so lag für Grillparzer der moderne Oedipus ebenfalls nicht weit ab. Hervorzuheben ist dabei nur, dass Jaromir den Grafen nicht in persönlicher Feindschaft und aus Hass, sondern im Drang der Umstände und durch Zufall tötet: Tieck hat früher und Müllner später auch den Brudermord sogar aus Bruderliebe hervorgehen lassen.

Die Motive, die Grillparzer in zweiter Linie verwendet, sind gleichfalls nicht originell und auch nicht sonderlich gewählt. Dass Jaromir (scheinbar wenigstens) als Lebensretter der Geliebten erscheint und auf diese Weise ihre Liebe gewinnt, erinnert an Kotzebue und will sich mit dem Charakter dieser auf dem Zug des Blutes beruhenden Leidenschaft wenig vertragen¹⁾. Jaromir gilt für ertrunken: das Sündenkind in Müllners „29. Februar“ ist wirklich ertrunken und hier wie in der „Ahnfrau“ sieht man darin eine Folge des auf dem Hause lastenden Fluches. Der Sohn des fluchbeladenen Paares wird in Werners „24. Februar“ früh in die Welt hinausgetrieben, in welcher er unstät umherirrt: auch Jaromir verliert sich (eine Folge des Fluches) früh aus dem Elternhause. Durch Vertauschung der Kinder (ein gleichzeitig in Wolffs „Preciosa“ benutztes Motiv) hatte Müllner den glücklichen Ausgang in der Bühnenbearbeitung seines „29. Februar“ hergestellt und in der „Schuld“ muss dasselbe Motiv die ganze Handlung tragen: davon ist der Kindesraub durch den Räuber Boleslav in der „Ahnfrau“ nicht weit abgelegen.

In der Ausführung zeigt sich, wie es naturgemäss ist, Grillparzers Talent am selbständigsten. Von dem Schema des Enthüllungsstückes, wie es in der einaktigen Schicksals-

¹⁾ Die starke Betonung dieses Motivs in einer der folgenden Reden des Grafen hat Grillparzer mit Recht in einer früheren Fassung gestrichen. Den Liebhaber als Lebensretter einzuführen, hatte Grillparzer von Kotzebue gelernt und in den Jugendarbeiten mit Zähigkeit daran festgehalten: Bianca von Castilien; Schreibfeder; Lucretia Creinwill; Ahnfrau.

tragödie zu erkennen ist, und wie ich es in der oben zitierten Schrift auch an den mehraktigen Dramen Müllners nachzuweisen versucht habe, weicht die „Ahnfrau“, trotzdem auch sie die Handlung in einer peinlich langen Nacht stetig zu Ende führt und sich nur einen Dekorationswechsel erlaubt, noch immer beträchtlich ab. Sie hat schon dadurch mehr dramatischen Gehalt, dass weder der Incest noch der Parricida zu den Voraussetzungen gehören, welche sich im Laufe des Stückes enthüllen; sondern dass sie mit zu der im Verlaufe des Stückes sich entwickelnden Handlung gehören. Jaromir wird (wie später der Maler Lenz in Houwalds „Bild“) nach zwei Seiten hin erkannt: erstens als Räuber und zweitens als Sohn des Borotin. Damit ist die Enthüllung gegeben; aber nicht die Enthüllung vergangener Verbrechen, sondern solcher, die wir im Laufe der Darstellung selbst miterlebt haben und noch miterleben sollen. Neben der seelischen Vertiefung, in welcher Grillparzer seinen Vorgängern unendlich überlegen ist, ist das wohl das bedeutendste Moment, durch welches sich Grillparzer von Müllner unterscheidet, mit dem er im ersten Manuskript auch die vier Akte (vgl. die „Schuld“) gemeinsam hatte. Aber ganz ohne Reminiscenzen an das Schicksalsdrama ist auch die Ausführung nicht. Wie Müllner in der „Schuld“, führt uns auch Grillparzer zu Beginn der Handlung in eine matt vom Kerzenlichte erhellte Halle; das fatale Requisit, ein verrosteter Dolch, hängt in seiner Scheide an einer Kulissee des Vordergrundes¹⁾. Die Gegend ist abgelegen: es wird später von eben sich nahenden Wanderern geredet. Später Winterabend, wie überall sonst; eine grause Nacht („Denn's wird eine grause Nacht“ in Houwalds „Leuchtturm“), „kalt und dunkel wie das Grab“ nennt sie Bertha. „Losgerissne Winde wimmern durch die Luft, gleich Nachtgespenstern.“

¹⁾ Der dies fatalis fehlt bei Grillparzer in der letzten Fassung. Aber in einer früheren war er deutlich genug angegeben. Es sei, sollte Günther sagen, heute so ein Tag, wie der unglückliche Hochzeitstag des alten Borotin; die Ahnfrau sei damals und bei dem vermeintlichen Tode des Sohnes erschienen, wie heute dem Grafen.

Im Kontrast zu der Finsternis der Nacht wird der Schnee hervorgehoben, der auch sonst in keiner Schicksalstragödie fehlt:

„Schnee so weit das Auge trägt,
Auf den Hügeln, auf den Bergen,
Auf den Bäumen, auf den Feldern;
Wie ein Toter liegt die Erde
In des Winters Leichentuch;
Und der Himmel, sternelos,
Starrt aus leeren Augenhöhlen
In das ungeheure Grab
Schwarz herab!“

Durch das unmittelbar darauffolgende Kontrastbild des kommenden holden Mais,

„Wo das Feld sich kleidet neu,
Wo die Lüfte sanfter wehen,
Und die Blumen auferstehen“ u. s. w.

tritt das düstere Bild der Gegenwart nur um so greller hervor. Auch hier finden wir nur die nächstverwandten Personen, vereinsamt und abgeschlossen, den Grafen verstimmt. Wir sollen das Leben selbst kennen lernen, welches der Graf seinem zukünftigen Eidam im zweiten Akte mit den Worten schildert:

„Sieh uns nur einmal beisammen
In der weiten, öden Halle,
An dem freudelosen Tische;
Wie sich da die Stunden dehnen,
Das Gespräch in Pausen stockt,
Bei dem leisesten Geräusche
Jedes rasch zusammenfährt“ u. s. w. ¹⁾

Mittels eines geschickten Kunstgriffes nehmen die Schicksalstragöden sofort bei Beginn des Stückes die erhöhte Teilnahme in Anspruch: es wird jemand erwartet oder vermisst, — der nachher ganz wohl und unversehrt zurückkehrt. Die dadurch erregte Spannung weiss der Dichter aber geschickt

¹⁾ So wiederholt auch Kuntz in Werners „24. Februar“ auf Kurts Anrede, dass der Wanderer beim traulichen Camin, beim herzlichen Gespräch leicht die Mühen der Reise vergesse, ironisch die Worte: „Herzlich Gespräch? — Recht gern —.“

zu seinen eigentlichen Zwecken zu benutzen. Aehnlich auch Grillparzer: wir finden den alten Borotin, einen Brief in der Hand, dessen Inhalt uns vorläufig nicht mitgeteilt wird, unmutig und über den bevorstehenden Untergang seines Hauses bekümmert. Erst hinterher erfahren wir — was uns am Beginne ziemlich gleichgültig bleiben würde —, dass ein Vetter des Hauses kinderlos gestorben ist. Kurz, die ganze Einleitungsszene, die Accorde welche Bertha auf der Harfe anschlägt (wir erinnern uns sogleich an den Anfang der „Schuld“)¹⁾ nicht ausgenommen, ist getreu nach Müllners Muster, aber mit unvergleichlich grösserer Begabung ausgeführt. Auch die Erscheinung der Ahnfrau, bei deren Eintritt ein Windstoss durch das Gemach streicht und der Sturm von aussen heult, erinnert mit den szenischen Angaben, welche sich im ersten Manuskripte noch nicht finden, an diesen. Die Uhr, welche bei Müllner an der Wand nie fehlen darf und auch in der „Schuld“ die verhängnisvolle Stunde ankündigt, schlägt acht; beim letzten Schlage verlöschen die Lichter, wie auch sonst in den aufregendsten Momenten der Schicksalsdramen. Von dem Grabesschauder und Leichenduft, welcher auch die „Ahnfrau“ durchzieht, abgesehen, verschwinden in den späteren Teilen die allgemeinen Anknüpfungspunkte und höchstens einige besondere Anklänge an Müllners „Schuld“ lassen sich erkennen. Die kontrastierende Vorstellung der vor den Augen des Zuschauers sich ereignenden Gräuel und Verbrechen mit der Sehnsucht nach einem friedlichen, ruhigen, schuldbe freiten Leben wird in der „Ahnfrau“ durch die Schilderung des Gütchens am Rhein, nach welchem Jaromir mit Bertha entfliehen will, erreicht; in Müllners „Schuld“ steht ebenso der heitere, sonnige Süden dem schwerlastenden, trüben Norden, in welchem die Handlung vorgeht, gegenüber.

¹⁾ In einer früheren Gestalt war die Aehnlichkeit noch eine grössere. Dort sollte sich an das Einschlafen des alten Borotin im ersten Akte nicht der jetzige jubelnde Monolog Berthas, sondern der Monolog des zweiten Aktes mit seinen trüben Ahnungen und finstern Prophezeiungen anschliessen: ein solcher klagender Monolog der Frau zu Beginn des Stückes ist bei Werner und Müllner typisch.

Jaromir will seine Bertha um Mitternacht zur Flucht abholen; in feierlichen Strophen schildert er den Ort ihres Zusammenkommens, welcher dann auch in der letzten Szene den schaurigen Schauplatz der Handlung bildet:

„Im Gewölbe, wo in Reihen
Deiner Väter Särge stehn,
Führt ein Fenster nach dem Freien,
Dort, mein Kind, sollst Du mich sehn.

Und schnell eil' ich, wenn das Zeichen
Von der lieben Hand erschallt,
Schnell dahin, wo unter Leichen
Mir dies liebe Leben wallt.

Dort, an deiner Väter Särgen,
Die Verdacht und Argwohn fliehn,
Soll die Liebe sich verbergen,
Und dann schnell ins Weite hin.“

So erinnert Hugo in der „Schuld“ seine Geliebte an den Jahrestag, an welchem er Carlos erschossen hat, während gleichzeitig die Kerzen erlöschen und das Zimmer immer finsterer wird:

„Weisst Du noch? In der Kapelle —
Wie wir da uns heimlich sprachen,
Auf den Särgen Deiner Väter?“

Jaromir erzählt, wie er den Vater, Hugo in der „Schuld“, wie er den Bruder gemordet; beide mit Hervorhebung dessen, was in ihrem Innern vorging und sie unwiderstehlich zur That trieb:

Jaromir.

„Als ich fliehend in den Gang,
Der Verfolger nach mir sprang,
Schon sein Athem mir im Nacken,
Jetzt mich seine Hände packen,
Da rief's warnend tief in mir:
Deine Waffen wirf von dir,
Und dich hin zu seinen Füßen,
Süss ist's durch den Tod zu büßen!
Aber rasch, mit neuer Glut,
Flammt empor die Räuberwut,
Und ruft ungestüm nach Blut.
Vor den Augen seh' ich's flirren,

Hugo.

„Karlos glühend ein Verbrechen,
Das ich nicht beging, zu rächen,
Dachte gegen mich auf Mord.
Diese sandt' ein warnend Wort
Heimlich mir —

Elvire.

O Gott! — es war
Meine Angst nur vor Gefahr!
Erste Wuth nur —
Hugo.

Nein, fürwahr!
Ihn zu sühnen, zog ich aus —

Hör' es um die Ohren schwirren,
Geister, bleich wie Mondenglanz,
Wirbeln sich im Ringeltanz,
Und der Dolch in meiner Hand
Glühet, wie ein Höllenbrand!
Rette, ruft es, rette dich!
Und blind stoss ich hinter mich.
Ha, es traf! Ein wimmernd Ach
Folgt dem raschen Stosse
nach.“

Spottend lud er mich, mit Schmaus
Seiner Hochzeit Jahresfeier
Nächstens bei ihm zu begehen! —
Kennt Ihr Eifersucht? — Ihr Feuer
Trieb mich in den Wald hinaus!
Und am Baum sah ich ihn stehen
Neben dem beschäumten Ross,
Und dem Wild, das er erlegte,
Und das zuckend noch sich regte.
Und das tödtliche Geschoss
War in meiner Hand, sein Leben
In der Kugel Macht gegeben!
Einen Finger durft' ich rühren
Um — Elviren heimzuführen. —
Seht! — da blitzt' es auf vom Schloss,
Und das Blei flog aus dem Rohr —
Und — ein Schrei schlug an
mein Ohr“ —

Noch mehr erinnert die Schilderung, welche Jaromir von dem aufgebahrten Grafen entwirft, an die ähnliche in der „Schuld“:

Jaromir.

„Starr und dumpf in wüstem Graus,
Lag das weite Gotteshaus,
Seine leichenblassen Wangen
Mit des Trauers Flor umhangen;
Am Altar des Heilands Bild,
Abgewandt und tief verhüllt,
Als ob Dinge da geschehen,
Die's ihn schaudre anzusehen.
Und aus schwarz verhültem Chor
Wanden Töne sich empor,
Die um Straf' und Rache baten
Ueber ungeheure Thaten.
Und am öden Hochaltar,
Ringsum eine Dienerschar,
Lag umstrahlt von dumpfen Kerzen,
Eine Wunde auf dem Herzen,
Weit geöffnet, blutig rot,
Lag mein Vater, bleich und tot.“

Otto.

„Schwarz behangen war der Saal,
Aber hell vom Kerzenschein,
Und im Bette, lang und schmal,
Lag der Vater, bleich, doch schön,
Wie ein weisses Marmorbild —
Sichtbar nur bis an die Brust,
Die der Sammetmantel deckte
Mit dem Calatrava-Sterne.

Viele, aus der Näh' und Ferne
Kamen, weinten sehr und küssten
Ihm des Mantels goldnen Saum;
Denn den Sammet aufzuheben,
Und die Hände zu berühren,
War verboten, weil man ihn
Köstlich balsamiret hatte.“

In der letzten Szene begegnen sich Jaromirs Hände und er fährt auf:

„Ha, wer fasst so kalt mich an? —
 Meine Hand? — Ja, 's ist die meine.
 Bist du jetzt so starr und kalt,
 Sonst von heissem Blut durchwallt,
 Kalt und starr, wie Mörderhand,
 Mörder-, Mörder-, Mörderhand!“

So eisigkalt ist auch die Mörderhand Kuntzens in Werners
 „24. Februar“. Kurt sagt, er wolle morgen früh nach Leuk;

Kuntz

(ihm die Hand reichend, mit einem Händedruck).

„Dann geh'n wir morgen früh zusammen, Landsmann! —

Kurt.

Fasst

Ihr mich doch an, so eisig wie der Tod!“ —

Werners und Müllners Helden überliefern sich am Schlusse dem Henker oder sterben durch Selbstmord. Bei Grillparzer findet sich keines von beiden; nur um Bertha zu schrecken und zum Mitleid zu zwingen, malt Jaromir ihr seinen Tod durch Henkershand aus. Bertha stirbt einen sogenannten „Tod aus freier Hand“, noch ehe sie das Giftfläschchen erreicht, welches ihr Jaromir gegeben hat; Jaromir ebenso durch die Umarmung des Gespenstes, noch ehe ihn die Häscher erreicht haben¹⁾. In der früheren Fassung antwortete die Ahnfrau geradezu auf die Worte des Hauptmanns: „Mörder, gieb Dich! Du musst sterben“ mit den Worten: „Sterben! doch nicht am Schaffot!“

Inbezug auf die Sprache ist besonders eine Untersuchung des Bilderapparates von Interesse, welchen die

¹⁾ Ich mache hier nochmals darauf aufmerksam, dass die letzten Worte der Ahnfrau:

„Oeffne dich, du stille Klausen,
 Denn die Ahnfrau geht nach Hause“

den Versen nachgebildet sind, mit welchen Eudo am Schlusse des ersten Teiles von Werners „Templern auf Cypern“ in ernster und feierlicher Stimmung und auf der Laute spielend abgeht, ohne dass ihn jemand sieht oder hört, „wie in die Erde gesunken“:

„Schallt, Lautentön', im kalten Todtenhause!
 Der Alte kehret heim zur warmen Klausen!“

Schicksalstragödie, wieder mit Zuhilfenahme ihres beliebtesten Effektmittels: des Kontrastes¹⁾, typisch ausgebildet hat. Die Bilder von der gefallenen königlichen Eiche; von dem erlöschenden Lebenslicht; von der Welle als Symbol des Lebens; von dem Blitz als Symbol des Schicksalschlages u. s w., sind beliebt, und kehren in allen Schicksalstragödien, am häufigsten in der „Ahnfrau“, wieder. Ein kontrastierendes Element ist nicht bloß in dieser Nebeneinanderstellung deutlich: die abwechselnden Bilder von der Welle und dem Brand erinnern uns an das Wort des Grafen von Oerindur: „Ein' ich in mir Glut und Flut“; „Flut und Glut war wechselnd Meister“; sondern auch in dem einzelnen Bilde selbst beruht die Wirkung auf dem Gegensatz. Die gefallene Eiche kontrastiert mit der herrlich prangenden; das vom Blitz getroffene Haus mit dem hochragenden Pallast; und die Welle auf dem Spiegel des Teiches, über welchen Silberschwäne ziehen, gilt jetzt als das Bild eines ruhigen und friedvollen Lebens, und gleich darauf ist sie als die sturmbewegte, am Felsen gebrochene Welle das Symbol eines vom Schicksal umhergeworfenen und zerstörten Menschenlebens. Auf einen möglichst grellen Wechsel von dunkeln und abstechenden hellfarbigen Bildern ist es durchaus abgesehen. Grab und Tod sind sogleich bei der Hand. „Eine grause Nacht, kalt und dunkel wie das Grab“, „wie ein Todter liegt die Erde in des Winters Leichentuch, und der Himmel sternelos strahlt aus leeren Augenhöhlen in das ungeheure Grab schwarz hinab!“ heisst es sogleich in der ersten Rede Bertha's, und unmittelbar darauf vergleicht der Graf das alt gewordene Jahr einem Greis, der dem Grabe zuwankt. Müllner im „29. Februar“ nennt die Wege „unfehlbar wie der Tod“ und unterstreicht die Worte (vergl. auch „Ahnfrau“: „keine Antwort, alles still, alles schweigend wie das Grab“). Wühlen hier die Dichter absichtlich in den

¹⁾ Auf den Uebergang im Dialoge mehr Kunst zu verwenden und den raschen Umschlag der leidenschaftlich starken in eine weiche Stimmung zu verhüten, wurde Grillparzer wiederholt durch Schreyvogels Anmerkungen aufmerksam gemacht, ohne dass er denselben nachkam. Er gefiel sich gerade in diesen Kontrasten.

düstern Farben, so fällt auf der andern Seite die hellfarbige Schilderung auf, welche sie — blos des Kontrastes wegen — von einem so schwarzen Dinge wie das Schaffot entwerfen. Man halte Brackenburgs düstere Schilderung des Blutgerüstes in Egmont dagegen, und man wird billig staunen, wie anders bei Grillparzer und Müllner die Farbengebung ist. Elvira rät dem Grafen sich an heiliger Stelle von seiner schweren Versündigung zu reinigen; Hugo antwortet:

— „Einen andern Dom

Weiss ich, einen stolzern Bau,
 Als Sanct Petri Haus zu Rom;
 Der steht allen Sündern offen,
 Die auf Gottes Gnade hoffen,
 Was auch immer sey ihr Glaube.

Hoch im Bogen, saphirblau,
 Wölbt die Kuppel prächtig sich,
 Und in ihrer weiten Haube
 Seht ihr, wenn ihr kommt im Dunkeln,
 Bilder in Brillanten funkeln.
 Fünf von ihnen schaun auf mich,
 Wie mein eignes Leben nieder:
 Denn ein Stier ists und zwei Brüder,
 Und ein Weib, der Schönheit Kron',
 Und ein Schütz und Scorpion.

In der Frühe Strahl erbleichen
 Die bedeutungsvollen Zeichen,
 Und ein Opferaltar baut
 Auf sich in der weiten Halle,
 Und die fromme Menge schaut
 Bei der Grabeslieder Schalle,
 Nach dem Opfer wartend hin
 Auf den Altar — —

Kennt ihr ihn?

Thoren nennen ¹⁾ ihn — Schaffot.“

Ebenso Jaromir in der Ahnfrau:

„Meine Bertha, sei nicht strenger,
 Als der strenge Richter, Gott,
 Der mit seiner Sonne Strahlen,
 In des Sünders letzten Qualen
 Noch vergoldet das Schaffot.“

¹⁾ Vgl. dazu Marquis Posa: „Du verlierst mich Karl, auf viele Jahre. Thoren nennen es auf ewig“.

Also das Schaffot, vom Strahle der Sonne vergoldet, weil es die Schuld sühnt, dem Sünder die Reinheit wiedergibt. Gold als die Farbe der Verklärung, der Unschuld und des Seelenfriedens glänzt hell aus dem Dunkel der Schicksalstragödie heraus: um „seiner Seele goldnen Frieden“ fleht Jaromir, und Graf Hugo rechnet mit der Sonnenbahn um „der Unschuld goldnen Frieden“. Ein ähnlicher, echt Grillparzerischer Kontrast ist es, wenn Bertha in der „Ahnfrau“ das Leben einen schweren Traum nennt („Lieblich sind des Schlafes Träume; nur des Wachen träumt so schwer!“) und umgekehrt den Schlummer als eine Friedenstaube mit dem Oelzweig in dem Munde über ihrem Haupte schweben sieht. Aber, so wenig sich Grillparzer in seinen Bildern von den Fehlern seines Vorgängers ganz frei zu machen versteht, so offenbart sich doch gerade auch hier wieder seine höhere dichterische Kraft. Ein Bild, wie das, welches Jaromir von der Nacht entwirft: „Und mit tausend Flammenaugen starrt die Nacht mich glotzend an“¹⁾ (der Kontrast folgt auf dem Fusse: „und zu meines Bettes Füßen dämmert es wie Mondenlicht“) wird man bei Müllner vergebens suchen.

Im Folgenden versuche ich es, die hervorstechenden Bilder zu gruppieren und ihnen Parallelstellen aus Müllner und den übrigen Schicksalstragöden an die Seite zu setzen.

Eiche: „Fallen seh' ich Zweig' auf Zweige, kaum noch hält der morsche Stamm; noch ein Schlag, so fällt auch dieser, und im Staube liegt die Eiche, die die reichen Segensäste weit gebreitet ringsumher; die Jahrhunderte gesehen werden, wachsen und vergehen, wird vergehen so wie sie“; „wie der Keil den Stamm zerspaltet, immer tiefer, für und für, von den langsam sichern Hieben schwerer Axt hinein getrieben; so auch presset Schmerz auf Schmerz, bis es bricht, das arme Herz“ („29. Februar“); „darum bleib' ich nicht,

¹⁾ Vgl. in Goethes Friederikenlied (10): „Wo Finsternis aus dem Gesträuche mit hundert schwarzen Augen sah“; anders Tiecks Genovefa (Nat. Litt. I 200, 6): „Aus tausend Augen sieht die goldne Nacht“ (: „die Sterne sind in Pracht“).

ob der Sturm die Eichen bricht“ („29. Februar“) „knarrend schreit der Stamm der Eichen, die wie Halme sich bewegen“ („29. Februar“); dazu aus der „Ahnfrau“: „Ö es lässt der Binse wohl, der gebroch'nen Eiche spotten!“

Licht: „Wohl, die Sonne ist hinunter, ausgeglimmt der letzte Schein, dunkle Nacht bricht ringsherein“, sagt der sterbende Graf in der „Ahnfrau“, „Meine Leucht' ist ausgegangen, Finsternis ist um mich her“ heisst es mit Berufung auf den Bibelspruch: „Wer dem Vater und der Mutter flucht, des Leuchte wird verlöschen in der Finsternis“ im „29. Februar“. „So wie mein Leben, war schier ausgebrannt das Licht in der Laterne“ Werner im „24. Februar.“ In anderem Sinne Hugo in der „Schuld“: „Das Licht verlöscht im Haupt, Eure Sinne sind verwirrt, Unvernünftiges geschieht, und das ungeheure wird wirklich, eben weil ihr's fliehet“ Auch das Bild vom Leuchtturm, welches sich bei Houwald öfter findet, bis in dem gleichnamigen Drama der Schaubühne der Handlung davon hergenommen ist, gehört hierher.

Flut und Welle: „Der Schall, die Welle — wohl sind sie des Lebens Bild; doch die Woge, die im Sturme schäumend sich am Felsen bricht, eine Well' ist's, wie die andre, die im weissen Mondeslicht auf des Teiches Spiegel schwindet“ sagt Elvira im Eingang der „Schuld“. „War der Himmel auch umzogen, heiter strahlte doch mein Sinn, und auf spiegelhellen Wogen taumelte das Leben hin“, sagt Bertha in der „Ahnfrau“. „Nun stürmt immer, wilde Wogen, schwellt in himmelhohen Bogen, in des Hafens sichrer Hut, lach' ich der ohnmächt'gen Wut“ Jaromir. „Wie ich dich so vor mir sehe, tauchen ferner Kindheit Bilder, lang verborgen, lang entzogen von des Lebens wilden Wogen, wie der Heimat blaue Berge, auf aus der Erinnerung Flut“ (wobei wieder der Kontrast der wilden Wogen mit den blauen Bergen der Heimat zu beachten ist) Jaromir. Auch das Bild vom Schiffbruche ist häufig: „Ach, verzeih' dem reichen Manne, der sein Habe halb verloren in des Unglücks hartem Sturm, und nun mit der reichen Hälfte, lang an Ueberfluss gewöhnt, sich für einen Bettler hält“ Borotin; „Fort, hinaus aus unserm

Kahn, der nur uns und unsre fasst, fort, hinaus, unnütze Last! wenn empor ein Schwimmer taucht, schnell das Ruder wohl gebraucht; weg vom Rande deine Hände, dass sich unser Kahn nicht wende, in dem Wellenstrudel ende!“ Jaromir; „Ach, soll denn der Unglücksel'ge, kaum dem Schiffbruch nur entgangen, dem die Kraft schon schwindend sinkt, treibend auf der Wasserwüste, denn umklammern nicht die Küste, die ihm weich entgegen blinkt?“; „Was kann so auch hin und wieder treiben, wie zwei Schiffe eines Herrn, die der Sturm im offenen Meere trennt und an einander schleudert?“ Jerta in der „Schuld“; Jaromir „Und auf wem sein Segen ruht, der schiff durch des Lebens Klippen, lächelnd ob der Stürme Wut.“ Vom verheerenden Strome: „(Jener blutige Punkt) seht, vom Vater zu dem Sohne . . . rollt er wachsend, wallend fort, und zuletzt zum Strom geschwollen, hin durch wildgesprengte Dämme über Felder, über Fluren, Menschendaseins, Menschenglücks leicht dahin geschwemmte Spuren wälzt er seine Fluten her, uferlos, ein wildes Meer“ Borotin; „o so stürzt heran, ihr Wogen! Schuld wie Unschuld decke, Strom!“ („29. Februar.“) Elvira in der „Schuld“ vergleicht die Töne mit den Wellen und beide mit dem Leben: „Wie der letzte Laut verklinget, der sich unter leiser Hand aus der Harfe Saiten schwinget; wie's auf klarem Teichkrystalle sich von eines Tropfen Falle weiter stets und schwächer ringet, bis es fern am Blumenstrand still verschwand; so auch möcht' ich einst verschweben und verklingen in das bessre Leben!“ Jaromir vergleicht die holden Töne mit Silberschwänen, welche über sein Inneres, wie über ein bewegtes Meer, hinziehen: „Schüttelt eure weichen Schwingen, träufelt Balsam auf dies Herz, lasst die Himmelslieder klingen, einzuschläfern meinen Schmerz.“ Dieses Bild vom singenden Schwan auch in der „Schuld“, wo Jerta sagt: „Singend zieht der weisse Schwan, in der Brust den tiefen Frieden, wenn der Winter kommt, nach Süden, durch der Lüfte freie Bahn; und mit glänzendem Gefieder ¹⁾, singend, wie er ist geschieden, kehrt er aus der

1) Vgl. Jaromir in der „Ahnfrau“: „Und auf goldenem Gefieder

Fremde wieder;“ und Houwald im „Leuchthurm“, der Grillparzer kopiert: „Gutes Kind, uns beiden wird nicht die Brust vom Sturm bewegt. Wenn auf unsichtbarem Pfad über blumenreiche Hügel goldner Frühlingmorgen naht, ruht das Meer, ein weiter Spiegel, und durch unermessne Räume zieh'n wie leichte Morgenträume ¹⁾, Schwäne singend drüber hin: So, mein Kind, so hell besonnt, ruht das Leben jetzt vor dir, spiegelklar ist noch dein Sinn, und am fernen Horizont flieh'n die weissen Segel hin. Mein Herz aber gleicht dem Meer, zog der Winter drüber her: Klar erscheint zwar auch sein Spiegel, und mit kampfgewohntem Flügel rauscht der Sturm vergebens hin, denn die Kraft geht ihm verloren, weil das Meer zu Eis gefroren.“ Auch an die Geschichte von den wilden Schwänen in Houwalds „Heimkehr“ mag hier erinnert werden (Schicksalstragödie S. 165), ein symbolisches Motiv, das sehr stark an Ibsen, besonders an die „Wildente“, erinnert.

Blitz und Flamme: „Die Entdeckung hat, ein Blitzstrahl, Dich betäubt,“ sagt Jerta zu dem Grafen in der „Schuld“; Jaromir unmittelbar nach der Entdeckung: „Wohl, der Blitzstrahl hat geschlagen, den die Wolke lang getragen, und ich atme wieder frei!“ Ebenso wird die Erinnerung, welche Jaromir beim Anblick des Dolches ergreift, mit einem glühenden Licht verglichen, das wie ein Blitzstrahl von ihm ausgegangen und verschwunden ist. Bertha: „Warum, Gott, zwei Blitze werfen, wo's an einem schon genug?“ Borotin: „Ist doch der Verlust ein Blitzstrahl, der verklärt, was er entzieht!“ (fehlt im Manuskript, späterer Zusatz). „Alle diese trüben Zeichen sind ja doch nur Wetterwolken, die des Sturmes Nahn verkünden: doch nicht alle Donner zünden, und des Blitzes glüh'nder Brand liegt in Gottes Vaterhand!“ „Wie bezähm' ich dieses Bangen, das mir schwül, wie Wetter-

kehrt das Leben mir zurück“; und Houwald im „Leuchtturm“: „Fährt mit flammendem Gefieder auch der Blitz zur Erde nieder“.

¹⁾ Vgl. Jaromir in der „Ahnfrau“: „Und nach wenig kurzen Jahren dünkt uns, was wir früher waren, wie ein altes Märchen, kaum klarer als ein Morgentraum“.

wolken, auf der schweren Brust sich lagert; o ich seh' es in der Ferne, es verhüllen sich die Sterne, es erlischt des Tages Licht, der erzürnte Donner spricht.“ Borotin: „Seines (des Schicksals) Donnerwagens Lauf hält kein sterblich Wesen auf.“ Damit ist auch das bekannte Bild aus der „Braut von Messina“ zu vergleichen: „Wenn die Wolken getürmt den Himmel schwärzen, wenn dumpftosend der Donner hallt, da, da fühlen sich alle Herzen, in des furchtbaren Schicksals Gewalt. Aber auch aus entwölkter Höhe kann der zündende Donner schlagen, darum in deinen fröhlichen Tagen fürchte des Unglücks tückische Nähe.“ — Auch an die Bilder, in welchen die verbrecherische Liebe als eine Glut oder Flamme hingestellt wird, muss hier nochmals erinnert werden.

✓ Pallast: das durch den Blitz oder die Welle zerstörte Haus ist ein beliebtes Bild. Hugo nach der Entdeckung: „Nun ist's gut! Die Flamme brach mit dem Worte, das ich sprach, an das Tageslicht heraus. — Nun ist's Friede! — Ausgebrannt, aber ruhig, steht das Haus.“ Der Graf in der „Ahnfrau“ zu Jaromir: „Willst den Frieden deiner Brust, köstlich hohe Güter, werfen rasch in unsers Hauses Brand? O mein Kind, du wirst nicht löschen, wirst mit uns nur untergehn¹⁾. Flieh, mein Sohn, weil es noch Zeit ist. Nur

¹⁾ Vgl. dazu die Worte des Grafen Dunois in Schillers „Jungfrau“: „Ja, sie ist eine Rasende wie Du und wirft ihr alles in ein brennend Haus und schöpft ins lecke Fass der Danaiden! Dich wird sie nicht erretten, nur sich selbst wird sie mit Dir verderben!“ In den Worten: „Flieh, mein Sohn, weil es noch Zeit ist!“ ist eine Reminiscenz an Karl Moor, welcher dem Kosinsky zu fliehen rät, eben so deutlich . . . Zeitgenössische Kritiker haben in der Schilderung des Stiergefächts, welche Otto in Müllners „Schuld“ entwirft, mit Recht deutliche Reminiscenzen an Schillers „Handschuh“, und in der übertriebenen Schilderung der Schrecknisse des Krieges durch Hugo einen Anklang an Schillers „Glocke“ erkannt; beides stellte Müllner allerdings in Abrede. Auch bei Grillparzer findet sich ähnliches. Wenn Jaromir in der Nacht Gespenster auf sich zukommen sieht: „Und nach mir streckts hundert Hände, kriecht an mich mit hundert Füßen, fletscht auf mich mit hundert Fratzen“, so erinnern wir uns an die Schilderung der Meeresungeheuer in Schillers „Taucher“, welche gleichfalls durch das unbestimmte

ein Thor baut seine Hütte, hin auf jenes Platzes Mitte, den der Blitz getroffen hat.“ Und bald darauf: „Der Pallast ist eingesunken, kaum noch geben seine Trümmer eine Hütte für mein Kind;“ womit Müllners „29. Februar“ zu vergleichen ist: „Wohlan, so mag, von des Himmels Zorn geschleift, stürzend mich das Haus begraben, wo den Vater traf der Schlag!“ Der durch die Flut zerstörte Pallast in der Rede des Grafen Borotin: „(Ein wildes Meer) ha, es steigt, es schwillt heran, des Gebäudes Fugen krachen, sinkend schwankt die Decke droben und ich fühle mich gehoben!“

Diese Zusammenstellung zeigt, dass Grillparzers Bilder denen Müllners an Grelle nichts nachgeben, sie eher an Energie der Farbe noch übertreffen, aber weit künstlerischer ausgeführt sind. Dasselbe Resultat wird sich ergeben, wenn wir die krassen Bilder des Schreckens vergleichen, welche in den Schicksalstragödien eine so grosse Rolle spielen. „Was starrst du so gross nach mir,“ ruft Borotin die Ahnfrau an, „dass das Herz im Männerbusen sich mit bangem Grausen wendet und der Beine Mark gerinnt“ („gefriert“ durchstrichen). Jaromir: „Woran schon der Gedanke, nur das Bild der Möglichkeit meine raschen Pulse stocken, mir das Mark gerinnen macht.“ „Fährt es mir doch plötzlich wie Fieberfrost durch Mark und Beine,“ sagt der Fremde im „29. Februar“. „Da fasst ungeheure Angst mich mit kalten Eiseskrallen“ Jaromir. „Und noch siedet mein Gehirn,“ Borotin. „Wenn

„es“ der Phantasie des Zuhörers zur Ausmalung überlassen bleiben. In der Schilderung der rauchenden Ruinen durch den Hauptmann:

„Jene rauchenden Ruinen,
 Von der Flamme Glut beschienen,
 Greise zagend,
 Weiber klagend,
 Kinder wimmernd,
 An erschlagner Mütter Brüsten
 Durch die leergebrannten Wüsten“

ist der Anklang an Schillers „Glocke“ schon durch die kurzen Verse ebenso deutlich wie in den Worten Berthas: „In das ungeheure Grab Schwarz herab!“

das Gewissen uns im Innern brennt, kann alles Gold, der ganzen Schöpfung Wonnen, sie können löschen nicht den Flammenbronnen!“ sagt Kurt in Werners „24. Februar“. „Fühl' ich nicht mein Blut erstarren an dem grassen, eis'gen Blick“ Borotin. „So war ich übern Taubensee gerannt, der, wie mein starrend Blut, zu Eis gebacken!“ Kurt im „24. Februar“. „Haltet ein, mein Blut erstarrt!“ Sophie im „29. Februar“. „Und die Angst mit Vampyrüssel saugt das Blut aus meinen Adern, aus dem Kopfe das Gehirn!“ Jaromir. „Und, wahrhaft mich zu besitzen, saug' das Blut mir aus der Brust, dass es, wie die Milch der Mutter, dich durchdring' im tiefsten Leben!“ sagt Graf Hugo zu Elvira. „Welcher Dämon peitscht sein Blut,“ Walter zu Sophie im „29. Februar“. „Euer Anblick jagt sein Blut,“ Sophie im „29. Februar“. „Dass das Hirn im Kreise treibt und das Haar empor sich sträubt,“ Jaromir. „Dennoch strebt mein Haar empor und ein Schauer läuft die Glieder rieselnd auf und nieder,“ Elvira sogleich am Beginn der „Schuld“.

Mit den Worten Welt, Himmel, Hölle, wie mit Gott, Engel, Teufel werfen die Schicksalstragöden umher; und auch hier können wir die Beobachtung machen, dass Grillparzer in dem Gebrauch dieser Hyperbeln durchaus nicht blöde ist. Man vergleiche die folgenden Beispiele bei Grillparzer: „Ist die Hölle losgelassen und knüpft sich an meine Fersen“ („des Schlummers Ruh' stört die losgelassne Hölle auf des Vaters Sterbestelle“, Walter im „29. Februar“); „Eher in die heisse Hölle als noch einmal auf die Stelle“; „und der Dolch in meiner Hand glühet wie ein Höllenbrand“; „sie muss ich, ja sie besitzen, mag der Himmel Rache blitzen, mag die Hölle Flammen sprühn, und mit Schrecken sie umzieh“, („und wär die Hölle neunfach heiss! Ohne Sophie konnt' ich nimmer leben!“ sagt auch Walter im „29. Februar“); „Welt und Himmel setzt' ich ein, um dich mein zu nennen“ — mit den nachstehenden bei Müllner: „Ohm, Euch hat die Höll' gesandt“; „Ihr seid Mensch, besteht aus Geist und Leib, und gehört dem Himmel heut', und der Hölle morgen an“; „Durch Zigeunermund und Traum droht die Hölle mit Gefahren, wo

sie weiss, dass man ihr glaubt“; „Oh! der Hölle Macht ist gross, und an Einer Fiber Bebung hängt die Sonne wie der Graus“; „Ja fürwahr, die Hölle bindet fest, was einmal sie gefasst“; „O sie ist gar schlau, die Hölle“; oder bei Zacharias Werner: „Doch war's, als ob der Schrecken der Hölle zwischen sie und mich sich drang“; „Lass ruhn die Hölle — bete —“. Auch hier ein schön kontrastierendes Bild bei Grillparzer: „Schling um mich her Deine Arme, dass der Hölle Nachtgespenster, scheu vor dem geweihten Kreise, nicht in meine Nähe treten. Lieg' ich so in Deinen Armen, angeweht von Deinem Athem, über mir Dein holdes Auge, dünkt es mich auf Rosenbetten in des Frühlings Hauch zu schlummern, klar den Himmel über mir“. Oder aus der ähnlichen Gruppe Gott, Engel, Teufel bei Grillparzer: „Engel sah ich auf der Schwelle und die Hölle hauset drin“; „Hölle, eh Du das begehrst, lass zuvor dies Herz sich wandeln und soll ich als Teufel handeln, mache mich zum Teufel erst“; „Stell den Teufel mir entgegen und zählt an der Pulse Schlägen, ob die Furcht mein Herz bewegt“; „Warum schien, als ich es that, Teufel zögen mich zur That, Gottes Engel mich zurücke“; „Und ein Teufel würde beben, gält' es eines Vaters Leben“. In der früheren Fassung sagt Jaromir (später gestrichen): „Ich bin nicht zum Glück geboren, nie blüht mir der Unschuld Kranz, wer den Teufel sich erkohren, nun wohl-an! der sei es ganz!“ „Ach, und deine Tugenden tragen dich, wie lichte Engel, von der Erde Leiden los, in des Allerbar-mers Schooss“. Bei Werner antwortet Kuntz auf Kurtens Worte, dass Gott bis zum nächsten Morgen noch sattsam für ihn sorgen könne: „So — sattsam — Morgen? — Gott? — Wie — oder gar der Teufel?! —“ Als Kurt den Tod des Königs von Frankreich während der Revolution berichtet und sagt, der Volksvater habe durch seiner Kinder Hand den Tod erlitten, antwortet Kuntz: „Das kann im Menschenleben sich auf des Satans Antrieb wol begeben!“ Walther im „29. Februar“: „Ohm! mich richtet Gottes Buch, und — der Teufel fasst mich bei den Haaren!“ Hugo in der „Schuld“: „Ein' ich in mir Glut und Flut, Erd und Himmel — Gott und

Teufel“; „Diese ist mir gewiss genug -- der Hölle abgekauft mit Bruderblut — solchen Handel hält der Teufel!“

Uebertreibungen anderer Art finden bei Müllner ihre genaue Parallele. Nachdem der alte Borotin erfahren, dass sein Mörder sein Sohn ist, ruft er aus: „So begrabt mich denn, ihr Mauern, und Verwüstung brich herein, stürzt ein, ihr festen Säulen, die der Erde Ball getragen, denn den Vater hat sein Sohn erschlagen!“¹⁾ Bei Müllner im „29. Februar“ ruft der Fremde nach der Entdeckung aus: „Oh, so stürzt herein, ihr Wogen! Schuld wie Unschuld decke, Strom!“ und Hugo in der „Schuld“: „Oh, so decket mich, ihr Hügel, Berge, stürzt über mich!“ Hier aber müssen wir noch einen Schritt weiter auf Schillers „Braut von Messina“ zurückgehen, in welcher der Chor an der Leiche Manuels ruft: „Brecht auf, ihr Wunden! fließet, fließet! in schwarzen Güssen, stürzt hervor, ihr Bäche des Bluts! . . . Stürzt ein, ihr Wände! Versink', o Schwelle, unter der schrecklichen Füsse Tritt! Schwarze Dämpfe, entsteiget qualmend dem Abgrund! Verschlinget des Tages lieblichen Schein! Schützende Götter des Hauses, entweichet! Lasset die rächenden Göttinnen ein!“

Im Wahnwitz der Verzweiflung fassen die Personen der Schicksalstragödien ihre Schuld und ihr Verbrechen in einen einfachen Satz, eine spitzfindige Formel zusammen. Walter im „29. Februar“ erklärt seinem Sohne gegenüber die komplizierten Vorgänge „mit einem Witz der Verzweiflung“ „als ein Rätsel“, welches er ihm unter „eiskaltem Lachen“ mit den Worten aufgiebt: „Du bist Deiner Mutter Neffe und Dein Vater ist Dein Ohm“. Der alte Borotin ruft, wie wir eben gesehen haben, nach der Entdeckung aus: „Den Vater hat

¹⁾ In dem ersten Manuskript ruft der Graf im ersten Akt:

„Strömet, strömet, holde Augen,
(früher: „fließet, fließet, süsse Thränen!)
Wascht von dieser kalten Stirn
Das Gedächtnis jener Stunde . . .“

und im zweiten:

„Brecht ihr auf, ihr alten Wunden,
Brecht ihr auf, o schmerzlich, schmerzlich.“

lebt . . .“; „ja er ist's . . ., er ist's . . ., er ist's“; „ja, du bist's . . ., du bist's . . ., du bist's“ . . .; „ja, ich bin's . . ., ich bin's . . ., ich bin's . . ., bin's . . ., bin's . . .“). Beispiele aufzuzählen, wäre hier Raumverschwendung, sie finden sich auf jeder Seite und sind in Jaromirs Rede im dritten Akte masslos gehäuft. Bei Müllner finden sich dazu gleichfalls einige Ansätze; z. B. „Nun wohlan, so thut eins mein Kind mir zu gefallen“; „ja fürwahr, die Hölle bindet fest, was einmal sie gefasst“ u. a. Es ist keine Frage, dass diese Erscheinung durch das Wesen des vierfüssigen Trochäus bedingt ist, der im Ganzen einen mehr epischen, ruhig hingleitenden, abtönenden Charakter hat und deshalb, wenn er nicht am Schlusse matt verhallen soll, am Eingange einen festeren, lebhafteren Einsatz fordert, als der fortstürmende, aufsteigende Jambus. Einem Verse, welcher auf die Dauer leicht Melancholie und Schläfrigkeit erzeugt, hat Grillparzer auf diese Weise weit mehr dramatische Kraft und dramatisches Leben gegeben, als er bei seinen Vorgängern hat.

Dass unser Dichter, wie auch die obigen Schicksalstragöden, in metrischer Beziehung Latitudinärer war, ist bekannt. Auch in der „Ahnfrau“ ist die Verwendung der Reime und ihre Stellung durch kein festes Gesetz geregelt; oft stiehlt er sich wie unabsichtlich mitten in der Periode ein und verschwindet noch vor dem Schlusse des Satzes wieder. Die Assonanzen sind Zufall, kein beabsichtigtes Bindemittel der Verse. Kürzere und längere Verse (besonders fünffüssige) sind nicht selten, meistens aber bedeutungsvoll angewendet. Auch Auftakt kommt vor („als ein Lebend'ger seiner Leiche“; „ein Engel drück' das Aug' Dir zu“; „gab ich? nahm er nicht? Liebes Fräulein“, wo aber wohl doppelte Stellung im zweiten Fuss anzunehmen ist), womit Wechsel des Rhythmus verbunden ist; aber auch innerhalb ganz gleichmässig gebauter Verse versteht Grillparzer den steigenden und den fallenden Rhythmus hübsch abwechseln und kontrastieren zu lassen, wovon sogleich der erste und der zweite Vers ein schönes Beispiel geben. Grundlose Willkür und leeres Ungeschick begegnet überhaupt für ein Erstlingswerk recht selten, und ein feines rhythmisches

Gefühl ist dem Dichter nicht abzusprechen. Namentlich durch den Wechsel stärkerer und schwächerer Accente hat er dem zur Eintönigkeit verlockenden Versmass einen mannigfaltigeren und dadurch dramatischeren Charakter zu verleihen verstanden. In den aufeinanderfolgenden Versen wiederholt sich fast nie die gleiche Stellung der Icten, ausser wo der Parallelismus der Sätze dadurch noch mehr gehoben wird. Sehr schön wirkt oft der plötzliche Umschlag; nach einer Reihe von Versen, wo die Hauptaccente im Innern standen, setzt der letzte mit dem Ictus auf der ersten Silbe kräftig ein: „Nie erneut sich Borotin.“ Verse, in denen blos ein Accent hervortritt, nähern sich oft ganz dem leichten Konversationston: „Was ist denn die Glöcke, Bertha?“ Die Integrität des Verses ist, wo das Enjambement nicht zur Tonmalerei dient, meistens gewahrt, und die Neigung zu periodischer Gliederung tritt deutlich hervor, indem entweder klingende Vordersätze durch einen stumpfen Nachsatz abgeschlossen werden oder umgekehrt. Dass die kürzeren Verse in der Schilderung der Schandthaten der Räuber durch den Hauptmann ebenso wie diejenigen in Müllners Beschreibung des Kampfspiels auf Nachahmung Schillers beruhen, ist oben gezeigt worden, und die Abweichung rechtfertigt sich von selbst. Ebenso stellen sich in dem ersten Monologe der Bertha ziemlich deutlich in Nachahmung des Monologs der Stuart im dritten Akte hüpfende Rhythmen und Strophenform ein; die letztere finden wir auch bei Müllner (z. B. in der fünften Szene des „29. Februar“) in Monologen angewendet. Reim und Strophen finden wir, ganz nach romantischen Prinzipien, ziemlich übereinstimmend dort angewendet, wo sich eine Stelle absichtlich und als Ganzes aus dem Zusammenhange herausheben soll. So wird in dem von Schreyvogel verlangten Zusatze die Schuld der Ahnfrau fast in Strophen erzählt: der Reim erregt immer Unruhe und Erwartung, und das rastlose Wandern der Sünderin kann nicht besser zum Ausdruck gebracht werden als durch Reime, welche sich mit einer gewissen Freiheit suchen und finden und durch die strophische Gliederung gleichzeitig auch das unabänderliche, bleibende, ruhende der Schuld zum Ausdruck bringen. So

hebt sich auch Jaromirs Verabredung mit Bertha strophisch ab¹⁾; und, wie Kurts Gebet im „24. Februar“ von Zacharias Werner, so ist auch Berthas Gebet in der Ahnfrau in Strophen abgefasst.

* *

Ich glaube, nach den obigen Ausführungen wird kaum jemand den Mut haben, die „Ahnfrau“ von den obigen Schicksalstragödien abzutrennen. Und was ist denn damit verloren, wenn sie nun wirklich eine ist? Kein Kunstwerk steht und fällt mit den Gesetzen seiner Gattung; und Grillparzer hat sicher an die „Ahnfrau“ gedacht, als er im Jahre 1821 die folgenden, uns ganz modern anmutenden Zeilen niederschrieb (XII⁴ 146): „Schlendrian und Pedantismus in der Kunst urteilen immer gern nach Gattungen, diese billigen, diese verwerfen sie; der offene Kunstsinn aber kennt keine Gattungen, sondern nur Individuen.“

¹⁾ Schreyvogel hat sie mit roten Strichen angezeichnet.
