

# Erläuterungen

zu:

## Don Juan und Faust.

Trauerspiel in 5 Acten

von

Christian Dietrich Grabbe,

für die Bühne bearbeitet

von

Alfred Freiherrn von Wolzogen.

- I. Ueber Doctor Johannes Faust.
- II. Ueber Don Juan.
- III. Wolzogen über seine Bearbeitung.
- IV. Nachrichten über Grabbe's Leben.

Riga, 1879.

Ernst Plate's Buchdruckerei, Lithographie und Schriftgießerei,  
bei der Petri-Kirche.

Erklärung

Don Juan und Faust

Erklärung in 2 Teilen

von

Georg Friedrich Hegel

für die Bühne bearbeitet

von

Von der Censur erlaubt. Riga, den 2. November 1878.

Kaiserliche Universitäts-Bibliothek

- I. Heber Doctor Johannes
- II. Heber Don Juan
- III. Heber über seine Verbindung
- IV. Heber über das Leben

Tartu Ülikooli  
Raamatukogu

1878

133880

1878

Printed and Published by the University of Tartu, 1878.

## P e r s o n e n :

Don Gusman de Ulloa, Gouverneur von Sevilla, spanischer  
Gesandter in Rom.

Donna Anna, dessen Tochter.

Don Octavio de Ulloa, dessen Verwandter, Donna Anna's  
Bräutigam.

Don Juan Tenorio, spanischer Grande.

Doctor Faust.

Ein Ritter.

Cavalière Negretti.

Muvello, Polizeidirector in Rom.

Leporello, Diener Don Juan's.

Gaspár, alter Diener des Gouverneurs.

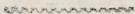
Lisetta, Kammermädchen der Donna Anna.

Ein Priester.

Gäste des Gouverneurs. Gerichtsdienner. Diener des  
Gouverneurs. Diener Don Juan's.

Der 1. Act spielt in Rom, zuerst vor dem Palast des  
Gouverneurs auf dem spanischen Platz, dann in der Zelle  
des Doctor Faust auf dem Aventin, der 2. Act im Gar-  
ten, dann im Palast des Gouverneurs, der 3. Act vor  
einem der nördlichen Thore Rom's, dann im Zauberschloß  
Faust's auf dem Gipfel des Aetna, der 4. Act auf dem  
Aetna, dann auf einem Kirchhof bei Rom, dann in Faust's  
Zauberschloß, der 5. Act in Don Juan's Haus in Rom.

Zeit: Im 16. Jahrhundert.



## I.

# Ueber Doctor Johannes Faust.

Doctor Johannes Faust, der Sage nach ein berühmter Schwarzkünstler und oft mit dem Buchdrucker Faust oder Fust verwechselt, gebürtig aus Knittlingen im Württembergischen, nach anderen Angaben aus Roda bei Weimar, lebte Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. und soll in Krakau die Magie studirt haben, in der er später auch seinen Famulus Wagner unterrichtete. Faust bediente sich angeblich, nachdem er die reiche Erbschaft seines Oheims verschwendet, seiner erlangten Kunst und beschwor den Teufel, machte auch mit diesem einen Bund auf 24 Jahre. Er erhielt einen Geist, Mephostophiles, dessen Namen die späteren Bearbeiter mehrfach abänderten, zu seinem Diener, mit welchem er nun umherreiste, lustig lebte und durch Wunder die Welt in Erstaunen setzte, bis endlich in dem Dorfe Rimlich unweit Wittenberg (doch werden auch mehrere andere Orte genannt) Nachts zwischen 12 und 1 Uhr der Teufel ihn holte. Waren früher die Meinungen getheilt, ob überhaupt dieser Faust gelebt habe, so ist man gegenwärtig wohl allgemein überzeugt, daß es einen solchen Mann gab, welcher durch mannichfaltige gelehrte Kenntnisse, vielleicht auch durch Taschenspielerkünste imponirte und deshalb für einen Schwarzkünstler gehalten wurde, der mit bösen Geistern in geheimer und genauer Verbindung stehe. Sein weitverbreiteter Ruf veranlaßte, daß nicht nur die Wunderwerke, welche anderen sogenannten Schwarzkünstlern einer früheren Zeit angehörten, sondern auch viele alte Märchen- und Sagenstoffe auf ihn übertragen wurden, so daß er endlich als Held im Fache der Magie gelten mußte. Gab nun die Erzählung von seinen Wundern dem Volke Unterhaltung, so benutzte man dieselbe auch zur Lehre und zeigte an Faust's schrecklichem Schicksal die Gefahren geheimer Zauberkünste und die Abscheulichkeit eines in Sin-

nengier versunkenen Lebens. Die Sage von Faust wurde auf mannichfache Art ausgebeutet. Zuerst erschien zu Frankfurt a. M. 1587 von einem unbekanntem Verfasser die „Historia von D. Johann Fausten“ (neu herausg. unter dem Titel „Das älteste Faustbuch“, in wortgetreuem Abdruck mit Einleitung und Anmerkungen von A. Kühne, Zerbst 1868). Sie machte großes Aufsehen und wurde schon in demselben und in den nächsten Jahren wiederholt neu aufgelegt und nachgedruckt und in mehrere Sprachen übersetzt. Ihr folgten dann Georg Rud. Widmann's mit moralisirenden Anmerkungen begleiteten „Wahrhaftigen Historien von den greulichen u. s. w. Sünden u. s. w., so D. Johannes Faustus hat getrieben“ (3 Thele., Hamb. 1599) und eine Neubearbeitung derselben durch J. N. Pfizer (Münch. 1674 u. öfter), aus welcher endlich das neuere, bis in die neueste Zeit immer wieder aufgelegte Volksbuch herrührt. Betrüger nahmen Veranlassung, unter dem Titel „Faust's Höllenzwang“ und „Faustens Miraculkunst“ oder „Der schwarze Kabe“, auch der „Dreifache Höllenzwang“ vorgeblich von Faust selbst herrührende Zauberbücher herauszugeben, die durchgehends mit sinnlosen Charakteren und Figuren und schändlich gemißbrauchten Bibelsprüchen angefüllt sind und denen der Aberglaube sonst Wunderdinge zuschrieb. Daß die Dichtkunst einen Gegenstand, welcher der Phantasie einen so reichen Stoff darbot, sehr bald auffaßte, konnte nicht fehlen. Schon um 1590 dichtete der Engländer Marlowe, der geniale Zeitgenosse Shakespeare's (gest. 1593), nach dem ältesten deutschen Faustbuch seine „Tragödie von Dr. Faustus.“ Von dieser, welche durch die engl. Komödianten nach Deutschland gebracht wurde, ist das deutsche „Puppenspiel von Dr. Faust“ abhängig, welches um die Mitte des 17. Jahrh. entstanden sein wird und bis auf die neueste Zeit in verschiedenen, mehr oder weniger von einander abweichenden Bearbeitungen, deren mehrere von Scheible, Simrock, Hamm, Schade und Engel herausgegeben sind, eins der beliebtesten Stücke der Marionettentheater geblieben ist. Alle früheren, gleichzeitigen und späteren dramatischen und sonstigen dichterischen Bearbeitungen der Faustsage überragt weit Goethe's „Faust“, der zuerst unter dem Titel „Faust, ein Fragment“ (Lpz. 1790) und später als „Faust, eine Tragödie“ (Tüb. 1808) er-

schien und dem nach des Dichters Tod der zweite Theil (Stuttg. 1833) nachfolgte. Nächst diesem dürften besonders hervorzuheben sein die wenigen erhaltenen Bruchstücke von Lessing's begonnener dramatischer Faust-Bearbeitung; Maler Müller's rohe, aber kräftige und geniale dramatische Arbeit „Faust's Leben“ (Manh. 1778); Klinger's „Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt, in fünf Büchern“ (Petersb. und Lpz. 1791); des Grafen von Soden „Dr. Faust, ein Volksschauspiel“ (Augsb. 1797); Schink's „Johann Faust, dramatische Phantasie nach einer Sage des 16. Jahrhunderts“ (Berl. 1804); Klingemann's „Faust, ein Trauerspiel“ (Lpz. 1815) und aus neuerer Zeit die Dichtungen von Grabbe, Lenau, Braun von Braunthal, Bechstein, F. Marlow (d. i. F. Wolfram), H. Heine, Stolte u. a. Auch die bildende Kunst nahm Faust schon früh zum Gegenstande. Zwei Gemälde im Keller unter Auerbach's Hofe zu Leipzig von 1525 geben Darstellungen von einem Spuk, den Faust mit Mephistopheles in diesem Keller ausgeübt haben soll. Rembrandt lieferte ein schön radirtes Blatt, darstellend Faust in seinem Zimmer während einer Geistererscheinung. Christoph von Sichem stellte Faust und Mephistopheles und den Famulus Wagner nebst seinem Geiste in zwei Kupferstichen dar. Darstellungen zu Goethe's „Faust“ gaben Cornelius, Reisch, Delacroix, Kaulbach, Kreling u. a. Musikalische Compositionen zu oder über Goethe's „Faust“ gibt es von Fürst Radziwill, Schumann, Berlioz, Liszt u. a. Besondere Opern „Faust“ componirten Spohr und Gounod

---

## II.

### Ueber Don Juan.

Don Juan ist ebenfalls wie der Doctor Faust eine sagenhafte Person. Beide sind zu Trägern zweier Richtungen geworden, die von einem Princip ausgehen, nämlich dem des Ungläubigen, Gottlosen und daher sich selbst Vergötternden oder Verthierenden, dem des Subjectivismus und des Egoismus in höchster Potenz. Während jedoch im Faust der german. subjective Idealismus, die grübelnde Speculation und der gegen den Glauben protestirende Rationalismus zum Ausdruck kommt, erscheint im Don Juan der praktische Realismus des Romanen, der raffinierte Sen-

sualismus und der in Unglauben verkehrte blinde Glaube des entarteten Katholicismus. Bei aller Einheit des Ausgangs- und Endpunktes stehen sich aber Faust und Don Juan, von entgegengesetzten Polen angezogen, antagonistisch gegenüber, und Faust hat daher in der Poesie, Don Juan in der Musik seinen Ausdruck gefunden und finden müssen. Das Ideale in der Don-Juan-Sage ist die Poesie der Leichtlebigkeit; aber es ist die Leichtlebigkeit eines sich dem Sinnenrausch schrankenlos hingebenden Wüstlings, der das Bewußtsein von dem Ueber sinnlichen in sich übertäubt und verloren hat. So Gott und Sittlichkeit verhöhnend, wird er bis zur sinnlichen Vernichtung, zum Mord des ihn an der Befriedigung seiner Lüste Hindernden fortgerissen, indem er wähnt, damit dessen Existenz überhaupt vernichtet zu haben. Theils in frechem Uebermuth, theils zu seiner völligen Beruhigung fordert er sodann das Geistige, an dessen Existenz er nicht glaubt, heraus, ihm diese Existenz auf die einzige für ihn gültige Weise, d. i. durch die Sinne, wahrnehmbar zu demonstrieren. Als aber dies nun wirklich geschieht, der Geist ihm seine Existenz und seine Macht durch die Belebung und Erscheinung des Steinbildes des Erschlagenen beweist, das er in frechem Hohn zu Gast gebeten, und ihn, an die Tafel des Weltgerichts ladend, zwingt, die Obmacht des Geistigen und die Nichtswürdigkeit einer bloß sinnlichen, gott- und sittenlosen Existenz anzuerkennen, bricht der Sünder zusammen und verfällt der Hölle, der ewigen Verneinung des Göttlichen. Diesen idealen Inhalt hat die Sage mit gutem Fug in einer der üppigsten Städte der einstigen Weltmonarchie, in Sevilla, localisirt und durch Namen von dortigen altadeligen Geschlechtern personificirt. Die Sage bezeichnet, doch ganz im allgemeinen, ihren Helden als ein Glied des berühmten Geschlechts Tenorio und nennt ihn Don Juan, läßt ihn aber bald zu den Zeiten Peter's des Grausamen, bald zu denen Karl's V. leben und das Ziel seiner Sünderlaufbahn darin finden, daß er die Tochter eines Gouverneurs von Sevilla oder eines Comthurs, aus dem Geschlechte der Alloa, entführen und seinen Lüsten opfern will. Den Vater der Dame, der ihm daran hinderlich, ersticht er im Zweikampf, und dringt endlich sogar in die Familiengruft des Ermordeten im Kloster von San-Francesco, wo er mit frechem Hohn an die jenem errichtete Statue die Einladung macht, sein Gast zu

sein. Dieser steinerne Gast findet sich nun wirklich ein und zwingt den Frevler, ihm zu folgen. Don Juan, dessen Sündenmaß voll, wird der Hölle überliefert. Später vermischte man die Sage mit der von einem Wüfling ähnlichen Namens, Juan de Marana, welcher sich ebenfalls dem Teufel verschrieben, zuletzt aber bekehrt haben und als büßender Mönch im Geruche der Heiligkeit gestorben sein soll. Zuerst wurde die echte Don Juan-Sage von Gabriel Tellez (Tirso de Molina) bearbeitet in „El burlador de Sevilla y convidado de piedra“ (deutsch in Dohrn's „Span. Dramen,“ Bd. 1, Berl. 1841). Nachdem das Drama bald nach 1620 auf die ital. Bühne verpflanzt worden, gelangte es mit dem Théâtre italien nach Paris und ward hier zuerst von de Villiers als „Le festin de pierre, ou le fils criminel“ (1659) bearbeitet und aufgeführt. Dann folgten Molière's berühmter „Don Juan, ou le festin de pierre“ (1665), des Schauspielers Dumesnil, genannt Rosimon, „Le festin de pierre, ou l'athée foudroyé“ (1669) und eine Uebearbeitung des Molière'schen von Thom. Corneille. Für die engl. Bühne richtete den Stoff Shadwell in dem „Libertine“ (1676) zu. Ende des 17. Jahrh. wurde im Spanien selbst das Stück des Tellez von Antonio de Zamora überarbeitet auf die Bühne gebracht. Diese Bearbeitung ist es, welche Mozart's Oper zu Grunde liegt. Schon zu Anfang des 18. Jahrh. hatte Goldoni den „Giovanni Tenorio, ossia il dissoluto punito“ geschrieben. Um 1765 behandelte Gluck den Stoff als Ballet. Als Oper bearbeitete ihn zuerst Vincenzo Nighini im „Il convitato di pietra, ossia il dissoluto“ (1777); das Textbuch zu Mozart's Composition schrieb (1787) Lorenzo Daponte. Durch Mozart wurde die Sage in ganz Europa, besonders in Deutschland, volksthümlich. In neuester Zeit wurde sie ein Lieblingsgegenstand deutscher Dichter. Dramatisch bearbeitete sie Grabbe mit der Faustsage vereint; vereinzelt Braun von Brauthal, Wiese, Hauch, Nikol. Lenau und Holtei. A. Dumas hat ebenfalls ein Drama „Don Juan de Maranna, ou la chute d'un ange“ (1836) geschrieben, desgleichen der Spanier Zorilla den Stoff wieder dramatisch in „Don Juan Tenorio“ (Madr. 1844; deutsch von de Wilde, Lpz. 1850) und dann auch episch-lyrisch in „El desafio del diablo“ und „Un testigo de bronce“ (1845) bearbeitet. Fast nur den Namen hat

Byron's „Don Juan“ mit der Sage gemein. Auch als Roman wurde die Sage in Deutschland und Frankreich (von Mérimée und Mallesfille behandelt.

### III.

## Wolzogen über seine Bearbeitung.

Nach meiner Ansicht liegt der Grund, weshalb „Don Juan und Faust“ dem deutschen Bühnen-Repertoir nicht längst einverleibt worden ist, nicht etwa, wie bei anderen Grabbe'schen Theaterstücken, in dem Mangel einer einheitlichen Grundidee, oder in der scenischen Undarstellbarkeit — es ist dieses ja gerade das einzige Grabbe'sche Drama, welches, vor dem Erscheinen meiner Bearbeitung der beiden Hohenstaufen-Dramen „Kaiser Friedrich Barbarossa“ und Kaiser Heinrich VI.“, in der That auf dem Theater dargestellt worden —, weder in den vielen Ungeheuerlichkeiten und wirklichen Geschmacklosigkeiten, noch in der unerlaubt holperichten Versform, woran die Muse des Dichters so häufig krankt: sondern vielmehr in der verunglückten Ausführung des Hauptgedankens. Dieser scheint mir folgender zu sein. Wahre Liebe kann auf Erden schon Glückseligkeit bereiten, der Egoismus aber, der sich die Liebe zur Dienerin machen will, zerstört sie und mit ihr auch das Glück. Als Repräsentanten des Egoismus führt der Dichter uns Don Juan und Faust vor, den Ersteren als Personification des extremsten Realismus, den Letzteren als Vertreter des ausschweifendsten Idealismus. Diesen beiden, die untergehen müssen, weil sie, bei ihrem verkehrten Streben, den bösen Mächten anheimfallen, welche verwandte, aber mächtigere Geister ihres eigenen Geistes, des Egoismus, sind, stellt Grabbe die Donna Anna gegenüber; sie allein könnte in ihrem reinen Verhältniß zu Octavio zur wahren Liebe gelangen, muß aber, wegen der verhängnißvollen Leidenschaft, die sie für Don Juan plötzlich erfaßt, gleichfalls untergehen. Wer ist nun der wirkliche Held der Tragödie? Wer befreit den Zuschauer durch Erregung von Mitleid und Furcht zeitweilig von diesen und ähnlichen Affecten? Wer ist im Drama das eigentliche Wesen von unserm Schrot und Korn, das unser Mitleid, unsere Furcht am lebhaftesten erregt? In welcher Gestalt halten sich die

guten und die üblen Eigenschaften so sehr die Wage, daß wir es einerseits als ganz natürlich empfinden, wenn wir sie straucheln sehen (da uns Allen ja dasselbe hätte begegnen können), und daß wir ihr andererseits die tiefste Theilnahme bis zu ihrem, die Schuld sühnenden Ende bewahren? — Donna Anna ist es, nicht die Egoisten Don Juan und Faust. Sie also mußte zur Hauptfigur gemacht werden, wenn die Tragödie den ästhetischen Grundgesetzen für das Gebiet des Trauerspiels völlig entsprechen sollte. Statt dessen hat Grabbe gerade diese Frauengestalt nur skizzenhaft gezeichnet, ihr keinerlei weiblichen Zauber zu verleihen gewußt, im Gegentheil sie recht viel Bombast reden und in oft unnatürlichem Pathos sich ergehen lassen, während die beiden Dämonen, insbesondere der ritterliche Don Juan, mit, man möchte sagen, wollüstiger und nicht unwahrer Farbenpracht geschildert sind.

Diesem Brillantfeuerwerk zur Illustrirung des Bösen gegenüber kommt die Tugend, bei ausnehmend dürftiger Zeichnung, viel zu schlecht weg. Ich hab' es daher vor Allem versucht, die Figur der Donna Anna weiter auszugestalten und dramatisch interessanter zu machen, und zwar zunächst dadurch, daß ich den ihr verlobten Bräutigam, Don Octavio, aus der Jämmerlichkeit herauszureißen bestrebt war, zu der Grabbe ihn schonungslos verurtheilte, obwohl er sich sagen mußte, eine Donna Anna könne eine Null unmöglich lieben und verlieren, wenn sie es trotzdem thue, schon deshalb einen großen Theil ihres Interesses. Ferner aber unternahm ich es, den Charakter der Anna so durchzuführen, daß (umgekehrt wie bei Grabbe, der sie nach den beiden Egoisten, der Doppelfigur des Don Juan und Faust, ohne dichterische Intuition erst künstlich zurecht gemacht hat) sie zum ethischen Mittelpunkt der Handlung werden könne, an dem die Macht des Bösen zerschellt. Diese Bösen sollen an ihr zuerst in Erfahrung bringen, wie die Liebe, die im anderen Wesen nur sich selber liebt, nicht zur Glückseligkeit führt, wie vielmehr der, der im Dünkel triumphgewohnter Sinnlichkeit oder wissenschaftlicher Allmacht Alles will beherrschen können, mit seinem Herrschergelüst an der wahren Liebe Schiffbruch leidet.

Ob der Versuch mir gelungen? Das Laster ist weit interessanter als die Tugend, hört man so oft sagen, und hier galt es gar, gegen drei interessante Böse, — denn zu

den beiden bösen Menschen gesellt sich hier auch noch der Böse selbst, — mit einer einzigen Tugendhaften Front zu machen! — Sollten Don Juan und Faust, die blendenden Original-Produkte Grabbe'scher Dichterkraft, nicht entschieden verlieren, so durften sie räumlich kaum beschränkt werden, und sollte die Tragödie nicht über das gebotene Maß hinaus anschwellen, so war Anna — zugleich auch um nicht allzuviel Nicht-Grabbe'sches einzuschmuggeln — immer doch in mediis terminis zu halten. Ich habe mich also darauf beschränkt, ihre Sprache im Allgemeinen einfacher und weiblicher zu gestalten (hyperbolische Ausdrücke, wie der ganz geschraubte [Original IV, 3]: „Schläft der Löwe nicht in der Sonne?“ mußten natürlich fortfallen), und ihr mehr Szenen zu geben, worin ihre Tugend geprüft und als siegreich dargestellt wird. Auf dieser Grundlage sind die gänzlich neuen Auftritte, Act IV, Scene 2 (Anna allein), 3 (Anna, Don Juan, Leporello), 4 (Die Vorigen, Faust), 5 (Die Vorigen, der Ritter), 9 (Anna allein), und Act IV, Scene 8 (Anna und der Ritter), nur zum Theil mit Benutzung kleiner Bruchstücke aus anderen Szenen und Acten des Originals, componirt, ferner aber Anna's Monolog nebst ihrem Gespräch mit Don Juan (II, 3; im Original II, 1), ihre Monologe (II, 5 und IV, 9; im Original noch zu II, 1, resp. zu IV, 3 gehörig), dann die Dialoge zwischen Faust und Anna (III, 5 und 7, sowie IV, 10; im Original III, 2 und IV, 3) wesentlich umgestaltet worden. Daß Anna auch dem Teufel selbst (dem Ritter) allein einmal gegenüber gestellt werden müsse, um sie die letzte Feuerprobe ihrer Tugend bestehen zu lassen (IV, 8), lag sogar für den unkritisch arbeitenden Grabbe wohl nahe genug; er hat sich aber, bei seiner großen Vorliebe für seine vermeintlichen Helden, auch dieses Motiv zur Hebung der stiefmütterlich behandelten Frauengestalt entgegen lassen.

Wenn die anderen Bearbeiter des Stückes dasselbe mit dem allerdings sehr zündend kühnen Monolog des Faust auf dem Aventin (I, 2 des Originals) beginnen lassen, so bin ich ihnen darin nicht gefolgt, weil ich keinen Grund absehe, die Tragödie dem Göthe'schen Faust irgendwie ähnlicher zu machen. Der Grabbe'sche Faust ist, nach seinem Gedankengehalt, noch lange kein Göthe'scher, und es dünkt mich daher besser, wenn das Drama, welches nun

einmal schon in seinem Personenverzeichnis Jeden an Mozart's Don Juan und Göthe's Faust erinnert, für seine theatralische Wirksamkeit nicht aus dem Näherlegen von Parallelen, sondern lediglich daraus Nutzen zu ziehen sucht, daß dessen äußere Handlung durch die gedachten Meisterwerke dem deutschen Publikum bereits bekannt und lieb gemacht worden ist. Uebrigens ist Faust bei Grabbe auch der fremde Eindringling, der trübe deutsche Gelehrte und Zauberer, der in das sonnige Italien, den Schauplatz der Handlung, wie Frost in den Sommer, hineinschneit, während der südlich glühende Don Juan sich dort von Anfang an ganz zu Hause fühlt und darum mit Recht das Stück beginnt und schließt. — Wenn ich den zweiten Act mit dem Auftritt des Ritters und Faust's, und nicht mit den Scenen zwischen Don Juan und Leporello und Don Juan und Anna anfangen, so hat dies darin seinen Grund, daß dem Darsteller des Faust längere Zeit zur Metamorphose aus dem alten Gelehrten in den verjüngten Liebhaber zu gönnen ist. —

Gefürzt sind manche Scenen, gänzlich fortgelassen blos zwei; zunächst die völlig überflüssige am Schluß des 1. Actes bei Grabbe, wo der Gouverneur und Don Octavio in Faust's Zelle kommen und ihn nicht mehr finden, sowie die nach meiner Ansicht verunglückte Gnomenscene (IV, 2), in der ich nichts als eine verfehlte Nachahmung der großartigen Hekate- und Hexenscene aus Shakespeare's Macbeth (IV, 1), mit gleichzeitiger Erinnerung an Faust's Zaubertrank in der Göthe'schen Hexentüche, erkennen kann.

Daß ich, statt den Montblanc, den Aetna als Localität für Faust's Zauberschloß gewählt habe, geschah einmal in der auch sonst festgehaltenen Absicht, das Allzuphantastische in Grabbe's Original wenigstens etwas zu mildern, dann aber auch deshalb, weil der Montblanc in der That nie und nimmer als Spulberg gegolten hat, wohl aber der Aetna, die uralte Feueresse des unten schmiedenden Hephaistos.

Hab' ich die Namen der handelnden Personen etwas geändert, so wird mir das wohl vergeben werden. Nachdem ich in meinen Schriften über Mozart's Don Juan beim Gouverneur und dem Titelhelden die Familiennamen de Ulloa und Tenorio aus Tirso de Molina's ältestem Don Juan-Drama ergänzt habe (der Gouverneur heißt ursprüng-

lich zwar Don Gonzalo, ich ließ aber trotzdem den Grabbe'schen Don Gusman stehen), konnte ich sie hier nicht gut verschweigen, zumal es in manchen Partien des Stückes unnatürlich ist, wenn nur die Vornamen genannt werden. Ebenso bin ich über den Grabbe'schen Späß: „Signor Negro“ und „Signo Rubio“ — Herr Schwarz und Herr Roth — hinweggegangen, weil rubio jedenfalls nicht roth bedeutet (nur rubbio, ein gewisses Maaß und Gewicht, figürlich eine Menge, kommt im Italienischen vor); ich setzte dafür, mit dem ersten Namen gleichfalls einen Witz versuchend und an den Klang der Originalnamen anschließend, Cavalière Negretti und Signor Ruvello. Gasparo mußte in das spanische Gaspar verwandelt werden, weil des Don Gusman alter, treuer Diener, der ihm sogar beim Duell als Zeuge dient, schwerlich ein Italiener gewesen sein wird. Den Namen Don Juan standirte ich, mit einer einzigen Ausnahme am Schluß der vorletzten Scene V, 10, als Tambus (sprich: Don Juan, das J wie das ch in „machen“), obwohl die Spanier ihn einsylbig aussprechen; ich glaubte aber dem deutschen Ohr dadurch mehr zu genügen.

Dem Versbau endlich ist so viel Sorgfalt zugewendet worden, als durch die Trauer über Grabbe's Nachlässigkeit bei dem Bearbeiter unwillkürlich nachgerufen wird. — Trotz aller einschneidenden Aenderungen nach Form und Inhalt, geb' ich mich doch der Hoffnung hin, daß das Drama, von der Bühne herab, den Eindruck eines Grabbe'schen Werkes machen werde; denn überall, wo Modificationen nöthig schienen, hat sie die rücksvollste Achtung vor dem genialen Originaldichter dictirt.

#### IV.

### Nachrichten über Grabbe's Leben.

Christian Dietrich Grabbe, dramatischer Dichter, geb. 14. Dec. 1801 zu Detmold, wo sein Vater Buchthaus- und Leihbankverwalter war. So empfing G. schon früh trübe Eindrücke, die durch eine nachlässige oder verkehrte Erziehung noch gesteigert wurden. Doch warf er sich mit großem Fleiß auf die Wissenschaften und studirte in Leipzig und seit 1821 in Berlin die Rechte; auch verkehrte er

viel mit geistreichen Männern und Dichtern, in Leipzig mit A. Wendt, in Berlin mit Heine und F. von Uechtritz; in Dresden suchte er dann an Tieck sich anzuschließen. Während er aber alle auf der einen Seite durch seine Genialität anzog, stieß er sie auf der anderen durch seine unliebenswürdigen persönlichen Eigenschaften ab. Cynisch im Genuß, forcirt in seiner Genialität, rathlos über sich selbst, beschloß er Schauspieler zu werden, wozu ihm jede Anlage fehle, warf sich dann wieder in Detmold mit großem Eifer auf jurist. Studien, wurde hier als Regimentsauditeur angestellt und heirathete die Tochter seines früheren Gönners, des Archivraths Klostermeier. Für häusliches Glück nicht geschaffen, zerrüttete er sein eigenes Dasein und das seiner Frau immer mehr, und erhielt auch seine Entlassung als Regimentsauditeur. Mit seiner Frau, der Welt und sich selbst zerfallen, begab er sich auf eine Einladung Immermann's nach Düsseldorf, setzte jedoch auch hier sein liederliches Leben fort, versank in den tiefsten Cynismus und flüchtete endlich mit den Resten seines aufgelösten Körpers nach seiner Vaterstadt, wo er in den Armen der mit ihm wieder versöhnten Gattin 12. Septbr. 1836 starb. Schon in seinem 19. Lebensjahre dichtete er sein Drama „Der Herzog von Gothland“, worin er nach der Seite des Wilden, Häßlichen und Unwahren hin mehr ausschweifte, als je ein Dichter gethan hat, zugleich aber eine Fülle von Genialität und ein originelles dramatisches Talent befundete. Seine „Dramatischen Dichtungen“ (2 Bde., Frankf. 1827) enthalten sowohl diese Tragödie, die in gewissem Sinne als der eigentliche Maßstab für sein Talent wie für seine Verirrungen gelten darf, als auch die mißlungene und schwächliche Tragödie „Nanette und Marie“; ferner das mit köstlichem Humor und reichem Witz ausgestattete Lustspiel „Scherz, Satyre, Ironie und tiefere Bedeutung“, ein theilweise ausgeführtes, theilweise in großartigen Zügen skizzirtes historisches Trauerspiel „Marius und Sulla“ und eine Abhandlung über die Shakespeare-Manie. Er schrieb ferner das kühn componirte dramatische Gedicht „Don Juan und Faust“ (Frankf. 1829; 2. Aufl., Prag 1870), die Hohenstaufentraagödien „Friedrich Barbarossa“ und „Heinrich VI.“ (Frankf. 1829—30), „Napoleon, oder: Die Hundert Tage“ (Frankf. 1831; 2. Aufl., Prag 1870), das dramatische, lustspielerartig gefaßte Märchen „Aschenbrödel“ (Düsseldorf 1835),

die in kräftigen Bildern hingestellte Tragödie „Hannibal“ (Düsseldorf 1835) und die schon von Ermattung des Geistes vielfach zeugende „Hermannsschlacht“ (Düsseldorf 1838), die mit einer etwas einseitig, aber warm geschriebenen biographischen Einleitung von G. Duller begleitet wurde. Seine Broschüre „Das Theater zu Düsseldorf, mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne“ (Düsseldorf 1835) zeugt von seiner geringen literarhistor. Umsicht und seinem Mangel an kritischem Scharfsinn. Seinen Dramen fehlt die künstlerische Architektur; die Sprache ergeht sich bisweilen in Cynismen oder überschwänglichen Hyperbeln; in der Ausführung überwiegt die Skizze; Zartgefühl und Geschmack werden allzu oft beleidigt. Dagegen sind sie überaus reich an einzelnen genialen Zügen und originellen Gedanken und Wendungen. Die Geschichte und die histor. Charaktere sind darin oft in großem Sinne und mit Geist aufgefaßt und alle Partien, die einen starken kräftigen Farvenauftrag erlauben, mit charakteristischer Energie ausgearbeitet. Ueberdies zeichnen sich seine in Prosa geschriebenen Dramen, z. B. „Hannibal“, durch eine kernige Sprache aus. Seine „Gesammelten Werke“ sind neuerdings mehrfach herausgegeben worden: von Gottschall (2 Bde., Lpz. 1869), von Blumenthal (4 Bde., Detm. 1874); der letztere veröffentlichte auch „Nachträge zur Kenntniß Grabbe's“ (Berl. 1875).

ESL  
A-16682